

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

SARAJEVSKJE SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

SARAJEVSKJE BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

САРАЈЕВСКЕ СБЕКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

SARAJEVSKI ZVEZKI

Сараевские тетрадки

САРАЈЕВСКИ ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

SARAJEVO NOTEBOOK

Slavenka Drakulić
Nedžad Ibrišimović
Jelena Lengold
Mirko Kovač
Dragan Velikić
Ivo Brešan
Josip Mlakić
Feri Lainšček
Vladislav Bajac
Balša Brković
Goran Samardžić
Maja Novak
Tatjana Rosić
Jagna Pogačnik
Mehmet Kraja
Venko Andonovski



NO
13
2006

Časopis *Sarajevske sveske*
izražava zahvalnost
sljedećim institucijama i državama
na njihovoj podršci

Sarajevo *Notebook magazine*
would like to thank
the following institutions and countries
for their support

Open Society Fund Bosnia and Herzegovina
The Balkan Trust for Democracy
Norway
Sweden
Finland
Denmark
Switzerland
Portugal
France
Great Britain
Spain
Slovenia
United States of America
Ured za kulturu Grada Zagreba
European Community
Goethe-Institut Sarajevo
KulturKontakt Austria
Buybook

Fletoret te Sarajevës

Lettere da Sarajevo

SARAJEVSKJE SVESKE

Les cahiers de Sarajevo

SARAJEVSKJE BILJEŽNICE

Sarajevos Litterära Tidskrift

Sarajevos litteraere magasin

САРАЈЕВСКЕ СБЕКЕ

Sarajevos Litteraere Tidsskrift

SARAJEVSKI ZVEZKI

Сараевские тетрадки

САРАЈЕВСКИ ТЕТРАТКИ

Hefte aus Sarajevo

Kirjeitä Sarajevosta

SARAJEVO NOTEBOOK

Redakcija

Ljubica Arsić
Basri Capriqi
Mitja Čander
Aleš Debeljak
Ljiljana Dirjan
Daša Drndić
Zdravko Grebo
Zoran Hamović
Miljenko Jergović
Dževad Karahasan
Enver Kazaz
Tvrтко Kulenović
Julijana Matanović
Senadin Musabegović
Andrej Nikolaidis
Boris A. Novak
Sibila Petlevski

Elizabeta Šeleva
Slobodan Šnajder
Dragan Velikić
Marko Vešović
Radoslav Petković
Miško Šuvaković
Tihomir Brajović

**Glavni i
odgovorni urednik**
Velimir Visković

Izvršni urednik
Vojka Smiljanić-Đikić

Sekretar
Marija Fekete-Sullivan

NO
13
2006

Sadržaj

U PRVOM LICU

Slavenka Drakulić *O jeziku, cipelama i kolačima* _____ 9

DIJALOG

Daša Drndić
i Mirko Kovač *Postaje sjećanja* _____ 15

TRIJALOG

Nedžad Ibrišimović
Enver Kazaz
Nedžad Ibrahimović *Možda je smrti najmanje na bojnopolju* _____ 25

DNEVNIK

Jelena Lengold *Kome pišem dnevnik* _____ 45

U KONTEKSTU

Jagna Pogačnik *Savremeni roman*
Jedno moguće skeniranje stanja _____ 75

Andrea Zlatar *Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj
hrvatskoj prozi* _____ 97

Velimir Visković *Fakovci dolaze*
Hrvatska proza na prijelomu milenija _____ 129

Vanesa Matajč *Put počinje, putovanje je završeno* _____ 143

Mitja Čander *Aktualizmi o čeličnim zakonima romana,
a onda još i drama* _____ 157

Matej Bogataj *Nacionalni i jezički konglomerati* _____ 165

Robert Alagjovovski *Prozna groznica* _____ 174

Elizabeta Šeleva *Jednačina pisma selice,
ili o piscu kao beskućniku u*

'Skrivenoj kameri' Lidije Dimkove _____ 181

Tihomir Brajović *Kratka istorija preobilja* _____ 187

Mihajlo Pantić *Romanopisac David Albahari* _____ 215

Dejan Ilić *Ispod dobra i zla: iskustvo praznine
i iskustvo svetog u prozi Svetislava Basare* _____ 223

Gojko Božović *Zid istorije, senke pripovedanja
Priča i sudbina u 'Sudbina i komentari'* _____ 245

Tatjana Rosić *Autopoetika kao antiutopija –
motiv 'nove zemlje' u romanima*

Vojislava Despotova i Judite Šalgo _____ 265

Pavle Goranović *Savremeni roman u Crnoj Gori* _____ 290

Enver Kazaz *Roman u postapokaliptičnoj društvenoj pustinji* _____ 295

Alma Skopljak	<i>Estetski i/ili egzistencijalni imperativi</i> (<i>O romanesknom opusu Tvrтка Kulenovića</i>)	329
Alma Denić-Grabić	<i>Dževad Karahasan – etičnost naracije</i> <i>i pragmatika ljubavi</i>	343
Nirman Moranjak-Bamburać	<i>Trauma, memorije, pripovijedanje</i>	359
Ajla Demiragić	<i>Revizija romana 'Larva' i</i> <i>'Krug' Bisere Alikadić</i>	369
Ali Aliu	<i>Albanski roman u posljednjem desetljeću</i>	379
Mira Đorđević	<i>Autobiografija između ispovijesti i hronike</i>	389

MANUFAKTURA

Ivo Brešan	<i>Gorgona Meduza</i>	405
Daša Drndić	<i>Kronika sveopćeg beščasća</i>	421
Josip Mlakić	<i>Kako ubiti zmiju</i>	433
Mirko Kovač	<i>Zapisi</i> – <i>Iz bilježnice o Pekiću</i> – <i>Erotska proza Žike Pavlovića</i>	445 456
Maja Novak	<i>Karfanaum ili As killed</i>	475
Miha Mazzini	<i>Telesni čuvar</i>	485
Feri Lainšček	<i>Odvajat ću pjenu od valova</i>	495
Venko Andonovski	<i>Smrt lika mojega oca</i>	507
Dragi Mihajlovski	<i>Dijakova smrt</i>	523
Kica B. Kolbe	<i>Snijeg u Kazablanki</i>	533
Zvonka Gazivoda	<i>Centrifuga</i>	547
Dragan Velikić	<i>Vagon</i>	559
Vladislav Bajac	<i>Hamam Vilina vlas</i>	571
Balša Brković	<i>Lenjinov bulevar</i>	587
Andrej Nikolaidis	<i>Sin</i>	604
Dragan Radulović	<i>Jer naši su dani sijenka na zemlji</i>	614
Emir Šaković	<i>Turist u nevolji</i>	627
Goran Samardžić	<i>Što dalje, tim bliže</i>	637
Ranko Risojević	<i>Simana</i>	657
Fatos Kongoli	<i>'Pasja koža'</i>	663
Mehmet Kraja	<i>Moj otac je volio Adolfa</i>	667

MISLI, BiH

Michael Shroen i Nazif Hasanbegović – <i>Misli, BiH</i>	677
Umjetnici: Danica Dakić, Asim Dželilović, Alma Hrasnica, Kurt i Plasto, Dragan Martinović, Nazif Hasanbegović, Michael Schroen, Damir Nikšić, Ricardo Thomas, Vesa Oja, Almin Zrno	

BILJEŠKE O AUTORIMA	701
---------------------	-----

EXECUTIVE SUMMARY	718
-------------------	-----



U PRVOM LICU

Slavenka Drakulić



čudno jer imam i švedsko a ne samo hrvatsko državljanstvo. I jer me Šveđani smatraju svojom spisateljicom, iako ne baš sasvim svojom rekla bih, jer ne pišem na švedskom jeziku. Ali oni su neki pristojan i tolerantan svijet. I hrvatska je ambasadorica također željela prirediti prijem, ali kako sam u Berlinu boravila sasvim kratko, ispalo je da su se ta dva prijemna spontano objedinila pa smo slavili u rezidenciji švedskog ambasadora uz prisustvo hrvatske ambasadorice i njemačkih i hrvatskih prijatelja.

Dva mjeseca kasnije, na svečanoj dodjeli nagrade u leipziškoj koncertnoj dvorani – muzicirao je Gewandthausorchester a dirigirao Herbert Blomstedt – u publici su se našla oba ambasadora. Zahvaljujući se na nagradi, održala sam govor na hrvatskom. I ništa u tome ne bi bilo neobično da nije bilo jedne sitnice koja mi se učinila paradoksalnom: naime, knjiga za koju sam dobila nagradu nije napisana ni na hrvatskom niti na švedskom jeziku, već na engleskom.

Hrvatska spisateljica koja ne piše na hrvatskom? Spisateljica koja živi u Švedskoj ali ne piše na švedskom? I još k tome spisateljica za koju se ne računa da pripada engleskom govornom području jer ne živi u zemljama u kojima se tim jezikom govori a niti u njihovim bivšim kolonijama. Pišem, dakle, na jeziku zemlje/zemalja u kojima uopće ne živim. Djelomično, ako želim biti precizna, jer engleski nije jezik mojih romana nego eseja i novinarskih tekstova. Ali ipak, radi se o mnoštvu tekstova i pet knjiga napisanih na tom jeziku. Međutim u publici nije sjedio nijedan ambasador iz bilo koje zemlje engleskog jezičnog područja, naprosto zato jer me književnosti tih jezika ne ubrajaju u svoje pisce. Geografski kriteriji svrstavanja još uvijek prevladavaju i jači su od jezičnih.

I onda mi se, razumljivo, ponovo javio osjećaj *postojanja između*, ne toliko raznih zemalja u kojima živim (a trebalo bi im pribrojiti i Austriju) nego upravo raznih jezika. Kao da sam se u tom času, na pozornici, našla na brisanom prostoru. Možda više nego ranije, postala mi je jasna činjenica da jedan dobar dio mojeg stvaralaštva lebdi u praznini. Divno, rekla sam sama sebi, to je kao da nemaš težine, ništa te ne vuče dole, nemaš obaveze ni prema kome, slobodna si od konteksta, od geografije, politike, institucija... Jer nisi ničija, sasvim si svoja. I skoro da bih u to povjerovala da se nije pojavio i fizički osjećaj praznine u grudima, poput rupe koja se širi. Kao kad sam, davno, otišla od kuće znajući da se više nikada neću vratiti.

Imala sam šesnaest godina. Nekoliko dana ranije moj je otac u ljutnji izrekao tu, tada mi se učinilo, neoprostivu rečenicu: Odlazi, odlazi od kuće! Bila je to strašna rečenica koju još i danas čujem, iako znam da to nije mislio ozbiljno i da mu je kasnije bilo žao. Ali majka nije rekla ništa, valjda je mislila da će ga to brzo proći, pa nije prvi put da se sukobljava sa svojom tvrdoglavom kćeri. Ta to je samo njegova impulzivna narav, uobičajeni kolerični napad koji ne treba uzeti ozbiljno. Ja sam ga međutim uzela ozbiljno i otišla. I nisam se vratila.

Ukrcala sam se na vlak za Zagreb. Vlak je stajao na prvom peronu rječkog kolodvora, kupe je zaudarao na opuške a sjedala su bila presvučena otrcanim smeđim skajem. Vani je vlažan jesenji dan trljao njušku o prljavo prozorsko staklo. Trebao je to biti samo kratak posjet prijateljici koja je studirala u Zagrebu. Dok se vlak polako uspinjao prugom prema Delnicama znala sam da je to bio moj konačni odlazak od kuće. Nisam plakala. I tada mi se prvi puta pojavio osjećaj praznine i tupe boli, kao da mi je netko odsjekao komad mesa. Osjećaj da više nisam cijela.

Kasnije se taj osjećaj pojavljivao povremeno, kod svakog gubitka ili odlaska zauvijek, kad su odlazili prijatelji i umirali bliski ljudi. U jednom je trenutku prestala postojati čak i država u kojoj sam se rodila. Ne kažem da je to bila jednaka vrsta gubitka, ali bio je gubitak jer se odlomio komad moje prošlosti. Ostala su sjećanja i jezik, kao zadnje od čega se čovjek u životu rastaje. Od sjećanja i jezika može se mnogo toga napraviti, i sama ta dva elementa mogu biti dovoljna za literaturu, za očuvanje identiteta. Od toga se daje živjeti barem neko vrijeme.

Dogodilo se, međutim, da su mi s vremenom uspomene postale manje važne od sadašnjosti, da sam postepeno iskliznula iz jezika ili da mi je jezik otklizao iz života. I to ne onako kako bi se moglo očekivati, kako to opisuje Josef Brodsky zato što mi jezik postepeno siromaši jer nisam s njim u svakodnevnom dodiru, jer se topi poput grude snijega na dlanu. Ne, ja sam izlazila (i vraćala se) iz svoga jezika svjesno, jer mi je jedan drugi jezik, engleski, pružio mogućnost opstanka. I jer mi je to postao jezik svakodnevne komunikacije. Engleski je za mene postao paralelni, "radni" jezik. Postavila sam sebi granicu: romane ću nastaviti pisati na materinjem jeziku. Zato jer je to za mene jezik emocija a u romanima pišem upravo o emocijama.

Tako sam se prije godinu dana u Leipzigu našla između dvije zemlje i unutar trećeg jezika. Može li se predstavljati i

jedne i druge? Da li bih morala birati? Zašto se ja to uopće pitam, zar mi je odjednom postalo važno znati kamo pripadam i tjera li me netko da biram? A možda sam postala sentimentalna poput staraca koji su patili od nostalgije provodeći život na dokovima ili u rudnicima južne Amerike pa se sada, istrošeni, vraćaju na rodni otok. Izgleda kao da poistovjećujem jezik i geografiju – ali zapravo se radi o jeziku, možda i o sentimentalnosti prema jeziku. Jer su mi u ovom času geografske i političke odrednice manje važne. Sve je to Evropa, između Švedske i Austrije nema više granica a i Hrvatska je na tom putu.

Pitanje jezika mi je važnije jer dobro znam razliku između oba jezika, radnog i materinjeg: u jedan ulazim kao u još nove, nerashodane cipele kojih sam, dok u njima hodam, čitavo vrijeme svjesna. Nisu mi tijesne, ali nisu niti sasvim udobne da bih zaboravila na njih. Drugi navlačim kao par starih papuča. U tom se jeziku odmaram. I postajem sve više svjesna njegove gravitacijske sile. Ne radi se samo o tome da je moj odnos prema materinjem jeziku emocionalan nego da je to jezik mojih emocija, otponac za moja sjećanja, ali i za fizički osjećaj praznine, ponekad.

Nije moguće vratiti se u djetinjstvo i mladost, ne mogu uskrsnuti oca ni brata, niti se vratiti u zemlju koje više nema, pa čak niti posvema u onu u kojoj još uvijek živim. A ipak sve to postoji jer je dio mog sadašnjeg identiteta sastavljanog od slojeva prošlosti i sadašnjosti, od različitih zemalja i jezika, prijatelja, iskustava... Poput listova tijesta u štrudli od jabuka ili slojeva kreme u torti. Doživljavam to kao mnogostrukost svoga identiteta, u kojem se ništa ne gubi i ne iščezava i ne isključuje jedno drugo, već se slaže jedno na drugo ili uz drugo. I bol je dio toga, i brisani prostor. Iskliznuće iz materinjeg jezika ponekad boli ali ulazak u nešto drugo – u novi jezik, u drugu sredinu – jest dobitak. Rupa se popunjava, bol se ublažava, cjelina je ipak tu. I tu sam i tamo, uključena, prisutna, barem dvostruko uračunata.

Mislila sam na to prošle godine dok sam stajala na pozornici i izgovarala tekst na materinjem jeziku.

I danas, stojeći na uglu Ku'dama i Uhlanstrasse, dok pada snijeg, ja mislim na papuče i na kolače.



DIJALOG

Mirko Kovač
Daša Drndić



Mirko Kovač i Daša Drndić

Postaje sjećanja

– Iz odlomaka koji su objavljeni u ovom broju *Sarajevskih sveski* očito je da pripremaš obimniji rukopis o svojim bivšim i pojedinim vječnim beogradskim prijateljima i kolegama s kojima si živio uzbudljivo razdoblje ne samo srpske nego i jugoslavenske umjetnosti, kako one likovne i filmske, tako i književne. Koga još, osim Živojina Pavlovića i Borislava Pekića, kaniš “oživjeti” i zašto.

– Rado bih napravio jednu opširnu memoarsku knjigu, ali me u tome nešto sputava, a da i sam ne znam što. Divim se onima koji umiju pisati memoare, ali za romanopisca to je težak i često neuspjao posao. U svojoj memoarskoj knjizi *Druge obale* Nabokov kaže na jednom mjestu: “U hladnoj sobi na rukama beletrista umire Mnemosina.” Nekako mi se čini da za memoarsku literaturu nemam ključ. Ovo što sada radim, na čemu radim, pokušavao sam žanrovski odrediti kao *anti-memoare*, koristeći taj Malrauxov naslov, bolje reći štos, kao neki ključ koji bi olakšao. Možda ću pod tom natuknicom uspjeti ponešto dočarati o uzbudljivim vremenima, ali bez esejiističkih pasaža ne bih u tome uspio. Kombiniram memoarsko i esejiističko da bih izbjegao jedan i drugi žanr sam po sebi. Nedavno sam u *Feralu* u nekoliko nastavaka objavio moje susrete s Andrićem, a neki moji prijatelji, pa i čitatelji, misle da su to samo ulomci, da toga ima još mnogo. Tako se doimlju ti tekstovi, kao neke skice, jer cjeline nema. Tu ja ništa ne mogu. Čak i kad bih htio i umio opisivati neke vrlo bizarne i luđačke stvari, ja to više ne želim, jer su mnogi od tih sada mrtve duše, a ne bih želio trgovati s dušama. Ono što pišem o mrtvim prijateljima to je samo ono što bih i njima za života mogao reći. A to je za memoarsku knjigu nepotpuno. Primjerice, o Kišu mnoge stvari ne mogu napisati. Bili smo bliski, tajne među nama nije bilo, intimne smo priče povjeravali jedan drugom. Ja o tome ne mogu pisati. Ali kad bih mogao s njim razgovarati, svakako bih ga pitao zašto je u oporuci tražio pokop po pravoslavnom obredu. U jednom tekstu, izaći će u ovoj tzv. memoarskoj knjizi, ja sam pisao o tom pokopu, pokušavao

sam to objasniti, neke sam nepoznate detalje u taj tekst unio, ali sam ga ipak poslao na provjeru Filipu Davidu, on mi je sve te intimne stvari izbacio i rekao mi da ne možemo pisati čak ni o onome što bismo Kišu da je živ mogli reći, pa ako treba i posvađati se s njim. Želim kazati da će to biti specijalna memoraristika, to su mahom pohvale uz poneku zamjerku. Samo mi je pokatkad, u rijetkim trenucima, draža istina od prijatelja.

– U tekstu o Žiki Pavloviću kažeš da ti je posve svejedno što danas rade neki od ljudi s kojima si se prije dvadeset, trideset, pa i četrdeset godina intenzivno družio. Ne vjerujem da ćeš moći na tome stati, iako pišeš da se sve radije zadržavaš na “postajama sjećanja”. Ukoliko želimo oživjeti te “postaje sjećanja”, mislim da je nemoguće ne protegnuti ih do trenutka koji živimo danas. To nisi mogao izbjeći ni u ovom tekstu o Žiki Pavloviću. Jer, osim tvojih neokaljanih prijateljstava s Fićom Davidom i Vidosavom Stevanovićem, s kojima se i danas sastaješ, da ne spominjemo Kiša i Pekića, kojima bi mogao posvetiti po knjigu, bilo je tu još svakojakih avantura i debata, sukoba i mirenja, s ljudima koje ne bi trebalo mimoći u ovakvom “presjeku” jedne uzbuđljive kulturne i političke scene. Tu su Miodrag Bulatović, pa Brana Šćepanović, pa Borislav Mihajlović Mihiz, tu je Dragan Jeremić, pa Slobodan Selenić, pa Bora Radović, tu je Mira Trailović, pa Vida Ognjenović, tko živ, tko mrtav, imaš sjajnih priča vezanih za Lordana Zafranovića, pa za slikara Radomira Reljića i za još mnoge slikare, tu je Branko Vučićević, tu je i famozna Francuska 7 u raznim “odorama” i kostimima. Bože, koliko dana i noći, koliko povišenih glasova, koliko popijenih boca, koliko visprenih (ovo nije hrvatska riječ) anegdota, pobuna, malih i velikih dobivenih i izgubljenih bitaka. Možeš napisati kapitalno djelo. Današnjim tridesetogodišnjacima u Hrvatskoj ta imena malo ili ništa ne govore, a imala bi im što reći.

– Mislim da sam maločas izrazio sumnje u tu opširnu knjigu, tu priču modernih vremena, ali ne vjerujem da će biti napisana, iako mi je drago što misliš da bih to ja mogao učiniti, ali to je neostvarivo. Prije bih napisao roman, jer roman oslobađa nekih stega koje u memoaristici ograničavaju. Sve dok ne počnem pisati, mislim kako je ta priča jednostavna, kako bih je mogao za jednu večer ispričati, pred kamerom ili u neki diktafon, ali pisanje je nešto drugo, barem kad to čini

onaj koji je po vokaciji romanopisac. U svojoj savršenoj autobiografskoj knjizi *Ljubav i egzil* Singer na početku, u proslavu autorskom, kaže da je moguća samo "duhovna biografija", ali ona, već samim činom pisanja, "postaje fikcija koja počiva na istinitoj podlozi".

U knjizi koju sada sklapam spominju se mnoge osobe, pa i te o kojima si maloprije govorila, ima nešto od tih vremena, ali sve to ostaje u naznakama, jedva dotaknuto. Kada bih opisao sve ono što sam prolazio, recimo, s Miodragom Bulatovićem, prijateljujući s njim u drugoj polovici šezdesetih godina, bila bi to sablasna knjiga u kojoj bih i samog sebe doveo u nezdolan položaj, jer kako sam mogao u nekim stvarima sudjelovati, makar kao promatrač. On je genijalan pisac, ima četiri sjajne knjige, a ostalo užas i smeće, ali danas je zaboravljen, nitko u Srbiji zbog koje je poludio ne zna za nj, neće da čuje za nj, a on je preveden na oko tridesetak jezika, sam nije znao na koje je sve jezike bio preveden. U Japanu mu je izašao roman *Crveni petao leti prema nebu* u džepnoj knjizi, u tiraži od oko sto tisuća primjeraka. Ja sam na Vogelju, u Sloveniji, proveo s njim gotovo dva mjeseca, ondje je pisao svoj neuspjeli roman *Rat je bio bolji*, a ja sam pisao scenarij za film *Lisice*. Cesto smo pravili pauze tako što bismo išli uspinjačom do posljednje postaje, a onda još pješice, do vrha koji se zvao, ako se ne varam Štije, na visini od oko 1800 m. I mi jednog dana sjedimo na vrhu, leškarimo u travi, a on najednom dobiva epileptični napad, a da ja ništa nisam znao o epilepsiji. Ne znam što da učinim, kako da mu pomognem. On udara tijelom i glavom u zemlju, pjena izbija na usta, sami smo na 1800 m, nigdje nikoga, bio sam potpuno uvjeren da će umrijeti, da je to kraj. Navodim taj detalj samo da bih nekako predočio samome sebi kako to i na koji način opisati i je li to uopće moguće. Ili još jednu zgodu, ako te ne gnjavim. S Buletom sam bio u Hamburgu na promociji njegove knjige *Herroj na magarcu* koja je u Njemačkoj imala fenomenalan uspjeh. Nakon promocije i večere, u kasne sate, Bule kaže da će me odvesti u jedan pederski noćni klub, s nama je bio jedan prevodilac na njemački jezik, mislim da se zvao Vukić, sjećam ga se po tome što je u taški uvijek nosio suhe kobasice i svako malo vadio bi ih iz taške i grizao. I sad, mi ulazimo u taj bar, dođemo do šanka, naručujemo neko piće. Za šankom je jedan momak i Bule odmah stupa u razgovor s njim. Pita ga šta voli, a taj dečko kaže da voli platiti da ga netko uhvati za kosu i udara njegovom glavom u neki

zid ili bilo što. Bule kaže da će mu to besplatno učiniti, hvata dečka za kosu i udara njegovom glavom u šank. Dečko krvari iz nosa i sad ja očekujem neki rusvaj, a taj momak samo ponavlja: "Noch, noch, noch!" Bule bjesomučno mlati njegovom glavom o šank. Ja se sav tresem od neke nelagode, neke muke, i nekako histerično viknem da idemo odatle. I nas trojica krenemo, a iz jedne polumračne lože izlazi tip ogroman, nabildan; sad ja mislim bit će svašta, sad ćemo dobiti batine, ali tip se obraća Buletu, uljudno, čak i ponozno, daje mu svoju vizit kartu i kaže kako je s uživanjem gledao onaj prizor na šanku. Ovo su samo neki primjeri, a imam samo s Buletom na stotine zgoda, ali mi se čini da ja s tim ne mogu u knjigu, jer moj je problem pisanje. Od pisanja očekujem nešto sasvim drugo, a ovo su samo priče, možda anegdote. Ono što nema umjetničku vrijednost mene ne zanima. Ako hoćeš, iskreno, mene i čitanje ne zanima; hoću reći ne zanima me hoće li me netko čitati. Ja pišem pisanja radi. Ja pišem zato što više od toga ne mogu pobjeći. Memoari se čitaju, a obično nemaju neku visoku umjetničku vrijednost, čak ni Malrauxovi memoari. Možda je samo nekoliko memoarskih knjiga prešlo tu granicu, to su memoari Knuta Hamsuna koji se smatraju remek-djelom, Singerova autobiografija, Marquezova knjiga *Živjeti da bi se pripovijedalo*, i možda još nekoliko knjiga kojih se u ovom času ne mogu sjetiti.

– Mislim da druženja tog intenziteta i naboja u ono vrijeme nije bilo u Zagrebu. Ako se slažeš, što misliš, zbog čega? Ako se ne slažeš, kaži nešto o tome kako su ta druženja tebi izgledala iz beogradske perspektive.

– Ja sam živio i u Beogradu i u Zagrebu, a jedno vrijeme dok sam pisao za film, gotovo da sam živio između Beograda i Zagreba. Osobno, Zagreb sam više volio, nije mi bio naporan kao Beograd, često sam se sklanjao u Zagreb i liječio od Beograda. Tih godina Zagreb je bio kulturna provincija, ondje se ništa nije zbivalo, ni na jednom planu. Bilo je darovitih ljudi, značajnih imena u kulturi, ali sve je to nekako umiralo samo u sebi, ako tako mogu reći. Sve je bilo usporeno, dosadno, rezignirano. Podjednako je vladao strah i od dobrog i od lošeg. U Beogradu je bilo kazališta, literature, sukoba, "crnog vala", zabranjivane su knjige, predstave, filmovi; tukli su se modernisti i realisti, posljuje smo mi došli na scenu. Polemiziralo se, pilo se, lumpalo se. Vukli smo se po krčmama do jutra. Neke

su kavane kao primjerice “Zmajko” na Bajlonijevoj, “Tabor” na Kaleniću, “Posljednja šansa”, “Skadarlija”, radile cijelu noć. Kad bih ja došao u Zagreb, pa ako nešto ne pojedete do deset navečer, ostadoste gladni. Beograd je imao Festival dokumentarnog filma, BEMUS – muzičke večeri, BITEF – vi ste u Beogradu mogli gledati šest sati Bergmanovu postavku Strindbergova “Putu u Damask”, onda FEST, onda premijere, Atelje 212. itd. itd. Ako ste htjeli da vidite neke zagrebačke prijatelje onda niste morali putovati u Zagreb, oni su bili u Beogradu za svih tih kulturnih zbivanja. Mislim da je u Zagrebu vladala neka rezignacija, osjećali su se zapostavljenima, iz toga je izvirala nemoć, nisu ništa mogli poduzeti, organizirati, tako da je to bila na kulturnom planu pustoš. Nije bilo nikakve želje natjecati se s Beogradom, jer je bilo lakše i komotnije otići u Beograd i sve to pogledati. Prvi film koji je imao političke probleme, a snimljen je u zagrebačkoj produkciji, bio je film po mom scenariju “Lisice”. Film je zabranjen za prikazivanje u Beogradu i tako je započelo konfrotiranje. U Beogradu ne ide, u Hrvatskoj dobiva sve nagrade i proglašavaju ga među nekoliko najboljih filmova ikad napravljenih u Hrvatskoj. Nemojte me krivo shvatiti, ne mislim da sa mnom počinju u Hrvatskoj neka “osvajanja sloboda”, daleko sam od toga da pridajem sebi bilo kakvu važnost, ali već od početka sedamdesetih godina ta “hrvatska rezignacija” polako se pretvara u konfrotaciju, što je bilo jako dobro i pozitivno.

Danas su stvari ipak drukčije. Ne može sve tako brzo, jučer se počelo s nezavisnošću, Zagreb postaje kulturni centar, iako još nema pravih vrijednosti, ali potencijala ima. Hrvatska je boljka što mnogo pričaju i u tome se iscrpljuju, tu ima nešto od onih mediteranskih naklapanja, sve su to neke puste *chia-cchiere*, ne hvataju se ukoštac s ozbiljnim temama, s onim što su prošli, nego sve to olako troše u brbljarijama. Ne sjećam se tko je to rekao da su najgore one kulture i oni narodi koji su “sudionici u zlu istodobno kad su i žrtve.”

– S obzirom na to da živiš u Rovinju, iz te tvoje pozicije sa strane, ili bolje rečeno – izvan središta, koliko ti se hrvatska umjetnička scena (u najširem smislu riječi) danas čini živa, polemička, avangardna? Zašto da, zašto ne?

– Da je hrvatska umjetnička scena, kako ti kažeš, živa, avangardna, polemička, valjda bih znao, iako živim u Rovinju,

jer ne živim u izolaciji, do mene uvijek ponešto dopire, ali ono što dopire s hrvatske, točnije s naše umjetničke scene, nije baš živo, ni avangardno. Bilo je nekih polemika, ali ne mogu se sjetiti o čemu. Ah, da sjećam se, bilo je nešto oko nekih nagrada, netko je odbio neku nagradu ili tako nešto, jedni su to proglasili moralnim činom, drugi su kukali za tom lovom. Pa i neki dan je nešto bilo opet oko nagrada. Unatoč svemu, ima lijepih knjiga i dobrih pisaca, nekih čak sjajnih stvari kao što su časopisi *Europski glasnik*, *Tvrđa*, *Gordogan...* Imamo mnogo ljudi koji su na fantastičan način posvećeni svom poslu, ali onda se pojavljuju neki drugi koji sve čine da spriječe one koji nešto čine. Na hrvatskoj kulturnoj sceni uvijek je bila, vjerojatno je to i drugdje, jedna paralelna destruktivna opozicija vrijednostima. Čim netko uspije, ne samo u umjetničkom poslu, to je znak za uzbunu, treba ga skinuti s vrha, učiniti ga prosječnim malograđaninom, naslađivati se ako ste ga iznervirali, ako ste mu naudili. Možda su to zakoni malih naroda, jer mali narodi su, kako reče Kundera, jedna obitelj, tu svatko svakoga poznaje. Možda se nešto zbiva u kazalištu a da ja ne znam; na filmu nema gotovo ničega značajnog, mi se šlepamo uz bosanski film, stalno govorimo kad neki bosanski film dobije Oscara ili Zlatnog medvjeda, ovu ili onu nagradu, kako je to i naš film, jer su ondje igrali naši glumci, jer je naš producent nešto uložio. Sve to stoji, ali svoga filma nemamo. U Hrvatskoj postoji strah od bitnih stvari i stalni bijeg u površno i nevažno. Ovdje društvo potresa lista udbaša, ali na nivou trača, a ne tematski. Nema knjige, nema filma, nema predstave o mnogim dramatičnim sudbinama udbaša, doušnika, itd., ali u kavanama se nagoduje: "Ma nemoj mi reći, zar je i on radio za Udbru, tko bi to pomislio." I sve to nema nikakve veze, sve se to raspline i nikom ništa, prazne ćakule, prazne brbljarije.

– Kako diše Crna Gora? S njom, odnosno s pojedinim ljudima u njoj, koliko vidim, intenzivno surađuješ.

– Moram priznati da slabo poznajem političke pa i kulturne prilike u Crnoj Gori, to ne pratim u onoj mjeri koliko bi bilo potrebno da bih bio dobro obaviješten. Dugo sam izvan Crne Gore. Pretprošle godine bio sam u Crnoj Gori prvi put nakon dvadesetak godina. Sada sam se nešto više uključio koliko je to moguće s ove udaljenosti. Održavam neke kontakte, mnogo više nego dok sam živio u Beogradu. Ono što sada

želim jest bilo kako sudjelovati u tom procesu osamostaljenja Crne Gore koje neće ići glatko jer su Crnogorci po osjećaju pripadnosti podijeljeni, jedni su Srbi jači od Srba, drugi su Crnogorci više nego je to potrebno. Kod jednih je tzv. državotvorna svijest vezana za Srbiju, kod drugih za tradicionalne crnogorske vrijednosti. Prosrpska Crna Gora slijepo slijedi sve što dolazi iz Beograda, pa makar to bilo samo zlo, što je i bilo za vrijeme Miloševića. Crnogorci su ratovali, rušili Dubrovnik, jer su slijedili volju Beograda. Taj prosrpski crnogorski svijet ne razlikuje dobro od zla, jer za taj svijet misli netko drugi. Ako je to fašizam, što je i bio s Miloševićem, oni će ga prihvatiti. Taj prosrpski svijet u Crnoj Gori širi srpski nacionalizam, nesnošljivost prema drugima i prema manjinama, na moralnoj je ljestvici nisko i ispod svakog kriterija čovječnosti. Taj podanički sloj neke je stare vrline Crnogoraca, kao, primjerice, čojstvo, junaštvo, itd. potpuno napustio. Teško će biti s takvim svijetom, ali ipak vjerujem da je mnogo više onih koji žele obnoviti državnost Crne Gore i nekako se odlijepiti od utjecaja Srbije, koji je i u prošlosti bio gubavan.

– Ipak, nije da baš nemaš pojma što tko u Beogradu objavljuje i kako tko djela politički i umjetnički. Filip David, da upotrijebim već izraubovan izraz, moralna je vertikala srpske kulturne i političke scene i s njim si stalno u kontaktu. Ako ništa, on te izvještava o tamošnjim kuriozitetima. Ovdašnji, hrvatski “kurioziteti”, nama su znani, ali za čitaoce iz drugih bivešejugoslavenskih sredina, možeš, ako želiš, i nešto o tome.

– Dašenka, ne znam što bih s ovim pitanjem, možda sam se umorio s odgovorima.

Možda bi se još ponešto (u malim količinama) moglo dodati. Kako su Hercegovci, primjerice, obožavali Gojka Šuška, a znali su da mu je majka Crnogorka, onda su mu guslari pjevali kako je on otmjen, iz dobre kuće, mudar, pametan, genijalan vojskovođa, a jedan je stih glasio otprilike: “I njegove divne majke Stane, iako je s one strane.”



TRIJALOG

Nedžad Ibrišimović
Enver Kazaz
Nedžad Ibrahimović



MOŽDA JE SMRTI NAJMANJE NA BOJNOM POLJU

Nedžad Ibrahimović: Krajem prošle godine objavljen je tvoj novi roman *Vječnik*. Zanima me koliko si zadovoljan kritičkom recepcijom, odzivom čitalačke publike i predstavljanjem tvog novog djela u medijima?

Nedžad Ibrišimović: Pa, veoma sam zadovoljan. Za ovo pola godine *Vječnik* je doživio dva izdanja i u pripremi je treće, što je za naše prilike izuzetan uspjeh, a za mene lično pravo čudo. U nekoliko prilika sam bio impresioniran recepcijom anonimnih čitalaca, te isto tako prijemom kolega po peru. Ima još nešto pri pojavi *Vječnika* što ga je učinilo živim, prisutnim, a da sama knjiga još nije čestito ni pročitana. Možda činjenica da sam radio na njoj skoro cijeli život i da se to zna, a povremeno sam, za posljednjih tridesetak godina, objavljivao i odlomke iz rukopisa. Naravno da sam zadovoljan kad vidim, u ovom uskom, suženom dijelu naše domovine, da je *Vječnik* na listama najčitanijih knjiga uz Dana Browna i Paula Coelhoa, mada *Vječnik*, ako smijem dodati, nema nikakve srodnosti s knjigama tih svjetski popularnih autora. Usto je *Vječnik* već ovjenčan značajnom nagradom BZK "Preporod".

Nedžad Ibrahimović: Počesto si naglašavao stav da je *Vječnik* u poetskom pogledu poseban u tvom romanesknom i ukupnom proznom opusu, da je on, kako kažeš, *izvan* ili *pored svega* što si napisao?

Nedžad Ibrišimović: Baš tako! Taj osnovni zvuk *Vječnika* na neki način sam osjećao od svoje sedamnaeste godine i provjeravajući tu *muziku Vječnika*, taj njegov *dah*, ja sam zapravo, pišući druge knjige, učvršćivao taj svoj glavni literarni put za koji sam osjećao da vodi *Vječniku*, mada nisam znao šta je to, nisam znao kakva je to knjiga, o čemu govori, šta je, samo sam je naslućivao. Ali pišući ove druge knjige kao da sam na neki način pipao, ravnao i učvršćivao taj glavni drum do *Vječnika*.

Enver Kazaz: Kad vas dvojica kažete da je *Vječnik pored* i *izvan* dosadašnjeg Ibrišimovićevog opusa, da li to znači da je nemoguća bilo kakva poetička veza između ranijih Ibrišimovićevih romana, *Ugursuza*, *Karabega*, *Braća i vezira*, *Knjige Adema Kahrimana pisane Nedžadom Ibrišimovićem Bosancem* i *Vječnika*. Da li zaista u ranijim tvojim romanima nema elemenata iz kojih je *Vječnik* proizilazio?

Nedžad Ibrišimović: Ne, nema, nije proizilazio. Ali ima, recimo, cijela jedna knjiga, to je roman *Braća i veziri*, koji je napisan jednom *Vječnikovom* idejom, jednim mojim pomagalom, literarnim pomagalom. *Braća i veziri* su napisani mojim *pomagalom* provjerenim u mom životnom i literarnom iskustvu da je smrt čovjekova ustvari psihička smrt, a da fizička smrt nije nešto što je presudno, nešto što je literarno i životno bitno. I, eto, ta ideja, to osjećanje, to moje, kao što kažem, životno i literarno iskustvo, to *pomagalo*, ono je provedeno u literarnom postupku dosljedno i u cjelini u *Braći i vezirima*, a dosljedno je prisutno i u *Vječniku*, a roman *Braća i veziri* je objavljen 1982. Ali u mojim prethodnim knjigama ne nalaze se naznake *Vječnika*. Recimo u pripovijetkama, u mojim pripovijetkama, u pripovijetki "Slutnja" jasno se vidi osnovna ideja i struktura *Ugursuza*, ali *Vječnik* je zaista čuvan da bude samorodan, svjesno čuvan da bude samorodan. Sjećam se, dok sam još 1966. godine pisao *Ugursuza*, da su mi pod pero dolazile rečenice koje su po zvuku bile *Vječnikove*, pa iako su se mogle odlično, prirodno uklopiti u tekst *Ugursuza*, ja sam ih odgonio i odlagao i tako ih zauvijek gubio jer *Vječnika* još nije bilo, a ja ih nisam bilježio.

Nedžad Ibrahimović: Tvoj odgovor, čini mi se, ide ka tome da naglasi razlike između stilskih postupaka primjenjivanih u *Vječniku* i ostalim tvojim djelima. Razlike su, međutim, uočljive i na tematskoj ravni. Raniji tvoji romani bavili su se povijesnim vremenom i povijesnim usudom u BiH. *Vječnik* to ne čini, nego se bavi osobnim razumijevanjem suštine vremena, esencije vremenitosti, prolaznosti, smrtnosti itd. Ta mi se razlika čini veoma bitnom, jer iz nje proističe zaključak da u tvojim romanima sa povijesnom temom postoji osobena, vrlo aktivna angažiranost literarnog diskursa, dok u *Vječniku* toga nema?

Nedžad Ibrišimović: Tačno je i jedno i drugo, to što si primijetio, s tim što možda moram dodati svoje razloge za historijske teme u ovim prethodnim romanima, budući da sam neprekidno tražio *Vječnika* i tragao za njim, a sve drugo

bili su izleti u mom pisanju. Pa ipak, bilo je veoma neodgovorno s moje strane, bez obzira što sam u suštini tragao samo za *Vječnikom*, to što sam se dohvatio teme o Husein-kapetanu Gradaševiću samo zato što nisam mogao odoljeti zvučnom šarmu njegova nadimka “Zmaj od Bosne”! Međutim, to je ipak gledano sa spoljne strane, s neke unutarne strane, ja sam ustvari sam sebi pisao svoju bošnjačku lektiru, jer knjige na kojima sam ja, kao musliman i Bošnjak, trebao biti odgajan, bile su zatrpane, kao da ih nije bilo, bile su nevidljive, javno potiskivane. To je, gledano tako, bilo i sa pisanjem *Ugursuza*, samo što je *Ugursuz* drugi slučaj. *Ugursuz* je ipak na neki način iskreniji, izvorniji je nikao iz moje potrebe za pisanjem nego ovi neki drugi moji literarni *luksuzi*. Jer veliki je luksuz sedam godina života posvetiti pisanju nečega što te je privuklo samo svojim imenom – “Zmaj od Bosne”! Poslije sam se pitao zašto o toj temi nije pisao Ivo Andrić, jer mi se činilo da je to zaista nešto veliko – Zmaj, pa još od Bosne, a Ivo Andrić je pisac Bosne, zar ne? Pisali su neki, najprije Josip Eugen Tomić, još prije stotinu godina, pa Krsto Pavlečić, Ahmed Muradbegović, Nijaz Alispahić, Derviš Sušić... Ali shvatio sam da pisac mora veoma pažljivo birati svoju temu. Jer ja sam i *Karabega* pisao zato što me je potresla njegova sudbina za koju sam saznao iz neke gotovo anonimne knjižice, meni nepoznata autora, 1964. Imao sam samo jedan neprovjeren izvor! Ne mogu se knjige pisati samo zato što vam se sviđa nečiji nadimak, ili samo zato što vas je potresla nečija sudbina. Ali neprekidno tragajući za *Vječnikom* ja sam sebi dopuštao i takve izlete. Naravno da sam te izlete u *Braći i vezirima* ili *Karabegu* skupo platio, jer mukotrpan je to posao pisati knjige. I napisati ih tako da i sami budete relativno zadovoljni. A imao sam još začudnijih *literarnih izleta*...

Enver Kazaz: Kad ste već pomenuli *Braću i vezire*, napamet mi pada tvoj autopoetički esej *Istorija kao storija*. U njemu u povodu ovog romana kažeš da te je počela opsjedati tema života Zmaja od Bosne zbog njegove prerane smrti i zbog pitanja šta je ostalo iza smrti. Odgovor je da je ostala samo duša, pa se onda povijesna tema promatra iz perspektive te duše. U *Karabegu* se, pak, povijesna tema i jedan tragično okončan život promatra iz perspektive meleka koji priča priču...

Nedžad Ibrišimović: Zapravo, priča džin... jer ja sam u prvoj verziji *Karabega* pogriješio kada sam uzeo meleka za

pripovjedača, jer melek je melek, a džini su džini i melek nema te prerogative koje ima džin potrebne za naraciju u tom romanu. To je u svim ostalim izdanjima *Karabega*, osim dabome u prvom, poslije ispravljeno...

Enver Kazaz: Da, džin...

Nedžad Ibrišimović: Džina ima pozitivnih i negativnih, a melek je uvijek anđeo, je li...

Enver Kazaz: A u *Ugursuzu* priču pripovijeda gluhtonijema *luda* Muzaffer, koji pokušava doći do jezika i identiteta. *Vječnik* nema takvog *oneobičavanja* narativne i fokalizacijske perspektive. Njegovu priču kazuje čovjek koji je dugovjek i živeći gotovo pet hiljada godina prolazi kroz vrijeme. Da li bi ta perspektiva *ukupnog vremena* mogla otvoriti mogućnost da se *Vječnik*, pored ostalih značenjskih mogućnosti teksta, čita i kao kulturalni vremeplov?

Nedžad Ibrišimović: U *Vječniku* je bitnija, po mom mišljenju, njegova pozicija dugovječnosti, njegova pozicija ogromnog ljudskog iskustva, nego to što me pitaš. Po mojoj intenciji, po mojoj namjeri, po mojoj žudnji, po mojoj želji ta dugovječnost trebalo bi da dâ jednu mogućnost izmaka od stvari koji je u literaturi vrlo plodonosan, je li, drugačije viđenje stvari, neku, za normalan pogled, iskušeno duboko zasnovanu njegovim ogromnim proživljenim vremenom. E, taj odnos, to je mnogo važnije, ta mogućnost me drži, i sada me drži, a i nadalje me mnogo zanima. Jer ta pozicija iz neke žablje, nemušte perspektive iskidane svijesti u *Ugursuzu* i zamišljeno iskustvo jednog nevidljivog bića, džina u *Karabegu* i ova pozicija *Vječnika* iz perspektive sabrana iskustva ponavljanja u vremenu, to me više zanima nego ti, recimo, kulturalni blokovi. Što se tiče tog mog članka kojeg si pomenuo, ja sam tamo rekao da me historija zanima zato što tamo nalazim gotove priče, fabula na izbor. Da me *historija* zanima kao *storija*. Tako me i u *Vječniku* ne zanima toliko odnos kulturoloških blokova koliko me privlači ta izvanredna mogućnost glavnog junaka da iz vizure svoga neobično dugog životnog iskustva, kakvo nije dato nikada nijednom drugom čovjeku, vidi i opisuje stvari i pojave.

Enver Kazaz: *Vječnik* goneta neka od temeljnih pitanja metafizičkog plana čovjekove egzistencije. Je li ta metafizička

tema i, uslovno kazano, metafizička pozicija govora otvorila mogućnost drugačijeg stilskog izričaja u *Vječniku* u odnosu na tvoje prethodne romane?

Nedžad Ibrišimović: Jeste. Jer to je moje novo iskustvo. Nakon moje prve zbirke istorodnih priča *Kuća zatvorenih vrata* iz 1964., nakon poetike *Ugursuza*, nakon pojma *život u Karabegu*, ja sam tek tu negdje oko *Braće i vezira* dosegao to iskustvo koje postoji i tu u *Vječniku*.

Nedžad Ibrahimović: Očito je da si *Vječnikom* htio napraviti granicu prema svom ranijem opusu. Međutim, činjenica je da su tvoji raniji novopovijesni romani, *Ugursuz*, *Krabeg*, *Braća i veziri*, te *Knjiga Adema Kahrimana* bili lektira za jednu vrlo preciznu čitalačku populaciju, recimo bošnjačku čitalačku populaciju, i da su oni imali u određenom vremenskom periodu jasnu i kompaktnu nacionalnu recepciju. To potvrđuje i tvoj stav da si njima želio napisati "svoju bošnjačku lektiru". Da li si *Vječnikom* imao namjeru napraviti distancu spram tipa literature kakvu si ranije pisao?

Nedžad Ibrišimović: Naravno, ne. Kad majka koja se zove "Umjetnost" voli čak i svoju kopilad, zašto ja otac ne bih volio svu svoju zakonitu djecu, ili se barem podjednako brinuo o svakom brigom koja je primjerena njihovim različitostima? Ali kada se radi o recepciji o kojoj govoriš, odmah moram reći da čitalačka publika tih mojih knjiga nikad nije bila jednonacionalna. Štaviše, bojim se da je bošnjačka čitalačka populacija teško prolazila kroz *Karabega*, još teže kroz *Ugursuza*, a nikako kroz *Braću i vezire*. Usto, čini mi se da bošnjačka čitalačka populacija poznaje ove tri knjige samo kroz pozorišne dramatisacije ili TV-film.

Nedžad Ibrahimović: Nisi zadovoljan recepcijom svojih romana?

Nedžad Ibrišimović: Drugo je pitanje jesam li ja zadovoljan, ja tebi odgovaram na ono što si me maločas pitao.

Enver Kazaz: Čini mi se zanimljivim tvoje sadašnje tumačenje *Ugursuza*, prema kojemu je to roman o uskraćenoj mogućnosti konstruiranja kolektivnog identiteta...

Nedžad Ibrišimović: Jeste, ali ja toga odmah nisam bio svjestan...

Nedžad Ibrahimović: Dozvoli da citiram Ibrišimovićev stav: "Taj lik Muzafera alegorijski utjelovljuje sudbinu bošnjačkog naroda i njegovog buđenja iz autistične nemoćnosti"?

Nedžad Ibrišimović: To je tačna definicija, ali se nije mogla pojaviti onda, 1968. I sam sam je mogao izreći, ali tek tridesetak godina nakon pojave *Ugursuza*.

Enver Kazaz: Meni se čini da je to naknadna svijest o *Ugursuzu*...

Nedžad Ibrišimović: Da.

Enver Kazaz: Dakle, da je to naknadna svijest prema kojoj je u čitanje *Ugursuza* ugrađeno ovo zadnje, krvavo, tragično bosanskohercegovačko ratno iskustvo?

Nedžad Ibrišimović: Maloprije sam rekao da je *Ugursuz* nikao iz neke moje dublje i iskrenije pobude nego možda neke druge moje knjige, iz nekih dubljih poriva, neosviještenih muka, a sada je to izgleda očito, iz borbi u traganju za identitetom. Ali dok sam ga pisao, ja toga nisam bio svjestan. Sada se, dakle, može reći, da osim onoga što je još sve po sebi sama ta tvorba *Ugursuza*, da je on iznutra, unutar tog svog tkiva nosio i tu bol, i tu slutnju...

Enver Kazaz: Iz tvojih odgovora proizilazi sljedeći problem. *Ugursuz* kao roman, barem prema mom ubjedenju, jest priča o iracionalnoj dimenziji povijesti. I kolektiv i pojedinac u ovom romanu obuzeti su, u trenutku kad samoosvijeste svoje identitete, *slutnjom*, *šuhvom* kao simbolima transpovijesnih energija, jer iracionalna dimenzija povijesti jedino može nakon iskustva povijesnog zla proizvoditi strah, beznade i osjećaj krajnjeg apsurdna. Ali, iz tvog odgovora proizilazi da nisi imao pri pisanju svojih povijesnih romana nikakav jasno profiliran, racionalno utemeljen poetički koncept, nego si se oslanjao na iracionalni aspekt stvaranja?

Nedžad Ibrišimović: Pa, taj instinkt pisanja, da ga tako nazovem, nije instinkt filozofa, nije instinkt koji unaprijed definiše stvari. U književnosti se događa da književnik u svoju literaturu unosi filozofsku tezu, te literatura postaje manje ili više uspjeta ilustracija teze. Ponekad se dogodi da teza uspješno oplodi literaturu, pa dobijemo *Stranca* A. Camusa, a dogodi se da dobijemo i *Mučninu* J. - P. Sartrea. Ali šalu na stranu, mislim da pošten pisac zapravo sve stvari posmatra u jednom

fluktuirajućem stanju, iz pozicije otvorenosti slijedeći svoj spisateljski poriv, te posežući, recimo, za kakvom historijskom temom njome ne ilustrira kakvu svoju tezu, niti čitaoca nastoji namamiti pitkošću svoga romana. Što se mene tiče, držim da se u mojoj literaturi nikada nije radilo o tome da svjesno tragam za identitetom, niti o tome da svjesno razrješavam tajnu nacionalne historije, niti o tome da svjesno iznosim kakvu svoju filozofsku misao, niti da svjesno budem angažiran u društvenom smislu, nego se uvijek radilo samo o tome da nađem put i do ljudskog bića i do bića knjige.

Nedžad Ibrahimović: Nisam siguran da tvoj odgovor na Enverovo pitanje drži vodu. Pogotovu ako se prisjetimo drame *Woland u Sarajevu*, pa, bogami, i *Knjige Adema Kahrimana*. I Asim Bektaš iz *Volanda* i Adem Kahriman su *izravni likovi*, oni na određeni način apeliraju kao likovi i zalažu se za izravan angažman u povijesnom vremenu, čak stvarnom životu?

Nedžad Ibrisićević: Dobro, jeste! Ali da i ja tebe pitam: kakav je literarni postupak u *Ademu Kahrimanu* i je li on, po tebi, na neki način, bitan? I da odmah sa svoje strane odgovorim: taj literarni postupak je jako prisutan i jako bitan bez obzira na angažiranost sadržaja, i tvrdim čak i presudan, jer ne govorimo o pamfletu, nego o literarnoj tvorbi. Ili, kakav je literarni fon na kojem se zbiva drama *Woland u Sarajevu*? Ne bježim ja od toga što si ti u pravu kada pominješ ova moja dva djela u odnosu na moj društveni angažman, ali oba djela imaju preimućstva literarnog i artistskog, a nemaju preimućstva sociološkog i političkog. Knjige kao što su *Čiča Tomina koliba* H. B. Stowe i *Mati* M. Gorkog ne djeluju više. Iako bih ja od sveg srca želio napisati takvu knjigu o kijametu koji je pao na Bosnu od 1992. do 1995. Ali ja takvu knjigu ne mogu napisati, jer ona više ne pripada ovom vremenu.

Nedžad Ibrahimović: Da li se to odnosi i na Adema Kahrimana koji ispisuje knjigu koja će prepraviti povijesna zbivanja?

Nedžad Ibrisićević: I to je na beskrajnoj pučini književnog, unutar literarnog, unutar onoga čuda koje se događa između teksta i čitaoca. Čak i Adem Bektaš iz *Volanda* nije nastao samo iz moje želje da jednom i u mojoj literaturi zaživi i dobar Bošnjakin, nego i iz jednog otpora općoj pošasti savremene književnosti a to je da se literature često samo zarad literarnog

efekta neljudski odnose u kreiranju svojih ljudskih likova. Čini mi se da sam napisao čak i nekakav ironično intoniran članak pod naslovom "Ljudska prava likova u književnosti".

Nedžad Ibrahimović: Uprkos svoj šarmantnosti, duhovitosti, merhametu kao nekoj vrsti prisustva magijskog u liku Asima Bektaša iz drame *Woland u Sarajevu*, uprkos, dakle, svim simpatijama koje kao čitalac prema tom liku gajim i uprkos saosjećanju prema povijesnom usudu kojeg on simbolizira, meni djeluje pretjerano angažirano i isuviše naivno, barem ja to tako u svom čitalačkom iskustvu ocjenjujem, kraj te tvoje drame u kojem glasovi hora ovdašnje medrese i jedan polupismeni Bošnjak, musliman, nadvladaju artificijelnog Wolanda koji rukuje svim znanjima ovog svijeta?

Nedžad Ibrišimović: Ako govorimo iz teksta, a ne iz predstave, što da ne?! Što da ne i jedno i drugo. To nije borba dobra i zla, to su dva paralelna svijeta Asim Bektaš i Balam Woland. Ako ćemo o pobjedi, što se mene tiče, Asim je pobijedio već na početku.

Enver Kazaz: Angažman možemo definirati na bezbroj načina. Ali kako god ga definirali, taj pojam u osnovi podrazumijeva opredjeljivanje pisca za neki sistem vrijednosti kojeg brani ako osjeti da je ugrožen, ili ga pak na različite načine nastoji utemeljiti i afirmirati. Ti definiraš angažman i načinom na koji pisac postupa prema svojim likovima, te kažeš da pisci počesto "ugrožavaju ljudska prava svojih likova"? Meni je zanimljiva ta definicija, ali koji i kakav to sistem vrijednosti zastupa Adem Kahriman, taj lik koji hoće prepraviti historiju?

Nedžad Ibrišimović: Ukratko, postoje po mom osjećanju stvari, sile koje su sklone rušenju svijeta, rušenju života, pa i rušenju literature, i postoje sile koje podržavaju svijet, vole život i kreiraju novo u umjetnosti.

Enver Kazaz: Kad smo kod pojma angažmana, da se zadržimo malo na modernističkom, esencijalističkom konceptu literature koji zbog svoje eskapističke geste, zanemarujući etičku zarad strogo estetske dimenzije literature, nije u vrijeme osamdesetih i devedesetih uspio reagirati na ćosićevski koncept književnosti koji je u svojoj nacionalističkoj ideologiji najprije nacrtao nož u literaturi, a onda je taj nož počeo da radi u konkretnoj, vrlo tragičnoj povijesti. Nije li taj eskapizam suodgovoran za povijesno i ideološko zlo koje se sručilo u naše živote?

Nedžad Ibrišimović: Mislim da literatura u suštini izmiče ovim, ovako postavljenim kategorijama, ovako postavljenim odnosima. Literatura izmiče tome, sama literatura kao literatura. Drugo je njena upotreba, pa čak i zloupotreba, bilo da se gleda iznutra ili izvana. Njena upotreba, pa samim tim i zloupotreba, je uvijek kada na bilo koji način vara čitaoca, odnosno samu sebe. I ovdje, čini mi se, nije uopće pitanje o “lijepoj” i “nelijepoj” književnosti, nego o umijeću čitanja.

Enver Kazaz: Tvoja odbrana literature meni liči na onu situaciju, da citiram Nedžada Ibrahimovića sa jednog naučnog skupa, u filmu *Spašavanje vojnika Rajana*. Naime, kompletan vod vojnika izgine da bi se spasio vojnik Rajan. Da bi se spasio modernistički koncept literature, njen estetski utopizam, njena ideja autonomnosti književnog teksta, treba da “pogine” njena etička odgovornost i njena odgovornost za proizvodnju društvene svijesti?

Nedžad Ibrišimović: Sve što se tiče literature mora se razrješavati unutar nje, a ne izvan nje.

Enver Kazaz: To znači da se literatura ne može čitati unutar nekih društvenih konteksta?

Nedžad Ibrišimović: Ne može ni to... u ovom smislu u kome govorim...

Enver Kazaz: Ovo pitanje je samo na prvi pogled usko teorijske, načelne naravi, ali ono implicira jednu od osnovnih činjenica, onu da pisac može da radi u djelu što god hoće, da se bori sa jezikom, sa formom, sa ovim ili onim, ali njegov tekst se u konačnici sa svim svojim značenjskim potencijalom realizira unutar neke društvene zajednice, ili niza interpretativnih zajednica koje raspodjeljuju slične ili iste interpretativne strategije. Kad već govorimo o angažmanu, nije li moguće naspram ovog što ti zastupaš, dakle pojma literature sa modernističkim velikim *L*, uvesti množinu, da bismo konačno uvidjeli da se literatura zna ponašati i kao prava politička ideologija?

Nedžad Ibrišimović: Moj odgovor je ne.

Enver Kazaz: Dobro, možeš li pojasniti odbranu te tvoje literature sa velikim *L*?

Nedžad Ibrišimović: Ali ako se izade izvan literarnog u ovom smislu u kojem govorim, onda nema nigdje nijednog

polja ljudskog gdje se toliko sabiru proizvoljnosti i licemjerje. To je jedan veliki problem, to je poseban problem zašto se to događa. Dobro, sad, to je o...literaturi. Uostalom, dvije su stvari o kojima se može govoriti šta hoćeš i kako god hoćeš, to su literatura i smrt. Da, to su dva pojma o kojima možeš govoriti šta hoćeš i kako hoćeš. I to je jedno. A, opet, druga stvar je to da literatura nije nikakva granica, nije nikada bila nikakva granica. I ona je još uvijek živa... I ako i nad čim treba namirati, onda treba namirati nad njenom slobodom. Jeziva je činjenica, recimo socrealizam, iako je i tu sila pera veličanstveno progulila do baćuške *Tihog Dona!*

Nedžad Ibrahimović: Da malo skrenemo pažnju sa ovih esencijalističkih tretmana literature. Ja bih se vratio *Knjizi Adema Kahrimana*. Adem, kao prvi čovjek, i Kahriman, kao heroj, to bi mogla biti prava značenja naslova, ima namjeru da pišući knjigu prepravi povijesna zbivanja, da poništi ubistva i mučenja Bošnjaka koja su se dogodila u II svjetskom ratu, ali i ovom ratu od 1992. do 1995. Šta zapravo o funkcioniranju literature u konkretnom povijesnom vremenu misli Nedžad Ibrišimović?

Nedžad Ibrišimović: Pa, što se tiče *Adema Kahrimana* on je uspio, on je uspio u svojim namjerama – unutar knjige!

Nedžad Ibrahimović: Književnost koja hoće prepraviti povijesna zbivanja mora se suočiti sa jednom drugom činjenicom. Npr. tom da povijesna naracija, koju smo tek 1992. godine razumjeli kao ideološku, može prepravljajući historijske činjenice, kao npr. one o kosovskom boju, izgraditi jedan kompletan svijet na osnovu kojeg se desilo to što se desilo u bivšoj Jugoslaviji. Ako mi sada idemo obrnuto i kažemo da dobar čovjek pišući roman želi popraviti ono zlo što se desilo u historiji, ne radi li se u konačnici o sličnoj narativnoj figuri, bez obzira na prepravljanje povijesnih zbivanja u negativnom ili pozitivnom smislu?

Nedžad Ibrišimović: Radi...radi se o tome. O tome se radi! Ali ponovo govorimo ponad literature, jer historija i književnost nisu istoznačnice. Pa iako književnost i historija nisu istoznačnice, ako sam u *Ademu Kahrimanu* prekrajaao historiju, onda sam pogriješio i ja bih želio to ispraviti. Što se tiče prekrajanja historije, pa bilo to pozitivno ili negativno, kako kažeš, to je stvar opredjeljenja, samoobmane ili čak intime. I, bilo

da se vratimo u književnost, ili ostanemo lebdjeti ponad nje, moram reći da je moja osnovna namjera bila i ostala samo to da sačinim živo biće knjige. Zauzvrat na tvoje pitanje, a ostajući unutar književnosti, pokušaću iznijeti jedno svoje zapažanje. Uzmimo, recimo, pjesme Vislave Šimborske. Imam osjećaj da je ona svojom divnom, izvanrednom literarnom artificijelnošću, sa svakom svojom uspjelom pjesmom, ono što je opisala zauvijek umrtvila, zauvijek ubila i zauvijek sačuvala; i jedno i drugo i treće!

Nedžad Ibrahimović: Petrificirala?

Nedžad Ibrišimović: Da, petrificirala! Ili bolje reći začarala! Ono što je opjevala nema više nigdje osim u njenoj pjesmi! Ako pođemo odatle, nije li onda namjera literature da definitivno sve ono što postoji, što dotakne i što opiše, okameni i začara? Kako onda protumačiti onu čuvenu maksimu u nas, čini mi se da se pripisuje Bašeskiji: ono što je zapisano ostaje, a ono što nije zapisano nestaje? Ili da se pomognemo onim da je neizričaj, šutnja, negovor najistinitija, najdublja i najbolja priča? Ako odgovorimo potvrdno na to pitanje: okamenjava li književnost segmente ljudskog života?, uvijek možemo odgovoriti da svekolika književnost otkako postoji, još ni blizu nije obuhvatila, ili ako hoćete opisala ni sav svijet ni sav život, niti će joj to ikada poći za rukom.

Enver Kazaz: Nedžade, ti si i vajar, i romansijer, i esejist, i pripovjedač, i dramatičar, a bio si izravno i politički angažiran. Kako danas gledaš na taj svoj politički angažman?

Nedžad Ibrišimović: U jednom dobu, u jednom vremenu, kada ničega oko nas nije bilo, kada ja ništa nisam znao, kada ništa nisam vidio i kada se trebalo braniti da te neko ne ubije, gledao sam gdje ljudi, koji su mi bliski, idu, gdje se skupljaju i ja sam išao s njima i za njima i to je bio moj koncept angažiranosti. Nakon izvjesnog vremena osjetio sam dosadu, stvari su se kretale nekako sporo, čudno, nisam više nalazio mjesta za sebe u tome, a nije me više niko ni zvao na zajednička pregnuća.

Nedžad Ibrahimović: Sve je to dosada, ili se radi o razočarenju?

Nedžad Ibrišimović: Jednostavno više nisam razumijevao konotacije, ali držim da sam i sada politički angažiran, samo ne

šejtani inspiracije i napisao *Derviš i smrt* kao antimuslimanski roman?

Nedžad Ibrišimović: Ja im mogu objasniti! To je veoma jednostavno objasniti, ne znam u šta gledate kad čitate *Derviš i smrt*...! Zašto bi nešto bilo promuslimanski, ako je, recimo, ateistički... Ako je ateističko u oblandi muslimanskog onda je ne samo nemuslimansko nego i antimuslimansko. To je bar očito. Već na početku romana *Derviš i smrt* možete pročitati, recimo, ovo: "...jer svjetlo vjere to je oholost koju nisam ni osjećao a sad je se pomalo i stidim." Takvo što nikad ne može ni pomisliti, ni izgovoriti musliman, a kamoli derviš, i to još šejh. Odmah sprva lik derviša Ahmeda Nurudina poprma odlike kakva papa, ili svećenika, citiram: "Kuću, nekadašnji harem predaka, poklonio je redu bogati Alijaga Džanić... Molitvom i tamjanom sprali smo grijeh s te kuće..." Harem u islamu nije nikakav bordel da bi se molitvom i tamjanom spirao grijeh sa zidova kuće u kojoj su bile zakonite žene nekog Džanića. I takvih mjesta je bezbroj sve do kraja knjige.

Nedžad Ibrahimović: Interesira me da li je iz aspekta tvoje teorije o *ljudskim pravima likova u književnosti* Ahmed Nurudin realizirao u *Dervišu* svoja ljudska prava?

Nedžad Ibrišimović: Ma, on je tu realizirao svoja ljudska prava, ako to hoćeš...

Nedžad Ibrahimović: Kao musliman?

Nedžad Ibrišimović: Kao nemusliman.

Nedžad Ibrahimović: On je u romanu šejh!

Nedžad Ibrišimović: On nije šejh.

Nedžad Ibrahimović: Ti si rekao da je roman *Derviš i smrt* perfektno stilski napisan.

Nedžad Ibrišimović: To je odličan roman, naša najbolja knjiga.

Nedžad Ibrahimović: Šta je u njemu odlično i najbolje, a istodobno muslimansko i nemuslimansko?

Nedžad Ibrišimović: Nije muslimansko, ali jeste bošnjačko, ili recimo bosansko... Meša je svoje islamsko obrazovanje smeo s uma, a vjeru nije prakticirao. Ali imamo jedan drugi interesantan slučaj što se tiče ovoga, slučaj Maka Dizdara

koji također nije prakticirao vjeru ali kome snažna istinitost i iskrenost njegova pera, a ne njegova intencija, nije dala da se ogriješi o Boga, barem što se tiče njegove poezije. Ne umanjujem time književnu vrijednost Meše Selimovića, niti jednog stavljam iznad drugog.

Enver Kazaz: Probaću povući paralelu između tvoga *Ugursuza* i Mešinog *Derviša i smrti*. I jedan i drugi protagonista romana, i tvoj Muzafer i Mešin Nurudin prolaze iste ili slične drame identitarnog konstruiranja. I jedan i drugi lik su izloženi djelovanju historije i ideologije, te sila moći u njima koje presudno oblikuju njihov lični identitet. Tvoj Muzafer u trenu kad dođe do mogućnosti ovladavanja govorom i jezikom dolazi do identiteta slutnje, šuhve, apsurdna historije, a Mešin junak prolazi pravu identitarnu dramu unutar društva kao političke pozornice intrige i nasilja. On nakon identiteta *šejha, svjetla vjere, biva povrijeđeni brat*, pa čovjek koji sumnja u dogmu, pobunjeni čovjek, pa neko ko princip Boga zamjenjuje principom mržnje, pa vlastodržac i moćnik, pa žrtva u surovom žrvnju vlasti, pa na koncu apsurdni čovjek, kao i tvoj Muzafer. I jedan i drugi roman dolaze do spoznaje apsurdna historije i ideologije koje funkcioniraju na principima političkih institucija moći.

Nedžad Ibrišimović: To je uredu, ali pisac ne smije praviti greške ni u jednom segmentu svoga djela, ne smije griješiti u odnosu na neku kulturu, na neki ambijent, na neko doba, na nečiju svetost. Kur'anski ajeti se ne smiju poloviti, niti se prema njima smije i može odnositi proizvoljno samo kao prema literaturi.

Nedžad Ibrahimović: Bilo bi zanimljivo napraviti poetičku distinkciju između *Ugursuza* kao paradigmatičkog romana iz tvog ranijeg opusa i *Vječnika*. Junak *Ugursuza* identitete razumijeva isključivo unutar povijesti, dok je junak *Vječnika* osobena platonistička figura koja je lišena svega što se danas smatra realnim, povijesnim nanosima na identitet. Njega ne dotiče ni smrt njegovih najbližih, a on putuje kroz vrijeme bivajući istodobno zadovoljan svojom povijesnošću?

Nedžad Ibrišimović: Nigdje u *Vječniku* ne piše da ga ne dotiče smrt njegove familije ni smrt njegovih najdražih i ne bi ga trebalo zvati vječnikom nego dugovjekim, on je smrtan i ne zna kada će umrijeti...

Nedžad Ibrahimović: On u romanu ne umire?

Nedžad Ibrišimović: Tako je. On u romanu ne umire, ali on je samo dugovjek, ali ne i vječan... Ali veoma mi se dopada to tvoje zapažanje da je lišen svakog povijesnog nanosa na vlastiti identitet. To si izvrsno zapazio.

Enver Kazaz: Ako je slutnja, odnosno šuhva oblikovala Muzaferov identitet, da li identitet Abdullaha Misrija, junaka *Vječnika*, oblikuje isključivo metafizički, odnosno božanski sadržaj ljudskog bića, pa u romanu zbog toga nema nikakvog kulturalnog horizonta u koji je junak potopljen, niti bilo kakvog povijesnog horizonta u kojem se on kreće?

Nedžad Ibrišimović: Da, može se tako kazati...

Enver Kazaz: Pa ipak, ja u *Vječniku* prepoznajem neke elemente kulturalnih pozadina na kojima se oslanja roman. Npr. ono čuveno Gazalijevo razlikovanje vječnosti i vremenitosti, direktno suprotstavljeno aristotelovskom konceptu kulture, odnosno našem današnjem tehnološkom, ateističkom i materijalističkom kulturalnom duhu. Da li si ti i na Zapadu pronalazio tekstove koji su poslužili kao kulturalna pozadina *Vječniku*?

Nedžad Ibrišimović: Nisam, nisam zato što bih sve što si do sada pomenuo idući od Gazalija, sve bih to mogao prebaciti i na Dostojevskog, jer *Vječnik* više izvire iz Dostojevskog nego iz Gazalija.

Enver Kazaz: Ove kulturalne pozadine romana su veoma važne, jer omogućuju redefiniciju koncepta vremena. Namjesto historijskog, objektivnog vremena roman, zapravo, barata kosmološkom koncepcijom i odnosom vremenitosti i vječnosti, pri čemu se vječnost shvata isključivo kao metafizička sadržina vremena. Otud bi npr. i katolički mistički tekstovi mogli biti kulturalna pozadina *Vječnika*?

Nedžad Ibrišimović: Postoje duboke sličnosti u njihovim iskustvima, u iskustvima katoličkih mistika i sufija. Ne samo da postoje ove duboke sličnosti, nego postoji i veza između budističkih mistika i perzijskih sufija.

Enver Kazaz: Promjena koncepta vremena omogućuje u *Vječniku* promjenu koncepta čovjekove odgovornosti. Naime, čovjek nije odgovoran prema historiji i njenim zbivanjima,

nego prema vječnoj suštini svoga bića, tj. prema Bogu. Zato se i odgovornost prema drugima pretvara u odgovornost da se ne počini bilo koja vrsta grijeha. Misri ne želi počiniti grijeh, jer će na taj način uništiti vječni sadržaj svog bića?

Nedžad Ibrišimović: Tačno! To je osnovno.

Enver Kazaz: Iz toga proizilazi još jedan aspekt *Vječnika*. Nije li to roman koji pokušava načiniti paradigmatički obrat u kulturi prelazeći sa materijalističkog obrasca kulture na metafizički, pa je *Vječnik* roman ne samo o Božanskoj suštini ljudskog bića, nego i o Božanskoj suštini etike?

Nedžad Ibrišimović: Ima jedna stvar koju bih istakao kada je u pitanju dugovjekci Abdullah Misri el-Bosnawi, u ovom kontekstu, u kontekstu ovih paralela a to je da on kaže da nikada nije do kraja doživio iskustvo jednog derviša, jednog sufije. Na drugom mjestu kaže da ne želi doživjeti saznanje istinske radosti, jer ne zna koliko će još živjeti među ljudima i na trećem mjestu kaže da se nije libio zabluda ljudi s kojima je živio jedino se čuvajući širka, to jest pripisivanju Bogu druga. Znači, i pored svog ogromnog ljudskog iskustva on zadržava poziciju običnog smrtnika, ne žudi za izuzetnom pozicijom jednog mistika, niti za izuzetnom pozicijom kakva vladara.

Nedžad Ibrahimović: Zašto ti je trebalo da samog *Vječnika*, odnosno tu osobu koja mijenja imena, ali istodobno zadržava stalni identitet, dodatno literariziraš time što je on samo jedan lik u okviru El-Hidrove knjige. Ne gubi li time roman bitnu referencijalnu dimenziju i ne postaje li neka vrsta manirističke igre kojom se problematizira sam čin pisanja?

Nedžad Ibrišimović: Hazreti Hidir je izuzetno kompleksan, složen i osjetljiv lik islamske teološke i književne tradicije i ja sam morao iznaći posebnu formu njegovog vlastitog pismenog izričaja. Jedina forma za biće takvog iskustva bila je forma koju sam ponudio u posljednjem, devetom poglavlju knjige, forma do koje sam došao kada sam imao sedamnaest godina, koju nikad nisam upotrijebio i za koju nisam ni slutio da je cio život čuvam upravo za *Vječnika*. Ne vidim da je Abdullah Misri El-Bosnawi time što je u knjizi El-Hidra doživio svoju jedinu smrt izgubio svoj vječni život ili nešto od svoga utemeljenja, jer je El-Hidrova knjiga keramet, čudo. Naprotiv, on je u njoj samo potvrdio svoju dugovjekost iskusi, na poseban način, novih 309. godina ibadeta.

Nedžad Ibrahimović: Tu je Misri postao vječnik?

Nedžad Ibrišimović: Da, možda je tu postao vječnik.

Enver Kazaz: Budući da si ti vajar koji pokušava izvajati sjenu (o tome si napisao zanimljiv tekst *Noću bi padni snijeg* i objavio ga baš u *Sarajevskim sveskama*) zanima me tvoje iskustvo bavljenja različitim umjetničkim medijima.

Nedžad Ibrišimović: U mojoj ranoj mladosti meni su pale na pamet obje zamisli, i zamisao da napišem *Vječnika* i da izvajam sjenu. Te dvije zamisli, eto, prate me cijeli život. Ali šta je to sjena? Znam da je to ključ kojim bih razriješio nešto svoje, ali šta je to sjena. Bio bih vam zahvalan da mi odgovorite. Ovo je pitanje *ad hoc*, ali šta god kažete biće mi od koristi.

Enver Kazaz: Sjena je platonistička figura, način Božanskog prisustva u svijetu, budući da Bog u materijalnom svijetu može postojati samo posredno. Sjena je jezik metafizike u propadljivoj, materijalnoj, vremenitoj svijetu.

Nedžad Ibrahimović: Smatram da je *Vječnik* jedna vrsta sjene Nedžada Ibrišimovića, ja sjenu doživljam kao trag koji smrtan čovjek može da ostavi na ovom dunjaluku.

Enver Kazaz: U razgovoru koji si, otprilike prije mjesec dana, vodio sa studentima na Filozofskom fakultetu u Tuzli pomenuo si da te u književnosti zanimaju samo relacije, ne književni likovi, nego njihove međusobne relacije. Od Saussureova lingvističkog obrata pa sve do Luhmannove teorije sistema relacija je osnovni faktor funkcioniranja svake strukture, odnosno sistema. Kako definiraš to, da tako kažem, relaciono pisanje?

Nedžad Ibrišimović: To je veliki problem, jer kao pisac sam svjestan da nema knjige bez potpuna lika, a kao čitalac volim da su likovi u knjizi svestrano opisani, puni, jasni. Međutim, ono što je za mene bitno jeste to šta dva karaktera kreiraju između sebe, a ne sami ti karakteri. Ono što je uspostavljeno, ovaploćeno, između njih, to je za mene stvarno, u to treba gledati, a oni sami nisu to na šta bih usmjeravao svoju pažnju. Moglo bi se reći: to nevidljivo između dva bića je vidljivo, a oni, iako vidljivi, oni su nevidljivi. Zašto je to važno? Zato što se tu ljudi ubijaju iako o tome nikad ne govore. Možda je smrti najmanje na bojnopolju.

Nedžad Ibrahimović: Znači li to da biće postoji samo u relaciji?

Nedžad Ibrišimović: Tako nekako...

Nedžad Ibrahimović: Da li taj relacioni odnos važi i za odnos čitatelja i knjiga?

Nedžad Ibrišimović: Nema knjige bez čitaoca.

Enver Kazaz: Kad smo već kod relacija, nisi li jednom rekao da je ateistički čovjek *žvrljotina u vazduhu*?

Nedžad Ibrišimović: Nisam rekao nego sam napisao, ali na tom mjestu trebalo bi pročitati i ono što slijedi iza toga. To je ta unutarinja smrt, da je tako nazovem. I u tom odnosu, u toj relaciji, bitno je da li su parovi živi. Jer svijetom hode živi-živi i živi-mrtvi... Živi-mrtvi traže i uzimaju naknade: mrtve i žive, a živi-živi, od volje im, šta hoće...

Nedžad Ibrahimović: Jesi li to učio od Sartrea ili od Dostojevskog?

Nedžad Ibrišimović: To sam najprije naučio na sarajevskim ulicama, onda našao kod Sartra i kod Dostojevskog, a sad evo objelodanjujem u *Sarajevskim sveskama*.



DNEVNIK

Jelena Lengold



Jelena Lengold

Kome pišem dnevnik

Za Maketića i Nešu

1.

Šteta što nisu već izmislili kompjuter koji će da zapisuje direktno naše misli. U tom slučaju, ovaj bi dnevnik bio davno napisan i moji prsti ne bi imali ništa zajedničko s tim. Jer, varate se ako mislite da su prsti u svemu tome neutralan činilac.

Razmislite malo o svojim prstima... Dešava li se i vama? Vi nameravate jedno, a prsti drugo. O *tome* vam pričam!

Dakle, ovaj dnevnik pišemo moji prsti i ja. Pri čemu su oni znatno brojniji. I zato se unapred ograđujem. Sve što vam se učini čudno, neprimereno, stilski neobličeno, a naročito bude li nevaspitano – znajte, oni su!!! Njih desetorica. Ne bi im bilo prvi put da me uvale u kojekakve nevolje.

2.

Postavlja se pitanje, *kome* ja pišem ovaj dnevnik? Jer, iskreno rečeno, dnevnik sam poslednji put pisala kada sam imala četrnaest-petnaest godina... U to vreme, moja je porodica bila jako zabrinuta za to u kakvog ću se čudaka ja napokon pretvoriti. Sve je ukazivalo na to da neću baš krenuti željenim pravcem. I zato su moje tetke smatrale da je njihova najsvetija vaspitna dužnost da čitaju moj dnevnik. I da tako saznaju šta mi se to vrzma po glavi. Dakle, još tada sam uvežbala tu tehniku: jedan dnevnik za tetke, koji je šatro bio sakriven ispod jastuka i jedan sasvim drugačiji dnevnik do koga, bogu hvala, tetke nikada nisu dospеле, sakriven na mestu koje vam neću odati. Nikad se ne zna kad može da zatreba dobro skrovište.

I sad se pomalo osećam kao da ponovo pišem dnevnik za svoje tetke. Mada su one već davno pokojne. Ali, to ih ne sprečava da me nadgledaju, zar ne?

Ovako ćemo: da bismo tetke ostavili da miruju na svom senovitom kruševačkom groblju, koncentrisaćemo se na ljude koji će, možda, ovo zaista čitati. (Iskustvo, naime, govori da vam kad-tad neko uvek pročita dnevnik. U najboljem slučaju

plate vam i honorar za to. To je već na pola puta do prostitucije, prodavanje svoje intime, ali, šta je – tu je, uvek se možete utešiti time da je takav posao pisca.)

Dakle, Sarajevo. Koga imamo u Sarajevu? Imamo ih iha-haj! Nije da se hvalim. Dug je život bio. Ali, izabraćemo dvojicu. Dva dobra druga iz mladosti. Oni su danas fini oženjeni ljudi i zato ćemo biranim rečima ovaj dnevnik posvetiti njima. Eto. Za moje prijatelje, Maketića i Nešu.

3.

Kafe "Mondo" na Zlatiboru. Kožne fotelje. Šarene jakne svuda unaokolo. Dobro postavljeni zvučnici. Odavde možete da gledate u proplanke i livade i jutarnje nebo i da sasvim zaboravite gde se zapravo nalazite. Peva, naravno, Eros Ramazzoti, on je pretplaćen na ovakva mesta, tu mu je udobno skoro kao i meni. Ne razumem ga najbolje, ali biće da je nešto o ljubavi.

Onda otvaram novine, dok čekam da me neko posluži. Listam, i listam, i listam, i onda odjednom ta vest. I njihove fotografije. "Ubili tek rođenu bebu." Gledam njihova lica. Mogla bih da prođem pokraj takvih lica i da ništa ne naslutim. Mlada žena i njen otac.

Strateški nabildovani konobar pojavljuje se ispred mene.

Šta želim?

Želim da plaćem, ali ne bi bilo u redu da to kažem.

Kažem:

– Toplu čokoladu.

– Sa šlagom ili bez? – pita on.

I odjednom je nekome to važno, kakvu ću ja toplu čokoladu popiti.

Ona je, kaže, već imala dvoje dece iz prvog braka. Živi sa svojim ocem i decom. Ne radi nigde, otac je izdržava. Zatrudnela je vanbračno sa momkom iz susednog sela. Za abortus nije imala novca. Na očevo insistiranje, izašla je iz bolnice sutradan nakon porođaja. Držala je svoju bebu u naručju, zdravog dečaka od četiri i po kila.

Pokušavam da se utešim. Pokušavam da kažem sebi da zdrav dečak od četiri i po kila i star jedan dan nema u sebi baš previše svesti.

Otac ju je odvezao u šumu. Rukama je razgrnuo travu i lišće. Dozvolio joj je da poslednji put podoji svoju bebu. A onda je uzeo dečaka i zatrpao ga. Živog.

Ona kaže da nije smela da se suprotstavi ocu.

On kaže da nije imao para da izdržava i njeno treće dete.

Sudski veštaci kažu da su bebu verovatno pojeli psi lutalice u šumi.

Komšije kažu da su znali da je trudna i da su videli da se vratila bez deteta.

Konobar i dalje čeka.

Ja kažem:

– Sa šlagom.

Treba mi nešto slatko. Što slađe. Nepodnošljivo slatko. Nešto što će uspeti da zatrpa ovo osećanje.

Imam tu užasnu osobinu da mučim sebe vizuelizacijom svih stvari koje me bole. Zamišljam male usne te bebe na majčinoj bradavici, poslednji put. Zamišljam miris razgrnutog lišća i trave. Zamišljam slabašni zvuk koji se čuje ispod trave dok njih dvoje odlaze. Hvatam sebe u čudnom gestu, klatim se napred-nazad, kao Hitler na onoj čuvenoj Olimpijadi, tako se klatim, pokušavajući da ne zaplačem usred kafea “Mondo” i nadajući se da će moja topla čokolada da stigne brzo, brzo i da ću nekako da otresem sa sebe i ovu vest.

Ne otvarati novine!

To je trebalo da bude odmor. To je trebalo da bude jutro na planini. To je trebalo da bude popravljanje crvenih krvnih zrnaca.

U celoj priči, najmanje mrzim šumske pse lutalice. Zamišljam da su došli do bebe, da su razgrnuli travu i lišće, da su nanjušili fini miris mleka i tek rođenih suza i da su potom u dva nežna zalogaja sve to uneli u sebe i prekratili muku svetu.

U jednoj šumi, nedaleko od Zlatibora, trčkara neki siti pas. Tu, malo dalje, sedim ja i pijem toplu čokoladu.

Onaj čovek je dobio osam godina zatvora. Njegova ćerka samo dve.

Ne postoji dovoljno slatko piće za tako nešto. Dišem duboko i gledam u nebo. Plavo, prozračno, sveže.

Nema šanse da ove nedelje prestanem da pušim.

4.

Ima jedna stara fotografija na kojoj se vidimo majka i ja: spavamo, obe sa viklerima na glavama. Ona je obučena u neku tanku letnju spavačicu, koja joj se sasvim solidno zavrnila na butinama, a ja sam samo u kupaćim gaćicama. Ležimo na veli-

kom bračnom krevetu u nekoj od iznajmljenih soba na moru. Ja imam, recimo, pet ili šest godina. Majka, dakle, ima jedva trideset. Isto toliko godina u tom trenutku ima i moj otac koji nas posmatra kako spavamo popodne, u nekoj kući na moru, umorne od jutarnjeg plivanja i od sunca.

Pokušavam da ga zamislim: muškarac od trideset godina koji posmatra svoju ženu i ćerku. Scena istovremeno i nežna i erotična. I komična, svakako, zbog onih naših viklera. Njemu je verovatno dosadno. Pročitao je novine, zatim izvadio iz torbe svoj mali šah sa magnetima i odigrao partiju koja je toga dana objavljena. Sada sedi i čeka da se probudimo pa da nas izvede na sladoled. Šta ga je tada navelo da poželi da nas fotografiše? Šta je pri tom osećao? Da li nas je posle toga odmah probudio? Da li nas je probudio zvuk foto-aparata? Da li je majka sanjivo pogledala u oca i rekla nešto kao:

– Da li si ti normalan, čoveče? Kako me to slikaš голу?

Ali ipak, više od svega želim da znam: šta je on osećao dok nas je slikao? Jer, ako ga je na fotografisanje navelo bilo šta izvan puke dosade, onda pomišljam da smo možda ipak imali načina da budemo srećni. A nismo bili. Nećete valjda reći da nas je fotografisao samo da bi kasnije ismejavao majku? Ili da bi, od tada pa do danas, tvrdio da smo nas dve samo različite verzije jednog te istog principa?

U nekom filmu, koji se odlikuje brigom za konačni spokoj svojih junaka, ja bih sad otišla kod oca, pomirila se sa njim, posle toliko godina, i pitala bih ga o toj fotografiji. I on bi se svega setio. Rekao bi nešto kao:

– Da, sećam se. Dubrovnik 1966. Roletne su bile spuštene do pola i vas dve ste bile tako lepe i mirne u svom popodnevnom snu. Želeo sam da ovekovečim taj trenutak lepote jer sam znao da se, kao takav, više nikada neće ponoviti. Bile ste tu, dve osobe koje sam voleo najviše na svetu...

Nećemo nastavljati sa ovim. I vi i ja znamo da se to ne dešava u životu. Ni u vašem, zar ne? Ni u mom, verujte.

U stvarnosti, nikada neću saznati ni osnovne činjenice. Gde smo letovali? Koja je to, zapravo, bila godina? Da li se rastanak već pominjao ili je samo lebdeo između naših plastičnih tanjira na plaži?

U stvarnosti, naravno, neću otići kod oca. A i kada bih otišla, ne bi bilo moguće razgovarati o nekoj staroj fotografiji.

U stvarnosti bismo se samo još jednom posvađali, sasvim banalno i sa potpunom izvesnim ishodom.

Sećam se da je dalje od te kuće bio neki prašnjavi drum koji se spuštao do plaže. I da je svo rastinje bilo suvo i sprženo suncem. Sećam se da su grančice tog suvog rastinja bile prepune načičkanih malih puževa. Puževi su visili na tim grančicama kao pupoljci. Sećam se da sam jednu od tih grančica donela u našu sobu i da su se do sutra ujutru mali puževi razmiledi svuda po krevetima, stolicama, po podu, po našoj odeći. I sećam se da su moji roditelji bili užasno ljuti na mene zbog toga. Ta fotografija i ti puževi, mogla bih se zakleti da je to bilo upravo tada, tog leta. Sve vreme su bili ljuti. I sve vreme sam bila kriva. I uvek potom, kada negde na moru vidim male puževe zakačene za suvo granje, ja osetim onu istu tugu.

I ako već hoćete, sećam se i ovoga:

Prošlog leta sam čistila svoju baštu. Bio je to jedan od onih običnih letnjih dana. Neka nedelja, verovatno, jer jedino nedeljom besmisao može da me natera da uzmem metlu u ruke i čistim opalo lišće.

Zašla sam malo dublje u travu. Napravila sam jedan pogrešan korak. I onda se čulo: krc!

Tačno ispod moje noge stajala je polomljena kućica jednog puža. Pola kućice bilo je smrskano. Puž je, verovatno ranjen, bio sklupčan u onoj preostalog polovini. Šta biste vi uradili sa polomljenim pužem? Kako biste se osećali? Mislite li da je to dovoljan razlog za onakav plač? I šta uopšte rešava to što sam ga uhvatila i bacila daleko u susedno dvorište? Recimo, neće da umre tu ispred mojih vrata, ali da li se time nešto zaista menja?

Bila je to jedna od onih svađa za koje moj muž ne nalazi objašnjenje. Pomirio se s tim da su to verovatno oni dani u mesecu kad su žene lude.

5.

Bilo je pitanje trenutka kad će se Đorđe javiti. Nije bilo važno što se sada čujemo jednom, dva puta godišnje, a vidimo još ređe. Znalo se da se *sad* mora javiti! Jer, veliki plakat na zgradi Doma sindikata, baš kao nekad, saopštavao je da je Arsen Dedić u Beogradu. Kad pomislim na Arsenov kocert, ja pomislim i na Đorđa. To mu kod mene dođe nešto kao uslovni refleks.

Evo kako vam je sve to počelo...

Krajem sedamdesetih, u Beogradu, svi su imali dvadesetak godina, stalno je bilo leto i meni je fenomenalno stajala jedna

crvena haljina na bretele. I kad već pitate, da, nosila sam je bez brusa. Kad pomislim na te godine, zaista, uopste ne mogu da se setim zime. Sećam se mirisa lipe u ulici Proleterskih brigada i graje dece iz Četrnaeste beogradske gimnazije, graje koja se uliva u moju ulicu, Koče Kapetana.

Svesna sam da izgovaranje ovih reči, izgovaranje imena ulica iz mladosti, nikome osim meni ne znači ništa. Ali meni je kao bajalica. Ulica Koče Kapetana. Sećam se velike letnje vrućine i kako sedimo na podu iza spuštenih roletni, sećam se kako noću odlazimo na Tašmajdan, u “Poslednju šansu”, ali tek tamo negde pred zoru. Više od svega, sećam se kako ujutru počinju da pevaju ptice. Nisam volela ovaj zvuk. Jer, značio je da je došao kraj noći. A noć je, kako god okreneš, bila bolja od dana. Od bilo kakvog dana.

Đorđe je živio u Kičevskoj ulici. Delili smo zapravo istu zgradu, koja se protezala na dve ulice. Stidljivi student elektro-tehnike, sa naočarima, pomalo proćelav već tada. Nestvarno prefinjene crte lica i hod toliko prav kao da ne pripada ovom svetu. Uvek nekako čudno uštogljen. Uvek za mrvicu previše građanskih manira u njemu. Valjda mi se baš to kod njega sviđalo. Osećalo se da je upravo napustio neki prostor u kome je svaki stoljnjak pažljivo uštirkan, a svaka šoljica za kafu nežno obrisana krpom i vraćena u starinsku vitrinu da bude ukras do sledećeg popodneva. Bili smo različiti, kao pedigirani cvet iz holandskog staklenika i prašnjavi maslačak-krajputaš. Takvi smo bili.

Valjda nikada ne bismo ni progovorili – iako sam ga već godinama viđala kako uštirkano prolazi kroz moju ulicu – da se nije desio jedan Arsenov koncert.

Znam zašto sam ja otišla sama. Ne znam što je on otišao sam. Kako god, tamo, na tom koncertu Đorđe i ja smo priznali jedno drugome začuđujuću istinu da živimo u istoj zgradi i volimo Arsena Dedića.

Vraćali smo se posle, peške, uz Bulevar revolucije, i obećali jedno drugome da ćemo uvek, ali baš uvek, uvek, dok smo živi, zajedno ići na Arsenove koncerte. Neće nas više niko ispaljivati za izlazak.

To nije nikada bila ljubavna priča. Ne takva na kakvu možda mislite. Đorđe je bio nesrećno zaljubljen u svoju bivšu devojkicu, pod čiji smo prozor često odlazili, da gledamo kako se pale i gase njena svetla. Ja sam bila zaljubljena u vazduh oko Kalenićeve pijace i u lipe. Što će reći, bila sam zaljubljena u sve!

Jedino što sam tada mogla da uradim za Đorđa i Arseno Dedića bilo je da napišem pesmu. Pesa je imala violinski ključ umesto naslova i glasila je ovako:

“Dobija bore muzikant kojeg slušam godinama
i ptica na kojoj leti i koju naziva glasovirom
iz ostarelog neba sleće kao iz bivše države,
pa ipak, dozvolite takvo jedno poređenje:
navikla sam na njega kao jelen na zavičaj,
sudbina svake reči vratila se stotinu puta
u povest, u tlocrt čak moje duše, u pokućstvo,
i svaki put, poput tamnog rublja na devici,
iznenađuje moj jeftini mesing uha,
potom mi kvari fini školski krasnopis
i tera me da lenjo povlačim prste po rubovima stvari
i da osluškujem sa čime se od svega toga
slaže moj život, prhka krivulja,
sa čime se od svega toga rađaju vruće životinje
što prolaze, nespokojne kao reči mojih pisama,
dok on neprestano peva.”

Ne znam tačno kako se osećao Đorđe kada je 1984. osvanula knjiga koja je kraj ove pesme imala i posvetu sa njegovim imenom, ali slutim da je to bilo malo previše za njega. Onakav kakav je bio, mora biti da je od nečega tako ličnog osećao neodređeni stid.

Pa ipak, kad danas gledam sve te posvete koje sam pisala i izgovarala, sve te male zavete koje sam davala uz svoje pesme iz mladosti, ova posveta stoji čvršće od drugih. Ništa se u njoj nije promenilo. Ni Đorđe, ni Arsen, ni ja. Niti bih u onoj pesmi promenila i jednu jedinu reč. Danas, posle više od dvadeset godina, pomalo se ježim čitajući ovakav jedan red: “...iz ostarelog neba sleće kao iz bivše države...”, ali već znam, sada iz iskustva, da je poezija koju sam pisala uvek bila beskrajno mudrija od mene. Ja sam možda pila pivo u “Šansi” i “Domovini” i gledala lepe studente arhitekture kako ulaze u KST, ali poezija koju sam pisala oduvek je tačno znala šta se zapravo dešava duboko ispod svega toga.

I zaista smo godinama nakon toga Đorđe i ja zajedno išli na Arsenove koncerte. Sve se unapred znalo, i šta će ko da kaže, i gde ćemo sedeti, i da će Arsen nositi svoj crni prsluk, i da će mu čaša crnog vina stajati na klaviru/glasoviru, znali

smo napamet i Arsenove šale koje je godinama ponavljao i uvek smo se smejali, ponajmanje iz pristojnosti. Jednostavno, voleli smo ga. Utopali smo se u reči. Utopali smo se u njegove dirke.

Nismo stigli da prekršimo svoj zavet jer jedne godine, početkom devedesetih, svašta se ispodešavalo i Arsen više nije dolazio u Beograd.

Sve se promenilo. Đorđe se oženio i otišao na Dorćol. Ja sam se udala i otišla na Novi Beograd. Odlučila sam da više ne pišem poeziju. Napisala sam svoje poslednje stihove:

“Poezija je otišla i sad sam posve sama
kao kakva lenja riba
ćutljiva kao zvezde
ništa me ne pomera vekovima...”

Ali to, naravno, nikad ne možete znati sa sigurnošću. Prođe nekoliko vekova i kad se najmanje nadate – nešto vas ipak pomeri.

Evo nas u 2005. godini. Ja sada imam 46, Đorđe još i koju više. A Arsen, posle petnaest godina, ponovo dolazi u Beograd.

Rekoh vam već, Đorđe je uvek bio obziran čovek. A ja sam, negde usput, i sama pomalo postala takva. Pa smo tako obzirni oboje oklevali da kažemo ono što je trebalo kazati.

Samo je pozvao jednoga dana i pitao me idem li sutra da kupim karte.

– Idem – rekoh. – A s kim ćeš ti na koncert? Sa ženom verovatno?

Đorđe je malo oklevao, ali pošto fini svet u koji je on uvek spadao ne ume da laže, na kraju je izgovorio:

– Znaš, moja žena baš ne voli Arsena. Kaže da joj je dosadan.

Šta bih na ovo uopšte mogla da kažem? Đorđe se oženio ženom koja ne voli Arsena. Radije ne bih izvlačila zaključke iz ovoga.

Ja sam imala malo više sreće. Udala sam se za nekoga ko je zbog mene zavoleo Arsena. I to je nešto, u današnje vreme.

– Pa s kim ćeš onda na koncert?

Osećala sam se kao odvratna izdajica.

– Ne znam – reče Đorđe – videću.

Tako smo završili taj razgovor. “Videćemo se na koncertu”. Negde tamo, u gužvi.

Naravno da se nismo videli među nekoliko hiljada ljudi. Osvrtala sam se oko sebe i tražila jedan uštogljeni vrat koji ozbiljno sedi i sluša, ali nije ga bilo. Svuda unaokolo sredo-večne gospođe poput mene stavljale su glave na ramena svojih muževa i lepo se videlo kako im tiho cmiczdre u kragne, svaka na svoju pesmu. Cmizdrila sam i ja. Jer nije to bila samo muzika. Bio je to miris lipe iz ulice Proleterskih brigada, koji se odjednom vratio i pomilovao me po licu, onako kako miris mladosti ume da vas dotakne.

Nisam mogla da odem a da se ne uverim da li je Đorđe bio tu negde. Stali smo ispred ulaza u Dom sindikata, moj strpljivi muž i ja, i gledali kako svi ti naši ispisnici izlaze iz sale. Skoro da smo već izgubili nadu. Ali onda, među poslednjima, pojavio se i Đorđe. Sam. Ukočenog hoda, baš kao nekad.

Popričali smo malo i nekako nije bilo vremena da se ode na piće. Rekli smo kako nam je bilo lepo. Kako smo bili ganuti, posle svih tih godina. Ali, to naravno nije bilo ni blizu onome što se moglo pričati, da se zaista pričalo. Otmen svet, u koji Đorđe spada, nikad ne pokazuje osećanja previše egzaltirano...

Mi smo posle požurili u garažu po auto, Đorđe je otišao sam na svoj Dorćol peške.

Čudno je to u životu. Više nikada ne bih želela da živim kod Kalenić pijace. Tamo više nije ono što je nekada bilo. Tamo je sada gužva, tamo je sve zakrčeno automobilima i besmislenim bučnim kafićima. Danas se sasvim iskreno radujem svaki put kada prelazim most i kada duboko udahnem vazduh Novog Beograda.

Ali sad tačno znam šta je sve ono bilo. Vreme patetike. Pročeprkajte malo po svom srcu. Uvek vam nekako najviše znače oni ljudi sa kojima ste tako bezbedno mogli da podelite baš to, patetiku. Mogla bih sad još ponešto ovde da dodam u odbranu patetike, mogla bih od *pathos*-u, o poreklu ove reči, ali – neću.

Ko zna, zna. Ko ne zna, ne vredi mu ni pričati.

6.

Spadam u loše vernike. One koji Ga se sete jedino kada su u nevolji. One koji razmišljaju isključivo u kontrastima. Postoji kazna i postoji milost Njegova. I ovde prestaju sva nagađanja: kazna ili milost?

Žene u belom ulaze i izlaze, izlaze i ulaze, krećući se bešumno u svojim platnenim cipelama. Nekoliko ljudi, sasvim

nalik na mene, sede tu i gledaju u pod. Kada se otvore vrata, svi podignemo pogled. Ubrzo ga svi ponovo spustimo. Svi, izuzev jednog od nas. Taj ulazi unutra. Ne pratimo ga pogledom. U mislima, međutim, svi ulazimo za njim i hvatamo, još s vrata, još u prvom, najmanjem delu sekunde, lekarev pogled. Iz tog pogleda sve bi moralo da se vidi. Ako ne može da se uhvati, ako lekar gleda u svoje beleške, neodređeno pretura po rendgenskim snimcima, po svojim papirima, ako se samo po pokretima obrva može naslutiti da žmirka u nelagodnosti jer se nikada nije navikao na umiranje, ako onda ipak podigne pogled i ako u njemu prepoznamo iskrenost, nemoć, predaju, ako osetimo da njegove zenice uvažavaju tišinu koja se valja ka nama preko instrumenata, paravana, lavaboa, preko hladnoće pločica, ako nam se učini da je crevo stetoskopa u njegovom džepu zatreperilo, ako je lekar nervozno podigao ruke od stola i protrljao svoje nadlaktice, kao da se štiti od zime koja iz nas već bije ka njemu, ako potom otvori usta i ako se dogodi da od časa otvaranja usta do časa kada iz njih izlazi prvi zvuk prođe ipak nekoliko trenutaka oklevanja koji ga odaju, ako se tako dogodi – u pitanju je kazna.

Ako je, pak, milost, biće još lakša za prepoznavanje: lekar će izgledati kao roditelj koji se pravi da je ljut, ali je u sebi već oprostio. Milost se zaista lako prepoznaje i tu ne može da bude zabune. Znaju to dobro svi koji su lice milosti ikada ugledali. Milost je nedvosmislena. Ne dopušta nam sumnju u sopstveni sud.

I tako čekam, pozivajući se na statistiku, na zakon verovatnoće, na uobličavanje apsurdna, mereći, dakle, imam li više šanse za milost ili za kaznu.

Učini mi se da čas preteže jedno, čas drugo. Morala sam živeti jednostavnije, onda bi, valjda, i odmeravanje bilo lakše. Ako i ovo kajanje nije samo neki maskirani oblik straha. Jer zapravo ne verujem u istinsko pokajanje. Ne verujem u neki drugi bol, osim u bol žrtve. Rekoh već da razmišljam u kontrastima.

7.

Nekom se može učiniti nerazumno da čovek stalno leti avionom i stalno ima strah od letenja. Ali to je tek površno gledanje na stvar. Jer, šta bi tom putovanju dalo smisao, ako ne strah?

Ispalo je nekako da je moj život takav: prođe malo vremena, nekoliko nedelja, nekoliko meseci, i ja ponovo putujem na daleki sever.

Mi zapravo nikad ne znamo tačno u šta će se, od svih tih želja i strahova, izroditi naš život. Uvek su mi bili neshvatljivi i čudni oni ljudi koji su unapred znali šta će biti s njihovim životom. Mene je uglavnom vodila stihija. Stihija i slučaj. Stihija, slučaj i udes.

I onda se ta tri, četiri sata posvećujem svom strahu. Avioni nisu dovoljno udobni ni za spavanje, ni za čitanje, ni za gledanje filma. Dobro, uvek mogu da okačim na uši jedan od onih MP3 plejera i da stavim laptop na kolena, ali – to nisam ja. Ne mora znati niko drugi, ja bih sama pred sobom znala da lažem. Mnogo sam bolja u planiranju sopstvene nasilne smrti, nego u kucanju šestomesečnog finansijskog izveštaja na osam hiljada metara visine.

I u čemu je uopšte fazon sa tim plejerima sa slušalicama? Muzika je nekada bila nešto što se *čuje!* Nešto što neminovno delite sa svima oko sebe koji imaju uši. Kad je muzika svirala, kad je neko pevao, kad je gramofon vrteo ploču, nije bilo šanse da se to ne čuje, to je bila suština muzike. Komšije su vam lupale u zid, dolazile da vas utišavaju, zvali su vam policiju na vrata, tapacirali ste sobu kartonima od jaja, sve se to radilo, upravo zato što se muzika čula.

Po tome šta ko sluša, znali ste kakav je ko, odakle je ko, *u kom je fazonu*, koja mu je muka... A sad ne znate ništa. Ovi sa bešumnom muzikom na ušima više mi izgledaju kao ljudi koji neskriveno žele da se ograde – od mene, naravno, od koga bi drugog! – nego kao autentični ljubitelji muzike. Ne bi me iznenadilo da im se tamo u tim slušalicama ne čuje zapravo ništa, ili se čuje samo nekakvo kapanje, nešto kao kap, kap, kap, snimljeno kako se otapa stalaktit u nekoj pećini na Himalajima, takva neka perverzija, takvi su to ljudi sa slušalicama u ušima. Vrlo čudni.

Moj prijatelj, pijanista, ispričao mi je nedavno najtužniju stvar: sada postoje i bešumni klaviri! Zamišljam dobro disciplinovane žice negde u dubini klavira koje sviraju nekako u sebi. Pijanista sedi za klavirom, radi sve one pokrete kao i nekada, kao što je to radio još Domenico Čimaroza, pravi sve one grimase lica, ali zvuka niotkuda. Samo slušalice na ušima i zadovoljan komšiluk.

Ne znam kako to vama izgleda, ali meni je užasno tužno. Pijanista svira i svira i svira i ništa se ne dešava. Osim u njegovim ušima.

Mir onih unaokolo je prioritet.

Ima još nešto ludo. Znam već nekoliko zemalja u kojima postoje neki vrlo čudni bioskopi. Ne znam ni da li se to može zvati bioskopom. Jer – nema filma. Tamo uđeš, platiš kartu, sedneš, stolice su uvek vrlo udobne, svetlo je diskretno i neopterećujuće, i sve što se narednih par sati čuje, to je samo tiha umirujuća muzika. Ne biste verovali, ima zemalja u kojima su ovakvi bioskopi puni po ceo dan. Uvek ima neko ko želi dva sata samo da sedi, da sluša nekog dosadnog Klajdermana ili već tako nešto što se inače sluša samo u liftu.

Ovi su mi, moram priznati, još čudniji od onih sa slušalicama. Ovi se takođe zatvaraju da bi slušali muziku diskretno, politički korektno, ali su u celu stvar ubacili još dva elementa: opuštanje, što je prva preporuka njihovih psihoanalitičara valjda, i zatvaranje u geto sebi sličnih.

Ne smem ni da zamislim šta će biti sledeća etapa. Kako će slušanje muzike izgledati ubuduće.

A opet, najmanje od svega želim da zvučim kao nostalgicar. Kao jedna od onih osoba kojima je stalno bilo bolje ono što je *nekad* bilo. Vraga je sve bilo bolje! Naravno da nije. Ne bih menjala svu ovu tehnologiju ni za jedan etnografski muzej na svetu. Sramno ali istinito. Ipak, ponekad, uplašim se da su neke stvari malo previše, čak i za moj ukus.

Eto zato ne slušam muziku u avionu, to sam htela da kažem. Ako već ne možemo svi zajedno da slušamo, da se barem dva-tri reda aviona klate u istom ritmu, onda mi nekako nije provod.

Pa tako sedim i ćutim. Oni ćute, ja ćutim. Oni bulje u reklamu na sedištu ispred sebe, ja takođe.

Znam neke ljude koji me godinama ubeđuju da naprosto *obožavaju* da lete avionom! Traže mesto do prozora, naprave onu zadovoljnu facu kad čuju kako se ogromni točkovi zatrčavaju, izgledaju srećni i nasmešeni kao da ih neko škaklja baš tamo gde im je ugodno. A ja ne shvatam šta tu ima da se obožava. Mislim, može da se bude indiferentan prema letenju, može da se shvati kao nužno zlo, može da se prevaziđe, ali da se obožava, to mi već nije jasno.

Kako bih uopšte mogla da obožavam činjenicu što se nalazim na visini od deset hiljada metara, a nisam ni ptica, ni oblak, ni kosmonaut? Ili bi trebalo baš *uprkos tome* što nisam sve to da se radujem visini na kojoj sam se našla?

Ne znam, nikad nisam bila dobra u tom “uprkos tome”. Smatrajte to ozbiljnom falinkom mog karaktera. Ne volim ništa

što je uprkos. Plašim se uprkos stvari. Trudim se da izbegavam uprkos situacije. Ni ovo što je logično nije baš previše lako, ako mene pitate. Samo mi još fali uprkos. Prepuštam svoje uprkos onima kojima je dosadno i pretesno njihovo podrazumevajuće.

Ne vucite me sad za jezik. Odmah mi padaju na pamet planinari. Oni najgori manijaci, što se penju na velike planinske vrhove, po vetru i čiči zimi. Izađu iz svoje tople sobe, iz svog toplog hotela, pomere se od kamina, ostave šoljicu čaja i obuku ono svemirsko odelo, uzmu štapove, nabace sto kila kojekakvih klinova na leđa i krenu. Dobro namazani mastima protiv otpadanja prstiju i ušiju.

Nema šanse da me iko ubedi da je to normalno. Nema šanse da mi objasnite da je čovečanstvo upravo zato napredovalo, zbog takvih ljudi. Ne verujem u to.

Uostalom, ovo je moj dnevnik. Ako želim, mogu da ga pretvorim u pamflet protiv planinara, ljubitelja letenja i vladnika MP3 plejera sa slušalicama.

8.

Život koji mi se nikada neće desiti, ko zna zašto... Da sam se rodila samo nekoliko minuta ranije, bila bih Oliver.

Oliver je posedovao jednu malu apoteku, na obodu grada. Sa jedne strane njegove apoteke nalazio se časovničar. Sa druge strane bila je trafika u kojoj je svakoga jutro kupovao svoje novine i cigarete. Još kao student farmacije, Oliver je maštao o tome da poređa po čistim belim policama raznovrsne bočice sa lekovima i da za svaku pojedinačnu bočicu zna tačnu namenu i način upotrebe.

Bilo je nečega u lekovima što ga je fasciniralo još od detinjstva. Njegovi baba i deda, sećao se, imali su uvek puno lekova u kući. Dve velike fioke u kuhinji bile su ih pune i Oliver je, kao dete, otvarao ovaj svet opasnosti i zabrane onako kako neka druga deca otvaraju knjige bajki.

Tu su bile obične tablete, zatim kapsule raznih boja, raznovrsne masti, crveni kolutovi flastera, neprozirna bočica joda i njen mali zatvarač od plute, kapi za nos, kapi za oči, toplomer u svom pohabanom kartonskom omotu, flasteri za babine žuljeve, vodica koja je mirisala na mentol bombone utrljavala se na čelo kada bi nekoga zbolela glava, bilo je tu lekova kojima je davno istekao rok trajanja, ali ih baba i deda nisu bacali jer nikad se ne zna šta može da zatreba.

Oliver je bio ubeđen da je naučio da čita upravo tamo, ispred te fioke, otvarajući svaku pojedinačnu kutiju i čitajući uputstvo za upotrebu svakog leka.

Njegova omiljena igra bila je da u jednu bočicu skuplja različite kapsule. A bilo je tu svakojake kombinacije, bilo je providnih kapsula kroz koje su se mogla videti zrnca, zatim onih koje su u sebi skrivale sadržaj iza neprozirne plastike, bilo je manjih i većih kapsula, i što je više različitih primera-ka imao, to se sam sebi činio bogatijim. Uzimao je kapsulu u ruku, mahao njome lagano pored svog uha i slušao kako sićušna zrnca zveckaju. Nisu sve kapsule zveckale isto. Oliver je još kao dete postavio sebi zadatak da već po zvuku, žmureći, zna koji lek drži u ruci.

Njegovu babu je ova kolekcija užasavala i stalno mu je ponavljala da ne sme ni slučajno da pije ove lekove, što se Oliveru tada činilo kao potpuno besmislena primedba, jer nije stvar bila u probanju tih lekova, već u njihovom posedovanju i u tome da ih oseća pod prstima, da ih razvrstava i da njima, na neki svoj detinji način, vlada.

On je vladao lekovima, a lekovi su vladali životom. I smrću. O kojoj se tada nije govorilo, ali je na vrlo jasan način bila prisutna u tim velikim, preteškim fiokama.

Kasnije, kada je Oliver ostvario svoj detinji san i otvorio svoju apoteku, činilo mu se da su sve stvari došle na svoje mesto. Naprosto, ustao bi ujutru i sve što je želeo bilo je da ode u apoteku. I tamo bi, sasvim zadovoljan, provodio sate i sate, i kada bi došlo vreme da zatvori radnju, ne bi osećao da se rešava nekog neprijatnog dnevnog tereta. Naprotiv, odlazak kući bio je neko neminovno zlo koje ga je, samo privremeno, odvajalo od onoga što zaista voli.

O tome vam pričam.

Taj čovek – Oliver – to sam vrlo lako mogla biti ja. Dok posmatram njegov život, uredno poređan po policama, shvatam bez imalo užasa, da bih se u tom sistemu sasvim ugodno snašla. Prepoznajem taj miris. Prepoznajem to beskrajno ponavljanje istovetnog, blagonaklono iščekivanje sledećeg koji će ući u moju apoteku i pružiti papir sa receptom. Prepoznajem tu mahnitu nadu da se svakoj stvari na ovom svetu koja vas boli mora naći odgovarajući lek.

Ponekad dođem kući i čini mi se da život izmiče, da neću uspeti sve to. Tu su nekakvi rokovi, nekakvi komplikovani odnosi, neke nedovršene stvari, nejasni obrasci, putovanja

koja treba isplanirati, sastanci na kojima treba ostati pribran. Ponekad sve to izgleda zaista preveliko. Onda uzmem jedan Bensedin. I odem da se tuširam. Minuti odmiču, topla voda se sliva niz mene i – mogu to da osetim – rastapa onu dragocenu hemiju u meni. Polako, sve to odlazi dole niz slivnik. Sva ta namrštena lica, sve te nejasne reči, svi ti napeti razgovori. Oštre ivice se ublažavaju. Ništa više nije baš tako hitno niti neizvesno. Vraćaju se boje, polako. Posle desetak minuta život izgleda bitno drugačije. I bitno podnošljivije.

Samo ono što posle svega ovoga ostane u mojoj duši kao problem kada izađem iz kade, samo to je zaista teško. Sve drugo će se već nekako rešiti...

9.

“Ako niste pod dejstvom alkohola, imate šanse da se oduprete delovanju feromona”, kaže pametna cura sa TV-a.

Ona, valjda, uzima zdravo za gotovo da mi želimo da se odupremo feromonima.

Bilo je još odličnih rečenica. Nešto o tome da je prava sreća što nismo stalno zaljubljeni jer bi u tom slučaju mnogi umrli od seksualne iscrpljenosti. Pa onda o uzaludnosti kupanja. Naime, možete sa sebe da skinete sve mirise, ali ne i lukave feromone! Postoji, ako niste znali, neki mali organ iza nosa, koji ih nanjuši, ma kako ih vi prikrivali skupim parfemima.

A šta tek kažete na ovu izjavu: “Zaljubljenost hvata korene u nama još u najranijem detinjstvu”!? Prema ovoj curi sa televizije, to se zove neurološki korelat, ma šta to bilo, a svodi se na to da još u najranijem detinjstvu formiramo sliku onoga u koga ćemo se kasnije zaljubiti.

Znači, mogu da skinem krivicu sa sebe i svog neurotičnog i nedoslednog ukusa. Krivo je detinjstvo, kao i obično. Prvo se u detinjstvu stvorila nekakva slika (ja za nju ne odgovaram, to je opštepoznato, obratite se mojim roditeljima ako vam se ta slika ne sviđa), onda sam, hodajući tako spokojno i ništa ne sluteći, naletela na nečije feromone i – klik. Ja sa time, u stvari, i nemam mnogo veze, je li tako? Još ako sam bila i pod dejstvom alkohola, što je sasvim moguće, onda imamo i naučni dokaz za to da nisam mogla da se oduprem. I tako nekoliko puta u životu.

Feromoni. Jednom sam pod uticajem feromona lično izlepila celu sobu tapetama i ofarbala stolice u kuhinji u crveno!

sko poigravanje sa mojim umom, koji onda šalje signale telu da bezvoljno leži ili da poskakuje ili da spava ili da se zgrči od nemoći? Pitam li se ja išta u svemu tome?

Nisam zamišljala da godine donose baš ovo. Mislila sam da zrelost izgleda drugačije. Da prestaje strah. Da prestaje kolebanje. Da neodlučnost ustupa mesto apsolutnom vladanju situacijom. Mislila sam da se nekako prirodno i bezbolno uspostavlja poredak stvari u kome se tačno zna na koji način se odnosimo prema svakom delu svoga tela i prema svakoj svojoj misli.

Ali od svega toga nema ništa. Promenilo se jedino to što svi od vas očekuju mnogo. I niko vam više ništa ne otpisuje na mladost.

Možda zato pokušavam da direktno iz mladosti panično pobegnem u starost. Hitno mi je potrebna nova olakšavajuća okolnost. Nešto novo čime mogu da se pravdam. Oprostite, ali za ovo sam-odgovaraš-za-svoje-postupke stanje još nisam spremna. I ne verujem da ću ikada biti. I zašto bih ja uopšte odgovarala za svoje postupke ako je sve – lepo smo to čuli – samo igra naših hormona i slika stvorenih u detinjstvu? Kao, ako smo dovoljno vešti, kombinovaćemo te sličice na neki korisniji način, je li? Ha! Baš da vas vidim! A hormone ćemo postrojiti u redove pa ćemo uzimati prema potrebi i prema prilici i kako situacija nalaže. Nije nego.

Ja odustajem.

Uzdam se u to da će me nekoliko ljudi u životu dovoljno voleti i da me neće ostaviti, uprkos svemu.

Uzdam se u to da se ne obistine baš svi strahovi koji nas proganjaju. Ili se baš to prvo dogodi?

Uzdam se u to da ću umreti pre nego što uopšte shvatim da umirem.

Uzdam se u to da će sutra biti lep i sunčan dan i da ću sve ovo zaboraviti.

Iznad svega, uzdam se u feromone. Negde mora da leži još jedna velika zaliha, samo je treba pronaći u mozgu, iščeprkati ih i pustiti da skakuću onako kako su to nekada radili.

Uzdam se u sposobnost samozavaravanja.

Uzdam se u novu dijetu i kremu za zatezanje lica i grudi.

Uzdam se u to da me danas, konkretno, ništa nije bolelo, i da ja verovatno sve to umišljam, kao i obično.

Uzdam se da će film koji ću večeras gledati biti dovoljno zanimljiv i da će mi odvratiti misli na dva sata. I da niko u

redu iza mene neće kašljati i ponovo me podsećati na smrt. I da se neće naći nikakva usamljena starica u poslednjem redu zbog koje ću osetiti tešku i nemoćnu tugu.

Uzdam se u to da mi nije prvi put da se ovako osećam.

10.

Tvrdim vam da ljudi koji vas vole najmanje od svih žele da znaju šta vi stvarno osećate i šta stvarno mislite. Ako ne verujete, probajte ponekad da im kažete nešto od toga, pa ćete videti. Napravićete sebi neverovatne probleme.

Što vas više vole, to manje žele da znaju ko ste, u stvari, vi. To ide dotle da ne žele da znaju ni šta ste zaista radili tokom dana. Oni žele da im ispričate neku ugodnu i bezbrižnu laž. Ako ih volite, vi ćete tako i uraditi. Jer, zašto biste ih uzrujavali, zašto biste talasali njihovo uverenje da ste konačno bezbedni? Kome bi to uopšte koristilo?

Iskrenost je sasvim precenjena kategorija. Ljudi se zariču u svoju iskrenost kao da govore o nekom posebnom obliku časti. Zaboravljajući pri tom da je iskrenost kukavičluk, osim ako nije agresija.

Ako bih bila iskrena, svi koji me vole morali bi da me napuste. Ili bih morala ja da napustim njih. I sad vi meni recite, šta je to toliko dobro u iskrenosti? I ko to od vas poseduje samo misli koje nikoga od vaših bližnjih ne bi dovele u stanje apsolutne panike?

11.

Postoje neke stvari koje nikada neće moći da budu zaboravljene. Neki mirisi. Neko jutro u kome osećate savršenstvo života u svom tada još sasvim mladom telu. Moj desni profil u ogledalu porodične kuće, u kupatilu. Dok bih stajala u kadi, i ako bih se sasvim malo nagnula napred, mogla sam da vidim svoj desni profil i kosu koja mi je mokra ležala uz glavu, i deo desne dojke koja je tada još stajala u zavidnom položaju. Dopadao mi se oblik mog nosa. Činilo mi se da nosi sa sobom neku mekoću koja, mora biti, privlači sagovornika.

Sećam se kutijice za lepak koju je koristio moj deda. Plastična kutijica sa malim okruglastim odeljkom za plastičnu lopaticu. Danas više ne koriste takve stvari. Danas postoje tube, selotejpi, heftalice. Niko više ne lepi jedan papir za drugi

običnim lepkom. To je suviše spora procedura. Sećam se mirisa tog lepka i čvrstine one plastične lopatice i malih gromuljica koje bi lepak pravio po hartiji, koje je onda lopaticom trebalo razmazati. Izgledalo je tada kao da život tek predstoji. I sve je, na neki suzdržan način, bilo u stanju veselog iščekivanja. Sada znam: to je bilo to. To je bio trenutak lepote. Ništa se lepše od toga kasnije nije dogodilo.

Moja baba je na ormanima sušila nanu i bosiljak. Raširila bi novine po ormanima, po krevetima gostinskih soba, i ređala na njih mirišljavo bilje. Sećam se ugodne hladnoće tih soba i kako napola sasušena nana pucketa pod prstima i mrvi se na novinama ako je dotaknete. Sećam se kako bi otvaranje vrata učinilo da novine na ormanima zašušte i da se suvo bilje uznemiri. Koračali smo lagano kroz ove sobe da ne ometamo sušenje. Govorili smo tiho da naš dah ne bi podizao novine. Prvo bismo zatvorili vrata pa tek onda otvorili prozor da ne bi sve odletelo na pod. Čekao se trenutak kada moja baba sve to polako i veoma pažljivo pokupi sa novina i stavi u platnene vrećice, specijalno sašivene za ovu priliku. I posle smo pili čaj od nane koji bi mirisao bolje no išta do tada i koji bi nas lečio od svega.

U drugoj sobi, tetka je ponekad sušila orahe. Još uvek zelene, stavljala ih je na pod i čekala da im se ljuska sasuš i otpadne.

Mnogo godina kasnije, kada smo prodavali kuću, bilo je to poslednje što sam videla pre nego što sam zauvek izašla iz onih soba: nekoliko zelenih plodova oraha koji se suše na drvenim daskama poda. Niko nije želeo da ih ponese. Ostali su tamo, nekoliko oraha u praznoj sobi. Ovo takođe nikada neću zaboraviti. A volela bih da zaboravim jer mi nanosi bol svaki put kada se setim. Bolje su lepe uspomene. I uvek mislim: oni koji su tamo došli posle nas, šta su uradili sa onih nekoliko plodova oraha koje su dobili zajedno sa kućom? Jesu li ih bacili? Jesu li ih ostavili na neko mesto i čekali da se osuše, pa ih zatim pojeli misleći na nas koji smo otišli? Mnogo je verovatnije da su ih počistili običnom metlom i bacili.

Sećam se velike hladne ostave iz koje se išlo na tavan. Police. I stotine tegli sa nalepnicama na sebi. Sećam se rukopisa svoje tetke, oštrog, iskošenog rukopisa, gotovo muškog, kojim bi ispisivala godinu i zatim lepila nalepnicu na teglu. Danas to više ne postoji, ili ja ne znam da postoji. Male nalepnice za tegle, nazubljene sa strane kao poštanske marke. Na zidovima

su visile vangle u nekoliko veličina. Na drškama vangli bili su prikačeni konopčići za koje su se vangle kačile.

I zatim, moja prva pisaća mašina koja je imala sopstveni pribor za čišćenje, u džepiću poklopca. Stavila bih pisaću mašinu na sto i izvadila bih onaj pribor. Čišćenje mašine je bila procedura prepuna različitih zadovoljstava. Izvlačila bih nešto crno iz rupica svakog slova i onda čistila iglicu sa strane. I tako polako jedno po jedno slovo. Prvo velika slova, zatim mala, pa tek onda brojke i interpunkciju. Onda je na red dolazila četkica. Sve što je ostalo posle iglice ona bi uklonila. I zatim momenat konačnog zadovoljstva, uvlačenje papira u mašinu i proveravanje. Slova su se pojavljivala jasna, neumrljana i razgovetna.

Ako biste danas želeli da me uništite, bilo bi dovoljno samo da stavite ispred mene nekoliko takvih stvari: kutijicu sa lepkom, pribor za čišćenje pisaće mašine, orah koji se suši, nalepnice za tegle... Ako biste želeli zaista da me dotučete, to bi bilo dovoljno.

12.

Ustajući jutros iz kreveta, čekajući da voda za čaj provri u kotliču, gledajući kako senke igraju kroz zavese i pokušavaju da dotaknu bočice sa začinima koje im svakog jutra nepovratno izmiču, pomislih: "Može se dogoditi da uskoro dođe starost i da u nekom momentu, svakako prekasnom da bilo šta promenim, ustanovim da sam sve uradila pogrešno."

Ovo dalje pretpostavlja barem nekoliko stvari. Pre svega, da postoji ispravan i pogrešan način. Zatim, da mi odlučujemo o tome koji će od ta dva načina dobiti oblik koji se zove naš život. I još dalje, pretpostavlja da postoji isključivost na relaciji dobar način – loš način. A možda je svaki od načina pomalo i dobar i loš?

Tako sam se tešila dok sam pila čaj, ali strah je ostajao tu. Nisam ga mogla odbaciti kao kesicu Erl Greja u đubre. Stajao je tu, natapao me, pojačavao crnilo.

Niste ga mogli zasladiti.

Niste ga mogli razblažiti mlekom.

Niste mogli odlučiti da ga ne pijete.

Strah je obuhvatao moje jutro na dobro poznat način: pojavio bi se iznenada negde duboko u stomaku, učinivši da mi sve unutra neprijatno zatreperi, i onda se lagano penjao uz

dijafragmu, negde u grudima, tamo bi mi za trenutak zaustavio srce, tek da pokaže koliko je moćan, i taman kad bih pomislila da me je dokrajčio, stušio bi se u grlo i stegao bi me za vrat.

– Dobro – rekoh mu. – Šta očekuješ od mene? Kuda odavde, iz ovog jutra, idemo ti i ja?

Strah je ćutao i gledao u mene. Obožavao je da odmah izjutra postavi hijerarhiju stvari za taj dan. Moram znati šta mi je najvažnije. I ko vlada. Izvan toga, on mi dopušta da sama odlučujem o manje važnim stvarima. Njega zanimaju samo strateška mesta. Kao na primer: hoću li preživeti i ovaj dan?

Šta ako u poslednjim danima života shvatim da sam ostala na pogrešnom mestu onda kada je trebalo ići dalje? Šta ako me je nešto čekalo baš tamo gde me je mrzelo da prođem? Šta ako bi sve bilo drugačije i neuporedivo bolje da sam se u pravom trenutku setila prave rečenice, jedinog mogućeg odgovora na postavljeno pitanje? Šta ako nisam okrenula glavu kada je trebalo i ako nisam ugledala nešto što je neizostavno bilo namenjeno meni?

Ponekad znate da je vaš život zaista vaš život i čini vam se da mu pripadate. Ponekad, međutim, jasno znate da je on samo jedan od vaših mogućih života. I svi ovi drugi životi odjednom vas peku kao tek narasli plikovi.

– Da li ti to pokušavaš da mi kažeš – upitah ga – da imam izvesnu obavezu prema tim drugim životima u koje nikada nisam provirila?

Moj strah se lukavo smešio na mene, glave nakrivljene na stranu, sležući ramenima, glumeći nekoga ko meni prepušta da izvedem zaključke, donesem odluke, postupim onako kako želim...

Kakav podlac! Neko sa strane mogao bi još da pomisli da zaista imam nekakav izbor!

13.

Jedna od onih noći: izbuljim se u mraku, iznenada, prateći kako drveće iz bašte pravi svoju sablasnu igru na prozoru. Pokušavajući da umirim srce. Barem, da ga vratim na mesto predviđeno za srce, u grudni koš. Srce, međutim, sasvim ozbiljno stremi ka grlu. I zato ustanem – klang! – srce se vrati dole. Ali nastavlja da lupa još neko vreme. Kao ludo. Kao da kaže: "Odustani od spavanja ili si mrtva pre jutra!" I onda odustanem. Srce, kao svako srce, nastavi da lupa ćutke. U sebi. Dok ja

sedim za stolom u kuhinji, u mraku, nadajući se da mi bubašva-
be ne prelaze preko bosih prstiju. Zatim pipam po stolu. Nađem
cigarete, upaljač. Klik! Za trenutak se osvetli kalendar koji smo
dobili od jedne fabrike lekova. Novembar ima na slici bočice sa
injekcijama. Divno. Čitav novembar gledamo injekcije. I nada-
mo se decembru. Njemu je pripala mast protiv reume. To će
biti mnogo lakše za gledanje, uz kivanje ručka, uz premeštanje
sudova, uz duvanje u vruću supu.

14.

Biti sam. To nije stvar odluke. Još manje, sudbina. To je
nešto kao pečat. Neopozivo kao gadan ožiljak na licu. Kao
veliki dlakavi mladež. Ili zečija usna. Prosto, to se dešava od
početka. I onda se navikneš. Utisak da se svi okolo dobro
zabavljaju. Sem tebe. Ima dana kada ih prezireš. I dana kada
im zavidiš. Ili, i jedno i drugo. Ima dana kada ih gledaš ravn-
dušno, pomiren sa sudbinom.

Oni prave roštilj. Peku paprike na otvorenom, da ne
zadime kuću. Oni igraju košarku ili navijaju pored terena.
Raznobojni džemperi prebačeni su im preko ramena. Oni se
prskaju u plicaku. Kupuju viršle na kiosku. Ližu senf, da se
ne isprljaju i smeju se oblizujući jedni drugima kiselkasto-
gorke prste. Oni naručuju svoje vizit-karte. Isključuju alarm
daljinskim upravljačem. Taj nonšalantni pokret – piiip – i kola
su ponovo njihova. Oni lako isparkiravaju. Spuštaju tamne
naočare sa čela na oči. Vrrrrum – i nema ih. Ostaneš samo da
bleneš u prašinu za njima.

U stvari, telefon preko dana zvoni prilično često. Lagala
bih ako bih rekla da ne zvoni. Ali ne zvoni kao njima. Njih
verovatno zovu na garden-parti. Mene samo pitaju:

– Šta radiš?

Imam nemaštovite prijatelje. To je to.

– Evo, pišem – bubnem istinu, za promenu.

– E jebi ga – kaže moj prijatelj – što onda ne isključiš tele-
fon.

– Neću – kažem ja. – Volim da me nervirate. Sve ću da vas
stavim u neku priču i svi ćete biti ružni.

Smeje se. Sad će da se nabaci da dođe, sto posto.

– Ja mislio da navratim na piće.

– Šta ćeš mi?

– Da odmoriš oči na mojoj faci.

– E, ti si mi baš neki prizor za oči. Ko pregažena žaba.
Moj prijatelj se ne da.
– Ti si roda-nekrofil. Voliš da gledaš pregažene žabe. Evo dolazim.

I tako će ipak da dođe. Da tresne usred teme “Biti sam”.

Dobro, ne kažem da okolnosti ponekad ne mogu da vas demantuju, ali suština ostaje.

Kada je u moj život ušao onaj čijem sam se isceliteljskom dejstvu nekada naivno nadala, usledio je jedan kratak period u kome se činilo da više nisam sama. Kupovali smo fotelje. Lepili tapete. Planirali letovanja. Uramljivali fotografije. Baš kao nova tableta, na čije delovanje organizam još nije navikao. Pa reaguje. Ali onda, prilično brzo, čudotvornog delovanja više nema. Gutam tu tabletu svaki dan, ali džabe. Čak je i gore. Sve dobro što on uradi, čini da se ona tupost povećava. Gledam ga kako se češlja i mislim: jednom ćemo se rastati. Neko od nas dvoje će se razboleti i umreti. To je to. Uvek se desi. Ili ćemo ostariti i to će biti kraj. Doći će strašno brzo. Znam. Još juče su me vodili za ruku i evo me sad, dovoljno matore za svaki smrdljivi ishod.

Ponekad ne slušam ono što on govori. Reči se, jednostavno, gube. Samo posmatram kako pomera prste – on je od onih sa lepim, dugim prstima – i onda ga puštam da govori, da pomera usne, obrve, da se osmehuje ili mršti, da trlja rukom po kolenu, što čini uvek kada se koncentriše. Ima malu tamnu tačku na gornjoj usni. I različite oči. Jedno je plavo, a drugo šareno. Kad sam ga upoznala, nije imao ni jednu jedinu sedu vlas u bradi. Danas ih ima nekoliko. To je to. Neminovni ishod. Nekad sam barem žalila apstraktno, zbog svog rastanka od sveta. Otkad se on pojavio, moje žaljenje je sasvim određeno. Niz srećnih dana – sasvim dovoljno da me dotuče.

Jedne noći mu se, valjda, pričinilo da sam srećna. Upitao me jesam li.

– Jesam – rekoh, ali sam mislila da sreća može postojati samo negde u kosmosu, negde gde su pojave večne. Negde gde život ne prolazi tako brzo i tako sumanuto.

Gledaš, recimo, svoje dete kako hvata sve veći i veći zalet na ljuljašci i mlati nogama. Male crvene cipele. Jedna pertla se razvezala. I misliš: gospode bože, ovo će dete jednom da odraste, da ostari i da umre. I to ako bude imalo sreće da ostari. Kraj svih tih ozonskih rupa i sličnih sranja. Stvarno, ne znam kako ljudi uspevaju da budu srećni.

– Sunce u osmoj kući – kaže moja poznanica. – Opsednuta si smrću. To je. Au! – uzvikuje zatim. – Mesec u Škorpiji! Užas!

Ona me gleda kao da su mi izrasli rogovi i kopita. Izvinjavam se zbog svog Meseca u Škorpiji i odlazim. Ne smem dalje ni da slušam.

15.

Svideo vam se onaj Oliver? Pa, potpuno vas razumem. Evo vam još nešto o njemu:

Nepoznati ljudi u baru su poslednjih nekoliko godina njegovi najdraži sagovornici. Obično bi počinjao tako što bi im iznenada postavio neko sasvim neobično pitanje.

Ljudi nisu navikli da ih u baru drugi ljudi pitaju zašto im je kravata vezana tako čvrsto, šta misle o tome što na svetu ima mnogo više žena nego muškaraca, jesu li nekoga u životu poželeli da ubiju i šta ih je u tome sprečilo, da li su i šta sanjali pod anestezijom, kako vide sebe za deset godina, šta bi želeli da budu u sledećim životima, šta oseće kad vide lokvu krvi, jesu li nekada morali da ubiju neku životinju, gde smeštaju svoj neizgovoreni bes, nadaju li se čemu, još uvek...

Oliver se nikada nije plašio tišine između rečenica. Puštao je ljude da razmisle o njegovim pitanjima. Nije insistirao na tome da gleda svoje sagovornike u oči. Puštao ih je da gledaju tamo negde, na drugi kraj šanka, i da zaista razmisle o tome zašto se stotine delfina iznenada nasukalo na neku obalu na Novom Zelandu. Jesu li rešili da izvrše kolektivno samoubištvo? Da li ih je poterao neki džinovski podvodni talas? Ili neko morsko čudovište? Da li možda delifini znaju nešto što mi ne znamo i samo činjenica što to ne znamo spašava nas od toga da se i sami kolektivno ne ubijemo? Šta, konačno, misle o ljudima koji ove delfine vraćaju u vodu, oduzimajući im pravo da donesu odluku o svom životu i o svojoj smrti? Šta misle o ljudima koji veruju da bolje od delfina znaju šta je ispravno? Šta biste vi učinili da vidite nasukanog delfina, pitao je ljude. I ljudi su uglavnom verovali da je nasukavanje stvar nesrećnog slučaja, nikako stvar izbora. Da, ali stotine delfina, insistirao bi Oliver. Ljudi bi na ovo uglavnom slegali ramenima, ne verujući da je tako nešto uopšte i moguće. Ako se i desilo, desilo se na nekom mestu koje je toliko udaljeno od njih, da zapravo i ne zaslužuje njihovo razmišljanje. Daleko? Zaista daleko? Šta je uopšte bezbedna distanca, navaljivao je Oliver, ali do tada

bi njegov sagovornik uglavnom ustao i premestio se za neko drugo mesto u baru. I pošto Oliver ne bi išao za njim, to drugo mesto izgledalo bi upravo tako, kao mesto bezbedne distance.

16.

Čik pogodite: ko će, od ljudi koji se jutros voze ovim tramvajem, da umre od raka pluća?

Ja znam da će umreti dvoje. Kad, ne zna se tačno, ali dvoje, sto posto. Tako kaže statistika.

Troje od infarkta. Najmanje.

To je zanimljiva igra koju možete da igrate dok ste u gradskom prevozu. Proučavajte im lica. Prste. Jesu li im prsti žuti od duvana ili su im nosevi neprirodno crveni ili sopću dok ulaze u autobus ili imaju onaj prazan pogled samoubice?

Ponekad dok vozim kola ja zažumurim. I brojim. Najduže sam izdržala do devet. I to noću, preko mosta, kad znam da je drum prazan i prav. Što i nije neki uspeh.

Da li znate da se ponekad ljudi probude usred operacije? Najstrašnije je to što ničim ne možete da date do znanja da ste se probudili. Oni vas režu i kopaju po vama, a vi sve osećate i ne uspevate da vrisnete. Ljudima se to dešavalo, samo što se o tome ne govori. To je mračna tajna operacionih sala.

Ležite, recimo, na plaži. Sve je oko vas idilično. Čak vam i kupaći kostim stoji relativno pristojno. Uхватili ste i neku hladovinu. Čitate novine, udobno zavaljeni na svom dušeku. I mislite da vam se tu ništa ne može dogoditi. A onda, jedan običan mrav. Sitan, mali, crni mrav. Slučajno ušeta u vaše uvo. Zaluta tamo, vi pokušavate da ga izvadite prstom, ali ga gurate sve više i dublje u glavu. Mrav kreće ravno ka vašem mozgu. I to se ljudima dešavalo. U nekom momentu pomislite da ste sve to umislili i da nikakav mrav nije ni ušao. Nastavite mirno da čitate novine i da se sunčate. A mrav počinje da svija svoje gnezdo u vašoj glavi. Da polaže jaja, da se množi. I dok ste pojeli dva sladoleda, u vašoj glavi je mravlja kolonija koja će da vas ubije sporo i bolno. Tu nema leka. Pa vi sad uživajte na plaži. Ili bilo gde.

Znam čoveka koji se posekao po oku novinama, dok je čitao najnovije vesti, ležeći udobno na svom kauču, popodne.

Ujutru izađem iz kuće i pomislim: ako prvi automobil koji susretnem bude bele boje, to znači da ću umreti u roku od najviše pet godina. Ako ne naiđe beli već automobil neke

druge boje, onda je to dodatna šansa koja, međutim, takođe ima svoju zamku. Treba sabrati sve brojeve registarske tablice tog automobila, pa ako broj bude neparan, onda sam spasena. Barem za taj dan. Barem za to jutro.

Ako se otvori pasijans, neću dobiti tumor na mozgu.

Ako se ne otvori, onda ću sebi objasniti da su to samo bolesne igre koje igram sama sa sobom da bih se osećala loše. Zašto bi neko namerno radio stvari od kojih se oseća loše, to pitate? Kakvo besmisleno pitanje. A vi, kao, to ne radite? Zar nikada niste zamišljali sopstveni bedni kraj u nekom staračkom domu? Starački dom je, kad bolje razmislim, luksuzna varijanta. Pravilnije bi bilo reći: sopstveni bedni kraj u nekom jezivo prljavom stanu koji se mesecima ne provetrava i gde više niko ne dolazi. Zar nikada niste čitali one članke: *Starac nađen mrtav u svom stanu. Procenjuje se da je smrt nastupila pre oko šest meseci. Komšije se već neko vreme žalile na neprijatan miris u hodniku*. I niste pomislili da biste jednoga dana to mogli da budete i vi? Ja uvek to pomislim.

17.

Moja drugarica pije kapučino. Šoljicu pridržava baš onako kako volim, sa obe ruke. Kao da se na njoj greje. To me uvek razneži.

Ovo su samo njeni fragmenti. Ostavljam vam da sklopite ostatak slike, onako kako vam se sviđa.

“...Sad mi je sve jasno. On je dugo žonglirao sa te tri loptice u rukama, dok nije shvatio da jednu od njih mora da odbaci, inače će sve da mu poispadaju. Ispostavilo se da sam baš ja bila ta loptica koju je odlučio da odbaci...”

“...Njih dvoje preseku trapavo, zajednički, onu ogromnu svadbenu tortu i svi otkinu od oduševljenja, sevaju blicevi, rođaci uzdišu, ridaju! Mislim, u čemu je fora? Presekli su običnu tortu, dakle, krem, mućena jaja, šlag, mekano, nisu presekli armirani beton pa da se toliko oduševljavate! Pa zar ne...”

“...Kad mutiš nes-kafu, postoji tačno određen broj kapi vode koje se moraju staviti! Jedna kap previše i to više nije to. To je onda samo bezoblična masa. Ma koliko se dalje trudila i mutila, više ti neće pobeleti pod rukom ona smesa. Više te naprosto neće slušati...”

“...Ne dopisuj ga! Ne čini ga boljim i zanimljivijim no što zaista jeste! Naprotiv, daj mu manje šanse nego drugima.

Otpiši mu iz repertoara i ponešto od onoga što ima. E pa ako se i u tome izbori – onda je stvarno faca...”

“...Nisam verovala da ću ovo ikada izgovoriti: volim miris njegovog znoja...”

“...Najradije bih tražila da mi vrati nazad i sve orgazme koje sam mu dala...”

“...Da nije loše sreće, uopšte ne bih imala sreće...”

“...Ma da, i ja sam tako stalno isključivala telefon sve dok jednom nisam shvatila da me više niko i ne zove...”

“...Sanjala sam kako razgovaram sa nekom ženom, psihoterapeutom, i ja joj, kao, kažem kako uvek zagrlim jastuk kad spavam. Ona me pita otkad tako spavam, a ja se pravim da ne mogu da se setim. U sebi pomislim: znam, tako spavam otkad sam se udala...”

“...Bez svih drugih sam bila tužna, ali bez njega sam nerвозna, to je bitna razlika...”

“...Ja sam mislila da si duhovita, a ti si samo smešna...”

18.

Dragi dnevniče,

Danas je bio još jedan divan dan. Muž mi je doneo kafu u krevet. Kola su mi upalila iz prve. Na svim semaforima bilo je zeleno svetlo. Stigla sam na posao na vreme. Moje ljubazne i nasmešene kolege sačekale su me sa ugodnim vestima. Telefon nam nije često zvrckao, uglavnom smo ćaskali o jučerašnjem TV programu. Otišla sam sa posla već oko podne. U povratku sam kupila novi parfem. Kod kuće, na stolu, sačekao me je buket crvenih ruža. I karte za večerašnju premijeru. Sad moram da žurim, imam zakazano kod kozmetičara!

19.

Dragi dnevniče,

Znaš li onaj vic o čoveku koji polazi u logor i kaže svojoj porodici sledeće: “Ako vam budem pisao crnim mastilom, to znači da je sve što napišem upravo onako kako jeste. Međutim, ako pišem plavim mastilom, sve što pročitate, tumačite obrnuto.”

Posle izvesnog vremena stiže im pismo, napisano crnim mastilom. U pismu je pisalo sledeće: “Dragi moji, ovde je

sve dobro. Prema nama su ljubazni. Ne tuku nas. Hrane ima dovoljno. Nije nam hladno. Ne teraju nas da mnogo radimo. Ni u čemu ne oskudevamo. Jedino nema plavog mastila.”

Dragi dnevniče, o tome ti pričam.

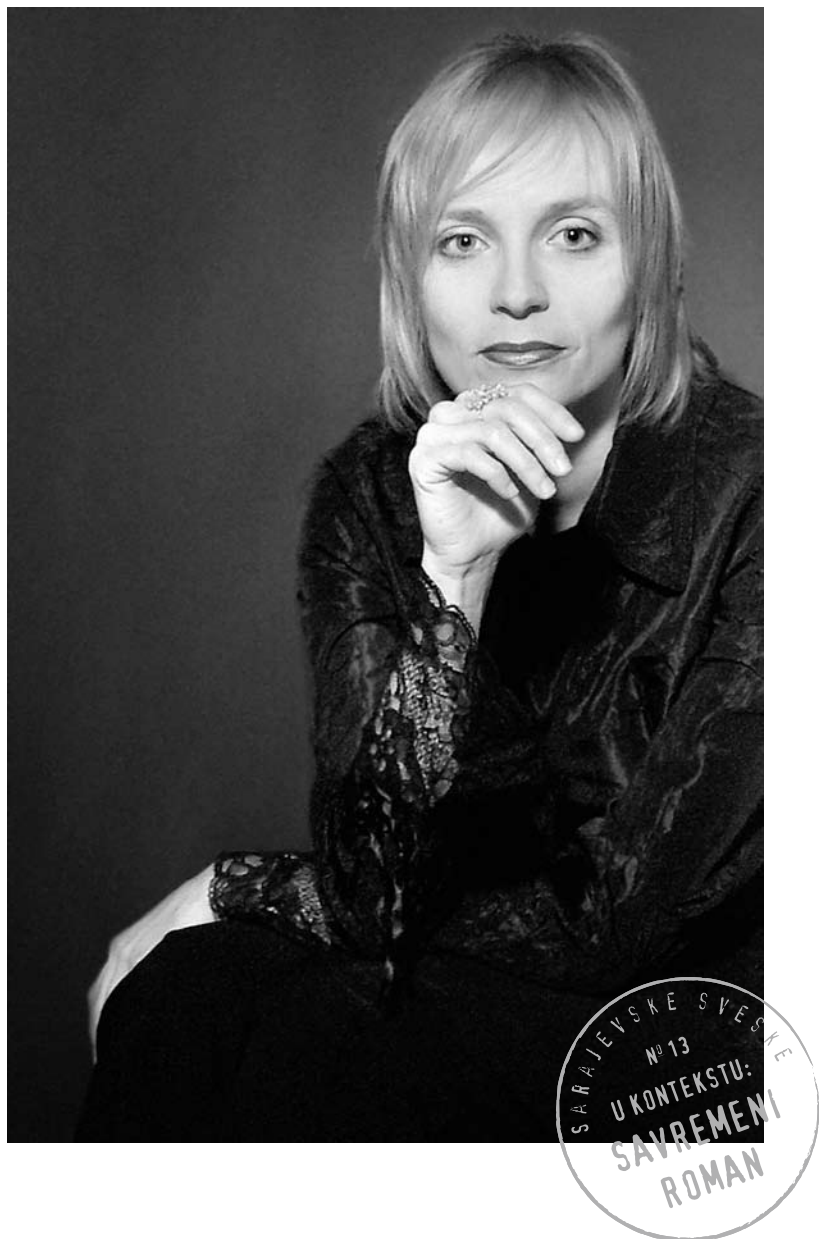
Nema plavog mastila.

U KONTEKSTU

Jagna Pogačnik
Andrea Zlatar
Velimir Visković
Vanesa Matajč
Mitja Čander
Matej Bogotaj
Robert Alagjozovski
Elizabeta Šeleva
Tihomir Brajović
Mihajlo Pantić
Dejan Ilić
Gojko Božović
Tatjana Rosić
Pavle Goranović
Enver Kazaz
Alma Skopljak
Alma Denić-Grabić
Nirman Moranjak-Bamburać
Ajla Demiragić
Ali Aliu
Mira Đorđević

**SAVREMENI
ROMAN**





fotografija: Bachrach-Kristofic

Novi hrvatski roman (Jedno moguće skeniranje stanja)

Prije šest godina, kad smo koncipirali nagradu “Jutarnjeg lista” za najbolju domaću proznu knjigu, jedna od najčešćih tema bila je kako bi bilo sjajno, ali u praksi potpuno nemoguće, osnovati nagradu za najbolji roman. Pri tome smo se često osvrtni u tuđe dvorište i s divljenjem navodili broj romana koji se u susjedstvu, na primjer, natjecao za prestižnu “Ninovu” nagradu. Istina je da je 2000. godine, a to je vrijeme o kojem govorim, prozna dominantna još uvijek bila kratka priča. No, predrasuda s kojom sam se susrela mnogo puta, i koja mi je uvijek jednako išla na živce, ona kako su Hrvati dobri pjesnici i kratkopričači, ali im s romanima ide nešto slabije ili nikako, svakome tko barem površno-faktografski poznaje povijest hrvatske književnosti mogla je ostati samo to – predrasuda. Roman, dakako, nije književna vrsta koja se dijeli prema nacijama koje su apriori talentirane za njega, niti je povijest hrvatske književnosti siromašna romanima (ili, bogata isključivo lošima), već kao i sve ostale književne vrste ima svoje faze, mijene, uklapa se u općedruštvene i poetičke trendove i mode, pa tako i tijekom povijesti, kao i svi ostali književni žanrovi i vrste, doživljava svoje procvate i krize. Za to, dakako, ima mnogo razloga koji često nisu unutarknjiževne prirode, već se njima ima pozabaviti sociologija književnosti. No, u raspravama oko romansijerskog ili kratkopričačkog proznog trenutka do izražaja, nažalost, često dolazi još jedna, možda i opasnija predrasuda. Teza, naime, kako je upravo roman kralj proze, a prozaik navodno tek upuštanjem u romansijerske vode polaže konačan ispit zrelosti, pri čemu se uspostavljaju i tako pogrešni kriteriji kao što je onaj – što deblje, odnosno većeg broja stranica, to bolje. To je, naravno, posve pogrešan i opasan kriterij u procjenjivanju nečije literarne kvalitete, jer stvari oko književnosti doista nisu postavljene tako banalno da se pisca koji u samo 29 redaka uspije obuhvatiti čitave svjetove unaprijed proglasi manje vrijednim od onoga koji je budalaštine razvukao na nekoliko stotina stranica, u formi romana. Stoga je svako paušalno procjenjivanje na osnovu izbora prozne

vrste, teze oko vrsta i žanrova-kraljeva i onih koji bi po toj logici bili sluškinje, često obično trabunjanje.

Stvari su, naime, mnogo kompliciranije, ali i suptilnije. Činjenica jest kako smo danas, šest godina nakon situacije opisane u uvodu, suočeni sa svojevrsnim “procvatom romana”, što je sintagma na koju se u posljednje vrijeme moglo naići u priličnom broju novinskih tekstova i intervjua. I još je jedna činjenica, možda i najzanimljivija i najindikativnija, kako je mnogo kvalitetnih proznih prvijenaca koji su se pojavili posljednjih godina baš romaneskno. Što nam to govori? Jesu li romani doista ponovo u modi? Je li to, kako su neki skloni protumačiti, povratak književnom konzervativizmu? Načelno gledano, istina je kako se unatrag par godina događa promjena na listi dominacije proznih žanrova u korist romana. Devedesetih se dosta govorilo i pisalo o “krizi romana”, što se uglavnom objašnjavalo društvenim kontekstom, ratom koji je razbio cjelovitu sliku svijeta, uveo sumnju u velike priče koje su se, u zbilji, pred očima pojedinca lomile i mrvile na sastavne dijelove, a na fragmentarnu zbilju literarno se moglo odgovoriti samo tako, fragmentarno, kratkom pričom. No, ne treba zaboraviti kako dominacija kratke priče u suvremenoj hrvatskoj književnosti nije stvar devedesetih. Ako se i ne vratimo daleko u prošlost, nego se zadržimo na skeniranju prozne slike unatrag dvadesetak godina, prava je istina kako je dominacija kratke priče prisutna od samog početka osamdesetih. Upravo je generacija “quorumaša” i njihovih prehodnika (poput Davora Slamniga) kratku priču učinila prestižnim žanrom hrvatske proze, pa je svaki tadašnji pripovjedač koji drži do sebe, kao i prozaik-početnik, u književne vode krenuo pričom, što kraćom to boljom, short storyjem, po mogućnosti na samo 29 redaka, kako je glasio naziv jednog projekta koji je pokrenuo tadašnji “Polet”. Sklonost kratkoj formi kod te se generacije, na koju se naslanja i čitava generacija mladih pisaca “postquorumaša” koji su se pojavili početkom devedesetih, mogla objasniti (i) naglašenom intermedijalnošću, korištenjem iskustava drugih medija sklonih fragmentarnoj slici svijeta, TV-u, filmu, videu i dr.

Ukoliko danas primjećujemo ponovni povratak romanesknom pripovijedanju i kod najmlađih predstavnika domaće proze, koji su se ranije tek u drugom ili trećem pokušaju odlučivali za tu književnu vrstu (mada neki, kritičniji prema domaćoj prozi, tvrde kako se i u nekim recentnim romanima radi

tek o spajanju i ulančavanju kratkih priča u trenutno “traženu” formu!), znači li to da je slika svijeta ponovo cjelovita, povjerenje u velike priče vraćeno, a iskustva novih medija dovela do granica razočarenja ili je u pitanju nešto drugo? Svojevrsan povratak romanu koji se događa u matičnoj književnosti nije pak endemsko hrvatska pojava, on se događa i u globalnoj književnoj zajednici. U tome smislu 700 stranica Jergovićevih “Dvora od oraha” posve je u svjetskom trendu jer se na sličan poduhvat odlučio i, na primjer, Jonathan Franzen sa svojim globalno hvaljenim “Korekcijama”, dok mlada Jelena Čarija nije nimalo čudakinja što nije prvo “vježbala” s kraćim formama i pokusno ih objavljivala po časopisima (kojim?), već je kao prvijenac objavila odličan roman “Klonirana” jer zašto ne bi mogla debitirati s romanom kad je to učinila i danas slavna Zadie Smith? To da se neke književne paradigme mijenjaju, a hrvatska je književnost u tome smislu i te kako u trendu, rekla bih, ovoga puta nema veze s rascjepkanom i cjelovitom slikom svijeta, vremenima krize i fragmentarnosti na koju treba odgovoriti fragmentom, jer teško je ne vidjeti kako je svijet u kojem živimo globalno rascjepkaniji nego ikad. Pojedinaac je u međuvremenu vjerojatno na njega navikao, počeo mu je ići na živce i barem u književnom svijetu, kojem se sve više vraća jer je čitanje, kako to kaže jedan slogan, doista ponovo u modi, želi pronaći cjelovitost, usustavljenost, kompas za razumijevanje stvarnog svijeta u kojem mu je živjeti. U tome smislu u književnosti se (ali i ne samo u njoj) zadnjih godina kao svjetski trend dogodio vrlo očit povratak realizmu (jer što su drugo svi ti Frenzeni, Smithove, McCormacki, britanski novi puritanci i drugi i u nas prevedeni autori?), u koji se lijepo uklapa domaća kritičko-mimetička proza. Teza kako je nova hrvatska proza neorealistička zbog toga što nam je zbilja devedesetih bila mnogo fantastičnija od literature, zgodna je ali očito i ne previše točna dosjetka. Možda je ipak točnije kako u svijetu u kojem je sve postalo javno dostupno, od privatnih kućnih videa do brojeva kreditnih kartica, vjerojatno doista više nema potreba za alegorijskim, ironijskim ili parodijskim govorom, kao ni ludističkim postupcima zavođenja i zavaravanja čitatelja. A povratak realističkoj proznoj matrici posve je logično i, u kontekstu književne povijesti već viđeno, doveo do ponovnog trenda i tzv. procvata romana. Jer ako je (post)modernistička poetika nudila fragment, zamagljivala granice stvarnog i fantastičnog, parodirala tradiciju, varirala i ironizirala realne slike

svijeta, neorealistička doista nudi povratak mimetizmu i faktografiji, a za to je upravo roman odgovarajuća forma. Njega prati i povratak priči koja upućuje na stvarni čitateljev svijet koju je (post)modernistička književnost propitivala, razgrađivala, pa i ironizirala.

U domaćim, ali i svjetskim razmjerima, i povratak mimitizmu i njemu pripadajući procvat romana povezani su i s spomenutom tezom kako je čitanje ponovo u modi. Crne prognoze o “smrti književnosti” ili barem njezinoj krizi i digitalnim nadomjestcima koji tek što nisu preuzeli njezino mjesto, vrlo su se brzo pokazale bespotrebnim paničarenjem. Roman je zapravo, od svojih početaka, od vremena kada je postao “ep građanskoga društva”, osobito od 18. stoljeća kada dolazi do značajnog proširenja čitateljske publike, ona književna vrsta koju čitatelji, nemojmo se zavaravati, najviše traže. Proza “quorumaškoga” naraštaja, posve sigurno nije mogla računati na masovnu čitanost, niti joj je do nje bilo stalo, dapače, dok novi hrvatski prozaici, u promijenjenim društvenim okolnostima “vladavine kapitala”, što također ne treba smetnuti s uma, i te kako misle na recepciju, pa i prodaju, svojih knjiga. A masovnija čitateljska publika, kojoj su se neki od njih doista uspjeli približiti, gladna je priče koju može smjestiti u “životni kontekst”, projicirati je na konkretnu životnu situaciju, uspoređivati je s njom. Roman koji je prozna vrsta koja pokazuje događaj u njegovoj složenosti i slojevitosti i nudi mogućnost prožimanja svijeta teksta i čitateljeva svijeta, svakako je u tome smislu najtraženiji književni proizvod.

Stoga je u ovom književnom trenutku dominacija kritičko-mimetičke proze i romana posve logična. Baš kao i pojava novih proznih imena koja debitiraju romanom. Podsjetimo, prošlih su godina to vrlo uspješno učinili Renato Baretić i Boris Dežulović, a Tatjana Gromača je iz poezije uskočila u romaneskne vode, dok su ranije to učinili i Julijana Matanović, Robert Naprta i Jurica Pavičić, Ante Tomić postao je miljenik publike tek romanom, iako je ranije objavio sjajnu zbirku priča, Zoran Ferić se također, iz trećeg puta, odlučio na taj korak, najprodavanije domaće knjige (Arijana Čulina, Vedrana Rudan) su romani itd. itd. Na kraju krajeva i jedna od financijski najpoticajnih nagrada, ona VBZ-a za neobjavljeni romaneskni rukopis, nastala je u trenutku obostranog interesa – kad je bilo jasno kako je moguće provesti nagradu za roman, što je piscima i dodatni poticaj za pisanje, pa i debitiranje upravo njime.

Primjera bi se moglo navoditi u nedogled, no svakako su najvažniji upravo prvijenci jer je debitiranje romanom, u nježnim godinama (poput Jelene Čarije) još nedavnih desetljeća bila ne samo rijetka, nego i nezamjetna pojava.

*

Kada smo dakle konstatairali kako je sadašnjost hrvatske proze većim dijelom romaneskna, što dakako ne umanjuje vrijednost i ne negira postojanje sjajnih kratkopičačkih knjiga (poput, na primjer, ovogodišnjeg laureata nagrade "Jutarnjeg lista" Romana Simića i njegove knjige "U što se zaljubljuje-mo"), profesionalna nas deformacija nekako tjera da u svom tom moru naslova pronađemo nekakav sustav i klasifikaciju. Treba svakako napomenuti kako pod sintagmom novi hrvatski roman mislim na knjige autora koji pripadaju mladom i mlađem naraštaju domaće proze, onome koji je debitirao i afirmirao se unatrag desetak godina, a ostavljam na stranu romaneskne nadopune opusa onih autora koji su se afirmirali ranije; časnih starina, tzv. klasika i ostalih pripadnika generacija čije se premijerno ulaženje u književnost događalo u manje turbulentna vremena ili barem turbulentna na posve drukčiji način. Bilo kakva čvrsta klasifikacija prevladavajućih modela romana je, dakako, nemoguća jer je glavna oznaka suvremene hrvatske proze uopće – žanrovski pluralizam i supostojanje različitih poetičkih svjetova. Stoga je i tipologija koja slijedi zapravo samo panoramska šetnja i jedno od mogućih popisivanja stanja na romaneskom terenu.

1. Ratni roman. Dakako da je jedna od potentnijih tema s kojom su se uhvatili u koštac mlađi pripovjedači tema rata. I dok su devedesete uglavom donijele čitav niz uradaka pisanih bez odmaka, često iz pozicije "nabrijanog" domoljublja, s viškom crno-bijelog postavljanja književnih svjetova koji su zapravo bili prepisana zbilja, bez veće literarne vrijednosti, jedan od prvih ratnih romana došao nam je iz Bosne, iz pera Josipa Mlakića, pisca kod kojeg nema problema ni s uvrštanjem u kontekst nacionalnih književnosti, jer po vlastitom izboru pripada i bošnjačkoj i hrvatskoj i knjige rado objavljuje u hrvatskih nakladnika. Kao dobitnik nagrade "Faust Vrančić" za najbolji neobjavljeni roman u Zagrebu objavljuje *Kad magle stanu* (2000). Okvir romana čini pripovijedanje u trećem licu o boravku u psihijatrijskoj bolnici, gdje se nakon ratnog isku-

stva našao glavni junak Jakov Serdar. Njegova će se ratna slika sklapati od fragmenata, pisanih u prvome licu, u kojima će se izmjenjivati sjećanja na slike rata i slike mira vezane uz djetinjstvo i odrastanje. U nizu početno nepovezanih slika, kasnije umješno sklopljenih u romanesknu strukturu, pripovjedač iskazuje izniman smisao za detalj, a ocrtava se čitava galerija likova suboraca i specifičnih tipova, nositelja određenih odlika mentaliteta. Mlakić vješto izbjegava crno-bijelu karakterizaciju, odličan je u psihologizaciji i autentičan u ocrtavanju bosanske atmosfere rata, uz mnoštvo literarnih i filmskih asocijacija i autoreferencijalnih pasaža. U drugome romanu *Živi i mrtvi* (2002) ukazuje na apsurdnost svakoga rata, kao i na ponavljanja toga apsurdna na ovim našim prostorima. Mlakić se odlučuje na sučeljavanje dviju ratnih situacija – one iz 1941. godine i to iz domobranske vizure iz koje svjedoči djed, te one za nedavnog rata u Bosni iz koje svjedoči unuk. Te dvije priče, osim obiteljski, povezane su i prostornim, tajanstvenim lokacijama Crne vode i Grobnog polja, a u odličnom kompozicijskom “paralelnom slalomu” dovode do teze koju će izreći jedan od likova, a ta je – “Ko je bio u jednom ratu ko da je bio u svakom”. Uspješno miješanje žanra horora i ratnog romana postignuto je, osim rabljenjem prepoznatljivih obrazaca, iznimno uvjerljivom atmosferom u kojoj se doista prožimaju odlike ta dva žanra. U trećem romanu *Čuvari mostova* (2005) radnju smješta u suvremenost, odnosno vrijeme poslije rata, pa se time polako otvara nova faza Mlakićevog pripovjedačkog rukopisa. Mlakić prepliće tri prognaničke priče koje su spojene u jednoj zajedničkoj točki – nostalgiji za vlastitim domom koja sudbine ovih junaka neminovno vodi prema pukom tragičnom preživljavanju ili pak tragičnom kraju u doslovnom smislu riječi. Najnoviji roman “Psi i klaunovi” (2006) tematizira vrijeme neposredno prije početka ratnih sukoba u Bosni, a novina je infantilna pripovjedačka pozicija i naglašeni humor. Upravo je humor, bio on crni ili ne, pokazalo se, dobrodošla dimenzija u tematiziranju ratne tematike. Za njega se odlučio i dugogodišnji novinar i kolumnist Boris Dežulović u svome drugom romanu koji je uslijedio nakon “ozbiljnijeg”, fantastikom nadograđenog i nagrađenog nagradom “Jutarnjeg” “Christkinda” (2004). “Jebo sad hiljadu dinara” (2005) crna je komedija iz hrvatsko-bošnjačkog rata. Roman se zbiva tijekom jednog dana i čitav se zaplet bazira na svojevrsnoj komediji zabune – i bošnjački i hrvatski diverzantski vod na položajima

oko Muzaferove kuće došao je na vrlo "originalnu" ideju da za potrebe tajnog zadatka obuče neprijateljske uniforme, što dovodi do dvostruke zabune u trenutku kad saznaju jedni za druge, jer unosi totalni nered u za rat nedvojbeno najvažnijoj stvari na svijetu – koji su "naši", a koji "vaši". No, prije no što negdje potkraj dana domisle strategiju što učiniti jedni s drugima i treba li vjerovati uniformama, šestorica hrvatskih i isto toliko bošnjačkih vojnika ne ukazuju samo na apsurdnost situacije već se "vrte" i njihove privatne priče iz prošlosti, kojima je svaki od likova detaljnije karakteriziran i smješten u zajednički kontekst. A po tom kontekstu sličnih uvjeta, vremena i idola odrastanja, koji se prepliću i dodiruju, njihov trenutni položaj postaje još besmisleniji. Priče koje pripadaju prošlosti muškaraca koji su odrastali u istim ili susjednim mjestima prepune su humora, anegdota, pa i vica u pravom smislu riječi. A ta mitologija prošlosti bazira se na tipičnim točkama muškog odrastanja negdje osamdesetih. Jedan od važnijih romana u ovome kontekstu svakako je i "Jeleni na kiši" (2003) Tarika Kulenovića. U njemu ima i rata i poraća, ali i sjećanja na zlatne osamdesete kad se odrastalo uz nezaobilazne i barem jednoj generaciji nenadmašne heroje domaće popkulture. Osim dosta široke vremenske perspektive koju Kulenović vrlo vješto prepliću u svome romanu, njegovi su "Jeleni na kiši" i žanrovski kompleksniji – riječ je doista jednim dijelom o ratnom i postratnom romanu, ali istovremeno i kvartovskom i generacijskom, no ni tu se ne iscrpljuju sve odrednice koje bi mu se mogle pripisati. Mjesto u kojem se sve ti fabularni rukavci susreću jest kvart, mitsko mjesto urbanih generacija i polazište s kojeg su krenuli Kulenovićeви likovi – u rat, u smrt, u inozemstvo, u narkomaniju, u šverc i dilanje i mnoge druge tako tipične "domaće" sudbine generacije današnjih tridesetogodišnjaka.

2. Humoristički roman. Riječ je o jednom od modela novog hrvatskog romana kod kojeg je teško odrediti čvrste granice jer se humor, kako smo već vidjeli, prelio i u neke druge žanrove, kao jedan od načina da se prevlada turobnost hrvatske ratne, postratne i tranzicijske zbilje. No, prvi se za povratak humora, nakon dugog vremena gotovo smrtne ozbiljnosti domaće proze, odlučio Ante Tomić, jedan od hit-maker hrvatskog romana, čije se naklade kreću u za naše uvjete enormnim nakladama od više tisuća prodanih primjeraka. Iako je u svojim kasnijim romanima

“Ništa nas ne smije iznenaditi” (2003) (prema kojem je upravo snimljen i duž bivše YU-zajednice promoviran film “Karaula” Rajka Grlića, o zgodama i nezgodama u bivšoj JNA) i osobito “Ljubav, struja, voda&telefon” (2005), koji već funkcionira kao svojevrsan roto-roman, učinio velike ustupke čitkosti i visokim nakladama, njegov prvi roman “Što je muškarac bez brkova” (2000) bio je više nego potrebno revitaliziranje humorističkog romana *raosovskog* tipa. Humor Tomičeve knjige onaj je za koji, uostalom, i nema prave odrednice do posuđenice – češki humor, što u ovom slučaju i nije promašen izbor jer roman započinje Hrabalovim citatom. Tomić je, osim toga, u odnosu na svoju prvu knjigu priča napravio odmak od urbanih tema, smjestivši svoj roman u suvremenu ruralnu zajednicu, selo Smiljevo u Dalmatinskoj zagori, ali još uvijek vrlo zorno utjelovljuje model stvarnosne proze devedesetih koji nadopunjava specifičnim stilom u kojem se prepoznaje njegovo reportažno iskustvo, ali i smisao za autentični, hrvatski humor. Roman nas, dakle, uvodi u svijet sela Smiljeva. Poput filmske kamere, koja prvo snima krupni plan da bi se kasnije usmjerila na glavne likove, prvo je naznačen grupni portret, a gdje drugdje nego u gostionici i dućanu kao mitskim mjestima naših “malih mista”, da bi se potom usredotočilo na živopisne likove; liječenog alkoholičara sada smušenog svećenika, putenu i poduzetnu udovicu, povratnika iz Njemačke, njegovu sirotu kćer, svestranog i luckastog pjesnika haiku poezije, nekoliko “oriđinala”, jednog generala hrvatske vojske, pa čak i ministra obrane koji je, jasno, baš iz tih krajeva. Tomičeva priča o ljubavima, ljubomorama, tračevima, glupostima, zabunama, zadrnosti svjetonazora i primitivizmu oblikovana je iznimno vještim preplitanjem pripovjednih dionica. Osim što se u romanu koncentrirao na isticanje specifičnih obilježja mentaliteta toga sela, mentaliteta koji je uostalom poprilično obilježio našu zbilju i izvan smiljevačkih granica, izdvojivši tipične predstavnike suvremene ruralne mikrozaednice i ispreplevši njihove životne putanje, Tomić je iskazao i vještinu u oblikovanju dijaloških situacija, govornom karakteriziranju i dočaravanju atmosfere.

3. Žanrovski roman. Najdosljednijim nastavljačima žanrovskoga romana, koji je svoje vrhunce doživio osamdesetih u opusima pisaca kao što su Goran Tribuson i Pavao Pavličić, pokazali su se Jurica Pavičić i Robert Naprta. Prvi je od njih napisao jedan od najvažnijih romana na samom kraju devede-

setih, “Ovce od gipsa” (1997), u kojem je kroz žanr socijalnog trilera progovorio o mnogim gorućim temama – gubitku morala kao posljedici ratnih zbivanja, spirali nasilja u koju je uvučen pojedinac određen socijalnim okruženjem, a sve je to prikazao kroz tada vrlo opipljivu temu ubojstva Srbina, temu o kojoj se u vrijeme objavljivanja romana još uvijek govorilo samo šapatom. Okvir trilera “Ovce od gipsa” čini priča o ubojstvu splitskog trgovca, Srbina, kojem je svjedokinja njegova dvanaestogodišnja kćer, zločinu u kojem je sudjelovalo nekoliko pripadnika Hrvatske vojske. Zločin kao okvir samo je povod za triler u kojem nema crno-bijele karakterizacije, niti jedan lik nije klasičan negativac, ni pozitivac, i sam zločin je na neki način uzročno-posljedično kontekstualiziran. U romanu se nikome ništa ne dokazuje, jednostavno se polazi od pretpostavke kako je općepoznata stvar tko su na početku bili dobri, a tko loši momci, ali pravi problem nastaje upravo kad se te dvije moralne kategorije na neki način izmiješaju. Pavičić ne piše roman o ratnim herojima, niti o zločinima rata. Njegov je roman svjedočanstvo o Splitu 1992. godine, o teškoj ratnoj i poslijeratnoj depresiji, materijalnom osiromašenju, vijetnamskom sindromu i moralnoj izopačenosti, kao prevladavajućim oznakama atmosfere toga, i ne samo toga, grada. I u njegovim kasnijim romanima, “Nedjeljni prijatelj” (1999) i “Minuta 88” (2002) riječ je o modelu socijalnog i političkog trilera, sa jasnim i prepoznatljivim općim mjestima hrvatske zbilje, dok je njegov najnoviji roman “Kuća njene majke” (2005), kao odmak u smjeru obiteljske melodrame, manje intrigantan, pa i manje uspješan. Robert Naprta je, pak, u samo dvije godine izbacio čak dva prava trilera, “Bijela jutra” (2001) i “Marševski korak” (2002) u kojima, se kao i u cikulusu krimića o inspektorcu Baniću Gorana Tribusona, priča vrti oko zagrebačkog policijskog inspektora Marka Prilike Čensa. Čens je jednostavno beskrupulozni grubijan koji shvaća da je korupcija oko njega uzela maha i da oni korumpirani bez prepreka grabe dalje, pa i sam pristaje na takva pravila igre. Iako Čens doista podsjeća na likove iz američkih filmova, on je istodobno i “naš momak” i u tome i jest zanimljivost ovih trilera. U romanu u kojem nema posve pozitivnih likova i gdje je jedna od ključnih rečenica pitanje “Kakva jebena pravda?” čita se, dakle, mračnjaštvo hrvatske zbilje, aluzije na stvarne događaje, te predizborna nervoza i smrt bivšeg predsjednika negdje u pozadini. Na taj način Naprtini romani dobijaju i ozbiljne konture političkog trilera.

4. Urbani roman. Iako je urbanitet zapravo i jedna od glavnih poveznica inače posve raspršenog i poetički nejedinstvenog naraštaja domaćih prozaika, najdosljedniji se i najbliži poetikama osamdesetih, prije svega generaciji “quorumaša” kojoj i sam po godinama i književnim početcima pripada, pokazao Edo Popović. Nakon što je dugo vremena živio na slavi quorumaškog “Ponoćnog boogija”, posljednjih godina postao je vrlo marljiv u objavljivanju. U svome prvom romanu “Izlaz Zagreb jug” (2003) Popović se pozabavio mitologijom kvarta, u ovome slučaju zagrebačkih Utrina i njihove tržnice na kojoj se svakodnevno slučajno ili ciljano sudaraju razne sudbine stanovnika toga naselja. Popovićev bi se roman osim urbanim-kvartovskim jednim dijelom mogao nazvati i socijalnim jer se negdje na njegovim rubovima, kao pozadina fokusiranih likova, i te kako jasno oslikava naša (post)tranzicijska zbilja u kojoj su se Popovićeви junaci našli ni sami ne znajući kako i kad, a još manje zašto. Popovićeви su junaci zapravo oni “prekrasni gubitnici”, no oni su i snažno generacijski obilježeni, pa je zgodan slogan romana kako je riječ o generaciji koja je cugala u prošlom, a trijeznila se u ovom stoljeću. Na jednome mjestu u romanu jedan od likova prisjeća se kultne scene iz “Billyja Kida” u kojoj Billy na opasku kako se su vremena promijenila odgovara: “Vremena možda, ali ne i ja.” Ta filmska replika odlično sublimira nekakvu životnu filozofiju Popovićevih likova; vremena su se doista znatno promijenila od onih kad se stajalo pred Zvečkom, slušalo Clashovce i bilo mlado, pa je i tržnica u Utrinama sada tek pribježište više-manje propalih egzistencija, zagreznih u alkohol i male privatne ratove sa cijelim svijetom. Generacijska i urbano-kvartovska poetika znak je prepoznavanja i njegove tri duže priče/kraća romana (“Koncert za tequilu i apaurin” (2002), “Plesačica iz Blue bara” (2004), “Dečko, dama kreten, drot” (2005)) koje je, nakon pojedinačnog objavljivanja ukoričio u knjizi “Igrači” (2006). Popovićeви su likovi odlično karakterizirani, životni i plastični, čitajući njihove monologe doista ih “vidimo” na novozagrebačkim ulicama i kafićima i to jedan od najvećih aduta Popovićeve proze. Nije to samo “stvarnosna” proza bazirana na napetim krimi-obračunima i tipičnim neuralgičnim točkama zbilje, a tu ponovo dolazimo do već spomenutog senzibiliteta osamdesetih, jer to je i proza sjajnih lirskih fragmenata, kao i proza odličnih i promišljenih naslova i podnaslova. To je i proza o individualnim sudbinama gubitnika koji su nekada možda i

bili prekrasni luzeri, ali im danas to više ne uspjeva biti, o bivšim prijateljstvima i ljubavima, o prazninama koje nastaju kad se promijene ranije uloge.

5. Ljubavni roman. O ljubavnom romanu, ili pak točnije ljubavnoj tematici, jer ni u jednom od slučajeva ne radi se o čistom žanru, glasnije se počelo govoriti prošle godine kad su pojedini novinari i kritičari počeli naglašavati kako je ljubav ponovo u modi. Iako ona, u književnom i drugim smislovima, dakako, nikada nije bila baš posve izvan mode, istina je kako se u relativno kratkom vremenu pojavilo nekoliko romana afirmiranih autora koji su učinili korak u tome, ljubavnom smjeru. Jedan među njima, Marinko Koščec, autor koji je svojim ranijim naslovima (“Otok pod morem” (1999), “Netko drugi” (2001) i “Wonderland”(2003)) stekao status jednog od najintelektualnijih pisaca, negdje na tragu tradicije europskog i hrvatskog egzistencijalističkog romana, objavio je, tako, svoj četvrti roman “To malo pijeska na dlanu” (2005) koji je strukturiran spajanjem i naizmjeničnim izmjenjivanjem muškog i ženskog glasa, njihovih monologa, odnosno zapisa koje upućuju jedno drugome, ali i samima sebi i u kojima se, između ostaloga, razotkrivaju aspekti njihove ljubavne veze predodređene na nesretan svršetak, prije svega zbog njihove nemogućnosti da zadrže i razviju ljubav koja im se dogodila. Ljubavna priča likovne umjetnice i korektora u nakladničkoj kući, koja ih pogađa poput groma, ali vrlo brzo jenjava i poprima čak i patološke dimenzije, samo je jedan aspekt ovog složenog romana. Roman kojim vlada tjeskoba kao prevladavajuće egzistencijalno stanje njegovih junaka, satkan je od elemenata obiteljskog romana, romana o odrastanju, kao i snažne satire hrvatskoga društva posljednjih desetljeća, ali je ljubavna priča ipak ona dominantna i pokretačka. I Borivoj Radaković, jedan od pokretača FAK-a i zastupnik neorealističke proze, svoj je roman “Virusi”, o intelektualcu i novinaru, neprilagođenom pojedincu, smještenom u prepoznatljivi domaći društveni background, sa svim popratnim sadržajima – od malograđanstvine i primitivizma, preko klasičnih represija sustava, do mafijaštva i uloge medija u stvaranju lažne slike, nadopunio ljubavnom dionicom. Nakon što spozna kako je njegov brak u кризи, posve bez tjelesne strasti, nakon ženine bolesti, kao i svijesti kako se i privatno i javno pretvorio u pasivnog promatrača, Radakovićev je junak odlučan ipak djelovati, na što ga

potiče upravo zaljubljanje u cvječaricu koja mu omogućava seksualno i emotivno oslobađanje, što ga vodi i do djelovanja u drugim životnim segmentima. Nakon što je "Anđelom u ofsajdu" osvojio pohvale kritike, simpatije publike i podosta književnih nagrada, Zoran je Ferić zbog tema svoje proze, između ostalog, prozvan najvećim hipohondrom hrvatske književnosti, autorom sklonim crnom humoru i prije svega bizarnim temama. No, nedugo poslije ne previše uspješnog romana "Djevojčica sa žigicama" (2003), Ferić se pojavljuje s "Djecom Patrasa" (2005), jednim od najljepših ljubavnih romana koje smo imali prigodu čitati u posljednje vrijeme, iako se radi o "zabranjenoj ljubavi" četrdesetogodišnjeg srednjoškolskoga profesora i bolesne sedamnaestogodišnje učenice. Ferić je u ovome romanu mnogo ozbiljniji, zreliji; i pred nama je višeslojan roman kojem eventualno šokantna glavna tema nije sama sebi svrhom, već za nju postoji više nego duboko utemeljenje. Realizacija junakove žudnje prema još uvijek maloljetnoj učenici Marini samo je sjajno i veliko finale romana o ljubavi, krizama identiteta, nemogućnosti čišćenja od događaja i slika prošlosti i žudnje čija je tjelesna realizacija rezultat i brojnih intelektualnih impulsa. Ferić je ovim romanom pokazao izniman talent za sjajne poetske slike, kojih je ovaj roman prepun, a kojih se u ranijoj svojoj prozi nekako klonio, doista je majstorski uspio progovoriti o ljubavi u varijanti zaljubljanja i odljubljanja, odlično postavivši lik junakove supruge nasuprot djevojke u koju se postupno i neizbježno zaljubljuje. Pri tome je, dakako, ostao vjeran sebi i svome prepoznatljivome stilu – u "Djeci Patrasa", naime, naići ćemo na čitav inventar tipičnih motiva – smrti, bolesti, invaliditeta, preljuba, prostitucije, seksualnih maštarija, pa i pedofilije. "Djeca Patrasa" doista su odličan roman o četrdesetodijelnom u brojnim "kriznim stanjima" (krize godina, braka, želje za djetetom, prošlosti, egzistencije, seksualnosti...), a ljubav koja mu se događa i ostaje na razini zatvorene epizode gotovo je jeziva u svojoj ljepoti i čistoći, ma koliko doista bila "na rubu". U ovom se kontekstu, kao najčišći primjerak žanra, našao i neljubavno-ljubavni roman Krešimira Pintarića jednostavnog naslova "Ljubav je sve" (2005). To je možda i jedini primjerak svoje vrste u kojem se muški autor, mlađe generacije, upustio u tematiziranje intime, u ljubavni roman pisan u prvome licu, iz pozicije tridesetogodišnjaka, neoženjenog ali u sretnoj i dugoj vezi. Pintarićev roman pripovijeda o svakodnevnim sitnicama

koje čine zajednički život jednog mladog i urbanog para, koji odjednom juri prema srednjim godinama, bazirajući se na njihovim dijalozima i unutarnjim monolozima pripovjedača. Ostalih likova gotovo i nema, a kada se pojave i oni su samo u funkciji oslikavanja njihovog svijeta. Kako u domaćoj recen-tnoj prozi doista i nemamo pogodne paralele, recimo kako se Pintarić upustio u, barem u globalnim razmjerima, “trendy” pripovijedanje koje nas na trenutke zna podsjetiti na neke dijelove Kureishijeve “Intime” (iako s posve obrnutim ljubav-
nim predznakom) ili pak neke megapopularne stranice Nicka Hornbyja ili Tonyja Parsonsa. U unutarnjim monolozima pripovjedača, kojima naknadno “komentira” sve ono što im se događa, do izražaja dolaze strahovi i sumnje, vječne teme nerazumijevanja među spolovima, kao i jasno vidljiva glavna teza romana: zadovoljstvo pripovjedača jer je spoznao kako se smisao nalazi upravo u kratkom iskazu iz naslova romana.

6. Autobiografski roman. Autobiografska proza bila je jedna od dominantni početkom i polovicom devedesetih. U trenutku kad nas je pogodila jaka zbilja, u obliku rata i svih pripadajućih pojava, mnogi su pomislili kako imaju pravo na priču o vlastitom životu. U poplavi autobiografskih i doku-mentarističkih naslova doista se našlo svega i svačega, no s današnje distance doista postoji tek malen broj naslova koji su izdržali odmak od jednog desetljeća. Više kao dokument vremena, a manje kao literarno relevantna činjenica. Pa iako je kao trend uglavnom zamro, žanr koji se bazira na spoju fictiona i factiona u troje se mlađih pripovjedača, Stanka Andrića, Rujane Jeger i Tatjane Gromače, prelio u više nego zanimljive romane. Andrićev je roman “Simurg” (2005) (pisan dugo, objavljivan po periodici, te u prvom izdanju dvojezično kod uglednog austrijskog nakladnika “Wieser Verlag”) autobiografski, pisan s distancom, iz pozicije odraslog pripovjedača, u tradiciji čiji bi se korijeni mogli pronaći još od Augustinovih “Ispovijedi”. U njemu se “naknadno” dodiruju najznačajnije točke emotivnog i intelektualnog odrastanja. Odabirom te pripovjedačke pozicije “Simurg” dobiva i obrise Bildungsromana u kojem pratimo razvoj pripovjedačeva karaktera i intelek-tualnih afiniteta. A oni su, za pripadnika generacije šezdeset i neke, istina, pomalo začudni i neočekivani, netko će reći i staromodni, jer ovo nije priča o tome kako se odrastalo u komunizmu, uz zvuke rock’n’rolla i tekovine popularne

kulture, što je stanovito generacijsko opće mjesto. Njegov autobiografski roman ne pretendira na ležerno identificiranje s određenom generacijskom grupacijom čitatelja, dapače, ako pretendira na bilo što onda je to propitivanje i pozicioniranje vlastitoga “ja”, u samome tekstu zakamufliranog upotrebom “objektivnijeg” prvog lica množine. Andrić prije svega locira sebe na određeno mjesto, u slavonskoj ravnici, u obiteljski dom, među nabliže srodnike i prijatelje, među autentične slavonske Šokce, njihove običaje i blagdane, ali i prirodu koja često, kao u četiri godišnja doba, krije razne simbole i načela po kojima je uređen svijet i koje pripovjedač otkriva u procesu odrastanja i intelektualnog razvoja. A taj je razvoj, od prvih susreta s knjigama i časopisima u vlastitom domu, preko kršćanskog odgoja i lektire koju mu posuđuje velečasni, inače veliki poznavatelj povijesti njegova kraja, doveden do točke gdje su jasno izrečene književne i znanstvene ambicije vezane uz zavičajnu povijest, povijest pokrajine koju naziva “potonulom civilizacijom”. Usporedo s intelektualnim sazrijevanjem roman postaje sve “znanstveniji”, njegovim integralnim dijelom postaju istraživanje o povijesti vlastite obitelji, a stilski je sve jače, za Andrića karakteristično, alterniranje književnog i znanstvenog diskursa. Sasvim iz drugih pozicija progovora Rujana Jeger u svojem kratkom romanu “Darkroom” (2001). Njezin je prvijenac autobiografski roman u kojem se izmjenjuju fragmenti sjećanja s fragmentima svakodnevice. Obiteljski odnosi, djetinjstvo i odrastanje tijekom osamdesetih (premreženo brojnim popkulturalnim općim mjestima), brak, ali i događaji devedesetih koji pojačavaju raspršenost vlastite osobnosti i osobnosti bližnjih o kojima je u ovome romanu riječ, to su glavne okosnice njezina fragmentarnog pripovijedanja. Kao roman o odrastanju, dijametralno suprotno od “Simurga”, “Darkroom” funkcionira i kao autentičan glas jedne generacije. Kratki roman “Crnac” (2004) Tatjane Gromače također je građen od fragmenata; zapisa o djetinjstvu, obitelji, odrastanju, studiranju, siromaštvu i ratu koji je potpuno izmijenio ionako nimalo blistavu sadašnjost pripovjedačice u prvome licu i njezine obitelji. Gromača, naime, ne ispisuje nikakvu linearnu priču o odrastanju i mijenama i razvoju koje ono donosi, nema tu čvrste fabule, ni uzročno-posljedičnog slijeda. Njezini su fragmenti statični, slike u kojima se konstatiraju činjenice iz života njezine obitelji, u kojima se zrcali tmurna socijalistička pozadina života negdje u provinciji, dimnjaci

sumorne tvornice u kojoj radi njezin otac, javnoga prijevoza kojim njezina majka putuje na posao u ured, socijalne razlike majčine i očeve obitelji, ali i niz naizgled sitnih i intimnih detalja u kojima inače distancirana pripovjedačica iskazuje svoje stavove i emocije. Ključni preokret u knjizi događa se s ratom, tektonskom promjenom koja je praćena ne samo njezinim odlaskom na studij, u “veliki grad”, nego i situacijama u kojima jedan dio obitelji preko noći postaje stanovnicima “neprijateljske zemlje”, a ionako tmuran život pripovjedačice dobiva još tamnije nijanse.

7. “**Ženski**” roman. Devedesete donose svojevrsnu marginalizaciju “ženskog pisma”, iako bi bilo posve pogrešno reći kako je to vrijeme kad žene ne pišu. No, devedesetih i dvijetisućitih, dakle, definitivno se ne nastavlja potentna hrvatska dionica “ženskog pisma” osamdesetih, a brojne spisateljice koje vrlo aktivno sudjeluju u književnom životu međusobno nisu povezane baš nikakvim zajedničkim nazivnikom, a kamoli rodnom osviještenošću. Neke od njih, poput Julijane Matanović koja je prva potukla rekorde prodavanosti svojim (kvazi)autobiografskim “Zašto sam vam lagala” (1997) i poslije romanom “Bilješka o piscu” (2000), te trenutno najaktualnijih Arijane Čuline i Vedrane Rudan, povezuje tek suvereno haranje top ljestvicama čitanosti, velike naklade i naklonost čitateljske publike. Julijana Matanović, prva hit-makerica devedesetih, bez obzira na književnoteorijsku osvještenost i poigravanje/zamagljivanje pojmova fikcionalnog i nefikcionalnog, u svojim uspješnicama pisanim iz “ženskoga kuta” definitivno ne iskazuje feminističku senzibiliziranost. Dapače, u prvoj se njezinoj knjizi, osim (kvazi)autobiografskih sličica, propituje temeljni patrijarhalni odnos s ocem, dok je drugi roman pisan iz vizure žene pomirene sa stanjem stvari u kojem poteze u ljubavnoj (i životnoj) igri vuče muškarac, pasivne i nimalo buntovne žene, čak začudno staromodnog svjetonazora. Junakinja “Što svaka žena treba znat o onim stvarima” (2001) i “Bolje se roditi bez one stvari nego bez sriće” (2003), Goge Bjondina, Arijane Čuline, utjelovljuje stereotip plavuše koja se, istina, stalno nešto buni i gundā protiv ustaljenih dalmatinskih konzervativno-patrijarhalnih odnosa, ali njezino je gundanje benigno. Njezine duhovite i banalne opservacije samo su ispušni ventil, dok se pravi život ipak odvija po ustaljenim pravilima i bez borbe. Odjeke feminizma eventualno

se može prepoznati u romanima Vedrane Rudan, "Uho, grlo, nož" (2002) i "Ljubav na posljednji pogled" (2003), no oni su kod nje svedeni na pojednostavljene stereotipe, crno-bijelu rodnu karakterizaciju i tako shematizirani i zaoštreni, bez kvalitetnije i kompleksnije analize i senzibiliteta, dovedeni do granica trivijalnog. Upravo taj nedostatak kvalitetnije i kompleksnije analize muško-ženskih odnosa, položaja žene u obitelji i društvu, ženske privatne i profesionalne svakodnevice, medijski posredovanih ženskih stereotipa itd. ključna je razlika između pripovjedačica osamdesetih i onih unatrag desetak godina. Postoje, dakako, brojne autorice koje su se pojavile i afirmirale unatrag desetak godina i danas imaju svoje značajno mjesto na zemljovidu hrvatske proze, no vrlo su daleko od bilo kakve paradigme "ženskoga pisma", a i međusobno ne uspostavljaju nikakve zajedničke poetičke odnose i paralele. Spisateljice su se prilično slabo, i to također treba naglasiti, uključivale i u dominantan prozni model kraja devedesetih i početka dvijetisućitih, onaj stvarnosne proze. Milana Vuković Runjić, na primjer, u svojoj je prozi većim dijelom odmaknuta od zbilje u pravcu fantastičnog, čudesnog ili barem neobičnog. Čak i kad se u romanima bavi vrlo konkretnim i stvarnim temama kao što je šverc umjetnina ("Seuso", 2000.) ili zagrebački novinarski milje ("Revolver", 2001.) uvijek je sklona očudivanju zbilje, kao i ironizaciji nekih medijskih, ali i literarnih fenomena današnjice. Stanovitoj "ženskosti" možda se najviše približila u svojem posljednjem romanu "Priča o M." (2003), priči o neobičnom ljubavnom trokutu, ali to ipak nije primarno u toj "slatkoj" i fino ispisanoj prozi. U određenom smislu subverzivne su unatrag desetak godina bile uglavnom spisateljice "egzil-književnosti", dok su nove ženske zvijezde domaće proze, ma kako se moglo činiti na prvi pogled zbog tematiziranja nekih "ženskih" tema, mnogo usmjerene na rušenje nekih drugih, komercijalnih pravila i rekorda.

7. Eskapistički roman. Iako je u većini romana mlađih pripovjedača, bez obzira o kojem se žanru radilo, prije svega prepoznatljiva domaća zbilja, sa svim svojim više nego neuralgičnim točkama, pa posljednjeg desetljeća govorimo o prevlasti stvarnosne ili neorealističke proze, ipak se dogodio i jedan vrlo indikativan slučaj u posve drugom smjeru. Jedan od najtalentiranijih autora kratke priče osamdesetih Davor Slamnig,

nakon dugogodišnje pauze, vratio se romanom "Topli zrak" (2003), za koji je čak, na iznenađenje mnogih, dobio nagradu "Jutarnjeg lista". Tematski je "Topli zrak" vezan uz onaj dio autorovih kratkih priča u kojima su fantastika i bajkovitost bile tretirane kao jednako logičan i "stvaran" nastavak stvarnosti. Dva penzionera, Stanko i Branko, nakon gumi-defekta na biciklu i upoznavanja s Harryjem Montgolfierom, opsesivnim letačem balonima, skupa s cijelom pričom "Toplog zraka" prelaze u tzv. sekundarnu stvarnost u kojoj doživljavaju neviđenu avanturu. Slamnigov roman vrvi izmišljenim bićima i prostorima, strojevima i događajima, tajnim knjigama znanja, nestancima svjetova, kao i fantastičnom logikom povezivanja događaja. No, Slamnigova fantastika nije "klasična", priča "Toplog zraka" i njezini začudni efekti više funkcioniraju po pravilima stripa, ili pak virtualne stvarnosti kompjutorskih igara, i na taj je način pripovjedač ostao vjeran svome prepoznatljivom intermedijalnom povezivanju. Nakon prelaska u sekundarnu zbilju, čitatelj ali i junaci priče, suočeni su s prepoznatljivo stripovskom duhovitošću i načinima montaže pojedinih epizoda, istodobno i stanovitog stupnja ironizacije istoga. Romanom koji obiluje otkačenim situacijama, tim fantastičnim svijetom gdje su ljudi pretvoreni u fenomate, životinje bufoni funkcioniraju kao baloni, a strojem se može ulaziti u ljudske snove, Slamnig je izgradio fantastičnu situaciju, s elementima bajkovitosti, koja je istodobno i vlastita parodija, ali i ispričao priču o ljudskoj opsesiji i avanturizmu, mitskoj želji za letenjem, odnosu spolova, prevratima vlasti i njezinim potčinjavanjima i zločinima, čije značenje možemo svesti samo na stripovsko, ali i ne moramo. "Topli zrak" stoga možda i jest eskapistička literatura, ali takva koja je bitno nadograđena "pametnim" ludizmom koji u konačnici rezultira snažnim podtekstom ironije, pa i parodije koja je u ovome romanu najsnažnija na jezičnoj razini.

8. Globalno-trendovski roman. Iako nije čest, ovaj roman koji je ili tematski posve izglobljen iz hrvatske zbilje ili pak u njoj pronalazi odjeke nekih globalnih svjetskih trendova, svoju je najzanimljiviju varijantu dobio u "Kloniranoj" (2003), mlade debitantice Jelene Čarije. Odmak od lokalnog ka globalnom, odabir Hollywooda kao mjesta radnje i odluka da se u romanu pozabavi dvjema trenutno možda i najprovokativnijim "svjetskim" temama, kloniranjem i pedofilijom, njezinom

romanu zapravo daje odlike “big screen” priče, što prepoznaje i sama autorica uplićući u roman i jednu fabularnu liniju koja, između ostaloga, tematizira pisanja scenarija. Čarija je svojim prvijencem pokazala tematsku domišljatost – priča o jednom od najmoćnijih filmaša, sedamdesetsedmogodišnjem Stevenu Petersonu, zapravo poremećenom bolesniku koji klonira svoga idola, najpoznatiju holywoodsku platinastu plavušu Marilyn Monroe, a rezultat toga kloniranja je djevojčica Norma Jean koja postaje objektom njegova obožavanja, ali i pedofilije – doista je neobičan i odlično postavljen “ulaz” u roman koji s jedne strane prelazi rub fantastike, ali je s druge strane vrlo snažno ukorijenjen upravo u aktualnu zbilju. Treba napomenuti i to kako se Čarija u svome romanu dotiče i nekih drugih, rekli bismo aktualnih tema – poput droga, upotrebe viagre, stvaranja cyborga, anoreksije, hoolywoodskog glamura i sustava idola iza kojega se kriju kojekakve gadosti, pa sve do reality showa kakvim zapravo postaje Petersonova zbilja. A fenomen reality showa bio je i tema romana Tomislava Zajeca “Ulaz u Crnu kutiju” (2001). Zajec je već svojim prvim romanom “Soba za razbijanje”(1998) pokazao interes za trendove, no tu primjenjene na domaću zbilju. Za razliku od većine generacijskih kolega koji ga se eventualno rubno dodiruju, njega je zanimao fenomen tzv. zagrebačke zlatne mladeži, nekakve varijante domaće generacije X, i njihovih životnih obrazaca ispraznosti. Već je tamo, u tome prvijencu, bilo jasno kako je forma koja mu najbolje odgovara ona fragmentarnog pripovijedanja koja se uobličava iskazima više pripovjedača koji jedni drugima predaju pripovjedačku palicu. Zbog tog je romana i prozvan svojevrsnom domaćom inačicom Bret Eastona Ellisa. Interes za medijske trendove, ali i njihovo problematiziranje, osobito je do izražaja došao u pomalo hermetičnom “Ulazu u Crnu kutiju”, koji posve sigurno nije mogao računati na veliku čitanost, ali je zabilježen kao prvi domaći roman koji je, mnogo prije no što je Hrvatsku uhvatila Big Brother histerija, tretirao taj medijski fenomen. “Ulaz u Crnu kutiju”, ponovno fragmentaran, razlomljen i nekronološki pripovjedan roman, funkcionirao je kao uspješna simulacija Big Brothera u mediju književnosti u kojoj su zbilja i njezina simulacija posve ispremišale mjesta, uz transparentno oslanjanje na onu, zabrinjavajuću, Baudrillardovu tezu kako zbilja ionako više ne stvara medijske događaje, nego obrnuto – mediji stvaraju zbilju. No, u najnovijem romanu toga autora, “Ljudožderima” (2005), te se teme

nalaze samo u tragovima, a složena fragmentarna konstrukcija okvir je za “ozbiljniju” priču o disfunkcionalnim obiteljima i njihovim mlađim pripadnicima uglavnom beskrajno usamljenim, isfrustriranim i predisponiranim na tragične završetke. Fenomen Big Brothera, sa svojim tragičnim aspektima instant popularnosti i kratkog vremenskog roka koji je potreban za put od zvijezda do trnja, pronaći ćemo i ovdje. Jedan od junaka, naime, u njemu je sudjelovao, ostao skoro do samog kraja, iskušao sve njegove posljedice i na kraju počinio samoubojstvo, kojim je bitno obilježio priče drugih, u njegovu priču upletenih likova.

9. “Velika priča”. U posebnoj se “ladici” novog hrvatskog romana u svakom slučaju nalaze oni Miljenka Jergovića, vrlo teško ili još točnije nikako svodivi na neki zajednički, generacijski nazivnik. S njegovim su posljednjim romanima domaći povjesničari književnosti konačno dobili ono što su već dugo priželjkivali, tzv. veliku priču koja se bazira na simbiozi različitih žanrova, velikoj galeriji likova i suverenom šetanju kroz prošlost i sadašnjost. Dobili su velike romane, velike u onome smislu u kojem su veliki, na primjer, romani jednog od najuspješnijih slovenskih pisaca, Drage Jančara.

Jergovićevi su “Dvori od oraha” (2003) velika priča svojom temom, strukturom, brojem likova i epskom raskoši pripovijedanja. Povratak vjere u veliku priču, od koje nas je udaljio postmodernizam, povratak klasičnom, tradicionalnom obrascu pripovijedanja, sve su to osobine koje je Jergović polako ali sigurno izgrađivao i razvijao od jedne do druge svoje prozne knjige, dajući indicije kako će uskoro uslijediti upravo ovakav roman. “Dvori od oraha” zbivaju se na različitim lokacijama (Dubrovnik, Sarajevo, Pariz, Trst itd.) na kojima se odmotava vrpca sudbina unutar jedne obitelji, u vremenskom periodu od jednoga stoljeća, dakako na pozadini društveno-povijesnih mijena i tragedija koje su se izmjenjivale na ovim našim prostorima i bitno se upetljavale u pojedinačne živote. Riječ je zapravo o poznatom romanesknom modelu; svojevrsnom spoju obiteljske kronike ili sage čija se fabula ulančava brojnim zaokruženim rukavcima u kojima se pojavljuju i sudbine onih koji su uz tu obitelj bili na ovaj ili onaj način vezani, te naznaka svojevrsnog povijesnog romana koji se zrcali kroz pojedinačne sudbine, ali dovoljno snažno da se i ta romaneskna dimenzija ne smije zanemariti. Povijest

je ovdje, kako čitamo na jednom mjestu, shvaćena kao “heliocentrični sustav nesreća” koji se obnavlja ciklično, o čemu na neki posredan način pripovijeda i ovaj roman, mada je cijela stvar vrlo daleko od nekakvog provlačenja jedne, glavne ili generalne teze. Zbog retrospekcije Jergović je i svojih petnaest poglavlja postavio unatraske, od petnaestog prema prvom, što je i jedina ludistička gesta ovog romana. Na svim je ostalim razinama ovo roman ispričovijedan u tradicionalnoj maniri, vođen rukom vještog i vrlo ozbiljnog pripovjedača koji je uspio pedesetak što glavnih što sporednih likova ukomponirati u zaokruženu cjelinu. Slično je i s njegovim romanom “Gloria in excelsis” (2005) koji je sastavljen od tri priče koje pripovijedaju tri pripovjedača, složen i gust, te dodatno usložen uplitanjem brojnih sudbina drugih u priče trojice pripovjedača. Predavši prvu pripovjedačku palicu fra Marijanu, franjevcu samostana Sv.Katarine u Kreševu, koji u žanru ljetopisne kronike zapisuje što se u tri osamnaestostoljetne godine zbivalo u i oko samostana, Jergović nije samo (jezično i stilski) uspješno simulirao historiografski žanr. Osim što je samo naizgled začudno doveo u vezu priče iz Kreševa otprije dva i pol stoljeća s pričama koje se zbivaju u mnogo nedavnijoj prošlosti, netom nakon završetka 2. svjetskog rata, Jergović je zapravo ispričao svezremensku priču, a simulacijom ljetopisa itekako je iskazao i svoj stav prema tradiciji bosanskog pripovjedaštva. Priča drugog pripovjedača, Željka Ćurlina, pilota RAF-a koji je sudjelovao u bombardiranju Sarajeva 2. travnja 1945., zbiva se tijekom četiri mjeseca koje je proveo u Zagrebu, dakako uz brojne reminiscencije i “uplitanja” čitavog niza drugih likova i sudbina, i ta slika postratnog, egoističnog, kukavičkog i malograđanskog Zagreba negdje je na tragu one krležijanske, ali i marinkovićevske, no dakako to je samo odjek, namjerno međuvremensko povezivanje, nalik na ono na kojem bazira čitav roman. Treći pripovjedački glas pripada Šimunu Paškvanu, nekadašnjem računovođi, a sada ključaru jednog sarajevskog podrumskog skloništa. Njegova podrumaska priča traje samo osamdesetak minuta, toga kobnog 2. travnja 1945. u kojem će jedna bomba zauvijek obilježiti ne samo njegov i život ljudi koji su se zatekli u tome podrumu, nego i čvrsto povezati sudbine dva, naizgled daleka pripovjedača ovog romana. Kad se na kraju romana sve tri pripovjedne linije dodirnu i isprepletu, a to će se dogoditi čak i uz pomoć svjevrsne iracionalne logike, “selidbe” kroz vrijeme,

shvatit ćemo kako čitav taj kaleidoskop ljudi i događaja ima, osim sam po sebi, i nekakvu zajedničku svrhu i logiku.

10. Mjesto razlike. U svakom ozbiljnom razgovoru o novom hrvatskom romanu ne smije se zaboraviti još jedan naslov koji jednostavno bježi svakom čvršćem žanrovskom određenju i stavljanju u zajednički kontekst. On je pravi fenomen, dobitnik je rekordnog broja književnih nagrada i iznimno je dugo harao samim vrhovima top ljestvica čitačnosti. Riječ je “Osmom povjereniku” (2003) Renata Baretića. Roman o osmom povjereniku Vlade, Siniši Mesnjaku, koji je po kazni poslan na najudaljeniji hrvatski otok Trečić kako bi tamo uspostavio lokalnu upravu – što nije uspjelo sedmorici njegovih prethodnika – iznimno je komunikativan i vještom pripovjedačkom rukom vođen prozni rukopis, s mnogo razgranatih pripovjednih rukavaca, pa i žanrovskih preplitanja. “Osmi povjerenik” može se čitati na više razina i u ključu više žanrova. Trečić je svijet za sebe, otok na kojem nema ne samo lokalne uprave, nego ni telefona, signala za mobitele, na njemu žive uglavnom starci, a život nekako funkcionira jedinom vezom sa svijetom – talijanskim švercerima koji brodovima donose naručene proizvode. Na tome “malom otoku za duge priče”, što je osobina s kojom će se osmi povjerenik vrlo brzo sprijateljiti i sa sve više znatiželje otkrivati njihov jedan po jedan sloj, govori se posebnim jezikom, neobičnim dijalektom koji se spoj bodulske čakavice i iskrivljenog engleskog, jer je većina njegovih stanovnika radila ili radi u Australiji. Taj spoj lijepog i ružnog, arhaičnog i suvremenog, nevjerojatnih proturječnosti s kojima se Mesnjak susreće dolaskom na otok, pozadina je na kojoj će se odigrati mnoštvo događaja, a sam će otok doživjeti ne samo u Mesnjakovoj, već i čitateljskoj percepciji veliki preokret od grotesknog i odbojnog do idilično-arkadijskog. “Osmi povjerenik” započinje i još se nekoliko puta preobražava i u političku satiru. Iako tu doista ima mnogo različitih aluzija na političke igre i prljavštine, do svojevrstne parodije kulta ličnosti, to je tek jedan od žanrovskih rukavaca koji iako sigurno atraktivan, ni u kojem slučaju nije primaran. Mnogo je dominantnija i sigurno najuspjelija ona dionica koju bismo jednostavno i netko će reći staromodno mogli nazvati – pričom o prijateljstvu. Odnos Mesnjaka i njegova u početku samo neobičnog domaćina i prevoditelja Tonina prerasta u odličnu, istovremeno komičnu i tragičnu priču

o muškom prijateljstvu. Svakako je jedna od zanimljivijih razina ovoga romana ona jezična koja romanu u cjelini vrlo često daje dobrodošao ironičan prizvuk. Osim trećićanskog, “frankenštajnovski skrpanog od dalmatinskih talijanizama i anglizama s australskim izgovorom, iskrivljenih pa zašivenih hrvatskom sintaksom”, kojeg čitatelj doslovno uči čitajući, pa mu na kraju, kao ni Mesnjaku, doista više ne treba prevoditelj, ni druge razine (“bosanština”, čista štokavska varijanta) nisu manje uspješne.

*

Izvan ovoga panoramskog pregleda, dakako, ostao je čitav niz romanesknih naslova i nije loše spomenuti kako se na mome internom popisu hrvatskih romana od samo od 2000. do 2005. našlo gotovo stotinu i pedeset naslova, što je doista imponozantna brojka. No, ne treba zaboraviti još nešto – tzv. velika priča za koju je spreman roman, svakako ne znači i to da je uvijek pišu veliki pisci, niti to da su oni koji ih ne pišu manje vrijedni. Jednostavno, možemo govoriti kako postoje svi preduvjeti da pisanje romana proglasimo trenutnim trendom. Do iduće promjene paradigme, dakako.



Andrea Zlatar

Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi

I Tema: tijelo

Osamdesetih godina, kada je Slavenka Drakulić počela objavljivati prozu, u teorijski diskurs hrvatske književne kritike ušao je termin iz feminističke kritike – “žensko pismo” - koji je do današnjih dana ostao najčešće upotrebljavanim određenjem kad je riječ o prozama Irene Vrkljan i Slavenke Drakulić. Ponekad definiran s razlikom u odnosu na pojam *žensko pisanje*, pojam ženskog pisma u nas je odavno već pre-stao značiti ono što je značio u svom originalnom porijeklu u

okrilju feminističke kritike književnosti sedamdesetih godina i danas se, posebice u dnevnoj, novinskoj kritici, upotrebljava kao opći nazivnik za ženske autorice koje se bave već tradicionalno poimanim ženskim temama. Od 1983. do danas jedino je književna teoretičarka Ingrid Šafranek, u svojem radu posvećeneom analizama djela Marguerite Duras, razvijala taj pojam, koji je tada identificirala u djelima “u kojima su autorice više ili manje svjesne svoje – i to ne samo spolne – specifičnosti, gdje one doista upisuju vlastitu različitost i to ne samo na tematskoj, nego i na tekstualnoj razini, te nastoje oivčiti svoju poziciju žene-subjekta-koji-piše” (Šafranek, 1983: 7-28). Šafranek točno naznačuje tri razine prepoznavanja različitosti: spolna i kulturalna, tematske različitosti, različitost teksta/diskursa, koje se moraju susresti u tekstu da bismo ga mogli odrediti kao žensko pismo. U suvremenoj feminističkoj kritici danas je istovremeno u igri više pojmova: ženski tekst, feminilni tekst, feministički tekst, i njihove relacije nisu čvrsto međusobno ograđene. Elisabeth Grosz, koja sama rabi sva tri pojma, svoju praksu obrazlaže sljedećim argumentima:

“A kada se ponekad pozivam na ‘feminističke tekstove’, ponekad na ‘feminilne tekstove, a ponekad na ‘ženske tekstove’, ja sam hotimice nejasna. Moj je cilj upravo ispitivanje relacija između ‘ženskih tekstova’ (tekstova koje pišu žene najvećma za žene), ‘feminilnih tekstova’ (onih koji su napisani sa stajališta ženskog iskustva i u stilu kulturno obilježenu kao feminilan) i ‘feminističkih tekstova’ (onih koji samosvjesno dovode u pitanje metode, objekte, ciljeve ili principe glavnog toka patrijarhalnog kanona” (Grosz, prema Lukić, 2001: 238).

Raspravljajući o različitim upotrebama i definicijama tih pojmova u suvremenoj feminističkoj kritici Jasmina Lukić, u preglednom i teorijski upućenom radu “Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri”, argumentaciju Groszove suprotstavlja teorijskim podjelama angloameričke feminističke kritike koju zastupa Toril Moi. Jasno je da feminističkoj teoriji devedesetih, koja se – kao i Groszova – oslanja ponajviše na postavke Judith Butler, ne odgovaraju fiksne teorijske identifikacije pojmova; istovremeno, ona ih se ne može niti odreći. Stoga je jedini teorijski izlaz spajanje elemenata svih relevantnih pristupa, što znači, uključivanje i pitanja spola i konstrukcije roda (autora/autorice i čitatelja/čitateljice), specifičnih tema ženskoga iskustva (čuvajući se opasnosti redukcionizma), kao i stilske specifičnosti feminističkih tekstova. Prisustvo potonjih

osobina nije obvezatno: feministički stav može biti iskazan i u tekstu koji nije “subverzivan u odnosu na gramatiku ili logiku jezika, kao što eksperiment nipošto nije privilegirano područje ženskog iskustva” (Lukić, 2001: 240). To “može i ne mora”, “postoji ali nije uvjet” dovodi nas do stvaranja fleksibilnog modela interpretacije koji Elizabeth Grosz naziva *diskurzivnim pozicioniranjem*, pretpostavljajući u tom konceptu “...složenu vezu korporalnosti autora/autorice, odnosno autorovih/autoričinih tekstualnih residua i tragova, materijalnosti tekstova i njegovih utjecaja na markiranje tijela autora i čitatelja, kao i između korporalnosti i produktivnosti čitatelja” (isto, 24). Na tragu Barthesa podvučena uloga čitatelja služi da bi se ponudila mogućnost čitanja svakoga teksta kao *feminističkog*, što je predstavljalo jedan od radikalnih oblika feminističke kritike osamdesetih.

Upisati pridjev “feministički” pred pripovjednu prozu Slavenke Drakulić znači osvjestiti i druge konotacije, socijalna i politička značenja koja su se vezala uz njezin javni rad od sedamdesetih godina pa sve do danas, od prvih feminističkih tekstova do današnjih političkih eseja. Nedvojbeno je, međutim, da se u njezinim romanima spajaju sve temeljne odrednice feminističkoga teksta: u njima progovara ženski glas, govori i pripovijeda iz ženske vizure i to o specifično (ponekad čak i jedinstveno) ženskom iskustvu. Drugo, u smislu javnoga angažmana, Slavenka Drakulić ima izrazito osvještenu poziciju da je svako (osobno) djelovanje ujedno i političko, da ima socijalne implikacije. U romanima, Slavenka Drakulić ne dodiruje izravno političke teme, ali njezin odabir tema, vizura sagledavanja, način pripovijedanja, podudaraju se s dosezima suvremene feminističke kritike, koja napušta esencijalističke i redukcionističke teze prvih feminističkih faza, i upućuje se u otkrivanje složenih mreža odnosa u tekstovima, učinaka kulturnih, povijesnih i socijalnih tvorbi, na tijelo teksta.

U svim romanima Slavenke Drakulić kao središnja tema postoji žensko tijelo – tijelo koje je izloženo pogledu izvana, vanjskom oku, izloženo opasnosti, nekoj vrsti krajnjih, radikalnih stanja. Umjesto bolesti, u igri su silovanje, ljubavna strast, kanibalizam. Tako se mijenjaju perspektive sagledavanja tijela u romanima Slavenke Drakulić: od tijela koje je izloženo bolesti do tijela koje se jede iz ljubavi, iz želje da se u potpunosti posjede drugo tijelo. Bolest i silovanje krajnji su oblici koji

pokazuju da nemamo vlasti nad “vlastitim” tijelom, da je njime moguće raspolagati izvana (bilo da je riječ o drugim osobama ili nadosobnom faktoru). Ali, što pokazuju romani **Božanska glad** i **Mramorna koža**, ljubavna strast kao i spoznavanje vlastite tjelesnosti nisu “bezopasna” područja, već otvaraju granična pitanja o (ne)mogućnosti međuljudske komunikacije. Silovanje nije jedini oblik nasilja u kojemu tijelo trpi, borba za posjedovanje tuđeg tijela, i nasuprot tome, borba za samočuvanjem vlastitoga tijela, otvaraju složeni registar načina kojima tijelo pokušava komunicirati osjećaje onkraj onoga što je iskazano jezikom. Poput junakinje-pripovjedačice u **Mramornoj koži** koja pita *kako izreći riječima* što je to žensko tijelo.

U **Mramornoj koži** u središtu je odnos majke i kćeri, prelomljen upravo kroz fokus pitanja o ženskoj tjelesnosti. Okvirna priča smješta glavnu junakinju uz uzglavlje majke koja je netom pokušala samoubojstvo, pretpostavlja se užasnuta novinskom reprodukcijom skulpture u kojoj je prepoznala sebe. Mramorna skulptura “Tijelo moje majke” odašilje publici signale požude, podatnosti, seksualnosti – razgoličuje i ogoljuje ono što kultura inače želi sakriti od perspektive djece – seksualnost vlastitih roditelja, osobito majke. Glavnina pripovijedanja vraća nas, međutim, u razdoblje junakinjina ranog puberteta, od dvanaeste do četrnaeste godine, u razdoblje u kojem je postajala ženom, od dobivanja menstruacije, preko prvih dodira do spolnoga čina. To odrastanje tijela, to upoznavanje vlastite tjelesnosti istovremeno je u **Mramornoj koži** odvajanje od majke, gubitak prisnosti, emotivno zatvaranje. Gubitak odnosa majka-kćer radikaliziran je njihovom zamjenom mjesta, kad junakinja stupa u odnos sa “poočimom”, ljubavnikom svoje majke. Majka, koja pred kćeri skriva vlastitu tjelesnost, ne želi vidjeti i prihvatiti niti tjelesnost svoje kćeri i opkoljuje je šutnjom. Kćerka, koja djetinjje obožava majku i očarana je njezinom ljepotom, mora sama otčitati prave i lažne znakove koje joj majka upućuje o odnosu prema vlastitom tijelu i tjelesnoj ljubavi. Trebat će mnogo godina, od zbnjenosti i straha pri prvoj menustruaciji, do skulpture i majčina pokušaja samoubojstva, da bi kćerka mogla prihvatiti majku na pragu starosti, sa njezinom vlastitom samoćom, nesigurnošću, nemogućnošću da izgovori svoje sumnje, da iskaže osjećaje.

Odnos majke i kćeri nezaobilazno je mjesto kako ženske literature u dvadesetom stoljeću, tako posebno i feminističke teorije. Od matrice “da majke odgajaju svoje kćeri” pa je tako

nemoguće izaći iz zatvorenoga kruga tipova sudbina koje se ponavljaju, preko sukoba i suprotstavljanja, bježanja i odustajanja – različiti su odgovori koje su spisateljice u svojim tekstovima davale na pitanje o mogućnosti komunikacije i relacije razumijevanja i su-osjećanja u odnosu majki i kćeri. **Mramorna koža** prvenstveno je roman o samoći i potiskivanju osjećaja, dok nas **Božanska glad** vodi u područje *s onu stranu* osjećaja, preko granice “dozvoljenoga” u području ljubavi. To je dosada jedini roman u kojemu se Slavenka Drakulić eksplicitno bavi ljubavnim odnosom muškarca i žene, koji se u drugim romanima pokazuje tek na njihovoj margini. **Božanska glad** treći je roman po redu u kojemu upoznajemo žensku pripovjedačicu u prvom licu, no od prvoga retka romana ulazimo u pripovijedni svijet mnogo konkretnije ocrtan nego što je to bila riječ u **Hologramima straha** ili **Mramornoj koži**, gdje se čitatelj susretao ponajviše sa unutarnjim svjetovima njihovih junakinja. U **Božanskoj gladi** radnja je situirana u New York kraja dvadesetog stoljeća, a glavni su junaci dvoje mladih intelektualaca, koji se slučajno upoznaju boraveći na kratkotrajnim stipendijama i započinju vezu izvan njihovih realnih konteksta života. Glavna junakinja je Poljakinja, a njezin ljubavnik, José, Južnoamerikanac. Njihova je priča od samoga početka unaprijed završena, jer svakoga čeka nastavak života u onome što pripada kontinuiranoj, običnoj svakodnevici. No ljubavna veza postepeno prelazi u potpunu međusobnu opsjednutost: “Koja ih je to sila držala zajedno 24 sata svakog od sedamdeset šest dana koje su u ovom gradu proveli zajedno? I koja ih je sila rastavila? Može li se uopće reći da su se rastali samo zato što je on mrtav?” – pita se pripovjedačica dok posprema stan prije svoga konačnog povratka u Varšavu. Ako je slučajan povod koji ih je spojio bila knjiga “Božanska glad”, antropološka studija o kanibalizmu, taj je naslov postao pečatom njihove sudbine. Ljubavna priča razvija se praćena refleksijama o granicama ljudskosti, filozofskim i teološkim raspravama o porijeklu i prirodi kanibalizma, postaje jednom vrstom kulturalnoga ispitivanja o mogućnostima komunikacije između dvoje ljudi, o prepreci različitih jezika, o zajedničкости jezika tijela i, naposljetku, o onome kamo nas vodi *ljubavna božanska glad*. Pripovjedni i interpretacijski tijek knjige spajaju se u točki kad junakinja shvaća – uz pretpostavivi prešutni pristanak partnera – da je jedini način da se njihova veza nikada ne prekine taj da ga ona ubije, *pojede* i tako ga posve pounutri, zadrži u sebi.

Posljednji u nizu *romana o tijelu* – **Kao da me nema** – roman je koji se, tematski gledano, nastavlja na niz tekstova i eseja koje je Slavenka Drakulić objavila tijekom devedesetih, a ticali su se ratnih tema. Odluka da pripovijedanje u **Kao da me nema** bude prepušteno trećem licu, velikim je dijelom motivirana upravo tim tematskim kompleksom. Slavenka Drakulić vrlo je točno prepoznala jedan od temeljnih razloga za “literarnu neatraktivnost” tekstova svjedočanstava. Problem je u tome što u ispovjednom diskursu žrtava (izbjeglica, traumatiziranih, silovanih...) postoji jedna vrsta neravnoteže između dvije krajnje udaljene točke, između točke vlastitoga, jedinstvenoga i ni na što drugoga svodivog iskustva, te nesvjesno usvojenih shema i stereotipa s pomoću kojih se ispomažemo u izražaju osobnog iskustva. Autentičnost osobnog iskustva je dragocjena, ali osobno iskustvo uvijek je – paradoksalno – na granici prema *anonimnome*: “male” priče pojedinaca postaju tek kamenčići u mozaiku “velike” povijesti, zajedničke povijesti kolektiva. U **Kao da me nema** glavna je junakinja označena samo početnim slovom “S.”, zadržavajući tako pravo na anonimnost svjedoka ali i potcrtavajući vezu sa samim naslovom – obezličnost glavnih junaka uvijek ukazuje na njihovu bespomoćnost i nemogućnost da priču imaju “pod svojom kontrolom”. Anonimni pripovjedači imaju skriveno ime jer svoju priču ne žele iznijeti u javnost *kao vlastitu* već kao paradigmatiku, jer ona ima značenje za zajednicu. Govorenje o preživljenim traumama, a posebno o silovanju, uvijek zadire u prostore socijalnih predrasuda i tabua, što otežava iskaz u javnosti. Ni danas, deset godina nakon rata ne možemo se pohvaliti sustavnom analizom,¹ sociološkog i politološkog karaktera, silovanja i kao individualnog čina ali i kao planiranog masovnog zločina, kao oblika “specijalnog rata” i metode etničkog čišćenja. Iz tih je razloga roman **Kao da me nema**, objavljen prvo u inozemstvu (kao, ustalom i niz drugih knjiga Slavenke Drakulić), izazvao uz književnokritičku i važnu socijalnopolitičku reakciju

Kao da me nema pripovjedno je konstruiran blisko **Mramornoj koži** ili **Božanskoj gladi**: u okvirnu situaciju smještenu u sadašnjosti upliće se retrospektivni prikaz prethodnih događaja. Glavna junakinja S., na samom početku romana rađa u jednoj Švedskoj bolnici sina, dijete koje je devet mjeseci *u njoj raslo poput tumora*. Od unaprijed donesene odluke da će dijete dati na usvajanje, do naznaka na kraju romana da

1 Izuzetno je vrijedan (s gledišta podataka i s gledišta analiza) zbornik radova napravljen na temelju medicinskih izvještaja i psihijatrijskog pristupa, na kojemu su surađivali hrvatski inozemni autori: **War, violence, Trauma and Copying Process. Armed conflict in Europe and survivor response**, ed. Libby Tata Arcel, 1998, Denmark/Croatia. Izdajamo dva poglavlja: “Sexual Torture of Woman as a Weapon of War – The Case of Bosnia-Herzegovina” autora Libby Tata Arcel, i “When can Psychotherapy for Survivors of Sexual Torture Begin” Gorane Tocilj-Šimunković.

ga prihvaća kao svoje usprkos tome što se radi o djetetu čiji je otac *silovatelj, mučitelj i zločinac*, pratimo priču koja, poput dionica križnoga puta, opisuje postaje pakla, mučenja, silovanja i užasa koje od svibnja 1992. doživljava učiteljica iz jednoga, također neimenovanog, bosanskog manjeg mjesta. Nasilno protjerivanje iz doma, deportacija (termin u potpunosti identičant iskustvima Holocausta), dolazak u logor. Srpski logor u Bosni, takozvana “ženska soba”: lipanj, srpanj, kolovoz, rujanj, listopad. Zatim izbjeglički logor u Bosni, izbjeglički logor kod Zagreba, azil u Švedskoj: put koji su prošle tisuće žrtava rata. Prvi osjećaj kojega je S. svjesna, od trenutka kad se s drugim ženama mirno ukrcava u autobus, to je osjećaj *fizičke nelagode* koja predstavlja “prvi znak da njezino tijelo više ne pripada samo njoj i da od sada mora s tim računati...”. Od tada, njezino tijelo pripada *drugima*,² drugi ga uzimaju nasilno i protiv njezine volje. U njezinu doživljaju silovanja pojavljuje se rečenica koja će postati naslovom romana – *kao da me nema*:

“Kad spusti pogled vidi da su njene noge još uvijek tamo i da je između njih neko drugo muško lice. To su, naravno, njene noge. S. sebi kaže da su to njene noge, ali ih zapravo ne osjeća. Kao da me nema, misli. Kao da više nisam tu.” (64-65) Opetovano silovanje i udarci samo su radikalni oblici nasilnoga raspolaganja tijelom, a repertoar je mnogo duži. Prisilno interniranje, zatočenost, nedostatak higijenskih uvjeta, mentalno mučenje, gledanje tuđih smrti, glad, žeđ, hladnoća, prljavština... – sve su to izvodi jednog te istog oduzimanja kontrole nad vlastitim tijelom. Naposljetku dolazi neželjena trudnoća, dijete s nekim od vojnika-silovatelja, krajnje razvlaštenje tijela i bespomoćnost pred onime što se događa. U trudnoći tijelo za S. dobiva *čudovišni oblik*³ koji ona ne želi ni pogledati, sama sebi izgleda kao *tuđa dvojnica*. Obrat možemo naslutiti u trenutku kad prvi puta vidi svoje dijete, koje, usprkos očekivanog, ne izgleda *kao čudovište*.

II Tema: trauma

Roman Daše Drndić *Canzone di guerra*, objavljen 1998. “završio” je rečenicom *nije kraj*. Nisam o tome razmišljala sve dok njezinu romanu iz 2000. godine *Totenwande. Zidovi smrti* nisam trebala naći “početak”. A on se nalazi, dakako, izvan korica same knjige, na stranicama *Canzone di guerra* (od

2 “Jasnije nego ikada do sada, osjeća da joj je oduzeto pravo na sebe, da je konačno potpuno razvlaštena.”

3 Usp. u drugom kontekstu, fenomenalnu studiju Lidie Curti “Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti” (“Treća”, 2001.) u kojoj se manifestno izriče temeljni stav osjećaja odvratnosti prema (vlastitom) ženskom tijelu: “kako sam odvratna” (Jeanette Winterson, isto, str.. 224)

61. stranice, za one koji kane zavirivati) gdje zapravo počinje pripovijedanje o Konradu Košeu, glavnom liku i pripovjedaču u *Totenwande*. Konrad Koše koji sam za sebe kaže: "Zovem se Konrad Koše i ne postojim. Izmislili su me drugi. Onda su me ostavili da tragam. Ja sam fusnota!" (*Totenwande*: 97) Konrad Koše je, saznajemo, rođen 1939. godine u Zagrebu, od oca Hrvata ("odličan šahist i osrednji ustaša") koji 1941. emigrira i majke Židovke (Zlata Koše, rođena Weiss) koja za vrijeme rata radi u državnoj službi. Te biografske činjenice u *Canzone* Daša Drndić koristi kao polazne točke za razvoj priče: pripovijedanje se račva u različitim linijama, od komunističke ilegale za vrijeme NDH-a do glazbenih priredbi u fašističkom logoru Theresienstadtu. Priča se razvija slobodno, neprestano prelazeći iz osobne razine na razinu obiteljske sage, i dalje, konstruirajući složene, gotovo nevjerojatne veze među pojedinačnim akterima. Ono što je svim likovima u oba romana zajedničko, to je da su njihove sudbine *križišta povijesti*, da se u njihovim životima lome ključni događaji povijesti dvadesetoga stoljeća. Totalitarizmi, ratovi, logori, ubojstva, mučenja.

Totenwande stoga nije točno označiti kao *priču o Konradu Košeu* već se radi o *pričama Konrada Košea*, o nizu pojedinačnih sudbina koje su isprepletene u zajedničku, veliku ali i kaotičnu tragediju dvadesetog stoljeća. Cinični i okrutni postupci života jedne likove spajaju u paradoksalne veze dok drugima onemogućuju upoznavanje i komunikaciju. Obitelj, koja bi u "normalnim" situacijama predstavljala prvi i temeljni okvir društvenog identiteta otkriva se, u obiteljskim pripovjednim stablima koja gradi Daša Drndić, najslabije točka identiteta, a često postaje i mjesto laži i falsifikacije. *Totenwande* započinje neobičnim romanesknim postupkom, isljedničkim ispitivanjem, koje autorica odabire kao dijalogizirani narativni okvir svih drugih priča. Konrad Koše odgovara na istražiteljeva pitanja o stanovitoj Jaqueline Heissmeyer, i unutar istražnog postupka piše svoj *iskaz*, tekst koji se odlikuje i svojstvima isповijesti i svojstvima svjedočanstva. Pišući, Koše križa neke od napisanih odlomaka, koji, pak, čitateljima ostaju na uvid kao "prekriženi" dijelovi teksta. Takav nam pripovjedni postupak signalizira s jedne strane nesigurnost "pripovjedača", što on zapravo želi kazati, a s druge čini vidljivim mogućnost priče da u svakome trenutku skrene u nekom drugom događajnom pravcu. Košeovo pripovijedanje uvlači u sebe različite formalne postupke i tipove teksta: crtanje porodičnog stabla,

privatne i povijesne dokumente, stenogram policijskog ispiti-
vaja i suđenja u Nürnbergu, leksikografske i enciklopedijske
natuknice, biografsko pripovijedanje i genealoška stabla, pje-
sme i životopis Paula Celana, pisma i osobne prepiske, sudska
izvješća i osmrtnice, dramski i dijaloški diskurs. Dokumentarna
uvjerljivost i literarna sugestivnost temeljna su obilježja pripo-
vijedanja u **Totenwände**. Križanje osobnih sudbina na tragu
je intertekstualnoga tumačenja autobiografije i biografije: “...
pretpostavka da subjekt predstavi sebe ili drugog je diskurs koji
ostavlja tragove naših i tuđih povijesti, diskurs koji se razvi-
ja kao otisak tuđih i vlastitih života. Tako postavljen odnos
nije odnos među diskursima u kojem bi jedna biografija bila
izvanjska ili naknadna u odnosu na druge, nego odnos jedne
biografije na granicama drugih, kao pripovjedni prostor gdje
se jedna ljudska povijest konstituira uz pomoć drugih sudbina
i kroz njih.” (Velčić, 1991: 41).

Cijeli roman ispisan je na osi koja vodi od osobnog
i biografskog, do povijesnog i univerzalnog. Dokumenti
YadVashem muzeja i popis svih logora koji su sačinjavali kon-
centracijski kompleks Neuengamme, stoje na jednoj strani te
osi, a sadističke erotske scene Košea i Jacqueline predstavljaju
krajnju točku fikcionalnog, onu koja dodiruje fantastično.
Pripovjedno umijeće Daše Drndić čitatelja dovodi u situaciju
da ta dva pola spoji u jedno: povijesnodokumentirani doga-
đaji pokazuju svoju fantastičnu stranu, svoju unutarnju izo-
bličenost koja nas prisiljava da poništimo značenje sintagme
smisao života. Holocaust, koji je stvarna tema ovoga romana,
upravo je to – poništenje života i poništenje smisla.

Vrhunac toga fantazmagorijsko-povijesnog kaosa predstav-
lja drugi dio knjige, pod naslovom “Zubalo Lile Weiss”, koji je u
cjelini iskazan u dijaloškoj, odnosno, polilološkoj formi. Polifoni
diskurs u “Zubalu Lile Weiss” satkan je od glasova Hitlera,
Staljina, Konrada Košea, Lile, Rimme, Lenke... – dakle niza
povijesnih i fikcionalnih osoba, “poznatih” i “nepoznatih” koje
bivaju izjednačene tekstem. Iako se u smislu pretpostavive *kro-
nologije događaja* “Zubalo Lile Weiss” ne nadovezuje na prvi dio
knjige, njihova je unutarnja sveza tematske i motivske prirode.
I zubalo, naposljetku, pratimo još od **Canzone di guerra**.

Procedura ispreplitanja privatnih sudbina i “velike priče”
svijeta povezuje sve niti: kurva Jacqueline Heissmayer otkriva
se kao kćerka doktora Kurta Heissmayera koji je u logorima
vršio eksperimente nad djecom. Zlokobni virus tuberkuloze na

ovaj ili onaj način stiže i do glavnog junaka, Konrada Košea, koji je ionako – *unaprijed i izunutra* – zaražen virusom smrti i ubijanja.

Unutarnji književni provodni motiv u *Totenwande* je biografija i pjesnički opus Paula Celana. Konrad Koše pred istražiteljem izgovara na hrvatskom i njemačkom Celanove stihove, njegovu “Fugu smrti”. Celan, pjesnik koji se ubio u svojoj pedesetoj godini, skočivši u Seinu. “Na Pesah ili na Hitlerov rođendan, kako se uzme”, ispisuje pripovjedač-Koše u jednom od biografskih okvira u tekstu. Celan, jedan od preživjelih iz rumunjskih “logora s prisilnim radom”. Pjesnik poznat po hermetičnoj poeziji, jezičnom i smisaonom eksperimentu, ponekad na rubu razumljivosti. Ono što je u njegovoj pjesničkoj biografiji sasvim očigledno to je vrlo visak stupanj transpozicije osobnog iskustva. Trauma je ono što se ne može izgovoriti: koliki su preživjeli iz koncentracijskih logora skončali samoubojstvom, zato što teret traume i teret krivnje (jer su među onima koji su ostali živi) nisu mogli podnositi.

Na drugome mjestu u knjizi, paralelni svijet deportacije stanovitog M.K.-a iz Prištine. Svjedočanstvo o deportaciji vlakom iz proljeća 1999. godine. Paralelni svjetovi, mogući svjetovi za Dašu Drndić nisu svjetovi utopije, bajkovite slike sretnijih života, nego izbjeglički vagoni, djeca odijeljena od roditelja, logori smrti, *zidovi smrti* građeni uvijek iznova. Zato i posljednja rečenica *Totenwande* glasi: “*ima još*”. Nije samo riječ o pripovjednom postupku označavanja “otvorene forme” romana, o naznačivanju da se romaneskni ciklus *Canzone di guerra* i *Totenwande* nastavlja. Rečenica je ispisana sitnim slovima ali govori jasno: *još ih ima, zidova smrti, uokolo nas*. *Zidovi smrti* su romaneskni odgovor Daše Drndić na Celanovu *Fugu smrti*.

III Tema: Grad i pojedinac

I najnoviji roman Daše Drndić, *Leica format* (2003), problematizira ključne točke prepoznate u ranijim tekstovima. No, taj roman, svojim opsegom i pretenzijama sadržajnoga obuhvata uvodi i cijeli krug novih tema, prvenstveno analizu provincijskoga grada, opisivanje mentaliteta zatvorene urbane sredine u kojoj se posebno osjetljivo izdvajaju likovi ezgilanata, imigranata, pridošlica – oni kojoj toj sredini ne pripadaju.

Ako je Rijeka grad o kojemu piše Daša Drndić – izbjegavajući stalno njegovo direktno imenovanje današnjim nazivom, koristeći povijesno ime - onda je to ujedno stvaran i virtualan grad, oblikovan u njezinu tekstu poput sipe s krakovima koja pušta crno i sivo. Sivo i crno jer je to grad vlažnih i kišnih zima, zatvorenih ljudi, koji se ne družu puno niti se rado grle kad se sretnu na ulici. “Život u ovom gradu mučno je umiranje kao u ovoj zemlji općenito.” (32) Grad u kojemu nema mnogo parkova, u kojemu nema zoološkoga vrta, akvarija, već se *postavlja izložbe fotografija o starom akvariju.*

Gradovi, kao umjetnička i kulturna žarišta mapirali su svijet: odnosi među ljudima su ključni za širenje pokreta, komunikacija među gradovima je komunikacija među umjetničkim grupama, tako je mapa modernističkih gradova mapa umjetničkih središta europskog modernizma. Ne odnosi se to samo na metropole zapadne Europe, već posebno, u intenzivnoj komunikaciji između gradova/umjetnika Srednje Europe: Prag, Beč, Budimpešta, Trst, pa onda tu i Zagreb, Ljubljana. Ti su gradovi i u **Leica formatu** koordinate svijeta i likova Daše Drndić, samo što je danas Fiume–Rijeka zatvoren i statičan grad, kakvi su i njegovi stanovnici, osiromašeni i bez volje za promjenom. U takvome gradu sjevernoga Jadranskog primorja, ili u gradiću pored, žive i likovi iz proze **Doppelgänger**: groteskno izobličene tijela, ljubav na način groteske. Dvoje staraca koji “zatočeni u vlastitoj tjelesnosti” nedostatke života nadopunjuju grotesknim navikama konzumiranja srednje klase građanskoga društva. Dvoje beckettovski parodiziranih staraca, koji se slučajno susreću, podudaraju se u biografijama – u prethodnoj su državi bili sumnjičeni kao nacionalisti, dok su novim policijskim snagama sumnjivi zbog svojega nejasnoga srednoeuropskoga porijekla. Izopćenici iz sredine i društva, oni ipak nisu pokretač analize odnosa grada i pojedinca. Ključni odnos između grada i pojedinca, odnos je između autorice-pripovijedačice i grada u kojem trenutno živi i koji prikazuje:

“Ova priča debela je i dugačka koliko i moj život i ne spada ovdje jer moj život ovdje malen je i kratak, nikakav, šušalj i štur, tako mi i treba, ovdje znači spadam, u ovu pustaru, u ovaj mrtvi mali grad koji, kao i ja, nekada bio je posve, posve živ i velik. Sad oboje tavorimo i vlastitoj malenosti, ja ljuta, on nijem, svjedoci naše uzajamne bijede, očevici umiranja onog drugog, njušitelju

rasapa naših nutrina. Tražimo vlastito bilo, tražim ja grad, traži on mene, poluslijepi bauljamo, tapkamo po ljepljivoj rastočenoj masi naših prošlosti, bolesni i nerazdvojni dok smrt nas ne rastavi.” (78-79).

U ovome ulomku okončava se stoljetni kreativni suživot umjetnika i grada. Ako je modernizam označavao, nepunih stotinu godina nakon romantičkog osamljivanja umjetnika u prirodi, povratak umjetnika u gradove, posmodernizam identificira mehanizme osamljivanja i gubitka komunikacije u društvu koje se voli smatrati vrhuncem komunikacijskoga doba i nazivati “umreženim društvom”.

U **Leica formatu** ispričovijedana je priča o jednom gradu u njegovoj posvemašnjoj raznolikosti: od mjesta gdje pojedinci upisuju individualna sjećanja, preko kolektivnih mjesta pamćenja, do tamnih mrlja prijetecih kvartova i ulica, koje istovremeno zastrašuju ali i privlače pažnju. Ta je povijest grada uokvirena tematima i opsesivnim motivima koji se provlače kroz cjelokupnu prozu Daše Drndić. Napetost osobnog i kolektivnog, privatnog i javnog data je najizrazitije u okvirnim pričama koje uklapaju **Leica format** u kontekst prethodnih romana, i čine ga njihovim nastavkom. Zločini nacizma, posebno oprimjereni medicinskim eksperimentima nad djecom, pri kraju romana dobivaju svoje povijesne prethodnike i nastavljače: “malu nepotpunu kronologiju obavljanja medicinskih eksperimenata nad ljudima u ime mira, demokracije i napretka čovječanstva” (307 i dalje). Pripovijedanje o majci, započeto u **Canzone di guerra**, ovdje se upotpunjuje razgovorima s doktoricom Kogoj, koja je s majkom studirala za vrijeme rata i također sudjelovala u ilegalnome radu. Preko doktorice Kogoj dolazimo i do doktora Kogoja, uglednoga infektologa, putem čijih se se znanstvenih radova u roman Daše Drndić uvlače priče o zarazama i sifilisu. Stanoviti (fikcionalizirani ili ne, to je već teško reći) likovi, poput Ludwiga Jakoba Fritza, koji 25. listopada 1911. kupuje na kolodvoru vodič “Guida di Fiume”, zatim Max Marija von Weber, pa djevojka Clara koja početkom stoljeća prodaje cvijeće na maloj tržnici, a umire u snu 1992. “pijana i zgrbljena, fetalno skvrčena na kamenom podu” (**Leica Format**: 157) stana u ulici Beli kamik, koja je, ne slučajno, adresa autorice. (Provjeri!!)

Jasno je da je i način pripovijedanja, kao što su i njegovi materijali, usloženjen te kombinira različite prakse iskazivanja kao i različito grafičko prikazivanje teksta, koje smo dijelom

vidjeli i u romanu **Totenwände**. Diskontinuirano pripovijedanje s umetnutim pričama i hibridnim ulomcima (od Thomasa Bernhardta do Ilije Jakovljevića, od Calvina do Bogdana Bogdanovića, genijalnog tumača grada), grafički uže kolone, uspravan tisak i kurziv, umetnute fotografije i grafike vrlo malog formata. Ulomci iz enciklopedija i osobnih dokumenata, sudska rješenja i popisi ostavština. Privatne priče, priče u prvom licu preferiraju kurziv. Privatne priče, osobne priče – one kojima su i životi iskošeni, u kojima je život, umjesto da bude uspravan i (moralno) vertikaln – nekako *ukoso*. Život iz kojega se ne može pobjeći osim u fugi – *poremećaju izgubljenog sjećanja, koji dolazi od latinske riječi fuga – bijega, pogotovo bijeg iz domovine, progon ali i izgon*, kako u navodima prije početka romana **Leica format** piše Daša Drndić. Fuga, koja asocira i na polifonu muzičku kompoziciju, kao i na fugu u zidu, razmak između kamenova ili pločica. **Leica format** je sve to: stvarni i mentalni bijeg, polifona kompozicija, namjerni razmak.

IV Tema: ezgil/azil

Za polaznu točku interpretacije novijega proznoga opusa Dubravke Ugrešić izabrala bih “okvirne bilješke”, kratke autorske napomene kojima u novome “Konzor/B-92” izdanju komentira kako kontekst prvih izdanja svojih knjiga tako i ono što se – iz njezine perspektive – s tim tekstovima događalo u “međuvremenu”. Međuvrijeme do drugog izdanja obuhvatilo je dvadesetak godina, a Ugrešićkine napomene ne odnose se na fakticite vanjske realnosti (to se niti ne bi moglo pobrojati) već na ono što se s knjigama u vremenskom protoku događa u svijetu njihove duhovne povijesti, što one, naime, govore o sebi i o svijetu drugačije i više nego što se činilo u vremenu nastanka.

U tom je smislu posebno poučna autoričina nova napomena s kraja zbirke priča **Život je bajka**, u kojoj komentira kako je netom nakon izlaska knjige dobila neugodno pismo od stanovitoga (njoj tada nepoznatoga) Ante Matića koji ju je brutalno napao što je *vulgarnoj* junakinji svoje priče “Hrenovka u vrućem pecivu” dala njegovo prezime, a ne recimo – citiramo Matića – ime Nade Dimić. Istog tog Matića Dubravka Ugrešić susreće u novinskim vijestima 1990. godine gdje se, kao perspektivni političar, predstavlja u intervjuu

pod naslovom "Havel u Podsusedu". Taj isti Matić (nisam provjeravala bibliografiju, ali podudarnosti ima previše) junak je DHK-ovskih skupština devedesetih, koje su kulminirale u lipnju 2002. godine, gdje se po ne znam koji puta istaknuo rasističkim i šovinističkim ispadima.

Stvarnost osamdesetih, hoću time reći, prisutnija je u Ugrešičkinim knjigama nego što se onda činilo, ponajviše zbog spisateljičina dara da realnost na više načina transponira, preodjene, zamaskira i preobrazi postupcima parodije, ironije, humorističke transpozicije – sve do krajnje radikalnih oblika književnog apsurdna i fantastike. U takvu je, vrlo osvještenom i dosljednom poetičkom kodu, Dubravka Ugrešić zaobilazila izravan susret s autobiografskim diskursom kao temeljnom osobinom ženskoga pisma. Štoviše, čak u predgovoru **Američkom fikcionaru** 1992. godine jasno iskazuje stavovitu nelagodu, otpor prema autobiografskim oblicima:

"Ovo je jedna nepristojna knjiga. Oduvijek sam smatrala (i sada tako mislim) da bi pisac koji drži do sebe morao izbjeavati:

- a) autobiografske zapise,*
- b) zapise o drugim zemljama,*
- c) dnevnik."*

Autobiografskom diskursu u cjelini Ugrešićka zamjera neizbježni narcizam; ona se s tim narcizmom uspješno bori upravo zahvaljujući arsenalu književnih postupaka parodije, ironije, humora, od kojih ne odustaje ni u temama koje bi "same po sebi" vukle prema modusu tragičnog ili patetičnog. Spisateljska formula koju od početka devedesetih (**Američki fikcionar**, **Kultura laži** i **Muzej bezuvjetne predaje**, **Zabranjeno čitanje**, **Ministarstvo boli**) Dubravka Ugrešić koristi i u esejističkim i u pripovjednim tekstovima mogla bi se pojednostavljeno definirati kao povezivanje autobiografskog diskursa i ironijskog modusa, što za rezultat daje – autoironiju. Koliko god to možda moglo izgledati kao lagani obrazac za zabavno štivo, toliko treba naglasiti da je čarobna formula *autobiografija + ironija* izuzetno rijetka u literaturi (posebno zapadnoeuropskoj u odnosu na istočnoeuropsku). U ulomku u kojem u **Muzeju bezuvjetne predaje** Dubravka Ugrešić uspoređuje nostalgične mehanizme po kojima nastaju albumi i autobiografije, ona sama primjećuje da je *autobiografija ozbiljan i tužan žanr*: "Ako *smiješno, komično, ironično* prožme autobiografski tekst, onda će čitalac premjestiti takav tekst u kategoriju *'neistinitog' (profesionalnog, literarnog)*, u drugi red i

rod.” (47) Autobiografski pisci ulijeću s radošću u klopku ega zbog koje je Ugrešićka izbjegavala direktnu autobiografičnost, zazirući od narcisoidnog, samozadovoljnog i samo-zadovoljavajućeg samo-predstavljanja, običnog književnog egotripa. Što ima ljepšeg (i lakšeg) od nesmetanog plivanja i dubinskog ronjenja u vlastitoj duši? Što ima težeg od neprestanog samoironijskog odmaka, stalnoga promatranja sebe iz gledišta vanjskoga oka, bez popusta?

Pitanje o unutarnjem poetičkom kontinuitetu u opusu Dubravke Ugrešić dobiva u “čitanju unatrag”, bez sumnje, potvrđan odgovor, samo su ironijsko i autobiografsko zamijenili mjesta. Dok je u osamdesetima autobiografsko bilo tek naznačeno na marginama teksta, a samoosvješteni literarni postupci predstavljali sam sadržaj, sada je (auto)ironija unutarnja točka, polazna i konačna. Autobiografsko, kad biva ogoljeno i eksplicitno, pokazuje se krhkim i nesigurnim. Jer je takav život. U devedesetima. U devedesetima, kaže se na početku **Američkog fikcionara**, autorici su se sve riječi, kao i Alici, *rasule*. Jednako tako su se i godine raznizale. Ako **Fikcionar** sakuplja riječi i postavlja ih u novi red, onda **Muzej bezuvjetne predaje** ponovo spaja godine, povezuje ih u niz na temelju unutarnjega slijeda. Prividna nesekvencijalnost prizora zapravo je slika načina na koje je uređeno sjećanje: po logici načela osobnosti.

Dubravka Ugrešić, s jedne strane, lucidno razotkriva kulturalne mehanizme *proizvodnje* američkog društva, a s druge, u njegovu vanjsku koherentnost i prividnu moć, upisuje svoj vlastiti pogled, koji također nije koherentan. On je ujedno i pogled sa (socijalne) margine, pogled iz egzilantske “pozicije” (što će reći: pozicije koja nije *pozicionirana*, budući da egzilant u doslovnom smislu nije nigdje socijalno smješten, odnosno, “sytuiran”), ali i pogled oblikovan vizurom zemlje iz koje je otišla. Taj svijet je fikcionalan jer se ukazuje na njegovu patverenost, ali i stoga što ga se gleda iz aspekata koji nagrizaaju njegovu vanjsku oplatu “čvrstog i uređenog” društva. Slučajna greška kojom je došlo do naslova knjige (*dictionaray – fictionary*) samo potvrđuje tu unutarnju destrukciju realnosti:

“Pretipkavajući tekstove svog američkog rječnika greškom sam umjesto d otisnula f, i dictionary se pretvorio u fictionary. Slučajna greška samo je potvrdila moj unutarnji košmar. Jer ako stvarnost više ne postoji, onda i ‚fikcija‘ i ‚fakcija‘ ukidaju svoja prvotna značenja. I riječi skupljene na hrpicu ponovo su se rasule...” (13)

Stvarnosni okviri unutar kojih Dubravka Ugrešić piše devedesetih složeni su od povijesnih, socijalnih, kulturalnih i političkih naslaga. Stvaranje "fiktionalnog identiteta" koje konstruiraju ideologije novonastalih država ona analizira u **Kulturi laži**, tekstu koji istovremeno biva oblikovan dvjema diskurzivnim strategijama, refleksijom i pripovijedanjem. Dok refleksija služi za identifikaciju problemskih mjesta u sadašnjosti, pripovjedna strategija opskrbljuje Ugrešićku materijalima iz prošlosti, dajući joj uporište u usporedbenoj analizi analognih režima. Iako su ideološki predznaci različiti, mehanizmi režima su isti: Dubravku Ugrešić ponajviše zanimaju oni koji se tiču odbacivanja prošlosti i konstrukcije nove povijesti, primjerene političkim ciljevima novih država.

"Čini se da nisu samo strah, probuđeni nacionalni (i nacionalistički) osjećaji, mržnja prema neprijatelju, ugroženost, uspostava autokratskog sustava, medijska propaganda i rat učvrstili kulturu laži. Jedna od strategija kojom se uspostavlja kultura laži jest teror zaboravom (tjeraju vas da zaboravite ono čega se ne sjećate) i teror sjećanjem (tjeraju vas da se sjećate onoga čega se ne sjećate)." (Kultura laži: 92)

Zaćudenost pred stvarnošću, nesnalaženje u njoj, obrana vlastite pozicije, vlastitoga stava pisanjem, samobrana i jesu pojmovi kojim se može opisati način na koje se pozicionirala Dubravka Ugrešić u **Kulturi laži**. Iako mobilna u različitim europskim i vaneuropskim prostorima, ta je pozicija u duhovnom smislu ostala fiksnom i fiksiranom – baš zato što je riječi o *osobnoj* poziciji. Na čemu je utemeljena duhovna tvrđava Dubravke Ugrešić? Na temeljima njezine osobne povijesti, povijesti osoba s kojima je živjela i koje je susretala, na dijelovima zajedničke, kolektivne povijesti s kojima se i njezina podudarala i ukrštavala. Nakon pada ideoloških sustava u svakoj zemlji ostaju deseci i deseci *mrtvih* spomenika, onih koji novoj političkoj vlasti nisu od koristi nego joj smetaju. Neki smetaju agresivno, neki samo *zauzimaju* prostor. Uglavnom, bilo bi bolje da ih nema, svih tih tragova prošlih pobjeda i poraza, pogubljenih domoljuba i omraženih vlastodržaca. U istočnoj Europi nestaju Lenjinove ulice i Narodni trgovi (ali se spomenici junacima palim u borbi protiv antifašizma u većini zemalja ipak čuvaju!), spomenici se sele u podrumске i dvorišne prostore, ako odmah nisu završili na otpadu željeza. Nacionalistička strategija *sjećanja-kroz-zaborav* potiskuje svoju vlastitu prošlost, i to na isti način na koji su komunistički reži-

mi potiskivali nakon Drugoga svjetskog rata građansku prošlost svojih država. "Nova prošlost" stvara se zato da bi mogla postojati "nova budućnost": oni koji pamte *drugačiju* prošlost opterećeni su osjećajima krivnje. Tu novo proizvedenu krivnju nameće im *nova povijest* nove države. To je ono što Dubravka Ugrešić naziva *terorom sjećanja* i *terorom zaborava*.

"Sve sam više uveren da smo svi mi živi muzejski eksponati" - govori Zoran, lik iz **Muzeja bezuvjetne predaje**, ponavlja to prisjećajući se dijelova izgubljene prošlosti, *mesne paštete Gavrilović*. U šetnji njemački povijesnim muzejem, u čijem su jednom katu izloženi predmeti iz svakodnevnoga života pedesetih godina on primjećuje da *mi nikada nećemo imati takav muzej*, a Mira, drugi lik, odgovara *kako da ga imamo kad je zemlja nestala*. Zoran i Mira, dvije od mnogih izbjegličkih sudbina, najvjerojatnije bosanskih.

U **Muzeju bezuvjetne predaje**⁴ susrećemo egzilante, stalne putnike, one kojima je *cijela imovina kofer*.⁵ Prije nego što počne tekst romana, na njegovu početku nailazimo na jednu fotografiju: tri nepoznate kupačice negdje iz prvih desetljeća dvadesetog stoljeća, fotografiju koju autorica-pripovjedačica stalno nosi sa sobom u koferu u kojemu su "još neke besmislene stvarčice". Druga fotografija koja putuje u koferu ona je "neuspjela" fotografija pripovjedačice, njezinih prijateljica i *anđela* Alfreda što se spušta među njih u priči "Grupna fotografija", u večeri koja se naknadno ispostavlja kao večer njihova zadnjeg sastanka. Fotografija iz koje *zjapi bjelina*. Vrijednost je tih fotografija simbolička a ne referentna, jer one ne prikazuju stvarnost koje više nema, one pokazuju neposredno prazninu. U običnim albumima, koje su sretnici među izbjeglicama uspjeli sačuvati i ponijeti sa sobom, fotografije čine dokaz da je prošlost postojala: "Izbjeglice se dijele na dvije vrste: na one s fotografijama i one bez fotografija. – rekao je jedan Bosanac, izbjeglica." (290). Fotografije izbjeglicama predstavljaju zamjenu za (više ne-postojeću) realnost, jedini dokaz o izgubljenom identitetu, o tome da je postojao neki drugačiji život *prije*. Ako nema fotografija, ostaju samo priče: osobni identitet izbjeglica gradi se pomoću govora o vlastitoj prošlosti: ona je, iako postoji tek u pamćenju, jedina relevantna stvarnost.

Fotografije koje u albumu gleda i preslaguje majka pripovjedačice drugačije su prirode: one konstruiraju biografiju, vlastitu prošlost, hotimičnim slijedom vlasnice. Ružne ispadaju, lijepe ostaju. Neke pocijepamo na sitne komadiće. Režu

4 Roman je dobio naslov prema stvarnom berlinskom Muzeju bezuvjetne kapitulacije, zatvorenom 1994. godine, koji je bio napravljen da bi obilježavao kapitulaciju Njemačke u II svjetskom ratu. Možemo li taj naslov još nekako tumačiti – kao da je riječ o sudbinama ljudi koji su *bezuovjetno morali kapitulirati* pred životom, pred onim što ih je prisililo da napuste vlastitu zemlju i odu u egzil?

5 "Kofer ne koristim kao uobičajenu metaforičku zamjenu za riječ egzil. Kofer, naime, jest moja jedina realnost. Čak ni žigovi, koji su se namnožili na stranama moga pasoša, ne uvjeravaju me dovoljno u realnost mojih putanja. Da, kofer je moja jedina čvrsta točka." (252)

se dijelovi fotografija, s njih nestaju lica osoba koje su nestale iz naših života. No, učinak fotografija uvijek je isti: prizivanje prošlosti, slika nas samih kakve više možda ne pamtimo, slike predaka koje nismo uspjeli upoznati. Fotografije ne samo da “popunjuju rupe” u našem sjećanju, one ga u velikoj mjeri i konstituiraju, usklađujući biografske materijale sa željenom slikom: “*Album i autobiografija djelatnosti su vođene rukom nevidljivog anđela nostalgije. Svojim teškim, sjetnim krilom anđeo nostalgije otpuhuje đavole ironije u stranu. Zbog toga gotovo da i nema komičnih albuma, ružnih fotografija, smiješnih autobiografija. U tim najiskrenijim i najosobnijim od svih žanrova – albumu i autobiografiji – škarice cenzure su najmarljivije.*” (47)

6 “I još nešto: pitanje je li ovaj roman autobiografski moglo bi u nekom eventualnom, hipotetičnom trenutku spadati u nadležnost policije, ali ne i čitatelja.” (uvodna bilješka)

7 Sva neparna poglavlja naslovljena su jednostavnim njemačkim izrazima: “Ich bin mude”, “Guten Tag”, “Was is Kunst?”, “Wo bin ich?”

8 “U donjoj, najdubljoj ladici mog pisaćeg stola komešaju se fotografije. (...) Povremeno izvlačim kovertu, dodirujem je, pod vrhovima prstiju osjećam bol i znam da još uvijek nije vrijeme da je otvorim. Ali jednog dana, kad bol iščezne, otvorit ću je, pregledati fotografije i razvrstati ih u album.” (51)

Iako u samom uvodu romana autorica upozorava kako autobiografski ključ čitanja nije primjeren⁶ **Muzej bezuvjetne predaje** počiva na nizu autobiografskih (ili pseudoautobiografskih, svejedno) i biografskih strategija pisanja. Pripovjedački je glas neprekidno u prvome licu, ali se taj glas u jednom poglavlju posuđuje drugom licu (fiktivni dnevnik majke u bilježnici na cvjetice, koju joj je poklonila pripovjedačica). Sastavljen od sedam većih cjelina od kojih svaka ima zaseban, tematološki naslov,⁷ roman strukturalno koristi više različitih načina pripovijedanja. Fragmentarno, na manje cjeline isprekidano pripovijedanje (svaki paragraf je numeriran) koristi se u neparnim poglavljima, tzv. “njemačkim” – od 1. do 22. u prvom dijelu, od 23. do 52. u trećem dijelu, od 53. do 85. u petom dijelu, te od 86. do 125 u završnom sedmom. Ta četiri dijela, ako ih zamislimo u kontinuitetu, predstavljaju sadašnje vrijeme pisanja u Berlinu. Iako kratki po opsegu, pisani na način brze izmjene “sličica” i kratkih prizora ili replika, oni stvaraju kompozicijsku koherenciju teksta. Njihov je pripovjedni “kontinuitet” prekinut s tri veće cjeline (drugi, četvrti i šesti dio) u kojemu autorica konstruira pripovjednu prošlost romana, sastavljenu od različitih vremenskih razina. Drugi dio, naslovljen “Kućni muzej” ključni je dio teksta, jer se u njemu daje “obiteljski album”, junakinja pripovijeda o majci (stvarnoj majci autorice je **Muzej bezuvjetne predaje** i posvećen), slaže njezin životopis, kroz razasute fotografije i isprekidana sjećanja. Dok su majčini albumi složeni, pripovjedačica svoje fotografije još ne može poredati.⁸ Put u majčinu prošlost pripovijedanje vodi vremenskim hodom unatrag: od vremena sadašnjosti, preko osamdesetih, sve dublje, u pedesete i četrdesete godine. Put je krivudav i loman, nižu se slike i priče,

zapamćeni prizori. Put u prošlost završava pripovijedanjem o baki iz ranoga, djetinjeg prostora uspomena. "Moja baka na nebu" pripada četvrtom dijelu knjige, u naslovu motiviranom Wendersovim anđelima iz "Neba nad Berlinom" - "Priče s diskretnim motivom anđela koji napušta prostor". U tom je dijelu – smatram – *najljepša* priča iz čitavoga **Muzeja bezuvjetne** predaje, "Noć u Lisabonu", u kojoj pripovjedačica prikazuje neobičan ljubavni susret na početku egzilantskog razdoblja, kratkonoćnu ljubav, svoju izgubljenost, stah pri osjećanju prvih znakova starenja.

"Najednom da li zbog jutarnje ljubavne slabosti i neprospavane noći, da li zbog tog zavodljivog očaja smještenog na mom krevetu, slomila sam se i ja. Stala sam hvatajući dah govoriti o tome kako je u mojoj zemlji rat, kako zapravo ne znam što ću sa sobom i kamo ću, sama sam na ovome svijetu, nemam ni zaštitnika, ni doma, ne znam što će biti sutra, umorna sam od toga da se pretvaram da mi je bolje nego što mi uistinu jest. Sve je to bila istina koju, dakako, nikad ne bih izgovorila, jer sebe tako nisam ni doživljavala, samo-sažaljenje mi je, uostalom, oduvijek bilo odvratno." (194)

Očaj i jad junakinje pomiješani su i odmah otklonjeni postupkom autoironizacije. Riječ je o priči (i posebno, navedenom ulomku) u kojem se najjasnije vidi Ugrešićkin postupak transformacije autobiografskoga žanra i njegova iskliznuća u druge literarne kodove, do kojih dolazi mehanizmima ironiziranja, ismijavanja, parodiziranja. Popis predmeta koji su pronađeni u tijelu morskoga slona u berlinskom zoološkom vrtu, čime ulazimo u **Muzej bezuvjetne predaje**, također je parodijska i groteskna slika *životne prtljage*, kaotične i ispremiježane, svake moguće biografije. I drugi narativni i metanarativni postupci Dubravke Ugrešić destruiraju ideju koherentnih žanrova autobiografije i biografije. Jedna priča opskrbljena je fusnotama pripovjedačice, u drugoj lik majke vodi teorijsku diskusiju s Brodskim i Babeljem, Handkeom, Selimovićem, Borgesom, Šklovskim – tematizirajući osnovne problemske motive **Muzeja**, poput sjećanja, odnosa života i fikcije, smisla i beznađa.

Naposljetku, u šestom dijelu pod naslovom "Grupna fotografija" susrećemo pripovijest u kojoj se ukrštavaju paralelni životi i životopisi sedam žena, prijateljica i kolegica s kojima je pripovjedačica dijelila dvadesetak godina života – *predegilantskog života*. U ovoj se priči iznova koristi model *biografskoga* pripovijedanja, koji u **Muzeju bezuvjetne predaje** predstavlja

9 Kratke biografije/ životopisi pojavljuju se i fragmentarnim dijelovima romana (1,3,5,7), najčešće kao priče “prenesene iz druge ruke”, kao usmene priče koje prenose među egzilantima. Usp. paragraf 100 – priča o Katarini Kolin. “Priču o Katarini Kolin, Katici Švabici ili Fatimi Murić, ispričanu istim riječima, čula sam od Kašmira R.” (Igra imena ovdje upućuje na osvještenu tematiku promjene, gubitka i ponovnog stvaranja identiteta u egzilu.)

matricu pripovijedanja o drugim osobama (primjerice, u priči “Gute Nacht, Christa”)⁹. Životopisi Ivane, Dinke, Doti, Alme, Nuše, Nine i Hane, izložene su prema slikama iz karti iz tarota koje su često *bacale* i iz njih međusobno čitale sudbinu. Priče o njima prikazuju svijet koji je pripovjedačica napustila i u kojemu više ne pronalazi mjesto za sebe. Literarnim postupkom začuđivanja – motivom anđela koji ulazi u priču – Dubravka Ugrešić riješava problem sjećanja drugih likova na prizor s anđelom. Dok je anđeo svima drugima podario *bijelo pero* zaborava, njoj je ostalo sjećanje i fotografija *iz koje zjapi praznina*.

Muzej bezuvjetne predaje u sebi isprepliće od niza priča o drugim ljudima, ponajviše ženama, niz sudbina i tih kratkih, negdje samo s nekoliko rečenica naznačenih biografija – sudbina. Iako Dubravka Ugrešić sama u priči o Christi kaže da “nije pristojno prepričavati tuđe prepričane živote, nije moralno od kuhinjskih razgovora (...) sastavljati ponižavajući žanr ‘kratke biografije’” (179) biografska matrica “prenesenih priča” temeljna je pripovjedna matrica **Muzeja**. Kakav je učinak toga pripovjednog postupka? Kada bismo govorili iz perspektive feminističke kritike, onda bi se, umjesto termina autobiografije ili biografije – kao što je to moguće tumačiti i kod Irene Vrkljan i kod Slavenke Drakulić – nametnuli termini *sin-biografije* (zajedničke biografije) i *singinegrafije*, gdje pojam *žene* dolazi na mjesto *života*. **Muzej bezuvjetne predaje** nije u tom smislu jednostrano podatan za feminističku analizu jer njegovo pripovijedanje ne ide u pravcu prepoznavanja ili konstrukcije nekoga univerzalnoga ženstva niti stvaranja kolektivnog identiteta na temelju spolne istovrsnosti. Priče Dubravke Ugrešić priče su o pojedincima, o jedinkama koje jesu – u tekstu konstruiranu životu – usamljene i izolirane, između kojih ne dolazi do sinergijskog pretapanja i stvaranja osjećaja *zajedništva*. Kada bih morala jednom slikom predočiti prozu Dubravke Ugrešić u **Muzeju bezuvjetne predaje i Ministarstva boli** izabrala bih sliku *zrele dunje na ormaru*, posljednje koja je preostala, poznatu i pomalo patetičnu sliku, ali koja mi dočarava dojmove njezina pisanja: tople žute boje, ali sa smeđim ožiljcima, miris zreline, gorkasti okus. Spoj slatkogorkoga, kao u citatu Brodskoga koji izabire u knjizi **Zabranjeno čitanje**: “Kada bismo odredili život pisca-egzilanta kao žanr, bila bi to tragikomedija”.

IV Iskorak u zeleno

Često govorimo "žene", rekao je jednom Rilke, i pritom zaboravljamo da "žene" nisu plural, da one postoje samo u singularu. Citiram Rilkea po sjećanju, ali s dobrim razlogom: proza Irene Vrkljan iz 2005.– **Zelene čarape** – pripovijeda upravo o tri žene u singularu, o tri različite ženske sudbine koje se podudaraju u jednom simboličkom motivu, motivu ženskog poriva za oslobađanjem, za iskorakom iz okvira zadanog života. Zeleno je, kažu rječnici simbola, boja koja posreduje između toplog i hladnog, visokog i niskog, ljudska boja, boja izvorskih voda, boja proljeća, boja buđenja života. Smaragd, papinski kamen, zelene je boje; u irskoj mitologiji, u toj zemlji zelenoga, zeleno je boja koja donosi dobro. U prozi Irene Vrkljan zelene su čarape, odjevni predmet koji po normama malograđanskog života ne bi smio biti zelen, već siv, smeđ ili crn. Ili nevino bijel. Zelene možda mogu biti veste, košulje, kostimi, pa čak i baloneri, ali nikako ne – čarape. Pa ipak, Ana, iz prve priče Irene Vrkljan u **Zelenim čarapama**, uzima otrovno zelene čarape, primjećuje da se za njom okreću prolaznici, u trenutku pomisli da je mogla staviti još i kričavo zeleni šešir s perjem, jer je osjećala snagu za promjenom, za pretvorbom iz "malog sivog miša" u sve ono što se nikada nije usudila: "Sad sam konačno slobodna, pomislila je Ana koračajući ponosno prema kavani, sad ću činiti sve ono čega sam se ranije plašila, činit ću to i zbog toga kako ne bih završila na hoklici u kuhinji kao moja mama."

Zelene čarape imaju podnaslov **Tri žene, tri zemljopisne karte**. Ana živi u Zagrebu i njezina je zemljopisna karta iscrtana gradskim ulicama, tramvajima, poznatim mjestima kavana, adresama stanova i ateliera. Središnje mjesto na toj intimnoj karti grada zauzima obiteljski stan u Krajiškoj, u kojem se susreću roditelji i sestre, bivši muž, stan u kojem se u kuhinju, u depresiju, zatvara njezina majka. Druga je priča o drugoj ženi, priča o Terezi, koja živi u malenom gradiću u Njemačkoj. Točnije, o Terezi koja samuje u tom malom gradu nakon smrti muža, i čiji je život na zemljopisnoj karti iscrtao put od Opatije preko Zagreba do Njemačke. Znakovi tih gradova za nju su znakovi siromaštva i samoće, nedovršenih odnosa i odlazaka koji nisu nigdje vodili. I Tereza se također boji da ne završi u depresiji kao majka.

Treća je priča o Vandii. O Vandii i njezinoj prijateljici sa studija, Slavici. Vandine zemljopisne koordinate obuhvaćaju

sjeverni dio Zagreba, Pantovčak, Likovnu akademiju. Slavičino porijeklo otvara sasvim različite slike: more, otok, kamene kuće, ribarske brodice, masline. Vanda i Slavica zajedno studiraju, zajedno se mijenjaju, zajedno putuju u Berlin. Vole se ali i ne razumiju potpuno, ponekad se Vanda boji Slavice, ili joj zavidi. Razlika zemljopisa ocrta se kao razlika duša. Da bi sa svojeg otoka, iz svojih fotografija, Slavica i *mentalno* mogla ući u grad, ona oblači *zelene čarape*. Vanda joj skraćuje suknju i tako je Slavica, u zelenim čarapama i suknji iznad koljena, konačno usvojila (i osvojila) Zagreb.

Priča o dvjema sestrama jedna je od arhetipskih priča o odnosima među ženama. U bajkama i narodnim pričama, u romanima i pripovijetkama novijega doba: dvije sestre, mlađa i starija, ljepša i ružnija. Dvije sestre, jedna simbol razboritosti, ozbiljnosti, suzdržavanja i odricanja, druga simbol čulnosti, neobuzdanosti, neopreznosti, djetinjte sebičnosti. Suprotnosti koje u pričama stvaraju konfliktni odnos: u jednima završavaju uravnoteženjem (i poukom), u drugima tragedijom i nesrećom. Dvije sestre, princip različitosti, jezgra nerazumijevanja, mogućnost zla. U najnovijem romanu **Sestra, kao iza stakla** Irena Vrkljan izabire drugačije polazište jer se ne može "poslužiti s pričom o mržnji među sestrama". Ta sestra koja je *kao iza stakla* priča je o razumijevanju i bliskosti, ali istovremeno o udaljenosti i drugačijosti.

Asocijacije na naslov romana **Sestra, kao iza stakla** ne mogu izbjeći bergmanovski svijet žena, poput onoga u **Jesenjoj sonati** ispunjenog hladnoćom odnosa majke i dviju kćeri, jedne hendikepirane. Svijet u kojemu je osobna emotivna uskraćenost "okidač" koji neprestano stvara osjećajnu pustoš. To *staklo* djeluje kao simbol hladnoće i odvojenosti, ali istovremeno daje i značenje *transparentnosti* kroz koju, kao kroz san, možemo vidjeti drugu osobu, ali ne sasvim stvarno, ne tako da je dotaknemo. Kada nekoga gledamo iza stakla, čak i onda kada se priljubimo uz samu staklenu površinu, sve, naš dah, naša toplina, naš glas – sve ostaje s ove strane i ne može preći prijeko. Osoba s druge strane stakla je nedostupna i ona će se, kao u filmskim scenama, polako udaljavati, možda osvrnuvši se a možda i bez osvrtnja, na koncu nestati. Mi, na našoj strani stakla, možemo nasloniti ruku, pritisnuti dlan, možemo se priljubiti obrazom, usnama, dahnuti – ali sve to će ostati s ove strane, vidljivo kao niz mehaničkih pokreta

poput lutkinih, kojima je oduzet sadržaj, koji su ispražnjeni od smisla.

Svijet Irene Vrkljan, međutim, nije bergmanovski svijet skrnutih afekata, niti suvremeni almodovarski svijet histeričnih žena i do krajnjih granica radikaliziranih osjećaja. To je svijet u kojem obitavaju muškarci i žene, djeca i roditelji, ljubavnice i bivši muževi, prijateljice; to je svijet koji nastanjuju osjećaji, pitanja i sjećanja, slučajni odabiri koji su odlučili živote. To je svijet prelomljen kroz vizure dviju sestara, jedne koja pripovijeda i druge o kojoj se pripovijeda; ali svijet u kojem se čuju njihova oba glasa, isprepletena, koji odzvanjaju jedan u drugom, koji se razgovaraju doslovno, koji se razgovaraju pismima, ceduljama, fotografijama, stihovima, zajedničkim sjećanjima. U romanu **Sestra, kao iza stakla** (u tisku) Irena Vrkljan odabire za pripovjednu poziciju neimenovano prvo lice jednine, jedno "ja" koje se kroz priču postepeno oblikuje u lik žene kasnih srednjih godina, koja živi u Zagrebu, radi u Arheološkom muzeju, odavno je rastavljena i iza sebe ima nekoliko ne odviše važnih ljubavnih veza. Od prve stranice, točnije, od prve rečenice, ona pripovijeda o Miri, svojoj sestri, o biću koje doživljavamo kao njezino drugo "ja", kao njezinu supripadnu i neodvojivu polovicu. Početna situacija dana je u slikama, u slici razbijenog stakla, rasutih krhotina – koje se, u metaforičkom nizu, miješaju s uspomnama i dijelovima prošlosti. Od toga trenutka Irena Vrkljan počinje pripovijedati o odnosu dviju sestara, i staloznim tempom naracije gradi romanesknu strukturu čije će se *krhotine stakla* sakupiti tek na samom kraju, kada raspliće priču a čitatelj doznaje da je Mira poginula nesretnim slučajem, u terorističkom napadu na (turistički) autobus u Londonu. Tada, kada je staklo doslovno razbijeno, i pomiješano s krvlju, priča se zatvara i početna slika rasutih dijelica dobiva svoj okvir. Okvir jednog života, okvir nekoliko paralelnih života, njihove zajedničke nesreće.

Način na koji Irena Vrkljan gradi priču ovoga puta ne možemo nazvati fragmentarnim ili mozaičkim, njezina priča teče kronološkim slijedom, prati događaje u vremenu ali ih *umotava* u perspektivu sjećanja, *boji* ih osjećajima, tako da stvaraju učinak simbolički nadograđenih i razvijenih slika. To više nisu "događaji kao takvi", već su uspomene-događaji, osjećaji-događaji. Djetinjstvo i mladost sestre provode zajedno, u Zagrebu, u roditeljskom okruženju koje ih ograničava, u prostoru koji je premalen, i doslovno i preneseno. Nisu samo

odnosi oni koji ograničavaju, granice su postavljene od prve točke realnosti – skućene sobe, premale garderobe koja se ruši pod teretom – do grada u cjelini koji za Miru ne predstavlja prostor otvorenosti i mogućnosti. Pripovjedačica smrt sestre doživljava kao gubitak sebe: “Dvije polovice – i zatim samo jedna, kao ja, otkad Mire ovdje nema.” Prvi gubitak zbilo se mnogo ranije, kad je Mira otputovala i zaljubila se: “Kad se vratila, s tim novim osmijehom na licu, znala sam, da smo je izgubili.” U tom je smislu gubitak sestre ne samo gubitak u fizičkom smislu, u smislu gubitka zajedničkog prostora i njezina premještanja u daljinu, već je to gubitak jedne osobe “kakva je bila prije”, jer ljubav donosi promjenu i oblikuje jednu novu Miru, koja je drugačija, i u tom smisla dalja i manje poznata. Udaljenost u prostoru podcrtava to emocionalno razdvajanje, čini ga jasnim i neumitnim.

S jedne strane – promjena u prostoru, s druge strane – promjena u vremenu. U romanu **Sestra, kao iza stakla** Irena Vrkljan na vrlo senzibilan način otvara temu *promjene*, procesa kroz koji prolazimo u životu ne znajući prepoznati njegove obrise, ne znajući u tijeku promjena vidjeti nove oblike koje stvaramo. Suprotno prividnoj brzini naših života, suprotno općenito prihvaćenom mišljenju da živimo u vrijeme brzih promjena i da se stalno prilagođavamo, Irena Vrkljan opaža:

“A bile smo, osamdesetih, zaista moderne žene. No svi naši razgovori /.../ bili su kao od prekjučer. Izgleda da se moda uopće, moderne frizure, modne cipele i taške, razvija i mijenja mnogo brže, nego što se mijenjaju naši osjećaji. I tako nikako da sustignemo to vrijeme naših ‘novih haljina’. U nama kao da još počivaju pohranjene biografije žena prije nas, odgoj, stari filmovi, i tako stojimo i istodobno hodamo naprijed, ali nismo u skladu, često, ni sa slobodom današnjeg vremena, ni s teorijama o mogućnostima novih odnosa, to samo govorimo, ali ne znamo primijeniti. Stalno postoji taj jaz između osjećaja i svijeta, sredine u kojoj živimo, i tako taj jaz stvara sve te priče, u kojima neke žene zbog napuštenosti obole ili odlaze zauvijek, kao neke moje znanice, mlade čak od mene.” I zaključuje: “Sve što sam tokom tih godina čula, naslućuje samo na jedno: mijenjamo se stvarno nažalost vrlo sporo.”

Taj *jaz između osjećaja i svijeta* o kome piše Irena Vrkljan procijep je koji se produbljuje sa starenjem, razdobljem života u kome se proces promjena gotovo sasvim zaustavlja, a poje-dinac se, možemo reći, *stabilizira*, odnosno, učvršćuje u svojoj

osobnosti. I upravo iz tih razloga konstrukciju svojega jastva traži u svojoj prošlosti, u onome što se događalo, jedno iza drugoga, možda bez reda i logike, možda bez jasnoga uzroka ali svakako s posljedicama: te posljedice su život koji svatko od nas danas živi. “Da li je starenje zaista tako pogubno, da pomalo gubiš dah, ili optimizam?” - pita se Irena Vrkljan. “Ili želju za nekom mirnom lukom. Ta i ja sam sve češće sama, sve više želim biti tu u našoj bivšoj sobi, ne zanimaju me više neki nepotrebni razgovori o smislu ili besmislu, nisam više kritična spram načina života mojih roditelja, čak naprotiv, on mi je sve bliži.” Doista, u romanu **Sestra, kao iza stakla** prevladava osjećaj smirenosti, pomirenosti sa životom, usprkos boli i šoku koji pripovjedačica osjeća zbog gubitka sestre. Taj osjećaj smirenosti očitava se u cjelini romana, on posebno prepoznatljivo odzvanja u onim tematicama koji su u prethodnim djelima Irene Vrkljan bili mjesta napetosti, otpora, sukoba, kao što je, primjerice, odnos pripovjedačice i roditelja u romanu **Svila, škare**. Jednako tako izostaje i osjećaj gorčine koji je prije pratio pripovijedanje o raspadu braka, iznevjerenim očekivanjima, osobnim izdajstvima. Bez potrebe da gradi poziciju ironijski odmaknutog pripovjedača koji kontrolira svoj “bivši” život i sklapa priču u kojoj je zaštićen od emocija, Irena Vrkljan smireno je suočena s prošlošću: kao da su se stvari naprosto “posložile”, nataloženi osjećaji stvorili oblike protiv kojih se ne bori već ih prihvata i živi: “To može biti i zrelost, ne samo umor.” Roditelji i djeca sad stoje na istoj strani, nesreća je ona koja briše razlike.

V Novi oblici ljubavne priče

Chicklit romani nisu samo parodija klasičnoga štiva “ljubića”, već transformacija tradicionalne ljubavne romanse u novi tip proze. U studiji “**Dnevnik Bridget Jones: pokušaj reforme ružičastog geta**” Maša Grdešić (Quorum 2/2003), analizirala je subverzivni potencijal romana Helen Fielding sumjeravajući ga s tipom klasične romance i njezinim transformacijama u suvremenoj popularnoj fikciji.¹⁰ Jasmina Lukić, analizirajući parodijske postupke u Ugrešićkinu romanu **Štefica Cvek u raljama života** točno primjećuje da se u ljubiću ne radi samo o tipiziranoj fabuli, u kojoj junakinja traga za idealnim partnerom i vječnom vezom. “Pravi ljubić mora da zadovolji brojne

10 Dnevnik Bridget Jones zanimljiv je akademskim književnim profesionalcima budući se u pripovjednoj strukturi poigrava s klasičima engleske književnosti, **Ponosom i predsrasudama** Jane Austin te **Rebeccom** Daphne du Maurier.

čitalačke zahteve jer, kako svedoči Dženis Radavej (Janice Radway) u studiji *Čitanje ljubavnih romana*, čitateljice ljubića tačno znaju šta očekuju od svojih omiljenih romana. Mnoge žene koje je Radavej intervjuisala, pre kupovine novog ljubića često iščitavaju ne samo nekoliko prvih, već i nekoliko poslednjih stranica knjige, kako bi se uverile da ih pisac na kraju neće prevariti, i da će se roman zaista završiti hepiendom. One ne vole da u ljubiću koji čitaju ima previše nasilja, niti vole kada su junaci isuviše promiskuitetni. Poželjan zaplet razvija se na relaciji jedan muškarac – jedna žena, pri čemu su između njih dozvoljeni, pa i poželjni nesporazumi, ali ne i prekomerne grubosti (recimo, da junak siluje junakinju, a da se ona potom ipak zaljubi u njega). Muškarac mora biti muževan i autoritativan, ali mora biti sposoban da iskazuje nežnost prema ženi. Junakinja je uvek lepa, ali po pravilu, nije svesna svoje lepote i ne koristi je kao sredstvo za zavođenje muškaraca. Ona najčešće radi neki običan, svakodnevni posao, ali je istovremeno sposobna da prihvati svaku društvenu ulogu u koju može da je dovede veza sa čovekom njenog života, pa i onu najglamurozniju.” (Lukić 1995: 2-3) Činjenicu što su u ljubićima svi događaji prikazani iz perspektive junakinje Jasmina Lukić drži temeljnim uvjetom koji žanru ljubića omogućuje *potencijalnu subverzivnost*, iako većina romana ne ostvaruje tu mogućnost. Suvremena *chicklit* – nazovimo je napokon pravim imenom – suvremena urbana ženska proza, upravo inzistira na subverzivnoj funkciji i subverzivnom djelovanju ženske vizure u doživljavanju i prikazivanju zbivanja. Upravo je ta književnost, smatra J. Radway, otvorila cijelo polje, uvjetno rečeno postfeminističkih, rasprava oko tema ženskog subjektiviteta i ženske spolnosti. Tim više što se u produkciji chicklit-a može pratiti linija koja razdvaja tekstove u kojima prevladava romantični koncept ljubavi (makar i zakriven ironijom), od onih u kojima je u središtu pažnje seksualnost neposredovana emocijama (**Seks i grad**). Žensko *pravo na javnost* u slučaju ove proze ostvaruje se kao *pravo na kvalitetnu književnost*, kojoj činjenica zabavnosti ne oduzima na vrijednosti. Ta ženska urbana proza nije u namjeri edukativna niti manifestno prosvjetiteljska, ali osnažuje procese samospoznavanja i samopovrđivanja u čitateljica. Zbog svojih temeljnih poetičkih osobina, parodijskoga tona i poigravanja sa stereotipima ljubavnog romana Ugrešičkin roman se **Štefica Cvek u raljama života** mogao u nas smatrati prethodnikom suvremene urbane ženske

proze. I formalna strana njezina pripovjednog postupka, a to je identifikacija teksta i krojnog arka, to jest, zamjena pripovjednih tehnika s tehnikama krojenja i šivanja, potcrtava svjesno povezivanje klasične romanse i postmodernog ironijskog pristupa. Ženski časopisi pedesetih godina (a poneki i danas), od kojih smo vjerojatno svi ponajbolje zapamtili njemačku Burdu, u svojem dodatku tiskaju *krojni arak*. U **Štefici Cvek u raljama života** Dubravka Ugrešić konstrukciju romana temelji na analogiji između pisanja i šivanja, koristeći u tekstu kao metanarativne kompozicijske signale grafičke znakove koji odgovaraju postupcima pripovjedačice-švelje. Šepati, heftati, rubiti, kratiti, produljiti – sve su to krojačke mogućnosti tekstualne proizvodnje. (Ah, da je našoj književnoj kritici onda – kao što stoji danas – bio na raspolaganju pojam “prošiva” i “šava” kakav se koristi u kulturalnim studijima i feminističkoj kritici, kakve bi to analize bile!) Ironija, parodija, duhovitost pripovijedanja oslobodile su čitatelje i kritičare tereta da o Štefici Cvek razmišljaju kao o potlačenom i marginalnom ženskom subjektu, iako je ona ispunjavala sve uvjete da se uklopi u tu shemu. Efektni kič završetak preuzet iz žanra ljubica, kada se u slovkanju engleskoga s večernjeg tečaja slovkaju i prve riječi ljubavne veze, bio je smišljen da nas do kraja uhvati u zamku sentimentalizma. Odlično, happy-end, odahnula je svaka normalna čitateljica, brišući poput Štefice Cvek suze u kutovima očiju i pazeći pritom da joj te suze ne raskvase netom načetu kremšnitu (koju po redu, pitala bi pripovjedačica, hajde priznajte!). Ljubavni roman i krojni arak neizostavni su dijelovi ženskoga časopisa, a ženski su časopisi ono mjesto na kojem čitateljicu identificiraju i oblikuju svoje kulturne potrebe. Istraživanja čitateljske publike već su sedamdesetih godina pokazala da su se čitateljice zasitile stereotipnih ljubica s kioska, i da tom klasičnom žanru zamjeraju patetičnost, patrijarhalno utemeljenu priču, nedostatak aktiviteta ženskog subjekta. U taj je oslobođeni prostor čitateljski potreba uletila suvremena chicklit proza, koja je patetiku zamijenila smijehom i ironijom, a junakinju-objekt pretvorila u aktivnu mladu ženu. Naravno, ni transformirane priče ne mogu u potpunosti izbjeći temeljno pravilo žanra: u – na kraju krajeva ipak - romantičnoj priči, neizostavan je sretan kraj, happy end. Neke od autorica toj su se zamci dovinule stvarajući serijale priča i romana: njihova junakinja i u trećem nastavku traži (bolji) posao, ima problema u vezi s princem iz prvog nastavka, i

dalje se ne slaže s majkom i ima dugove. Možda potajice želi djecu. Taj drugi, treći, četvrti nastavak popunjavaju zapravo onaj prostor koji je u klasičnom ljubiću pokrivala jedna jedina rečenica "I tako su se voljeli zauvijek."

Mogućnost kontinuiranog nastavljanja avantura urbanih suvremenih junakinja vezana je i uz praktičku činjenicu da su one često prvo oblikovane u novinskim kolumnama. Logika epizodne avanture, dnevnčkih zapisaka, često je posljedica žanrovskih zakona novinske kolumne, u kojoj se traži tekst u prvom licu zadate duljine. I na hrvatskom tržištu chicklit je kao fenomen još uvijek zastupljeniji i čitaniji u novinskim tekstovima. Uz *Globus*, *Nacional*, *Cosmopolitan*, *Milu*, *Elle*, ženske kolumne dobivaju i dnevni "Novi list", kao i glasila u manjim sredinama, poput *Koprivnice*. Nakon godinu-dvije redovitog pisanja kolumni, nastaju knjige. Najpoznatije, a svakako međusobno poetički različite, predstavnice kolumnističkoga žanra koje koriste prvo (žensko) lice jednine su *Rujana Jeger*,¹¹ *Milana Vuković Runjić*, *Arijana Čulina*, *Vedrana Rudan*, *Julijana Matanović*. Iskopana ratna sjekira između chicklita i ozbiljne književnosti nije ni danas zakopana, uvjerenje da su ženske kolumne slabija književnost toliko je jako da često i same autorice (*Čulina*, *Vuković Runjić* i *Rudan*, na primjer), glatko odbijaju svaku povezanost s chicklitom (a *Čulina* i *Vuković-Runjić* i s feminizmom u cjelini).

11 U romanu *Darkroom*

Ono što je svim autoricama zajedničko, svakako je pisanje o svakodnevicu, i to pisanje iz prvog lica doživljavanja. U jednom od zadnjih brojeva "Quoruma", *Jurica Pavičić* – autor kojega se uglavnom bezrezervno smještava u "fakovsku" ekipu – piše o vlastitim razlozima što su ga, u devesetima, doveli do pisanja *ovakve proze, stvarnosne*, koja se danas izrazito mnogo čita. Iz niza razloga, od kojih su presudni vezani za socijalne promjene u devedesetima, kao i aspekte sasvim osobne biografije, izdvajam *Pavičićevu* čisto literarnu motivaciju. Ključno je bilo čitanje *Carvera*, kaže *Pavičić*, "uz kojeg sam shvatio kako pokvareni frižder može biti strašnijom dramom od dinastičkog sukoba."

Upravo u tom prostoru svakodnevica koja uspijeva prijeći prag literature i ući u nju – u obliku pokvarenih friždera, kašeta piva koje se ispijaju, nespretno upropaštenih brakova, dnevnih frustracija i ironije – prepoznajem razloge zašto se takva literatura u Hrvatskoj danas čita. Na stranu medijska promocija i novinarska spremiješanost žanrova, koji se često navode kao

negativni, ne-pravi, ne-literarni okviri suvremene književne produkcije, smatram da je temeljni razlog u tome što je cijelim kontekstom promjena u literarnoj proizvodnji i njezinom mjestu u kulturnom pogonu, oblikovana nova generacija čitatelja, sa novim navikama i novim potrebama. Ne mislim tu na dobni kriterij kao razlikovanje “starih” od “novih” čitatelja, već na proces neke vrste “osvješćivanja” publike koja želi čitati priče o životu koji ih se tiče, sada i ovdje, i koji su napokon takvu literaturu i dobili. Možda je ponajbolji primjer toga povezivanja trodijelnoga lanca “književnost – stvaranje potrebe – zadovoljavanje potrebe”, u angloameričkom prostoru ženske literature, roman **The Reading Group** Elisabeth Noble u kojem je fabula konstruirana upravo na logici *čitanja* knjiga. “Klub čitateljica” susreće se jednom mjesečno: dvanaest mjeseci, dvanaest knjiga i životi različitih žena i njihovih obitelji ispričani u dvanaest poglavlja. Elisabaeth Noble za motto knjige izabire znakovitu rečenicu Margaret Atwood, jedne od nositeljica suvremene ženske književnosti: “Pravi, skriveni subjekt čitateljske skupine sami su članovi skupine”. Stoga se iza načina na koji one izabiru knjige, čitaju ih i razumiju, otkrivaju njihovi karakteri i njihove sudbine – djeca, trudnoće, pobačaji, muževi, ljubavnici, majke, bolesti, smrti, odsutni roditelji, skriveni i pokazani osjećaji. Želimo li pobrojiti osnovne uvjete produkcije i recepcije suvremene urbane ženske fikcije, tzv. chicklita, bila bi to tri elementa: a) tematski (mlada urbana žena u potrazi za poslom i ljubavi); b) autorski stav (humor i ironija); c) identifikacijski trokut (autorica – junakinja – čitateljica). Suvremene hrvatske spisateljice, kako u svojim romanesknim djelima tako i u zbirkaama kolumni, daju različite odgovore na pitanje “postoji li u današnjoj hrvatskoj književnosti chicklit?”. Kolumne Rujane Jeger, sakupljene u knjizi **Posve osobno**, kombiniraju ironijski stav, suvremenu tematiku i potiču na identifikaciju legitimnog (pseudo)autobiografskog tipa i zasigurno su najbliže standardima zapadnog modela. Kolumne Milane Vuković Runjić, iako imaju eksplicitno zadanu tematiku seksa (“Seksopolis”), pokazuju autoricu skloniju konzervativnijim opcijama vezivanja ljubavi i spolnosti nego liberalističkoj merkantilizaciji seksa. Arijana Čulina, usprkos dojmljivom smislu za humor, u temeljni romantički okvir situira svakodnevne probleme suvremene gradske žene. Vedrana Rudan, kao oštar i polemički pisac, nerijetko u funkciji političkog komentatora, preferira socijalnu tematiku ali nigdje ne

zakriva žensku perspektivu. Julijana Matanović, čija proza i kolumne tematološki i recepcijski u visokoj mjeri odgovaraju žanru (ženska tematika, identifikacijski trokut), ne koristi modus ironijskog i humorističkog pripovijedanja.

Čini sa da izostanak pojedinih uvjeta ne šteti u cjelini pokretanju produkcijsko-recepcijskog lanca suvremene urbane ženske proze: ona se čita, ona se prodaje, ona se piše. Sudeći prema kriterijima recepcije (posudba u knjižnicama, prodaja, topliste, medijska prisutnost) ženske spisateljice predstavljaju zapažen i izdvojiv segment suvremen hrvatske književne produkcije. Poredbeni otklon, koji upozorava na izostanak tematizacije seksualnosti ili njezino klišezirano prikazivanje u suvremenoj hrvatskoj prozi prisutan je bez obzira na spolnu identifikaciju autora: taj problem za sobom vodi jedan drugi, a to je pitanje (re)prezentacije intime u književnim tekstovima.

Koje su moguće postmoderne uporabe seksa, kakva je postmoderna seksualnost, pitaju se suvremeni teoretičari u svjetlu tekućih koncepata “destrukcije besmrtnosti”, “destrukcije subjekta” i “destrukcije konačnog smisla” u zborniku **Love&Eroticism** (1999). Postmoderna erotička praksa, smatra Bauman, lišena je i elementa seksualne reprodukcije i ljubavi. Od trokuta seksualnost-erotika-ljubav, gotovo je *doslovno* ostao ogoljen prostor erotizma, koji, kao i sve “druge *postmoderne politike življenja* uživa u slobodi eksperimentiranja, kakvu dosad nije mogao osjetiti.” (26)

A što se zbiva s klasičnom ljubavnom pričom? Djelomično transformirana, djelomično ironizirana i parodizirana, ona preživljava – i to ne samo u oblicima chicklita. U eseju “The Lost Innocence of Love” Eva Illouz ispituje suvremeno poimanje romantike, analizirajući tri kratko ispričane realne ljubavne priče i njihovu recepciju. Zaključak je možda neočekivan za sociologe, ali ne i za literate: one priče koje same sugeriraju “holivudski” štih, proizvedenu realnost, romantiku, dovode primatelje do zaključka o postojanju romantične perspektive ljubavi, dok priče koje problematiziraju ljubav i govore o zbunjujućim odnosima, i u recepciji stvaraju zbunjenost, lišavajući nas “neproblematičnog” pojma ljubavi. Osjeća se stanovita iscrpljenost romantičke paradgime ljubavi, kao i sustavna uporaba ironije i nevjerice, koje dovode do povlačenja pojma ljubavi pred drugim tržišno i medijski proizvedenim pojavama. Illouz (u istom zborniku), naposljetku, parafrazira

La Rochefoucauldovu krilaticu, s kojoj je Luhmann započeo analizu socijalnog kodiranja intimnosti, na način da se misao kako bi se “malo ljudi zaljubilo da nisu o ljubavi čitali” transformira u komentar da “mnogi ljudi sumnjaju jesu li u ljubavi baš zato što neprestano o njoj slušaju.”

Izabrana bibliografija

Književna djela

- Drakulić, Slavenka (1987): **Hologrami straha**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Drakulić, Slavenka (1989): **Mramorna koža**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Drakulić, Slavenka (1995): **Božanska glad**, Zagreb: Durieux
- Drakulić, Slavenka (1996): **Kako smo preživjeli komunizam**, Split: Feral Tribune
- Drakulić, Slavenka (1997): **Kao da me nema**, Split: Feral Tribune
- Drakulić, Slavenka (2003): **Oni ne bi ni mrava zgzazili**, Split: Feral Tribune
- Drndić, Daša (1997): **Marija Czestowska još uvijek roni suze, umiranje u Torontu**, Rijeka – Zagreb: Adamić – Arkzin
- Drndić, Daša (1998): **Canzone di guerra**, Zagreb: Meandar
- Drndić, Daša (2002): **Totenwande**, Zagreb: Meandar
- Drndić, Daša (2002): **Doppelganger**, Beograd: Reč, Samizdat B92
- Drndić, Daša (2003): **Leica format**, Zagreb: Meandar
- Duras, Marguerite (1998): **Ljubavnik**, Zagreb: Ceres
- Ugrešić, Dubravka (1978): **Poza za prozu**, Zagreb: CDD
- Ugrešić, Dubravka (1981): **Štefica Cvek u raljama života**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Ugrešić, Dubravka (1983): **Život je bajka**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Ugrešić, Dubravka (1996): **Kultura laži**, Zagreb: Arkzin
- Ugrešić, Dubravka (2002): **Muzej bezuvjetne predaje**, Zagreb – Beograd: Konzor – Samizdat B92
- Ugrešić, Dubravka (2002): **Američki fikcionar**, Zagreb – Beograd: Konzor – Samizdat B92
- Ugrešić, Dubravka (2002): **Zabranjeno čitanje**, Zagreb – Beograd: Konzor – Samizdat B92
- Ugrešić, Dubravka (2004): **Ministarstvo boli**, Zagreb: Faust Vrančić
- Vranić, Seada (1996): **Pred zidom šutnje**, Zagreb: Antibarbarus
- Vrkljan, Irena (1984): **Svila, škare**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Vrkljan, Irena (1984): **Veće poezije**, Zagreb: CKD
- Vrkljan, Irena (1986): **Marina ili o biografiji**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Vrkljan, Irena (1990): **Berlinski rukopis**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Vrkljan, Irena (1990): **Dora, ove jeseni**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
Vrkljan, Irena (1994): **Pred crvenim zidom**, Zagreb: Durieux
Vrkljan, Irena (2002): **Posljednje putovanje u Beč**, Zagreb: Znanje
Vrkljan, Irena (2002): **Smrt dolazi sa suncem**, Zagreb: Sysprint
Vrkljan, Irena (2003): **Pisma mladoj ženi**, Zagreb: Konzor
Vrkljan, Irena (2004): **Naše ljubavi, naše bolesti**, Zagreb: Naklada Ljevak

Teorijska literatura

Butler, Judith (1993): **Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"**, London – New York: Routledge
Summerfield, Penny (2000): **Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods**, London: Routledge
Cosslett, Tess & Lury, Celia & Summerfield, Penny (2000): **Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods**, London: Routledge
Curti, Lidia (2001): "Čudovišna tijela u suvremenoj ženskoj književnosti", Treća 1-2, Zagreb
Du Gay, Paul & Evans, Jessica & Redman, Peter (2000): **Identity: a reader**, London: SAGE Publications Ltd
Grdešić, Maša (2003): "Dnevnik Bridget Jones: pokušaj reforme ružičastog geta", Quorum, 2003/2. str. 178-203.
Luhmann, Niklas (1996): **Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti**, Zagreb: Naklada MD
Lukić, Jasmina (1995): "Ljubić kao arhetipski žanr. Proza Dubravke Ugrešić", Ženske studije 2/3, Beograd (www.zenske.studije....)
Lukić, Jasmina (2001): "Tijelo i tekst u feminističkoj vizuri", Treća 1-2, Zagreb
Lukić, Jasmina (2001): "Pisanje kao antipolitika", Reč 64, Beograd
Marcus, Laura (1994): **Auto/biographical Discourses**, Manchester – New York: Manchester University Press
Press
Radway, Janice (1991): **Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Culture**, University of North Carolina & London
Sontag, Susan (1983): **Bolest kao metafora**, Beograd: Pečat
Sabljić Tomić, Helena (2002): **Intimno i javno**, Zagreb: Naklada Ljevak
Šafranek, Ingrid (1999): "Paradoksalno tijelo-tekst kod Marguerite Duras", in: Bartlett, Đurđa (ur.) (1999): **Tijelo u tranziciji**, Zagreb: Tekstilno-tehno-loški fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zavod za dizajn tekstila i odjeće
Sloterdijk, Peter (1989): "Doći na svijet – doći do jezika", Delo 1985/4-5
Velčić, Mirna (1991): **Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije**, Zagreb: August Cesarec

Velimir Visković

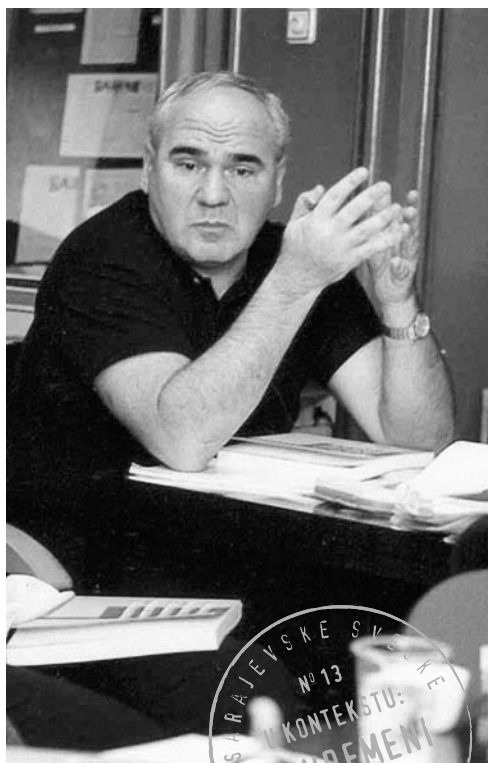
FAKOVCI DOLAZE!

Hrvatska proza na prijelomu milenija

Potkraj devedesetih u hrvatskoj književnosti nastupa razdoblje promjena. One se odigravaju u turbulentnom društvenom kontekstu: urušava se autoritet Tuđmanove vlasti koja je svoj najvjerniji estetski izraz nalazila u Aralčinim romanima i političko-aktivističkim zbirka eseja, u Sedlarovim filmovima, u “državotvornim” književnim glasilima poput *Hrvatskog slova...* Tih godina na književnu scenu izlazi novi naraštaj pisaca, rođenih u šezdesetima i početkom sedamdesetih; oni – za razliku od svojih starijih kolega – nisu previše impresionirani Tuđmanovom retorikom o nacionalnoj državi koja se realizira kao plod tisućljetne hrvatske državotvorne čežnje. Oni vide drugačiju sliku stvarnosti (iako zaklonjenu megalomanskim frazama o povijesnoj misiji): korumpiranost političke elite, nezaposlenost, tajkunizacija, urušavanje moralnih vrijednosti, nesnošljivost prema manjinama uzdignuta na razinu državne politike...

Ta neuljepšana društvena zbilja ulazi u središte pozornosti novih pisaca. Njihova se književnost osvrće na društvenu stvarnost svojega vremena, ona je kritički komentira, bavi se pozicijom maloga čovjeka u turbulentnim vremenima. Stoga ni nije čudno da se kao poetičke oznake za spomenute pisce počinju upotrebljavati termini neorealizam i stvarnosna književnost.

Još od početka sedamdesetih i pojave tzv. borgesovaca u hrvatskoj su književnosti bile dominantne neomanirističke poetike, koje književnost tretiraju kao svojevrsnu *ars combinatoria*, u biti nezainteresiranu za socijalnu zbilju. Od toga se bitno nije odmaknuo ni kvorumaški naraštaj u osamdesetima. Štoviše, oni su samo radikalizirali naglašeni formalizam postmodernističke



poetike prethodnog naraštaja: fragmentarizacija iskaza, tehnika književnoga kolaža, citatnost, odustajanje od socijalnog mimizama. U odnosu na pisce s početka sedamdesetih, naglašenija je svijest o intermedijalnosti (iako takvih postupaka ima i u prozi Tribusona, Ugrešičke, Pavličića...). Kad je posrijedi formativna lektira potkraj osamdesetih, javlja se interes za Carvera, zatim za Harmsov apsurdizam, kod nekih poletovaca (Popović i Bašić) bio je jak i utjecaj Bukowskoga. U cjelini motreno, grupa oko *Quoruma* ipak nije iznjedrila prozaika koji bi ostavio znatniji trag u hrvatskoj prozi. Najplodniji su bili Damir Miloš i Borislav Vujčić, ali njihova autopoeitička istraživanja (koja rezultiraju svojevrsnom hipertrofijom forme) nisu naišla na veći odjek u publike, a ni na afirmativnu recepciju kritike.

U drugoj polovici devedesetih, međutim, dolazi do radikalne promjene dominantnoga poetičkog koncepta. Postmodernistički eskapizam gubi privlačnost među mlađim piscima; potreban im je književni koncept koji izravnije komunicira s turbulentnom poratnom stvarnošću. Zanimljiv je primjer Jurice Pavičića koji u devedesetima piše sjajnu studiju o hrvatskim fantastičarima na temelju koje bi se moglo očekivati da će, ako jednom i sam bude pisao prozu, biti sljedbenik toga žanrovskoga koncepta; međutim, njegovi romani najdosljedniji su uzorak socijalnokritičke stvarnosne proze.

Sociopolitički kontekst

Mijenja se bitno i odnos prema nacionalnim mitovima koji su početkom devedesetih bili snažno urasli u dominantni tok hrvatske kulture. Nacionalistički i ksenofobni obrasci javnog ponašanja dolaskom HDZ-a na vlast postali su društvenom konvencijom; u potpunosti se takvi odnosi legitimiziraju početkom rata za nezavisnost i stvarnom ugroženošću hrvatstva i Hrvatske pred srpskim šovinizmom; čak i oni neskloni šoviniističkim obrascima ponašanja prihvaćaju nacionalističku retoriku kao obrambeno oružje.

Međutim, nacionalizam ne služi samo kao zaštitno i samo-obrambeno sredstvo; on je ujedno i kurentna roba na tržištu: na nacionalističkim istupima u javnosti stvaraju se karijere u novom režimu, a mediji – i državni i privatni – u pronalaženju i progonu iz javnoga života “jugonostalgičara” i “petokolonaša” nalaze i tržišni interes, iako ga uvijek umataju u staniol

“državotvorne misije”. Najekstremniji primjer ratnohušakoga glasila nesumnjivo je bio *ST*, u kojemu su početkom devedesetih surađivali i neki novinari (pa i pisci) koji će se u drugoj polovici devedesetih transformirati u “tvrde liberale”. Atmosferu s početka devedesetih dobro ilustrira slučaj utjecajne revije *Globus* koja je 1993. objavila tekst protiv pet “hrvatskih vještica”, u kojem su prokazane i dvije svjetski poznate hrvatske spisateljice: Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić. Poznate intelektualke optužene su zbog neprijateljskog odnosa prema Hrvatskoj ponajprije stoga što su u inozemnom tisku otvoreno govorile o prirodi režima u Hrvatskoj. Taj napad je bio indikator ne samo rastućega militantnog nacionalizma nego i repatrijarhalizacije hrvatskog društva koje svoj bijes posebno usmjerava prema ženama, usto još i feministički orijentiranima. Međutim, prilike su se potkraj devedesetih toliko izmijenile da *Globus* postaje revija u kojoj dominiraju lijevoliberalni nazori; paradoksalna je činjenica da udarnu unutarnjopolitičku kolumnu piše jedna od nekoć prozivanih “vještica” – Jelena Lovrić.

Prijelomnu važnost u promjeni mentaliteta na nacionalno osviještenom krilu intelektualne i književne scene ima 1997. godina, kad se pojavljuju dvije autobiografske knjige o Domovinskom ratu: *Kratki izlet* Ratka Cvetnića i *Glasm protiv topova* Alemke Mirković. Knjige su dobro pisane, osobito Cvetnićeve, koja se odlikuje iznimno dotjeranim književnim stilom. Na tematskom planu one ne dovode u pitanje oficijelno tumačenje uzroka rata u Hrvatskoj: isključivi krivci za rat su hrvatski Srbi koji su se stavili u službu velikosrpske ideologije i priključili se srbijanskoj agresiji na Hrvatsku. Međutim, svojom naturalističkom uvjerljivošću te dvije knjige indirektno svjedoče o kompleksnosti slike rata; osobito je drastičan prikaz kontrasta između ratne fronte i pozadinskoga građanskog života. Iznimno je dojmljiva Cvetnićeve ironija u opservacijama o hrvatskoj političkoj sceni i njezinim protagonistima; ironija za koju se nije moglo reći da je “neprijateljska” i “jugonostalgičarska”, jer je izrečena iz pozicije ratnika s prve crte bojišnice, patriota koji se idealistično uključuje u obrambeni rat za Hrvatsku. Neke je Cvetnićeve knjige šokirala i prikazom ratne okrutnosti prema zarobljenim neprijateljskim vojnicima; ta je knjiga pokazala da i naši dečki znaju malo pretjerati. Iste se godine pojavljuje i prvi roman *Ovce od gipsa* Jurice Pavičića. Dotad poznat kao novinar, filmski i književni kritičar, Pavičić

se hrabro upustio u rasvjetljavanje škakljive teme: pozadinskog nasilja nad srpskom obitelji (u čemu su mnogi prepoznali naizravnu aluziju na poznati zagrebački slučaj obitelji Zec). Za branitelje dogme o apriornoj hrvatskoj nevinosti u obrambenom ratu to je bila posve nova i neočekivana situacija; kritički o ratnom nasilju bez obzira na nacionalni predznak više ne pišu samo “izdajnici” iz *Ferala* i *Arkzina*, potkupljeni (kako reče Tuđman) Judinim škudama, već mladići poput Cvetnića i Pavičića, koji su rat proveli u rovovima.

Sve jača svijest o tome da su ratne operacije i na fronti i u pozadini pratili zločini (čime se u drugoj polovici devedesetih zapravo više bavio hrvatski tisak nego književnost) ipak je dovela do toga da se promijeni optika i nekih uglednih pripovjedača u prikazivanju ratne tematike: dovoljno je usporediti odnos Nedjeljka Fabrija prema ratnoj tematici u *Smrti Vronskoga*, romanu iz 1994., gdje on mitopoetski slika rat s oštrom podjelom na dobre i zle momke, i *Triemerona* u kojem se 2002. prilično odvažno upustio u obradbu hrvatskih ratnih zločina.

Časopisna scena

Koliko su pojavi novoga poetičkoga koncepta pridonijeli književni časopisi? U književnoj historiografiji poslijeratne hrvatske književnosti uobičajeno je da novi naraštaji pisaca svoje kolektivne nastupe vezuju uz časopise, koji do te mjere imaju formativnu ulogu da se ti naraštaji najčešće i nazivaju po časopisima: krugovaši, razlogaši, kvorumaši... U ovom slučaju nije bilo tako jasnoga časopisnog središta okupljanja. Jedna se skupina mladih pisaca i kritičara našla u drugoj polovici devedesetih u Matičinu listu za kulturu *Vijenac*. Njihova radikalna kritika tuđmanizma, razobličavanje hrvatske uloge u bosanskom ratu (B. Matan) i distanciranje od povijesnog revizionizma u interpretaciji II. svjetskog rata izazvali su snažnu reakciju dominantno desno orijentiranih starih matičara, što je dovelo 2000. godine do sukoba, raskola i odlaska praktično cijele redakcije, predvođene glavnom urednicom Andreom Zlatar, iz Matice hrvatske i pokretanja novih, još radikalnije politički profiliranih dvotjednih novina za kulturu – *Zareza*. Međutim, *Zarez* se sve više pretvara u ekskluzivno glasilo skupine esejista i kritičara koji se bave raznim područjima suvremene teorijske

misli, od feminizma do kulturalnih studija; za samu književnu produkciju u tako artikularanom glasilu ostaje sve manje prostora. Osim toga, pojava FAK-a, barnumska reklama, medijska manipulacija i evidentno uživanje fakovaca u novostečenoj popularnosti otvorili su jaz između *Zareza* i novih književnih zvijezda, što će se posebno očitovati u velikom “okruglom stolu”, tiskanom u tom glasilu u povodu raspada FAK-a, kad su članovi uredništva s dosta velikom kritičkom distancom, pa i ironijom govorili o fenomenu FAK-a.

Valja napomenuti da *Vijenac*, koji nakon odlaska zarezovskih disidenata nastavlja izlaženje pod uredničkom palicom Mladena Kuzmanovića, nije bio apriorno negativno raspoložen prema FAK-u; glavni urednik uspijeva taj list zadržati izvan sfere izravne političke instrumentalizacije pa se postupno u njega vraća dio starih suradnika, a uskoro stalni suradnik-urednik postaje jedan od selektora FAK-a Kruno Lokotar koji u svojoj rubrici sustavno predstavlja pisce mlađe generacije.

Od književnih glasila važnih za formiranje novoga književnog senzibiliteta valja svakako spomenuti i časopis *Godine*, koji je poslije sukoba redakcije s upravom dotadašnjeg izdavača Studentskog centra (kojemu su smetali nedovoljna državitvornost uredništva i preferiranje kozmopolitskih sadržaja), promijenio nakladnika i bio preimenovan u *Godine nove*. Na njegovu čelu bili su Robert Perišić i Kruno Lokotar, dvije iznimno važne figure za artikulaciju ideja novoga književnog naraštaja, a među suradnicima su praktično sva ključna imena koja će se poslije okupiti oko FAK-a. Međutim, časopis je izlazio prilično neregularno, s prevelikim pauzama da bi mogao prerasti u dinamičnu generacijsku književnu tribinu.

Uloga novina

Nipošto ne smijemo zanemariti važnu ulogu tzv. informativno-političkih glasila, koja čak nadmašuju snagom utjecaja na književnu scenu čisto književnu periodiku. Dok je nekoć bavljenje novinarstvom u književnim krugovima smatrano nužnim zlom, pa je činjenica da su Matoš, I.G.Kovačić ili Kozarčanin živjeli od pisanja za novine uzimana uglavnom kao primjer lošega socijalnog statusa hrvatskih pisaca koji preživljavaju radeći za novine (zapravo na uštrb onoga što je jedino vrijedno – pisanja stihova i umjetničke proze), novi

hrvatski pisci ne shvaćaju novinarstvo kao nešto degradantno i nužno suprotstavljeno književnosti. Novinarsku stranu svoga djelovanja doživljavaju kao ravnopravnu književnoj, jednako kreativnu; štoviše u novih je pisaca jaka i svijest o važnosti masovnih medija, o njihovoj moći u suvremenom društvu; oni pokazuju i želju da tu moć iskoriste u korist književnosti.

To će ići na štetu dotadašnjeg elitističkog izolacionizma književnosti, ali će s druge strane donijeti piscima širu popularnost. Potkraj 2003. godine razvila se među samim fakovcima polemika je li takva prisutnost pisaca na javnoj sceni, pa i na stranicama šarenih tabloida, dobra za književnost, stječu li doista najbolji pisci medijsku popularnost ili, pak, oni koji su najvještiji u korištenju medija. Pojavit će se pritom i pejorativni termini estradizacija, medijska manipulacija, trivijalizacija...

Činjenica je da nikada dosad nije bilo toliko novinara među književnicima i toliko književnika među novinarima. I nikad nisu novine toliko utjecale na procese književnog života i na samu književnost. Devedesete su bile razdoblje velikog prestrukturiranja novinstva u cjelini: s jedne strane tekao je proces privatizacije medija (što pretpostavlja i mogućnost pokretanja novih inicijativa), a s druge nacionalistički je režim nastojao u što većoj mjeri držati medije pod svojim nadzorom, bilo izravnim miješanjem u uređivačku politiku državnih medija, bilo usmjerenom privatizacijom kojom su mediji dolazili u ruke vladajućoj stranci odanih vlasnika. Političkim pritiscima uništena su neka prestižna glasila poput vodećeg news-magazina *Danas*, nekoć vodeće dnevne novine poput *Vjesnika* i *Slobodne Dalmacije* stavljene su pod režimsku kontrolu i profesionalno degradirane. Međutim, slobodu privatne inicijative bilo je nemoguće u potpunosti nadzirati, već i zbog stalnih upozorenja međunarodnih faktora na stanje u medijima; iako u nepovoljnim uvjetima, u neprijateljskom okružju, pojavila su se i stvarno nezavisna glasila, koja su se održavala na tržištu i u javnom životu unatoč svim pritiscima.

Za književnost je osobito važna bila pojava *Feral Tribunea* koji počinje izlaziti kao samostalni tjednik 1993. godine. Njegovi osnivači Ivančić, Lucić i Dežulović vjerojatno u to vrijeme nisu ni bili previše okupirani time ima li njihov rad književnu komponentu. Svoje satiričke priloge čak nisu ni potpisivali personalizirano, pokazujući time da ne drže previše do književničkoga kulta autorstva. Ipak, Ivančić je poslije sabrao

dio svojih satiričkih zapisa u knjizi *Dnevnik Robija K.*, koja zasigurno funkcionira kao jedna od najboljih zbirki kratkih priča iz devedesetih (2005. Ivančić objavljuje i roman, izrazito artistički usmjeren, što govori da mu književnička samosvijest nije tako tuđa kako se u početku činilo); Dežulović će se početkom novog milenija javiti i romanima i pjesmama, a Lucić zbirkom parodijskih pjesničkih tekstova. Za *Feral* su vezane i ponajbolje stranice proze Đermana Senjanovića, a novinari ili stalni suradnici tog lista bili su i Smoje, Lovrenović, Stojić, Baretić, Đikić, Jergović, Lasić, Perišić, Gromača, Rudanica i dr. Pritom valja imati na umu da su kao gosti kritičari surađivali i Zima, Mandić, Maković, Visković, Duda i dr.

Golem utjecaj na oblikovanje književne scene u tom razdoblju imala je i kulturna rubrika *Jutarnjeg lista*, osobito nakon utemeljenja književne nagrade, koja je prvi put dodijeljena 2001. godine. Osim za hrvatske prilike prilično visokoga novčanog iznosa (koji će uskoro u svojevrstnom nadmetanju nadmašiti VBZ-ova nagrada), ta je nagrada osiguravala, ne samo laureatu, nego i nominiranim kandidatima, velik publicitet. Iako je u samom početku izlaženja *Jutarnjeg lista* kulturna rubrika u njemu bila marginalna, nakon dolaska Ivice Buljana na poziciju njezina urednika, prostor kulture se povećava, uveden je stalni tjedni kulturni prilog, a redovitom postaje i rubrika književne kritike s Jagdom Pogačnik (proza) i Krešimirom Bagićem (poezija) kao redovitim kritičarima. I kritičari i urednik kulture i novinari *Jutarnjeg*, pa i članovi žirija, s izrazitim su simpatijama pratili uglavnom mlađi segment književne scene.

Ta orijentacija postaje još izrazitijom nakon transfera Ante Tomića i Jurice Pavičića, dvojice već afirmiranih mlađih kolumnista, inače ključnih pripadnika FAK-ovske grupacije pisaca, u *Jutarnji list* iz splitske *Slobodne Dalmacije*. Za popularizaciju FAK-a osobitu važnost imaju uspjele, duhovite Tomićeve reportaže u kojima je on izvještavao o fakovskim performansima i atmosferi koja je pratila ta zbivanja.

Budući da u to vrijeme u EPH-ov tjednik *Globus* prelaze iz *Ferala* Perišić, Jergović, Dežulović, nakratko i Baretić (hiperproduktivni Jergović pritom često gostuje i u kulturnoj rubrici *Jutarnjeg lista*), stvara se dojam o koncentraciji mlađih pisaca u EPH-ovim glasilima. Dojam o fakovcima kao kućnim EPH-ovim piscima bit će osobito osnažen u ljeto 2005. kad *Jutarnji list* tiska nove romane osmorice istaknutih fakovaca. To je dalo povoda

onim književnicima i novinarima kojima se ideja FAK-a nije sviđala da počnu govoriti kako je cijeli FAK zapravo proizvod EPH-ovske medijske mašinerije i medijske manipulacije.

Međutim, zanimljivo je da na jednako odobravanje FAK nailazi u konkurentskom *Nacionalu*. Zasigurno važnu ulogu u tome ima *Nacionalov* urednik Drago Glamuzina, inače darovit pjesnik, koji je u tom listu pokrenuo rubriku erotske priče (iz čega je proistekla kolektivna zbirka *Libido*), a i sam se uključio u FAK-ovske javne nastupe. Osim velikih reportaža s javnih čitanja, tih je godina *Nacional* zbivanja na književnoj sceni pratio i brojnim intervjuima s piscima mlađe generacije. U *Nacionalu* se kao stalni kolumnisti tih godina pojavljuju fakovci Zoran Ferić i Vedrana Rudan, što je nesumnjivo pridonijelo rastu njihove popularnosti.

U javnosti je stvoren dojam kako je medijska podrška fakovcima bila unisona; međutim, protivnika FAK-a bilo je u medijima mnogo, ali su zapravo i svojim negativnim pisanjem i oni pridonijelu povećanju interesa za njih. Primjerice, novinari i komentatori *Večernjeg lista* čitav su fenomen pratili s izrazitom rezervom. I u kulturnoj rubrici *Vjesnika* fakovci su tretirani kao umjetno napuhan medijski fenomen koji nije dorastao klasičnim vrijednostima hrvatske književnosti. U tom su smislu indikativni i napisi u povodu Jergovićeve talijanske nagrade što se pretvorilo u svojevrsnu polemiku novinara *Jutarnjeg lista* i *Vjesnika*. Riječki *Novi list* je (uglavnom preko svojeg novinara Rade Dragojevića) u početku podupro fakovce, ali je na njegovim stranicama potkraj 2003. došlo do otvorenog sukoba Dragojevića s Borom Radakovićem.

Negativnim komentarima FAK je popraćen i u gledanoj televizijskoj emisiji Branke Kamenski *Pola ure kulture*. To je proizvelo javne reakcije Zorice i Bore Radakovića, koji su javno prosvjedovali i zahtijevali “skidanje” te emisije s programa – što samo pokazuje kako ni fakovci svoje protivnike nisu štedjeli.

To sučeljavanje zagovornika i protivnika FAK-a samo je dodatno potaknulo interes javnosti; to je u sebi nosilo dramaturgiju s nizom unutarnjih sukoba, malih skandala i finalnog velikog obračuna aktera, što je sve iznimno intrigantno za medijsku eksploataciju.

Kako se kalio FAK?

Što je FAK? Kako je nastao, kako se okončao? Što je u njemu uopće bilo inovativno da bi ga trebalo razlikovati od standardnih formi nastupanja pred publikom?

Inicijatori ideje o tom književnom festivalu bili su kritičar i prozaik Nenad Rizvanović i vlasnik jednog osječkog art-caf-
fea Hrvoje Osvadić, kojima su se pridružili Borivoj Radaković kao selektor festivala i Kruno Lokotar kao voditelj. FAK je svoju prvu festivalsku manifestaciju imao 13. i 14. svibnja 2001. u Osijeku, u caffeu "Voodoo". Pred uglavnom mlađom osječkom publikom svoje su radove čitali Krešimir Pintarić, Tatjana Gromača, Boris Maruna, Ante Tomić, Tarik Kulenović, Drago Orlić, Zoran Ferić, Zorica Radaković, Edo Popović, Đermano Senjanović i Borivoj Radaković. Zainteresiranost mladih Osječana za višesatna čitanja, zgodna atmosfera klupskog zezanja i vrlo povoljan medijski odjek dali su organizatorima ideju da manifestaciju prenesu i u druge gradove, iako će se ona i dalje svakog svibnja održavati u Osijeku kao rodnom mjestu FAK-a.

Sama kratica FAK zapravo je akronim nastao od prvotnoga punog naziva Festival alternativne književnosti. Zašto je ispočetka to "alternativno" bilo toliko atraktivno, a potom postalo zazorno? Privlačnost alternativnosti za sudionike i konceptualizatore u početku je zasigurno bila u činjenici da su sebe prepoznavali kao opoziciju glavnim tokovima književnosti i, općenito, kulturi Tuđmanove epohe. Već sam spominjao idiosinkraziju koju novi naraštaj pisaca osjeća prema ideologemima na kojima se zasnivaju hrvatska umjetnost i cjelokupni javni život devedesetih godina. Radi se o otporu prema paradnoj državotvornosti, bijelim uniformama i lentama, prema megalomaniji i mitomaniji pozivanja na hrvatsku tradiciju "od stoljeća sedmoga", prema proslavama Tuđmanova rođendana u HNK-u uz kvazikrležijanske recitale. Njima je dosta fraza o tome kako ovaj naraštaj ostvaruje stoljetne snove hrvatskog naroda. Njih ne zanimaju više takvi vertikalni kontinuiteti duboko usidreni u hrvatsku povijest. Zanima ih konkretni pojedinac, stvarni čovjek, a ne ideološki konstrukt Uzornog Hrvata krojenog po mjeri veličanstvenog trenutka. Vertikalni kontinuitet ustupa u ovih pisaca mjesto horizontalnome: traganju za zajedništvom unutar generacije mladih koja je ratne godine provela u podrumima sklanjajući

se pred uzbunama, u rovovima po hrvatskim bojišnicama, ali i bosanskim, generaciji koja je devedesete provodila u siromaštvu, s roditeljskim plaćama od dvjesto maraka (ako su uopće imali plaću). I u inflaciji velikih riječi s političkih i crkvenih govornica i u atmosferi škola uređenih po recepturi ministrice Ljilje Vokić.

Fakovci se odlučuju za silazak književnosti sa spomeničkih postamenata među mlade, u kafiće i disko klubove, na mjesta gdje se okupljaju mladi alternativci ufurani u neakve art koncepte. Svemu tome zasigurno je dosta pogodovala i klima trećesiječanjskih izbora na kojima je srušena desetoljetna vladavina HDZ-a; polagane su velike nade da će se hrvatsko društvo osloboditi folklornih tipova koji su deseteračkom domoljubnom retorikom pravili generalske i dužnosničke karijere. Fakovci su u principu urbani tipovi, rokeri, politiku više-manje preziru, antipolitični su; ako već treba biti političan, onda ponajprije anarhisti.

Vjerojatno neće biti puka koincidencija da je lijevo-liberalni ministar kulture u svojim nastupnim intervjuima najavljavao kako je posebno zainteresiran za poticanje alternativnih formi kulture nasuprot HDZ-ovskom modelu zasnovanom na tetošenju okamenjenih kulturnih institucija, koje su proizvedile anakrone kulturne proizvode. Pritom se ministar rado prisjećao svojih omladinskih dana kad je uređivao omladinske listove koji su bili svojevrsna alternativa oficijelnom, "odraslom" tisku. Međutim, ministar će ubrzo odustati od svojega strastvenog zagovora alternativnosti, jer u Hrvatskoj su tradicijske institucije duboko ukorijenjene u sustav i vole sebe predstavljati kao okosnicu hrvatske kulture i čuvaricu nacionalnog identiteta; ministru se nije poigravati s time ako želi svojoj stranci očuvati imidž pristojne nacionalističke stranke ("nacionalizam s ljudskim licem").

Iako u početku evidentno sklon FAK-u, ministar je ubrzo digao ruke od svojih pulena, književnih alternativaca. Izravan povod za to bio je njihov odlazak u Srbiju: ponašajući se dosljedno kao alternativa HDZ-ovskom konceptu etnički očišćene kulture, fakovci svoju aktivnost šire i na susjednu državu: u Novom Sadu nastupaju 20. i 21. travnja. Po mišljenju ministra, to je još prerano, svježe su ratne rane, srpski muzeji jos nisu vratili neke u ratu zaplijenjene umjetnine itd. Bilo je očito da se pisce ne može kontrolirati posebno tom Radakoviću *ne moš začepit labrnju*; evidentno je da od bliskosti

s njima može biti više štete nego koristi (osobito s obzirom na mogući odraz tih događaja rejting u još uvijek dominantno nacionalistički nabrijanoj javnosti). Time je prekinuta kratkotrajna ljubavna romansa vlasti i FAK-a.

U međuvremenu je FAK promijenio ime: akronim je ostao isti, ali alternativna književnost je pretvorena u A književnost. To je indikacija promjene ambicija cijele grupe: pomalo im postaje teret to što se izjašnjavaju kao alternativci istodobno dok ministar kulture objavljuje svoju naklonost alternativcima; neki ih zlurado nazivaju režimskim piscima! Istodobno, promjena naziva ima i narcisoidnu dimenziju: "Ne, mi nismo alternativci (što u socijalnom smislu uvijek znači i – marginalci). Mi smo A književnost! Mi smo prva liga hrvatske književnosti!"

Poneseni takvim stavom, osokoljeni medijskom pažnjom, selektori FAK-a doista prakticiraju svoju moć i utjecaj: - Koga ćemo pripustiti u naš krug da i on postane slavan?!

Bilanca FAK-a

Fakovci su stvorili jedan prilično ekskluzivan klub u kojem kriterij pristupa nije bila samo kvaliteta, već prije svega životna dob, spol, stil života, pa tek onda literarni stil. FAK je u biti generacijski određen, uglavnom ga čine pisci rođeni šezdesetih, upadne tu ponekad i neki mladač (poput Simića) rođen koju godinu poslije. Naravno, tu je i selektor Radaković, rođen 1951., ali za njega se podrazumijeva da je duhom mlad. Pristup je dopušten starim rokerima (Franci Blašković, Goran Tribuson, Petar Luković) ili pak piscima starije generacije koji su se devedesetih istaknuli kritikom tuđmanovštine (I. Brešan, I. Mandić, B. Maruna).

Od 13. i 14. svibnja 2000. godine pa do 14. prosinca 2003., kad su Radaković, Rizvanović i Osvadić kao utemeljitelji objavili priopćenje o gašenju FAK-a, održano je ukupno sedamnaest manifestacija pod njegovom egidom u raznim gradovima: osim u Osijeku, FAK se održavao u Zagrebu, Puli, Motovunu, Rijeci, Novom Sadu, Beogradu, Varaždinu, Svetvičentu i Starom Gradu. Nastupilo je oko osamdeset domaćih pisaca i dvadesetak gostiju iz Velike Britanije, Srbije i Crne Gore, Bosne i Hercegovine, Sjedinjenih Američkih Država i Mađarske. Doduše, može se razabrati da je postojala čvrsta jezgra fakovske ekipe čitača koju su osim osnivača činili: Zoran Ferić,

Miljenko Jergović, Đermano Senjanović, Simo Mraović, Edo Popović, Ante Tomić, Jurica Pavičić, Roman Simić, Krešimir Pintarić, Tarik Kulenović, Neven Ušumović. Pomalo neočekivano, kao glavne zvijezde fakovskih nastupa uživo nametnuli su se Senjanović i Mraović, zasigurno zbog naglašene sklonosti humoru, dobrog snalaženja u klupskoj atmosferi i spontanoga komuniciranja s publikom.

One s dužim pamćenjem iznenadit će činjenica da se među fakovcima češće nije pojavljivalo ime Milka Valenta, pisaca koji je u osamdesetima bio svojevrsni uzor Radakoviću; Valent je, naime, bio svojevrsni preteča FAK-a, on je još sedamdesetih često nastupao pred publikom, pretvarajući svoja čitanja u dojmrljive performanse pa bi se očekivalo da će kao iskusni performanser biti zvijezda fakovske škvadre. Vjerojatno razloge za tu Valentovu slabu zastupljenost treba tražiti u nesklonosti selektora Radakovića, koji se u međuvremenu odrekao svoga gurua.

Također se može zamijetiti da je rijetko nastupao i jedan od najvažnijih prozaika srednje generacije Robert Perišić, poetički blizak stvarnosnoj poetici fakovaca. Nakon početnih iskustava s FAK-om ogradio se od cijeloga tog projekta, posebno od njegove samoreklamerske i medijskomanipulativne dimenzije. Bila je to prva “pobuna iznutra”.

U svojem djelovanju FAK je bio žanrovski isključiv: vrlo rijetko su pozivani pjesnici; a ako su i pozvani, poželjno je bilo da čitaju neku prozu. Kritičari nisu potrebni, osim u publici; nema potrebe za posredovanjem između pisca i publike, kao parazitska struka kritičari su tu suvišni. Kruno Lokotar maštovito i duhovito obavlja posao najavljiivača, i to je doista dovoljno, bilo kakav pretenciozniji kritičarski diskurs u opuštenoj klupskoj atmosferi bio bi deplasiran.

FAK nije bio previše otvoren ni ženama, gotovo da bi se moglo reći da je mizogin: nešto veće povjerenje selektora uživaju Zorica Radaković i Tatjana Gromača, sudjelovanje drugih spisateljica uglavnom se svodilo na jednokratna gostovanja.

Također se može primijetiti da su pisci neomanirističkog usmjerenja posve isključeni iz FAK-a makar pripadali istoj generaciji: recimo, nikad na fakovska čitanja nisu pozivani višestruko nagrađivani Marinko Koščec ili predsjednica PEN-a Sibila Petlevski. Makoliko sami fakovci govorili o sebi kao poetički raznorodnoj skupini pisaca, ipak se iz svega toga da naslutiti da se oni okupljaju i oko zajedničke književne paradigme.

Fakovci su od samog početka u sukobu i s Društvom hrvatskih književnika koje se tijekom devedesetih pretvorilo u tvrdu utvrdu nacionalista. Padom HDZ-ove vlasti među većim dijelom članova uprave tog društva nastaje konsternacija; “državotvorne snage” uporno nastoje DHK pretvoriti u parapolitičku organizaciju na krajnje desnim pozicijama, koja bi se pretvorila u središte otpora lijevo-liberalnoj vlasti. Zbog toga je većina mlađih pisaca izbjegavala učlanjivanje u takvu organizaciju i otvoreno ratovala s upravom rugajući se anakronosti i njezina tipa organizacije i idejama koje zastupa. Kad je na izbornoj skupštini DHK u lipnju 2002. godine ponovo pobijedila ta radikalno desna opcija, dio je članstva istupio iz dotadašnjeg društva i osnovao Hrvatsko društvo pisaca, kojemu su pristupili skoro svi pisci okupljeni oko FAK-a pa je tako njihov antagonizam prema DHK-u dobio i institucionalnu formu.

U hrvatskoj javnosti je stvoren dojam kako je FAK pomogao piscima da se proslave, da postanu općepoznati, medijske zvijezde, da je silno povećao naklade knjiga. Doista, u godinama FAK-a ljestvice najprodavanijih knjiga u velikoj mjeri zauzimlju domaći pisci. Međutim, nisam siguran da je FAK tome bitno pridonio. Veće naklade su među fakovcima imali samo Ante Tomić, Zoran Ferić, Miljenko Jergović; moglo bi se tu pribrojiti i Tribusona s njegovim memoarsko-nostalgičarskim zapisima; svi drugi su zapravo ostali u zoni standardnih naklada hrvatskoga knjižarskog tržišta. A i spomenuta četvoriца teško da prodaju svojih knjiga mogu zahvaliti baš FAK-u.

Najveće tiraže knjiga zapravo u tom razdoblju ostvaruju spisateljice koje nemaju veze s FAK-om poput Arijane Čuline i Julijane Matanović te Vedrane Rudan koja je samo jednom nastupila na FAK-u, a upravo je ona bila izravni povod za svađu među selektorima FAK-a i raspad koji je potom uslijedio.

U početnom razdoblju FAK-a osobito je Radaković, kao svojevrsni glasnogovornik pokreta, inzistirao na činjenici kako FAK teži uspostavljanju izravnoga kontakta s publikom. Govorilo se i o književnom tržištu, Radaković je čak hvalio i Ivana Aralicu kao pisca koji dobro prolazi na tržištu i dobro komunicira sa svojom publikom.

Stanovito razočaranje je zasigurno nastupilo u trenutku kada se shvatilo da dobra atmosfera na fakovskim veselicama nema baš prevelikog odraza na prodaju knjiga i da su, u krajnjoj liniji, prozaistice poput Čuline i Rudanice neusporedivo vještije u komuniciranju s publikom, zanimljivije medijima

i neusporedivo popularnije među čitateljima. Tada dolazi do paradoksalnog obrata: nekadašnji zagovornik tržišnih zakonitosti Boro Radaković premeće se u velikog borca za “visoku književnost” nasuprot trivijalnoj, “niskovrijednoj” kakvu reprezentiraju Rudanica i Čulina.

Na tome se zapravo ruši cijela tri godine građena doktrina FAK-a koji se bori za komunikativniji koncept književnosti, nudi publici bliske teme, govor svakodnevice, klupsku zafrkanciju, odbacuje precioznost i hipermodernizam. Sad odjednom Radaković zastupa visoku književnost i visoke umjetničke kriterije!

Iz svega se toga izrodila žučna polemika u kojoj su se uzajamno isposvađali Radaković i Rizvanović na jednoj strani, a Lokotar kao zagovornik Rudanice na drugoj; polemika se uglavnom odvijala na stranicama *Jutarnjeg lista*, ali se prelijevala i u druge medije pa sam u stanovitoj mjeri i sam bio njome zahvaćen kao kolateralna žrtva.

Zbog svega toga ne mogu tvrditi da sam posve nepristran. Nisam imao ambiciju da budem ni sudionik ni kroničar FAK-a. Međutim, tih godina sam u hrvatskim novinama, prije svega u *Feral tribuneu*, pratio nove knjige i fenomene u hrvatskoj prozi, rezultat čega je naposljetku bila knjiga *U sjeni FAK-a*, pa sam tako postao svojevrsni kritičarski svjedok toga živopisnog fenomena novije hrvatske književnosti.

“Put počinje, putovanje je završeno”¹

O suvremenom slovenskom romanu nakon osamostaljenja Slovenije

Sa slovenskog preveo
Juraj Martinović

Slovenska literatura je od svojih poluliterarnih početaka u protestantizmu (od 1550. godine) bila prostor na kojem se konstituirao nacionalni identitet: preko jezika koji je uspio ujediniti različite etnije u narod, a zatim kao prostor samosvijesti o zajedničkoj narodnoj kulturi i povijesti (Prešeren je kultiviranjem slovenskog jezika visokim romantičnim pjesničkim oblicima i stilom 1834. u *Sonetnom vijencu* prepleo intimnu temu ljubavi s općom temom nacionalne historije i emancipacije; Levstikov literarni program *Putovanje od Litije do Čateža* 1858. bio je usmjeren na čitaočevo samoprepoznavanje u predstavljenoj literarnoj realnosti pod geslom stvaranja književnosti iz naroda za narod; kako romantični tako i realistički literarni programi su se uobličili u doba koje je u “proljeću naroda” 1848. podstaklo i politički program “Ujedinjene Slovenije”, čije je granice zacrtao slovenski jezik).² I u posljednjim fazama slovenske emancipacije od ključnog je značaja bio doprinos angažmana slovenskih pisaca³ u njihovom suprotstavljanju Čosićevim “zajedničkim programskim jezgrima”, što bi vodilo školskoj nastavi koja bi podsticala neprihvatljiv kulturni unitarizam u bivšoj zajedničkoj domovini SFRJ. Literatura ili elitno polje djelovanja “nacionalnotvornog” jezika⁴ u narodu je, prije no što se uobličio u naciju obuhvaćenu politički samostalnom državom, dakle petsto godina, predstavljala, na jednoj strani, kohezioni, a na drugoj osvješćujući element: preuzela je ulogu kulturopolitičke institucije.⁵

Petnaest godina slovenske državne samostalnosti trebalo bi po toj logici izmijeniti i ulogu kulture, unutar nje i literature, a unutar nje i suvremenog slovenskog romana:



1 Rečenica iz IV poglavlja Lukacseve *Teorije romana* preformulacija je Goetheove rečenice “Der Weg ist begonnen, volendet die Reise” i u Lukacsevoj preformulaciji označava nedovršenu formu romana. Lukacsevo tumačenje preuzeo je slovenski teoretičar romana Dušan Pirjevec (*Evropski roman*, 1979), označivši njom metafizičku strukturu evropskog romana: kada junak otkrije svoj pravi put, više se ne može na njega vratiti.

Tom rečenicom možemo bez metafizičkih implikacija označiti i put slovenskog romana u postignutoj nacionalnoj emancipaciji sticanjem vlastite države.

2 “Možemo mirno reći da je suvremena slovenska literatura nikla i /.../ razvijala se pod snažnim pritiskom narodnog samodokazivanja”, glasi prva rečenica u književnohistorijskom pregledu M.Kmecla *Tisoč let slovenske literature* (Cankarjeva založba, Ljubljana 2004).

3 Majsku deklaraciju, koja je zahtijevala suverenu državu slovenskog naroda pročitao je na protestnom zborovanju povodom druge aretacije J.Janše 8.5.1989. pjesnik Tone Pavček, a među potpisnicima je, pored novih političkih stranaka, bilo i Društvo slovenskih pisaca. Već 9.6.1989. je predsjednik DSP Rudi Šeligo najavio istupanje DSP iz Saveza književnika Jugoslavije, što će se i formalno desiti 20.2.1990. zbog neslaganja s ponašanjem srpskog društva pisaca, koje “zbog izdaje srpskog naroda” nije više htjelo surađivati s DSP. Izvor: *Slovenska kronika XX stoljetja 1941-1995*. Nova revija, Ljubljana, str.422, 433; uspj. i str.389.

“Put počinje, putovanje je završeno”.⁶ Da li je to zaista tako morali bi pokazati tematski preokreti u suvremenoj slovenskoj romanesknoj produkciji posljednjih petnaest godina. No već na samom početku tog pregleda može se vidjeti kako je tradicija snažno zagrizla u današnje prilike ne puštajući ih iz svojih zuba; teže se nacionalne historije oslobađa uglavnom najmlađa generacija slovenskih romanopisaca, što, međutim, ne važi za njihove “očeve”. Roman sa svojim velikim pričama nerijetko i dalje obavlja funkciju historiografskog “mišljenja u slikama” ili pak predstavlja ispovjednu teksturu nekadašnjih historijskih grijehova.⁷ O tome svjedoče dobitnici nagrade Kresnik za izvorni slovenski roman od 1991. godine do danas. Budući da utiče na popularnost romana u Sloveniji, kao i na literarni kanon, nagrada Kresnik bit će nam vodilja pri posmatranju suvremenog slovenskog romana.

Pregled “kresnikovih” romana i nekih njihovih konkurenata pruža, doduše, veoma šaroliku sliku romaneskni poetika: autobiografski modernizam, etnički obojen “magični realizam”, građanski i malograđanski roman prošlosti i sadašnjosti, filozofsko-historijski roman itd. Među njima historijski roman o slovenskoj prošlosti predstavlja samo jednu od mogućnosti. Ipak se sedam kresnikovih romana, kao i mnogo onih koji su od 1991. pretendirali na nagradu (Lojze Kovačič: *Kristalno vrijeme*; Feri Lainšček: *Umjesto koga ruža cvjeta*; Miloš Mikelc: *Velika kola*; Andrej Hieng: *Čudesni Feliks*; Tone Perčič: *Istjerivač đavola*; Berta Bojetu: *Kuća ptica*; Vlado Žabot: *Vučje noći*; Zoran Hočevcar: *Solen s Brega*; Drago Jančar: *Zvonjava u glavi*; Andrej Skubic: *Gorki med*; Drago Jančar: *Katarina, paun i jezuit*; Katarina Marinčič: *Prikrivena harmonija*; Rudi Šeligo: *Izgubljeni svežanj*; Lojze Kovačič: *Dječja posla*; Alojz Rebula: *Nokturno za Primorsku*) očituju kao ovakav ili onakav pokušaj historiografije slovenskog prostora; katkad autorijalno i neposredno s pozicije historičara koji gleda svoju priču u preglednoj vertikali, katkad personalno i posredno s pozicije autobiografa koji svoju doživljenu priču posmatra isto tako u vertikali nanizanih individualnih vremenskih kristalizacija. Suvremenost, alegorična apstrakcija međuljudskih odnosa ili etno-“egzotika” u suvremenom slovenskom romanu bile su prije izuzetak nego pravilo, i to će se stanje, kao što je već rečeno, promijeniti tek s najmlađom generacijom pisaca. Stoga je za stajalište⁸ s kojeg možemo posmatrati dinamiku suvremenog slovenskog romana najprimjerenije izabrati aspekt koncepcije vremena

pošto se u odnosu prema vremenu iscrtavaju i druge značajke romanesknih struktura.

I Veliko platno historije

Godine 1993. nagradu Krsnik dobio je obiman roman Miloša Mikelna *Velika kola* (1992), koji predstavlja varijantu izrazito tradicionalnog historijskog romana. S druge strane, nagrada nije bila iznenađenje jer roman u sudbini fiktivne porodice Vidovič obrađuje teme koje je u procesu slovenske emancipacije otvorio Drugi svjetski rat. U Sloveniji to nije bio samo narodnooslobodilački nego i revolucionarni rat; uvodeći komunistički režim, izazvao je građanski rat protiv svih aktera koji nisu prihvaćali komunizam ili jednopartijski sistem. Tom temom autor osvjetljava i suvremene teme koje vladaju slovenskom filozofsko-historiografskom scenom (pitanje poslijeratnih vansudskih smaknuća političkih protivnika, "svetosti života", ukopa mrtvih) utičući na suvremenu slovensku političku zbilju. Porodica Vidovič iz romana *Velika kola*, iako izmišljena, svojom razgranatošću i raznolikošću ideoloških opredijeljenosti svojih članova – od ministarskog funkcionera u katolički orijentiranoj Korošecovoj Slovenskoj pučkoj stranci i u parlamentu Kraljevine Jugoslavije do komunističkog agitatora, kasnije funkcionera u konglomeratu jugoslavenskih socijalističkih republika i, na kraju, zbog svog samosvojnog mišljenja i trna u peti komunističkim vlastima – predstavlja mimetički primjer dilema na putu slovenskog političkog osamostaljenja. Mikeln literarnu mimesis dopunjuje dokumentarnom građom koja je u slovenskim udžbenicima povijesti druge polovine 20. stoljeća bila u najvećoj mogućoj mjeri prešućivana kako ne bi remetila dominantnu političku ideologiju. U vrijeme konačne slovenske emancipacije u naciju s vlastitom državom ta se građa, takoreći, nužno reaktualizirala, a time je Mikelnova romaneskna literatura na primjeren način obavila kulturno-političku misiju kakvu je od proljeća naroda zahtijevala slovenska kulturno-politička tradicija. Ispunjenje tradicionalne misije uticalo je i na tradicionalnu strukturu romana, kao i na – po Pirjevca – "ometenu" literarnost: Mikelnovom tekstuom vlada autorski pripovjedač koji ima tačan pregled nad najrazličitijim historijskim sadržajima pripovjednog dešavanja, koji, dakle, pripovjedni prostor Slovenije stavlja u pregledan

4 B. Paternu (*Pogledi na slovensko književnost I*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1974, str.13-14) kao jednu od tipoloških konstanti slovenske književnosti navodi njenu "angažiranost" već u protestantskim spisima 16.st.: "od prosvjetiteljstva dobija ova rodoljubiva angažiranost sve više političko obilježje /.../, kratko rečeno, nacionalna /.../ ugroženost slovenskog naroda bila je tolika da je /.../ uvijek iznova odvlačila od /.../ izrazito lične ili individualističke problematike ka osnovnim problemima zajedničkog opstanka."

5 Po mišljenju J.Kosa (*Duhovna zgodovina Slovencev*, Slovenska matica, Ljubljana 1996, str.218) slovenska slobodomislenost je imala "svoja središta prvenstveno u literarnim i poluliterarnim publicističkim krugovima – znači, u Društvu slovenskih pisaca, Novoj reviji i časopisu Mladina."

6 Po mišljenju D.Pirjevca za slovenski je roman prije osamostaljenja karakteristično "uzajamno blokiranje ili ometanje subjektivnosti i nacionalnosti, ideološkičnosti i literarnosti" (Pirjevca: *Pri izviri slovenskega romana*).

7 "Historijski roman je među Slovincima u drugoj polovini 20.stoljeća bio doživljavan kao, na jednoj strani, literarni žanr koji omogućava kritičku refleksiju o (polu)totalitarnoj /.../ suvremenosti /.../, a na drugoj strani kao tekstualni žanr koji svjedoči o sudbini pojedinih dijelova slovenske teritorije u prošlosti /.../. Slovenci su svoje predstave o prošlosti još i poslije Drugog svjetskog rata formirali na osnovu beletristike", smatra historičar i književni historičar I.Grdina (*Obdobja 21: Slovenski roman*. Filozofska fakulteta, Ljubljana 2003, str.170).

8 Franc Zadavec u monografskom pregledu *Slovenski roman 20 stoletja* (Franc-Franc, Murska Sobota, SAZU, Filozofska fakulteta 2005) dijeli slovensku romanesknu produkciju 20.stoljeća, pa i najnoviju, na osnovu tematskog ključa: ljubav, egzistencijalna pitanja, "društveno-socijalne slike", "odjeci rata", a među značajne teme uvrštava, između ostalih, i iseljeničtvo, nacionalnu ideju i politiku.

vertikalni vremenski horizont. Ta epopejska tvorevina s mnogim sporednim pričama slijedi, dakle, princip pripovijedanja kakav je uvela romantična historijska proza: od historijskih djelića stvara koherentnu, cjelovitu priču slovenske povijesti, a ne djelo kronikalno raspršenih povijesti. U romanu *Poručnik s Vipote* (2002), koji predstavlja tematski nastavak i usredotočene historijske građe na ideološki zaoštrene konflikte 1941-45, Mikeln je likom bjelogardijskog poručnika, ali i partizanskog borca, a kasnije i britanskog agenta Sama Kneza uz blagu modernizaciju – individualizaciju, isticanje jednog junaka – produžio tako tradicionalistički zasnovanu historijsku prozu koja iscrtava književno djelotvorniji kontrast između dokumentarnog gradiva političkih programa i slikovitosti poručnikovih doživljaja u graničnim situacijama vođen stalnom temom suvremenog romana: junakovom otuđenošću u svijetu ("Na svijetu sam, otkako pamtim, sam").

Raščišćavanje ideoloških dilema slovenske povijesti u godinama poslije osamostaljenja s vremenom je već zahvatilo druga područja političkog i medijskog života u Sloveniji, pa nije više snažnije pozivalo u pomoć literaturu. Tako je Kresnik 2005. dodijeljen romanu Alojza Rebule *Nokturno za Primorsku*, koji se, doduše, isto tako bavi ideološkom dilemom katolika u godinama pred i tik po Drugom svjetskom ratu, prikazujući život primorskih Slovenaca pod fašističkom okupacijom, koja je jednog od glavnih protivnika imala u nacionalno svjesnom svećenstvu,⁹ ali je roman, unatoč Rebulinom inače često "angažiranom" djelu (prethodni svećenički roman *Zmijaska ruža*) i unatoč tematizaciji još ne do kraja raščišćene povijesne građe, u svojoj montažnoj kompoziciji umjetnička, a ne prvenstveno ideološko-funkcionalna književna struktura. Tako Rebulin roman *Nokturno za Primorsku* predstavlja svojevrsnu prijelaznu fazu između kulturno-politički funkcionalne i umjetničko-indiferentne historijske literature u periodu slovenske književnosti poslije osamostaljenja. Tretman historije se s vremenom vidljivo izmijenio u slovenskom romanu uopće. Pri tim promjenama nije se toliko radilo o uvođenju novih i još nepoznatih sinkretičkih veza historije i književnosti već o prenosu dominante u poetici historijske proze na literaturu, što je zahvaljujući nekim romanopiscima imalo već snažno razvijenu tradiciju. Prenosom dominante u tretmanu povijesti uspostavile su se dvije mogućnosti, koje su sa svojim romanopiscima zauzele mjesto na vrhu slovenskog romanesknog kanona; uz autobi-

ografski roman s neizbježnim elementima općih historijskih zbivanja, nastaju varijante filozofsko-historijskog romana. Treća je mogućnost, kao pomalo “larpurlartistički” prateći tok, obrada živopisne tematike slovenskog građanstva posljednjih godina habzburške monarhije, odnosno perioda između dva svjetska rata. Zastupaju je otac i kći, Andrej Hieng s romanom *Čudesni Feliks* (Kresnik 1994) i Katarina Marinčič s, recimo, romanom *Prikrivena harmonija* (Kresnik 2002). Zbog historijskog ambijenta u oba se romana neizbježno upliću i događaji koji su gradili srdnjoevropsku i slovensku povijest (propadanje industrijalaca i trgovaca, nacizam, antisemitizam): čudno dijete Feliks je došljak koji osvjetljava odnose u provincijskoj industrijsko-trgovačkoj porodici Calmus-Missia, dok se *Prikrivena harmonija* dešava u provincijskom salonu Naglič u odnosima između budućeg pijaniste i siromaha lutalice Hamana, te između njega (iskustvo Prvog svjetskog rata daje mu romantičnu aureolu) i Irme, kćerke osiromašenog trgovca Nagliča. Oba romana u prvom redu ističu porodične trzavice i porodični sklad, osjećanja ljudi i njihovo traženje svog mjesta u svijetu; otpor konvencijama, a potom mirenje s njima. Kompleksna duševnost izložena udarima udaljenih historijskih situacija u oba se romana čini dovoljnim argumentom za živopisnost koju pisci povremeno komentiraju s ironičnim zahvatima u građanski mentalitet, a da pri tome ne parodiraju njegovu “prikrivenu harmoniju”.

Slično privatno doživljavanje historije na klasičan način tematizira i roman Ferija Lainšćeka *Odvojit ću pjenu od valova* (2003). Udajom za skorojevića Elica Sreševa gubi svoju slobodnu prirodnu suštinu, koju će povratiti tek u preljubi s čovjekom koji miriše na stepskog konja, izgubivši zbog toga pravo na život sa svojim djetetom. Lainšček, dakle, snažnom ljubavnom pričom, razbija cankarevski materinski mit slovenske književnosti, što bi trebalo biti prvi dio sage o prekomurskim ljudima. Tik pred Eličinim nestankom klima se i stabilnost prekomurskog kapitala; Elica tako na neki način bježi u ljubav i pred “pjenom historije”.

II “Male priče povijesti”

Tretman historije kroz prizmu modernijih poetika dijeli se, kao što je već rečeno, na dva pravca. Autobiografski roman, koji u pojedinim “tokovima svijesti” nužno uključuje historij-

9 Usp. E. Pelikan: *Tajno delovanje primorske duhovščine pod fašizmom*. Nova revija, Ljubljana 2002.

ska zbivanja čije je djelovanje od šireg značaja na slovenskoj teritoriji, naročito poslije Drugog svjetskog rata, vrhunsku umjetničku realizaciju dobio je u modernističkoj poetici Lojzeta Kovačića. Kovačić je, istini za volju, modernističku konstrukciju vlastite stvarnosti izveo već u prethodnim romanima *Došljaci*, *Pet fragmenata* i *Basel, treći fragment*. Njihova tematika djelimično ulazi u prvi Kresnikov roman *Kristalno vrijeme* (1991), koji pored autobiografskog pristupa povijesti esejistički snažno reflektira romaneskno nizanje vremena u kristale, što će reći nov lični odnos prema povijesti, koja neposredno prodire u egzistencijalne okolnosti pojedinca. U romanu *Dječja posla* (Kresnik 2004) ova se kristalizacija vremena u povijest spaja s osvajanjem prostora: svijet nastaje kroz subjektivnu percepciju, “ex nihilo”, a pisac je svoj vlastiti stvoritelj i istovremeno autor vlastite *Genesis*. Esencija egzistencije se oblikuje usporedo s osvajanjem prostora u pomacima koji kristaliziraju fluidnu svijest. Kovačićeva “ženska usporednica” u kristalizaciji vremena je Nedeljka Pirjavec s romanima *Obilježena* (1992), koji fragmentarno, u retrospektivama traži spoj dviju priča, vlastite sudbine primorske Slovenke pod fašizmom i sudbine legendarnog partizanskog komesara Ahaca, kasnije filozofa i književnog historičara Dušana Pirjevca, s kojim je proživjela u braku posljednje godine njegovog života. Rastrgana i mučna priča naratorke uobličava se u uzbudljiv i ujedno blag, sretan svijet, “okrugao i blago ružičast”, ali nje-govu koherentnost, zaobljenost i ranjivost mjehurića od sapunice stalno probija najavljujući glas mrtvačkog zvona i topot pogrebnih konja, dvije simbolične slutnje, odnosno znamenja straha pred rastrganom egzistencijom bez čvrste tačke i smisla. Tok svijesti koji iznutra organiziraju simboli – prostorni simboli osvajanja/konstruiranja stvarnosti – ponavlja se kao pripovijedna tehnika i u drugom Nedeljkinom romanu *Saga o kovčegu*. Porođična saga, koja fragmentarno, kroz srodne doživljaje i iskustva ulijeće u sjećanje naratorke, zgusnuto uobličava povijest primorskih Slovenaca u doba fašističke okupacije, a potom i socijalističkog režima, istovremeno je poticaj naratorkinjoj identifikaciji s ocem, označenim ranom iz borbi u Prvom svjetskom ratu. Ta rana stiče simboličnu vrijednost; otvara se prema svijetu i kroz nju se sjećiva historije urezuju u meko, ranjivo ljudsko tkivo. Drugi simbol romana je kovčeg, koji predstavlja vječno putovanje, otuđenost u svijetu koji “su bogovi napustili” – ova središnja tema evropskog modernog

romana je preokupirala i duhovnohistorijske studije o romanu Nedeljkinog supruga Pirjevca.¹⁰ Autobiografska pripovijed pisana je u prvom licu, ali se cijelo vrijeme citiraju fragmenti dijaloga s drugim osobama ili njihovi monolozi onako kako doživljaji ulaze u dječju svijest. U građenju pogleda na svijet prevladavaju Uškovi, šaljivo “šovinistički” intonirani (“mi muški, je li tako, tata”), dijalozi s ocem o neposrednim senzacijama na kojima se gradi porodična saga, a iz nje se od slučaja do slučaja konstantno ostvaruje slika zbivanja slovenske historije od tridesetih godina prošlog stoljeća. U početku radnja još teče prema mirnim “habzburškim” zakonitostima ustaljenih izmjena katoličke i liberalne prevlasti, da bi eksplodirala u nepredvidljivim obratima Drugog svjetskog rata, kada će Uško, “životinjski” potresen gurati svoj nos među masakrirana tijela. Uško želi postati replika moralno čvrstog oca Toneta, ali ga ime – Jože – dovodi u latentnu opasnost da se formira po uzoru na malograđanskog skorojevića strica Pepija, vlasnika “vrta iskušenja”. Slično kao u *Sagi o kovčegu* ili *Dječjim poslima* i u *Gospodinu Pepiju* odrastanje se zbiva osvajanjem simboličnih prostora i predmeta: činovnička kuhinja, vrt iskušenja, doljenjsko seoce i naročito vrata kao simbol otvorenosti ka procesu individualizacije, koji se, međutim, mora odvijati u neprijateljskom nedijaloškom socijalističkom režimu. Gubitak žene, koju je Ušku preoteo komunistički funkcioner, znak je upozorenja da mora mladi Jože otvoriti “vrata” uz razumnu mjeru i Pepijeve strategije. *Gospodin Pepi* uključuje se u tok slovenskog modernizma i refleksijom vlastitog pisanja “romana kao autobiografije”,¹¹ što u romanu predstavlja umetnuta, prilično alegorijski shematizirana priča o birokratizmu tehniciranog društva.

Izravnije su simboličnu tematizaciju društvenog nasilja i manipulacije pojedincem na karakterističan način opisala dva romanopisca: Tone Perčič u romanu *Istjerivač đavola* (Kresnik 1995) i Berta Bojetu Boeta u međusobno povezanim romanima *Filio nije kod kuće* i *Kuća ptica* (Kresnik 1996). Perčičev roman već svojim naslovom ukazuje na upregnutost u kršćanski moral dobra i zla u kojem zlo uklanjaju “istjerivači đavola”. Jedan od njih je predratni likvidator Viktor, koji se kreće po evropskim kabareima kao iluzionist srećući pri tome niz ljudi koji u predratnom konfliktu ideologija žele “ubiti oca”: ruske emigrante, špijune, likvidatore, framasone. Ovo dešavanje orijaških političkih urota u sjeni Lenjinove i Hitlerove psihologizirane biografije

10 Temu već legendiziranog lika Dušana Pirjevca obrađuju i romani Milana Dekleve *Oko u zraku* i Rudija Šeliga *Izgubljeni svežanj*, oba prikriveno, nekim karakterističnim motivima. Biografsku notu u Deklevinom romanu stvara Zeitgeist studentskog bunta na ljubljanskom univerzitetu, koja će, međutim, čitaocu biti vidljiva samo ako pozna detalje Pirjevčeve biografije; riječ je, dakle, o romanu s ključem. U Šeligovom pak romanu čitalac može povlačiti paralele između lika Tomaža/Thomasa i Pirjevca, opet samo ako su mu poznate legende o Pirjevcu (masakr Roma u Drugom svjetskom ratu, socijalistički zatvor zbog nemoralnog ponašanja) i njegovi dnevnički zapisi (Smrt i jabuka), objavljeni u nekoliko kratkih nastavaka u osamdesetih godina režimski problematičnoj *Novoj reviji*.

11 Alenka Koron (*Roman kot avtobiografija. Obdobja 21: Slovenski roman*, Filozofska fakulteta, Ljubljana 2003, str.191-200) uvodi ovaj termin kao novu žanrovsku klasu. Povezuje tekstove koji prepliću fiksijske i nefiksijske elemente u strukturu autobiografije, koja je inače i nefiksijski literarni žanr. A.Koron utemeljuje ovaj termin analizom romana *Kristalno vrijeme* L.Kovačiča i *Obilježena* N.Pirjevca.

12 Usp. V.Matajč: *Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman. Obdobja* 21. Filozofska fakulteta, Ljubljana 2003.

13 Oba tipa su dio tipologije historijskog romana po Nadeždi Starikovi. Usp. *K vprašanju tipologije zgodovinskega romana. Primerjalna književnost* 23/1, str.23-24.

u drugom dijelu romana prerasta u formu zatvorskih memoara. S prvim dijelom povezuju ih Viktorova sjećanja koja ga više nego na objektivne činjenice (“imena, mjesta, ljudi”) usmjera- vaju na nekadašnja psihička stanja u zatvorenom krugu lovca i žrtve. Simbolična apstrakcija tog kruga u prvom dijelu romana, uz minimalno učešće motiva iz stvarnosti, “prevodi” krug nasi- lja u bezvremenost moraliteta. Pozicija bivšeg framasonskog likvidatora se zaoštava kada se pokaže da su Sionski protokoli falsifikat-fikcija – u čije su ime “istjerivači đavola” i branitelji jedne istine ubijali nevjerne žrtve, da bi i sami postali žrtvama druge, politički pobjedonosnije istine. I tu apstraktno-egzem- plarijski historijski roman nastupa s arsenalom postmoderniz- ma. Naznačava ga već mnoštvo citata, a potvrđuje pozicija čovjeka svjesnog da je žrtva više svijesti, kojom se opet igra još viša svijest u vrtuljku *mise en abimé*, ali koja umjesto tragičnosti Viktorove situacije naglašava njenu vrijednost kao spektakla. Nastupom historije počinje ponavljanje čovjekove sudbine – mitsko ponavljanje – u neprekidnom lancu totalitarnih siste- ma kroz čije se karike odražava odsustvo biti: one su prazna forma, ali svojom represivnom ideološkom moći uništavaju egzistenciju pojedinca. Sličnu ideju modernistički ispisuje Berta Bojetu u svoja dva romana o zatvorenim društvima koja funk- cioniraju po principima totalitarnog sistema (asocijacija “ptičje kuće” je ptičja krlетка). Prostor radnje prvog romana je otok (koji podsjeća na genetsku zatvorenost Suska), kuda, na mjesto svog odrastanja, fizički i retrospektivno odlazi Filio. Totalitarno nasilje je u oba romana predstavljeno kroz prizmu seksualnog nasilja – u *Ptičjoj kući* čak motivom svojevrsnog harema – tako da se kroz seksualnost vlasti javno prepliće s privatnim, tema- tizirajući uglavljenost pojedinca u *blut-und-boden* tradiciju što vodi u atmosferu freudovske psihoanalize. Nju jača i simbolični diskurs, koji, unatoč aluzijama na rat u Bosni, pomjera temu represije nad oslobađajućom se individuom u vanvremensku irealnost.

Simboliziranom idejom vanvremenskog nasilja sva tri romana već vode ka čestom suvremenom slovenskom roma- nesnom temelju: koncu historije. On se realizira različitim tehničkim postupcima: u romanu Kajetana Koviča *Put u Trentu* (1994) konac historije se razotkriva u nemoći biografa da histo- rijski “objektivno” sačuva sjećanje-život – svog starijeg rođaka Franca. Biografija koja je ironično svjesna lažnosti dokumenta predstavlja transformaciju historiografije u područje fikcije.

III Dehistorizacija povijesti

Najparadoksalniji su, a time i najmoderniji tekstovi¹² koji pripadaju žanru historijskog romana, ali ga dehistoriziraju kao posebno stjecište filozofsko-historijskog i fiktivno-historijskog romana:¹³ *Katarina, paun i jezuit* Draga Jančara (Kresnik 2001), *Galilejev luster* Dušana Merca¹⁴ i *Kraljeva kći* Igora Škamperleta.

Merčev i Škamperletov roman ideju konca historije posreduju tehnikom pripovjednih vremena; prvi uspoređuje motiviku procesa protiv vještica (1613), odnosno represivne postupke katoličke inkvizicije, s represijom nad pojedincima između 1913. i 1916. godine. Ugroženi objekt su žene, vidarke i nositeljice ljubavi, koje kao takve održavaju život bez eshatoloških konstrukata. Škamperle je u spajanju vremena još radikalniji: događaje oko "alkemističkog" cara Rudolfa II na sceni renesansnog Praga montažom, bez cezure, prelijeva u srenjoevropsku suvremenost historičara Fabiana, koji se suočava s framašonskom spletkom Chimera; ova bi da definitivno ispravi nepravde njemačkog ekspanzionizma učinjene posljednjih 400 godina. "Corpus hermeticum" poistovjećuje dan careve smrti sa seansom Lože, Rudolfov alter ego postaje staretinar, vodič u labirintu, a Ernestov carev štićenik Maier. Kamen mudrosti, koji ukida linearno vrijeme (historiju) predstavlja višak prazne biti povijesti, a istovremeno je i enzim ljubavi ili čovjekovog povlačenja u privatnu (erotsku) vanvremenost. Ovu ljubavnu sintezu simbolizira stapanje dva unutrašnja monologa u vrijeme "mirovanja" (erotike) izvan uzročno-posljedične linije.

Jančarev pak roman praznu bit historije predstavlja simboličnom konstelacijom tri naslovne osobe. Kronotop romana je barokna Evropa i Paragvaj (jezuitske misije). U glavnoj radnji, hodočašću Slovenaca u kelnsku katedralu radi umirenja raznih zlih pojava, istaknuti su jedan ženski i dva muška lika. Oba muškarca su "povijesnotvorna", prvi je jezuit koji je izgubio vjeru u crkvu, odnosno mogućnost božje države, a drugi terezijanski kapetan, uobraženi "paun". Obje "povijesnotvorne" karijere vode kroz prizmu ranog Sartra i u blizini Danila Kiša u apsurdnu egzistenciju i samoprevaru: kapetan gubi svoj lijepi smisao, hrabro lice, a jezuit san, tako da mu je onemogućen i bijeg u snove. Jedino žena, izazivačica erosa, prevazilazi sve ideološke konstrukte, ali je upravo oni

14 Merc je inače autor mnogih romana: *Sarkofag* (1997) opisuje tehnikom toka svijesti lik slikara koji izmiče vlastitom ja, ali i vanjskom svijetu u kojem djeluju klopke socijalističke vlasti pred kojom je svak kriv. Egzistencijalistička "bačenost u svijet" ga povezuje s romanom *Slijepi putnik* (1999); tačka gledišta smještena mu je u autistu koji se slijepo probija kroz život a da ga niko ne primjećuje, dok koheziju raspršene realnosti i "junakovog" identiteta predstavljaju žene koje bar u izvjesnoj mjeri oponiraju katastrofičnom nihilizmu. Jedan se roman bavi slikovitom historijom slovenske turističke ikone (Bleda) u vrijeme secesije, a u roman je upletena i seoska legenda o zvonu (*Potopljeno zvonu*), kao i aluzija na Cankarov simbolistički roman *Milan i Milena*. Roman pak *Jakobova molitva* (2003) bavi se sudbinom svećenika u Drugom svjetskom ratu i poslijeratnom logoru za protivnike komunizma, tačnije, dilemom dobra i zla u historijskom kontekstu borbe između partizana i domobrana. Tačka gledišta sukoba je svećenikova zagonetna psiha posmatrana u retrospekcijskom toku svijesti, da bi se na kraju odlučio za autentično ispunjenje svog poziva: za, usprkos svemu, ljubav prema bližnjem.

i onemogućavaju. Vječnu istost historije ili cikličko vraćanje nasilja nad pojedincem, dehistorizaciju, moguće je predstaviti jedino tematikom historijskog romana. U jednom od najboljih suvremenih slovenskih romana, Jančarevoj *Polarnoj svjetlosti*, vraćanje historije predstavljeno je zaoštrenom situacijom tik pred Drugi svjetski rat, u kojem će “trenutno raspjevavana omladina pjevati prerezanih grla”. Iz priče koja se djelimice kao autorska, djelimice kao personalna naracija slaže oko došljaka Josefa Erdmanna, izrasta pogled u budućnost, koju strijepnjom ispunjeni protagonist još ne može vidjeti, ali je sluti u simboličnom priviđenju polarne svjetlosti koja poput krvi crveno oboji srednjoevropsko nebo. Isto tako snažan simbol razorenog poretka koji nagovještava historija, predstavlja zemaljska kugla koja je u katedrali iskliznula Bogu iz ruku, da bi bila sačuvana sašivena kao da je došla iz prosekture. Tehniku vremenskog povezivanja sličnih okolnosti, dvije pobune, Jančar će, slično Mercu u *Galilejevom lusteru*, primijeniti u romanu *Zvonjava u glavi* (Kresnik 1999), kada će kroz svijest buntovnog zatvorenika Kebra, u sjećanjima na putovanja i ljubav, predstaviti pobunu protiv nasilja kroz historiografske zapise Jožefa Flavija o jevrejskom ustanku u Masadi. Čini se, međutim, da u tom romanu srednjoevropska (tjeskobna, napeta) percepcija historije dobija šire dimenzije: u cikličnom ponavljanju (dehistorizaciji) historijska revolucionarnost preobražava potlačenog u tlačitelja.

Roman Rudija Šeliga *Izgubljeni svežanj* (Kresnik 2003) i komični (pretpostaviti je čak i satirični) roman Zorana Hočevera *Šolen s Brega* (Kresnik 1998) bave se najsuvislijom slovenskom stvarnošću u kontinuitetu slovenske historije. Narator *Izgubljenog svežnja* kreće se izrazito historijskom vertikalom, ali iz “sada” u “nekada”. Poduzetnik Tomaž Lakner iz vremena divlje ekonomske tranzicije i njenog nasilja poslije osamostaljenja seli se nazad u vrijeme pred i tokom Drugog svjetskog rata, pri čemu se prostor širi iz Ljubljane u mitsku prašumu novije slovenske historije, u Kočevski Rog, na mjesto vansudskog smaknuća domobrana, političkih protivnika komunizma. Na toj povratnoj vremenskoj vertikali junak se udvaja u liku španskog borca, politkomesara i revolucionera Thomasa B. Lucknera, koji poslije dramatičnih iskustava u Španiji, Parizu, Pragu i Rusiji završava na Golom otoku. Iskuse su historije, bilo u obliku tučnjava i crne berze u tranzicijskim gostioničkim agorama, bilo u izrešetanim šuma-

ma, poput guranja prsta u Kristove rane, nevjera i vjera u vječnost. Dodir vječnosti, kada se zapali kamenje (što je i naslov jedne Šeligove drame), dešava se na Golom otoku: ravnodušna priroda ili "sveto šumsko tlo" čuva apokrifne Kumranskih rukopisa, "svitke požutjelih listova koje nisam ja pisao, koji me drže na životu da ih nosim preko pragova povijesti kako bi poslije posljednjeg praga, kada kamenje bude gorjelo, progovorili..." (356). Njima će biti zasuto mnoštvo pokornika u moskovskoj crkvi blizu mjesta gdje se svojevremeno školovao borac revolucije. Aluzijom na sv. Tomu uz istovremenu aluziju na slobodomislenog Pirjevca, Šeligov roman unosi u slovensku historijsku suvremenost, poslije dnevnika Edvarda Kocbeka najizrazitije, personalistički "heretički" nazor, sukladno duhu vremena u kojem je taj nazor odigrao ulogu jednog od idejnih poticatelja slovenskog osamostaljenja.

IV "Ovdje i sada"

Ostvarenu suvremenost poslije osamostaljenja groteskno, s motivima političko-medijskih intriga i u žanru romana s ključem, posreduju roman *Posljednje Sergijevo iskušenje* Janija Virka¹⁵ i komično usmjereni Hočevarov roman, inače dio trilogije o banalnom prosječnom Ljubljancaninu, u ovom romanu malograđaninu Janezu Kolencu, odnosno Šolnu sa staroljubljanskog Brega. Historija u njegovu privatnost prodire u obliku TV vijesti i gostioničkih debata, a neposredno još samo u obliku prazno-rutinskog življenja tranzicijski pohlepne rodbine Purgera (!), koje će se Šolen riješiti u kaubojskom obračunu u obrani svog, iznenada dragocijenog stana. Jedinu vrijednost koja ponekad izmiče ironičnom humoru predstavlja čežnja za ljubavlju, "cankarevska" pasivnost u odlučujućim stvarima, što je jedna od konstanti slovenskog romana. Ostale konstante Hočevar parodira (npr. u romanu *Porkasvijet*, 1995: "Jebemimater, baš u tom trenu sam osjetio da mogu i ja, Vojc Pušek 1,r., na nešto osloniti svoj život. Da ga mogu osloniti na konkretnu akciju"; 130). Sjajno postmodernistički je slovenske kulturne konvencije parodirao već roman Andreja Blatnika *Zublje i suze* (1987), dok će novije slovenske njujedževske težnje (samo)ironično nagristi chandlerjevsko konverzacijski roman o putu i traženju kao već ostvarenom cilju *Tao ljubavi* (1996). Traženje smisla se u duhovnoj instituciji gurua

15 Jani Virk s romanom *Rahela* jedan je od prvih slovenskih postmodernističkih romanopisaca, dok romanom *Smijeh iza drvenog zida*, slično Mazzinijevom *Kralju bučnih duhova*, slijedi inicijacijski model romana: odrastanje u zamkama nerazumljivog svijeta odraslih.

Tema odrastanja je također tema dva suvremena romana iz slovenske dijaspore: *Boštjanov let* Florjana Lipuša (2003), koji prefinjenom metaforikom pobune i individualizacije tinejdžera Boštjana, uključenom u svijet prirode i kršćansko-moralni, rigidni socijalni kontekst Koruške, predstavlja jedno od najboljih slovenskih suvremenih romanesknih djela; Boštjanova erotska motiviranost u svojoj krhkoj ljepoti, istovremeno je i sredstvo Boštjanovog oslobađanja. Roman Marka Sosića *Tito amor mijo* (2005) zajednicu u dijaspori i njene dileme prikazuje kroz oči amorfno toka svijesti djeteta.

16 Magični realizam se javlja i kao oznaka Lainščekovog romana *Koju je magla donijela*, ali je tu oznaku odbacio T.Virk u svojoj disertaciji o post-modernizmu. Zadržao ju je, međutim, u vezi s Tomšičevim romanom *Šavninke*. Tomšičevi ostali romani najviše tematiziraju slovensku Istru, njen folklor i "mitski" način života (npr. *Zrno od frmentona*, 1993), dok roman *Gorko more* sličnom tehnikom, iz perspektive ženskih likova koje prožimaju mitičnost, bajoslovnost ili oniričke vizije, slika kolektivnu sudbinu Istrijanki koje su odlazile služiti kruh kao dojilje u egipatsku Aleksandriju. Zbog egzotičnog ambijenta, dijalekta i lokalnih vjerovanja Tomšičevi su romani i sami svojevrsni "egzoti" slovenske književnosti, slično kao Lainščekovi romani o Prekomurju, npr. *Umjesto koga ruža cvjeta* (Kresnik 1991) s opisom romske zajednice i njene "metafizike".

Ružinog pupoljka pretvara u trgovinu oružjem i drogama s kriminalnim zapletom. Time se suvremeni slovenski roman prenio na istinski, netematizirani konac povijesti.

V "Odsutna" historija

Jednu od mogućnosti "odsutne" historije pružaju psihoanalitička osciliranja između svijesti i nesvjesnog, realnosti i simbola, osobito u tri romana Vlada Žabota *Pastorala*, *Vučje noći* (Kresnik 1997) i *Sukub*. Prostor fantazije i opsesija u prva su dva romana pomurske močvare, jednom u magli, drugi put u snježnim smetovima, jednom obuzimaju ženu, drugi put muškarca, ali kod oboje u fantazmagorični tok svijesti prodire paganska slavenska mitologija još izvan kršćanske moralistika dobra i zla: demoni za koje nije jasno jesu li privid paranoične svijesti ili stvarnost. Povodom tog pitanja slovenistika počinje razmišljati o varijanti magičnog realizma.¹⁶ *Sukub* pak smrtonosnu igru između privida i zbilje prenosi u urbanu sredinu, u kojoj se ostarjeli protagonist trudi da sačuva koherentnu egzistenciju, ali se gubi u simboličnom prostornom labirintu grada. Zapravo će mu tek smrt ili situacije neposredno pred smrt retroaktivno dodijeliti veličinu. Tu milost, međutim, zbog otvorenog završetka romana neće doživjeti protagonist Aleša Čara i njegovog romana *Pasji tango* (1999). I on, pisac Viktor, bit će bačen u nesigurni svijet izvan konvencija. Nakon mnogih susreta sa ženama, kao spasonosni životni partner postat će mu psi, pošto im je u svom životnom "tangu" Viktor sličan. Situacije u kojima bi trebalo da stiče "esenciju" dijaloški ostvarenim izborom, vode deformirani dijalozi, te Viktor stoga ostaje izvan preobražajne akcije – karakteristično slovenski pasivni romaneskni lik tragaca čija čežnja nije utažena. Takav je u svom dinamičnom ali ispraznom životu bio i protagonist Čarovog prvog romana *Igra anđela i netopira* (1997), u kojem se Čar, kao i u drugom romanu (i kratkim pričama *Kratak dodir*) istakao kao odličan stilist.

Pasivnost, koju je poetika modernizma još više potencirala, predstavlja jednu mogućnost indiferentnosti prema historiji. Drugu mogućnost, svojevrsnu psihičku, a ne fizičku pasivnost, predstavlja mlađa generacija pisaca, naročito dva romana Andreja Skubica, *Gorki med* i *Fužinski blues*, te roman Polone Glavan *Noć u Evropi*. *Gorki med* (Kresnik 2000) je roman o kretanju kroz istovjetnost: mnogo se toga događa, a ne dogodi

se ništa sudbonosno. Glavni likovi su stranci, četiri engleska lektora (Douane, Jenny, Ian, Brian) u Ljubljani. Njihove “male priče”, date iskidane kroz fragmente toka svijesti, pomjeraju otuđenost, iskorijenjenost na područje simbolike. Isto važi i za domaće, što će Skubic u *Fužinskom bluesu* dovesti do “urbanog mita”: “Čovjek je bačen u događaje, izgubljen je i zbunjen...”¹⁷ Oko središnjeg događaja, “groznice subotnjeg popodneva” uz nogometnu utakmicu Slovenija – Jugoslavija, u useljeničkom kotlu željezarske četvrti goste se svijesti četiri glavne osobe, koje žive jedna uz drugu i jedna mimo druge, nastojeći u konglomeratu sociolektova dokučiti komadiće svoje stvarnosti, ali bez mogućnosti da ih razriješe. Potpuna sloboda se pokazuje i kao istinska nemoć, što još djelotvornije predstavlja isto tako omnibusno izgrađena *Noć u Evropi* (2001). Autorica Glavan je u voz Pariz – Amsterdam, na putovanja – strukturu traženja – smjestila više osoba različitih nacionalnosti (Francuskinja, Slovenka, Belgijanac, Holandanka, Norvežani, Talijan plus Amerikanci i Australijanka), koji dijele istu sudbinu “malih priča” ljubavi u dijalozima ili unutrašnjim monolozima. Iako su gotovo svi duboko nagriženi nerješivim ličnim problemom, oni su bez svog središta, stalno su u bijegu, Nietzscheov “čovjek koji se kotrlja iz središta X”. Isto bismo uslovno mogli reći i za junaka Jančareve *Ironične požude* (1993), koji prelaskom u Ameriku pokušava izbjeći srednjoevropsku ranjivost od historije, ali ostaje melankolik: umjesto ljubavi prepušta se požudi, koja se tik privremeno zadovoljava, te stoga ostaje – ironična, gorka. U romanu, dakle, junak bar osjeća manjak privatne biti iako je uspio skloniti se javnoj historiji. Najmlađa pak slovenska generacija romanopisaca minimalistički tematizira ljude bez historije: ljude koji se ne osjećaju “povjesnotvornim”, odnosno historijskim bićima, ljude koji u svojoj hiperslobodi više niti ne osjećaju potrebu za tim, prepušteni toku horizontalnog vremena bez tačke gledišta, bez ičeg više, isključivo u traganju za novim doživljajima izvana. Književni lik ne napreduje u psihičko osvajanje kronotopa već se samo fizički kreće njima. U tome se, unatoč preuzetoj tehnici toka svijesti i fragmentarne priče, razlikuje od slovenske modernističke romaneskne tradicije. Slovenski roman je nakon sto pedesetogodišnjeg “narodnotvornog” zadatka priuštio sebi odmor od ideologija, odnosno “dijalektički” prešao u potpunu dezorijentaciju, koja je, međutim, estetski učinkovita i, rečeno s Nietzscheom, “vremenu primjeren uvid”: emancipacijski put je završen, počinje putovanje drugim tračnicama.¹⁸

17 D.Dragojević (Literatura 135/XIV, 2002).

18 “Kao što su osamdesete godine u nas bile vrijeme kratke priče /.../, devedesete su nesumnjivo bile vrijeme romana. Broj romana se u poređenju s osamdesetim gotovo utrostručio” (na 367). A.Zupan Sosič: *Zavetje zgodbe*. Literatura, Ljubljana 2003, str.54.



SARAJEVSKE SVESKE
№ 13
U KONTEKSTU:
SAVREMENI
ROMAN

fotografija: Jozе Suhadolnik

Aktualizmi o čeličnim zakonima romana, a onda još i drama

Prisjetimo se: prije nekih petnaest ili čak dvadeset godina literarna je scena uznemireno bružala pri ponovnom otkriću jedne, zapravo već dugom bradom ukrašene hipoteze. Roman je mrtav! Pisanje romana je vremenu neprimjeren, prevaziđen posao. A ukoliko ipak, onda samo kao minijatura. Mnogi su se prosto takmičili u modificiranju argumenata. Uspjeha željni nadobudni pisac, intelektom raskošno obdareni kritičar, salonski diskutant koji oduševljava dame, uvijek aktuelni publicist i na kraju i suzdržani akademik; svaki iz zbora želio je dodati svoju cjepanicu na vatru ekskluzivnog trijumfa. Stvaranje romana danas je tobože još samo groteskni refleks prenapuhanog ega, odnosno nekakvog totalitarnog subjekta. Raspršeni subjekt novog doba tim se jednostavno ne može legitimno baviti. Ipak je malo nade još ostalo: najviše u naslađujućem razglabljanju i intelektualiziranju, a nešto i u kratkoj prozi. Stara teza o kraju romana dobila je novo, za neke revolucionarno obilježje: prvi put je bila temeljem čovjekove samodopadljivosti proglašena kreativna impotencija. Omekšalost, neambicioznost, pasivnost, letargičnost – sve pod krinkom formalnog pluralizma i tolerancije. Razumije se, kako nekad tako i sada, onaj ko duboko razumije Marsovca, drogiranom će se susjedu na stepeništu gledajući u tle oprezno ukloniti.

Danas – više od deceniju kasnije – možemo bez posebnog zgražavanja ustanoviti kako je otkriće ekskluzivne impotencije bio isključivo animirajući međuzov izrazito kratkog roka trajanja. Zasićeni teškim oblacima teoretiziranja bez krvi i mesa, novi i stariji autori, iako ni ranije nikada posve malo-dušni, ponovno su se sve predanije prihvatili pisanja romana. Apologeti impotencije u početku su ih pokušali svariti kao svojevrzne dragocjene kuriozitet, pozdravljajući povodom njih, na primjer, dolazak kriminalističkog romana na sunčanu stranu Alpa i savjesno bilježeci uopće sve slične zanimljivosti koje su izbjegavale srž životne problematike. Ali ta mudrovanja već su poznjela manje općeg oduševljenja nego nekada.

Sa slovenskog preveo
Juraj Martinović

Stvaralaštvo kao jedan od osnovnih čovjekovih poriva još jednom je pokazalo zube, a roman kao vrhunska literarna vrsta svoju protejsku neuništivost. U zraku je lebdjela jednostavna istina da čovjek, unatoč drugačijim vremenima, još uvijek ljubi, pati, suosjeća i prezire. Da ljudska zajednica još uvijek obožava i ugnjetava, dozvoljava i zabranjuje. Da sav taj arsenal osjećanja, stanja i odnosa nije ništa manje silovit nego u prošlosti. I da je, uz izvrsne kratke priče, upravo roman prikladna arena za oblikovanje cjelovitijih suočenja raznovrsnih ljudskih i društvenih silnica.

Roman danas predstavlja središte stvaralačkih ambicija mnogih prozaista i na prelomu milenija, nasuprot stanju od prije deceniju ili dvije, eminentan je izazov i mlađim piscima. Tako se mnogo talentiranih pera želi okušati na ovom teškom, ali fascinantnom poligonu. Dokle će ih donijeti kreativna iskra, neproračunljiva imaginacija, disciplina forme? Možemo s radošću posmatrati ovaj rulet bez mogućnosti da predvidimo gdje će se kuglica zaustaviti. U tako vitalnu atmosferu je poput gromade iz svemira udario roman Draga Jančara *Katarina, paun i jezuit* (Slovenska matica, 2000), ostvarenje klasika kao živ izazov svim prozaistima koji posežu za romanskom formom. Nije, razumije se, riječ o tome da bi odlični pisac izrekao neku univerzalnu istinu o čovjeku i svijetu. Riječ je o načinu kako je svoju priču uopće ispričao. O višeslojnom obliku u koji je izlio svoje svjedočenje. I tek time mu dao specifičnu težinu, suvereno ga izloživši suočavanju s drugim ljudskim iskustvima.

Vehementnost

Izlaskom Jančarevog romana mnogi su bili izenađeni golom fizičkom činjenicom: knjiga obuhvaća gotovo 500 strana! U vrijeme kada se donja granica romana – često i radi zvučne oznake – spušta na obim koji je nekada bio karakterističan za novelu, to je na prvi pogled nadasve smion potez. Dakako, *Katarina, paun i jezuit* ne spada među one razvučene bujice riječi koje oduzimaju svaki apetit za duže čitanje. Nasuprot, Jančar nas – poput mnogih vrhunskih autora – odvodi na uzbudljivu preookeansku plovidbu punu neočekivanih zaokreta i refleksivnih zastoja, ne gubeći pri tome osnovni pravac plovidbe naizgled beskonačnim i stoga bezobličnim mentalnim oceanom. Za roman kao monumentalnu fresku nužno je

prije svega održati pripovjednu vehemenciju, vladati dovoljno širokom maticom na jednoj i naplavljenim sitnežom na drugoj strani. Drugačije rečeno, pripovjedna vehemencija znači tačan pregled cjeline, a da pisac pri tome ne zaboravi na izabrane detalje koji tu cjelinu zapravo sami i uspostavljaju.

Nekoliko godina nakon izlaska iz štampe možemo konstatirati kako su epske freske, suprotno svim očekivanjima, postale čak pravi trend i u svjetskoj prozi. Jančarev se pokušaj tako svrstava uz bok nekim izrazitim traženjima. Opširne i slojevite romane stvorili su, recimo, Peter Esterhazy (*Harmonia caelestis*), Jonathan Franzen (*Popravke*), Zadie Smith (*Bijeli zubi*), Orhan Pamuk (*Snijeg*) ili Michel Houellebecq (*Otok*). Kao da rasuti svijet ponovno – makar i u literaturi – traži Veliku priču, totalitet. A pošto taj totalitet može biti samo romaneskni privid, pred nama su čudesno krhki utopijski predjeli kojih nema i koji istovremeno jesu.

O letećim mačkama

Katarina, paun i jezuit dešava se sredinom 18. stoljeća, u vrijeme baroka – što je u početku i bio radni naslov romana. U vrijeme prožeto izrazitim vjerskim i društvenim nemirima. U okrilje romana uvučeni su veliki rat koji se rasplamsao i pustošio nama bliskom Evropom i tradicionalno slovensko hodočašće u njemačke zemlje, u mitski Kelmorajn. Svojevrsno međudoba kada su se u nemirnom vrtlogu susretali nekadašnja religiozna gorljivost i rađajuća se vjera u izbaviteljsku slobodu ljudskog razuma, piscu nije poslužilo samo kao komotna metafora za vrijeme danas. Da bi je mogao istinski uspostaviti, morao se na početku cijelim tijelom utopiti u bezdan prošlosti, obnoviti mnoge običaje, društvene konvencije i uopće brojne detaljnosti. Zahvaljujući tek takvom ovladavanju dobila je oslobođena mašta stvaran polet, slobodu pri odabiru njoj korisnog materijala. Pripovjedni svijet je, dakako, uvijek zemlja mašte, uvjerljiva, međutim, tek kada i u njoj vladaju istovjetne zakonitosti. Nije tu u pitanju dilema realizam ili fantastika: ako u početku mačke na mjesecini lete zrakom, čini se njihovom unutrašnjom zakonitošću da u takvim psihodeličnim okolnostima i dalje lepršaju ka nebu. Srećom, nepregledan je kontinuitet – i to je jedna od glavnih čarolija umjetnosti – izmaštanih zemalja i njihovih zakonitosti. Jančar je svoju

ležernom preciznošću iscrtao između prijetećih demona i krvnikovog panja.

Ljuštenje duša

U romanima često susrećemo junake koji u nešto vjeruju i koji, pošto im se njihova vjera otkrije kao iluzija, padnu u očaj nad sobom i svijetom. Poput onih gimnastičara koji izvedu samo jedan, ma koliko grandiozan zahvat. Jančarevi protagonisti, naslovni ljubavni suputnici Katarina i jezuit, likovi su drugačije, mnogo inspirativnije vrste. Katarinu pratimo na njenom konkretnom i duhovnom hodočašću za ljubavlju cijelim putem od u sanjarenje utonule kćerke seoskog posjednika, svježe zaljubljene i ljubljene žene, izdane usamljenice, skeptične pratilje, razuzdane pohotljivice, ponižene žene sve do svetice na ovom svijetu i na kraju majke. Monaha Simona Lovrenca vodi želja za religioznom postojanošću kroz isto takve burne mentalne tjesnace: preko avanturističke želje za nepoznatim zemljama, živog boga u indijanskoj misiji, sumnje u svijet i Crkvu, odluke za hodočašće u Kelmorajn, a time i za ponovno traženje, preko ljubavi sa ženom, bijega od nje, ljubomore sve do ubistva, vjerske askeze i individualnog samoukidanja. Toliko duševnih preobražaja – a s njima i pravo obilje otvorenih tematskih područja – na istom unutrašnjem putu, njenom ljubavnom i njegovom spoznajnom. Ona tražići toplinu, predana svijetu i u strahu pred novim ranama, pred samoćom. On želeći čvrstu spoznaju o svijetu, u strahu od upada drugog u intimu, u njegovu individualnost. Ali tu, gdje bi mnogi izabrali ravne linije, Jančar nam predočava brojne zavoje, sugerirajući da je stroga crta isključivo privid distance, ako ne i alibi nemoći da se sagledaju mnoge duševne nijanse jedne ljudske egzistencije, makar i one koja cijelo vrijeme ide za istim unutrašnjim bogom.

A šta je s paunom? Paun je mladi, praznoglavi kapetan carske vojske, uvjeren u moć i vlastitu važnost, koji doživljava tragični slom u konkretnom ratnom iskušenju. Iako je, u poređenju s Katarinom i Simonom Lovrencem, riječ o mnogo slabokrvnijem liku, njegova se konstrukcija čini nužnom za razvoj Katarinine i jezuitove drame. On je svojevrsni demon koji stavlja na kušnju i ponižava, da bi na kraju postao mračnom žrtvom. Poput lakmusovog papira je njihovog odnosa,

seizmograf rađanja, kristalizacije i kretanja njihove ljubavne priče, kao i njihovih individualnih sudbina. Paun je više zlo-slutna prikaza nego biće od mesa, simbol onog dijela sudbine koji je određen mutnim, zavodljivim i nasilnim vanjskim svijetom. Svijetom izvan njihove orbite. Mada se do kraja neće razjasniti je li predstavljao stvarnu nužnost ili samo privid koji su sami prizvali u život.

Karnevalske sjenke

Jančaru je uspelo izgraditi izrazito individualizirane literarne likove, posvetivši veliku pažnju dramaturgiji njihovog odnosa i njihovoj nutrini, provalijama i vrhuncima njihovog doživljavanja. Nema sumnje, međutim, da je pri tome bio svjestan kako individualnost dobija zaokružen portret tek scenografijom sredine kojom se kreće, dakle likovima drugih ljudi, makar to bili i ljudi koji pripadaju masi. Opisi intime i intimnih suočavanja tako su dopunjeni kontrastnim slikama zatalasane mase hodočasnika i vojnika, njihovih radosti, nevolja, nasilja i drugih kolektivnih stanja. I tu se Jančar pokazuje kao istinski majstor, pri čemu valja posebno istaći karnevalske opise opijanja i tučnjava, kao i pomalo obješenjački humor koji nerijetko prati i nasline događaja. Masa živi poput neobuzdane životinje koja se prežderava, povraća, slini, psuje, obožava, nasrće, bjesni, stišće od straha... Tako je pisac u duhu karnevalske tradicije smislio nevjerovatno simpatičan lik pučkog pripovjedača Tobija, oca iz Ptuja, koji za sebe tvrdi da je star mnogo više od sto godina i koji će uvijek žrtvovati istinu u korist pripovjednog efekta. Nepobitna je činjenica da je bio prisutan u svetom gradu Jeruzalemu 999. godine u očekivanju smaka svijeta. Od toga neće odstupiti čak ni po cijenu sumnjičenja poslovično strogih njemačkih slušalaca. I dalje će tjerati svoje čak i kada čudne poglede ubrzo zamijene tvrde šake.

Čegrtanje revolvera

Toliko karnevalske neobuzdanosti u najnovijem Jančarevom romanu sigurno nije bez veze s donekle promijenjenom ulogom točkova historije u čovjekovoj sudbini. U *Galiotu*, koji se dešava u krutim vremenima inkvizicije, te je time zbog

historijske pozadine na prvi pogled još i najbliži *Katarini, paunu i jezuitu*, historija je kao sila kolektiviteta u temelju odredila čovjekovo ustrojstvo, prodirući u njega u svoj svojoj neopozivosti, dok je glavni junak nemoćna muha koja zbunjeno bježi pred fizičkim nasiljem. Više od dvije decenije kasnije stvari stoje znatno drugačije. Iako je zemljina kugla još uvijek prepletana čovjeku prijetećim nasiljem, pritisak spoljašnje represije čini se manje intenzivnim, a prvenstveno manje fatalnim. Pa i kada zatvore jezuita, to više neće predstavljati presudni rascijep na njegovom životnom putu; vrativši se iz čuze, nastavit će svojim lutalačkim hodočašćem. Čini se da za čovjeka u većoj mjeri postaju presudnim njegove unutrašnje silnice, a ne toliko vanjske okolnosti; kao da one samo dopunjuju njegove unutrašnje porive, žudnju za ljubavlju, srećom, Bogom, samouništenjem, smrću. Ako je *Galiot* još bio metafora o čovjeku u krajnje zagušljivom svijetu, *Katarina, paun i jezuiti* je romaneskno istraživanje čovjekovih lutanja u nemirnom i potpuno kaotičnom svijetu. Na izvjestan način preumjerenje fokusacije naglasio je i sam autor kada je radni naslov *Barok* – oznaku vremena – zamijenio *Katarinom, paunom i jezuitom*, dakle oznakama ličnosti. Kao da se u toj promjeni reflektiraju i nove društvene okolnosti, kad nije više riječ o grčevitom traganju za čovjekovom slobodom u kliještima monolitnog društvenog sistema, već se isti taj pojedinac nalazi usred društvenog kaosa, koji se često na njega više uopće i ne osvrće. Jančar je tako s *Katarinom, paunom i jezuitom* odbacio svaku mogućnost aludiranja da se želi zadovoljiti aureolom disidentskog pisca. Dokazao se izrazito senzibilnim posmatračem vremena i njegovih promjena bez povjerenja u neku vječnu i nepogrešivu posmatračku poziciju. Jer ona se nužno pomjera čim se pomjeri predmet posmatranja. Takva misaona i stvaralačka fleksibilnost nerijetko je strana piscima mnogo manjeg javnog ugleda, dakle onima kojima svijet pruža još manje lažnih argumenata za njihovu važnost i nepogrešivost. Reskirati djeli-mičnu korekturu posmatračkog kuta povezanu s novonastalom društvenom situacijom, uvijek, naime, znači reskirati promjenu čitalačke i socijalne recepcije. Jančar je na sve to prosto odmahnuo rukom. Jer pisanje romana uvijek je fanatično i neumoljivo traganje prema autorovom vlastitom liku.

Ishod

Spisateljski zamah jednog autora prepoznaje se i u raspletu pripovjedi. Nerijetko se zanimljiv raspored likova i događaja pri prvom većem potresu razvodni nasilnim završetkom. Kada bi trebalo likovima dati novi impuls, autor se nađe u ćorsokaku. Razočaranog ljubimca najlakše je ubiti i ukloniti sa scene. Zajedljiva anegdota kaže kako je stari Tolstoj, pošto se je zasitio, Anu Karenjinu prosto bacio pod vlak. Jančar svoju spisateljsku dosljednost ne demonstrira samo mnogim pomacima po šahovnicama duša nego i raspletom romana. Rasplet nije baš nimalo pompezan mada je jasno da su neka putovanja završena. Katarina postaje majkom, jezuit gubi redovničko zaleđe i odlazi u asketsku anonimnost rodnog kraja. Njihova ljubavna epopeja, kao i tragalačka hodočašća – sve je to definitivno završeno. Međutim, bez fanfara velikog poraza koje bi zapravo oglašavale heroizam njihovih sudbina. Jer, na kraju, njihova priča nije ni anđeoska ni blasfemična. Samo je priča. Upravo toliko veličanstvena i mizerna u isti mah kao – ma koliko to zvučalo patetično – sam život.

Katarina, paun i jezuit živ je dokaz da roman kao vehemtni pokušaj obuhvata totalitet života – mada dat kroz izrazito individualne priče i njihova sjecišta – živi isto tako snažno kao i nekada. *Katarina, paun i jezuit* doživio je brojne prevode, a lani ga je redatelj Janez Pipan suvereno postavio i na scenu ljubljanske Drame. Adaptaciju je priredio sam autor, posve logično pošto je on inače jedan od najuglednijih suvremenih dramatičara. Jančar je, razumije se, prekaljeni dramski mačak koji dobro zna šta je specifika romana, a šta adut drame i pozorišnih predstava. Ostavši vjeran osnovnoj logici romana i u baroknoj opširnosti, do dna je iskoristio snažnu unutrašnju napetost koja označava odnos Katarine i jezuita. Svjedoci smo svojevrskih postaja na putu jedne ljubavi okružene bukom masa. Jančareva je dramatičacija suverena gesta koju možemo prihvatiti ne samo kao danas čestu reaktualizaciju inspirativnog romanesknog predloška već prosto kao potpuno autonoman tekst, zapravo novu markantnu dramu u Jančarevom opusu.



SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
CAPAJEBCKE SVESKE
SARAJEVSKI SVESKI
CAPAEBCCKI SVESKI
SARAJEVO SVESKI

Nacionalni i jezički konglomerati

Andrej E. Skubic je jedno od istaknutijih imena slovenačke proze koja je u usponu. Već za svoj prvi roman, *Grenki med* (*Gorki med*), dobio je čak dve nagrade, nagradu sajma knjiga za književni prvenac i nagradu za najbolji roman godine, Kresnik. Između ostalog, i zbog toga što je njegova proza očigledno pročačkala po novonastaloj situaciji, koju, sa jedne strane, karakterišu globalizacija, multikulturalnost, međunacionalnost, "urbanost" – poslednje pomenuto je, kao nekakva nova pojava u slovenačkom književnom prostoru, u poslednje vreme predmet mnogih debata i polemika. O nečemu, naime, treba govoriti, a verovatno je pre svega reč o promeni stanja; naime, već su neki pisci u prethodnim periodima bili urbani, mada je tada urbanost, "građanskost", izgledala sasvim drugačije. Ne samo da građanski roman poznamo iz predratnih i posleratnih vremena, recimo, u slučaju autora kao što su Miran Jarc i Mira Mihelič; i proza Petra Božiča ili Lojzeta Kovačiča dešava se u gradovima, doduše, u gradovima šezdesetih, ali zato su za malograđansko okruženje, mnogo više nego diskoteke i alternativni lokali tipični socijalistički bifei i zapuštena boravišta za nužni smeštaj, a u najboljem slučaju budžaci sa lošom uslugom, u kojima se skuplja lumpenproletariat. Skubic je, dakle, jedan od prepoznatljivijih pisaca koji opevaju novu, brzu, nepredvidljivu sliku grada na prelomu veka – i svega onog što taj grad nosi sa sobom, od prelaska sa žestokih pića na droge, sa džez na tehno, do prave eksplozije različitih polnih praksi, pa i do nekog novog romantizma, što se uglavnom otkriva kroz opise margine. Ne zaboravimo, "udareni" i izopšteni ljudi odavno su bili privilegovano mesto lepe duše, koja to jače sija što je prljavija njena okolina, ona kojom je okružena i u koju je utopljena.

Skubic se u pretežnom delu svog opusa bavi društvenim rubom, socijalnim i mentalnim, tako da nije ni čudno ni slučajno da njegova proza sve vreme problematizuje položaj doma i sveta. Ne zaboravimo, upravo ta razapetost između domaćeg okruženja, između neke kakve-takve sigurnosti i topline onoga sa čime se identifikujemo, i opasnosti od onoga nepoznatoga

Prevela sa slovenačkog
Ana Ristović

što se nalazi “napolju”, jeste česta tema i Jančarovih priča, na primer, romana *Posmehljivo poželenje (Podsmehljiva žudnja)*. Na samom kraju tog romana junaku, prilikom povratka u domovinu, jače zakuca srce kada pogleda na brdašce sa crkvicom, taj tako klišejski i tipiziran, prepoznatljiv slovenački prizor; ili, drugi put, zatekne se u stranom velegradu i tamo ga zavodljiva gospođica, mogli bismo reći ljubavna profesionalka, odvuče u stan gde ga opljačkaju, i onda sav ucveljen poziva u pomoć svoju majku. Tipično je, da je u slovenačkoj prozi veoma često suočavanje sa svetom; u tom smislu karakteristični su ne samo drski i sočni erotski potopi i desanti na genitalije iz zbirki Andreja Moroviča *Potapljači (Ronoci)* i *Padalci (Padobranci)*, već i roman *Noć v Evropi (Noć u Evropi)* Polone Glavan, koji pripoveda o “interrail”, novoj, beskrupuloznoj i nomadskoj generaciji. Na kraju tog proznog omnibusa Polone Glavan, zbirke fragmenata s puta, koji se dešavaju različitim, međusobno nepovezanim osobama u vozu, svi zajedno optimistički kreću ka novoj, svetloj budućnosti. To je nova, pobednička generacija, pred kojom će, koliko možemo razabrati iz poslednjih rečenica u romanu, pokleknuti ceo svet. Čini se da je Skubicova kratka priča *Nočem s tem vlakom (Neću tim vozom)* iz zbirke *Norišnica (Ludnica)* (2004) direktan odgovor na roman; u stvari, ona je u međurečeničnom klinču s njom. Gospodin Vladimir, profesor u penziji, po ličnom uverenju prilično trbušast, tako da to već mora biti istina, putuje vozom, gde mu se, doduše, dešavaju same čudne stvari, od mrtvog goluba koji ga prati po evropskim prestonicama, do dimljenih kobasica koje svaki put izvuče pred kondukterom ili nekim drugim kada dođe do mučnih, halucinantnih susreta ili bi sve zajedno moglo da se razvije u neku primamljiviju erotsku avanturu.

Sa druge strane, Skubicova proza je razgranata po domaćem i lokalnom terenu, ona kopa po najtipičnijim presecima kultura, da bi ih izmakla uobičajenim pogledima punim stereotipa i predrasuda. Tako nam u romanu *Grenki med (Gorki med)* (1999) predstavlja grupu stranaca, prevodilaca i lektora u Ljubljani, sa glavnom junakinjom koja ima napukli, šizoidni identitet. I tako, sa jedne strane, imamo domačine, dakle nas same, a sa druge međunarodnu grupu ljudi koji pristaju na to da su granice njihovog sveta granice njihovog jezika i odlaze onda, kao marginalci, iz svojih imperija na granice istih, kao u neku lošu prekomandu, u Ponto i na geografski rub Evrope. A ipak, taj grad koji doživljavaju, proceden kroz njihova sop-

stvena iskustva, istovremeno jeste ona Ljubljana kakvu poznamo, sa pričama koje zaista cirkulišu, sa primamljivim dogovrštinama koje se mogu proveriti u stvarnosti, iako možda nisu baš bukvalno onakve kakve su zapisane. *Grenki med* (*Gorki med*) je prevodilački roman, ne samo zbog toga što se bavi ljudima vezanim za tu profesiju, već i zbog toga što je deo njegovog jezičkog mesa sastavljen iz nedorazuma, iz onoga što je izgubljeno ili dobijeno u prevodu, bez obzira da li su u pitanju jezički lapsusi, bukvalna prevođenja, ili privlačenja i odbojnost među mentalitetima. Koji su, naravno, predstavljeni i samorazumevani kroz jezik, i, tako se krug zatvara.

Roman *Fužinski bluz* (2001) se već u samom naslovu poi-grava i jednim i drugim; najpre, Fužine su naselje (nekada) na rubu Ljubljane, gde su sedamdesetih godina dobijali socijalne stanove radnici iz republika bivše Jugoslavije, i, kako se priča, dolazilo je do sukoba, ponekad zabavnijih, ponekad oštrijih, i za Fužine je važno da su ljudi, koji su živeli u tom kraju, u početku izbacivali kade iz kupatila i u njima gajili domaće životinje. Sa Fužinama se povezuje i vic u kojem se neki tip hvali svojim domaćinima da je stan super, samo uvek kada ode da pije vodu iz bunara (česme), po potiljku ga udari poklopac. Istovremeno, bluz je pored toga što je oznaka za muzički lamentacijski žanr istovremeno i skraćenica za slovenački izraz *bluzenje*, što znači biti otkačen, sumanut, zalutao, lud. *Bluze* tako oni, kojima se već malo meša u glavi, od tuge, od konzumiranih opojnih sredstava, i u tom smislu bluz je, dakle, sentiment, način osećanja sveta.

Radnja *Fužinskog bluza* odigrava se u jednom jedinom danu, na dan istorijske! fudbalske utakmice između Slovenije i Jugoslavije, u naselju gde nestane voda, uglavnom između četiri književna lika koji stanuju na istom spratu i povremeno se sreću, a ipak se njihove priče ni tada ni bilo kada u potpunosti ne prepliću. Oni žive jedni mimo drugih, bez većih međusobnih povezivanja, i ni do bližih i sudbonosnijih veza između njih verovatno nikada u budućnosti neće ni doći.

To su nezaboravni dani za sve nas koji smo odrastali u prethodnom društvenom uređenju; recimo dan pada Zida, kao i majski dan početkom osamdesetih, kada je sa smrću predsednika država nesumnjivo došla u fazu agonije. Takva vremenska zgušnjavanja često pronalaze svoju artikulaciju i u književnosti; jedan od izbora slovenačke proze koji je objavljen na engleskom jeziku imao je naslov *Dan, ko je umrl Tito* (*Dan kada*

je umro Tito), pripovedač Vinka Möderndorfera u Londonu proslavlja dan, kada Amerika prizna njegovu domovinu, i nakon nekoliko pića je u skladu sa tim i sasvim sentimentaln, da ne kažemo patetičan; neke od takvih dana je čak uspela da produkuje i sama književnost – na primer, čuveni Bloomsday, dan, koji u svom romanu *Uliks*, jednom od najvažnijih romana XX veka opisuje Džems Džojls, i koji u gradu, gde se događa, u Dublinu, zaista proslavljaju. Pri tome ne smemo zaboraviti, da je Skubic jedan od retkih prevodilaca delova iz Džojsovog *Fineganovog bdenja*. Takoreći, navijač.

Skubicov "istorijski dan", dan D, jeste dan sukoba koji se sa političkog i vojno-propagandnog nivoa preneo na sportski nivo, na sportski teren. U tom slučaju, fudbal je bio nastavak sukoba drugim sredstvima, a sličnosti sa pravim sukobom učvršćuje i razbuktala upotreba pirotehnike.

Roman je pisan kao omnibus sastavljen od četiri priče koje se međusobno prepliću, i pomoću makete Fužina mogli bismo da odredimo po satima gde se ko nalazi, koliko je blizu drugima, da li bi mogli da primete jedni druge, a ne primećuju, i tome slično. Čini se da ih više nego sadašnjost određuje prošlost, sve ono što im se dogodilo i što moraju da prožive, neki uspešnije, drugi manje uspešno; njihova lična istorija pritiska ih kao što mrtvi pritiskaju pleća živih, ili, kako već to kažu.

Skubic ih precizno opredeljuje na više načina. Pošto u *Fužinskom bluzu* nema objektivnog pripovedača, nekoga, ko bi mogao da ih posmatra sa strane, iako povremeno protagonisti promiču kroz svest drugih, dolazi do usputnih i kratkotrajnih susreta, sanjare jedni o drugima, nose se jedni sa drugima i podnose barem u mislima, iako na opipljivoj, čulnoj ravni susreta ima mnogo manje i uzdržani su. Pored toga, u romanu je prisutna i čitava gomila čudno usklađenih činjenica, slaganja u brojevima, recimo kondoma i stepenica, i sam autor nas u jednom od svojih intervjuja upozorava da je moto poglavlja hevimetalski zbog toga što je Pero, bivši hevimetalar, uprkos svemu, na neki način bolji pripovedač. Mogli bismo reći, ravnopravniji među ravnopravnima.

Pošto se sve dešava u jednom jedinom danu, Skubic svoje junake određuje više onim što prelazi preko praga njihove svesti, nego njihovim aktivnostima i prelomima. Dakle, određuje ih njihovom ličnom selekcijom atrakcija, specifičnim i individualnim razvrstavanjem nagomilanog, prikupljenim i izabranim znanjem, iskustvima, prošlošću – ukratko, svim onim što

čini njihovu ličnu mitologiju. Baš svi likovi, čak i sporedni, žive pod nebeskim svodom sopstvenih urbanih mitova, kao što kaže Adam, nesuđeni ljubavnik jedne od njih; uspostavili su svoj sistem vrednosti, a pre svega unutar njihovog razumevanja savremene urbane svakodnevice, granice koje ne mogu preći. Haotičnu realnost ne mogu prihvatiti i shvatiti do kraja, neke stvari ostaju na rubu njihovog iskustva, za njih, u trenutku kada ih srećemo – primamljive, nerazumljive, čudne, a pre svega takve, da im izmiču i prodiru u razmišljanje, opažanje, u svest. Tamo rastu, dobijaju na težini, opterećuju ih pitanjima, šta bi bilo, kad ne bi bilo onako kako jeste. Pri tome, to nisu neke velike priče, sve je veoma blizu vica ili velike priče, to su dogodovštine koje proizvodi neki realan događaj, a onda s vremenom i putem pripovedanja dobijaju nove nijanse i dimenzije, u kojima je, po pravilu, onaj koji pripoveda uvek više herojski, plemenit, hrabar, duhovit. Distanciran. Za mitove je karakteristično da pomoću priča u kojima se javljaju arhetipske situacije, uspeavaju da očuvaju vezu između pojedinca i sveta. Likovima *Fužinskog bluza* takve priče, koje su po njihovom mišljenju primamljive i za slušaoce, predstavljaju nešto pomoću čega uspeavaju da privuku pažnju ostalih i izdvoje se iz mase, da odrede sopstveni položaj u masi, potraže specifičnosti, da se ne bi, jednostavno, bez ostatka stopili sa masom.

Jedna od takvih tipičnih priča je ona o samospaljivanju, koja se potom ogleda kao spaljivanje kćerke dvoje ljudi koji traže stan, ili nedužna nesreća dvaju biciklista u pešačkoj zoni; a karakteristična je i Zokijeva epizoda o tome kako je žena na stepenicama zatekla trojicu mladih, golih ljudi tokom oralnog odnosa, koji se, na veliko izneđanje svih prisutnih, uopšte nisu stideli svog čina, u stvari su ga čak i branili kao nešto sasvim normalno. Razloge, zašto pripovedača opsega priča i zašto traži nove i nove mogućnosti, da bi je do kraja objasnio, morali bismo tražiti u njegovoj želji, da bi prizor doživeo negde drugde, na drugom nivou, kao akter, a ne kao posmatrač. Erotika je svuda, čak i pred tvojim pragom, i to je ono što mu ta priča sve vreme pripoveda, a Zoki, koga sasvim zaslužno pritiska žena, tu pogubnu pesmu sirena očigledno prećuje, i zbog toga ga događaj toliko više okupira.

Šesnaestogodišnjoj Janini, kćerki Crnogorca, najviše smeta to da mora u svetu koji je brz, surov i nepregledan, među brojnim muškarcima i momcima koji joj se nude i merkaju je, izabrati onog koji će joj ponuditi nežnost, prijateljstvo, koji

će stupiti sa njom na put seksualnosti. Na taj način ona proverava svoju pripadnost grupi i traga za svojim identitetom, između ostalog i nacionalnim, što se otkriva i u jeziku koji se, u zavisnosti od sagovornika i emotivnog naboja situacije, kreće od skoro sasvim čistog očevog jezika do urbanog, stranim rečima obogaćenog jezika koji je raširen među omladinom, a upotreba tog jezika ponekad predstavlja i način otpora i distanciranja od onoga što rade drugi. Na kraju, što i nije toliko iznenađujuće, Janina pronalazi osobu koja je najbolje razume, a pomoću nje i odgovor na pitanje o odgovarajućem erotskom partnerstvu – tako da kao najprimereniju prepoznaje svoju najbolju prijateljicu. Na granici njenog iskustva je to da tipovi, i to prilično zgodni, padaju na njenu komšinicu, a da nju uopšte niko ne voli.

Peru, bivšem hevimetalcu, ne ide u prilog da su ljudi iz društva njegove mladosti ili pomrli ili skrenuli, odali se narkomaniji, što je za njegov vrednosni sistem kao i za vrednosni sistem njegovih tadašnjih istomišljenika bilo neprihvatljivo. Ili se su institucionalizovali, odbacili mladalačke ideale i počeli da žive mnogo sređenijim životom, životom odraslih ljudi, ali sa njegovog marginalizovanog stava već na neki način grebatorskim, štreberskim životom. Sve što mu ostaje jeste sećanje na sukobe između njih i šminkera, i na neobuzdane alkoholičarske žurke. Ali, pre svega ne može da preboli svoju nikada otkrivenu zaljubljenost u Irenu, zbog čega se predaje fantaziranju i opijanju, i njegova usamljenost i nemogućnost ostvarivanja pravog dijaloga dovodi do socijalne izolacije, a onda i do ludila, delirijuma, do granica kada mu se sruši stvarnost. Rečenica koju stalno ponavlja – da je u svetu premalo nekontrolisanog nasilja – naravno, otkriva njegove unutrašnje konflikte, koji potom izbijaju na površinu u vidu halucinacija prožetih krvlju i osvetničkom agresijom.

Igor Ščinkavec, bivši šofer a sada posrednik u prodaji stanova, živčan i naizgled samosvestan, pragmatični borac za koru hleba, spolja je nesentimentalan, ali zato sve vreme napet i uveren da je najpamentiji i da korača srednjim putem; konfliktnan, agresivan, naime, pripadnik niže klase biznismena, a po sopstvenom uverenju one koja je u usponu. On ispoljava visoki stepen nacionalne svesti, pre svega na ravni brbljanja, što mu, doduše, najbolje i ide od ruke, kao i briga o deci, što je jedino područje u kojem otkriva svoja osećanja. Zbog toga, recimo, bukne toliko jače i već prilično opasno, ali i senti-

mentalno, njegov predimenzionirani bes prilikom kćerkine nezgode sa biciklistom ili saučestvovanja u bolu sa njegovim strankama kojima izgori kćer. Od svih slovenačkih književnih junaka, ovog puta što bukvalnije shvaćeno, još je najbližnji Vojku Pujšku iz romana *Porkasvet ('Bemtisvet)* i *Za znoret (Da poludiš)* Zorana Hočevara, uz Skubica jednog od onih autora koji je načinio odlučujuće korake u smanjivanju razlika između pisanog i govornog slovenačkog jezika.

Veru, penzionisanu profesorku slovenačkog, obeležilo je pre svega to da su je neki, recimo njen bivši sused, više nego intelektualku videli kao ženu, kao telo, sa čime, kao seksualno izopačena, ni do danas nije sasvim sposobna da se obračuna; bezdane erosa ni do sada nije uspela da uključi u sopstveni doživljaj sveta. Eventualni dvosmisleni poziv na drugačiju, neobuzdanu polnu ulogu, i nemogućnost da ikada progovori o dilemi sa kojom se suočila, blokirao je, obremenio je neizrecivom i jedva spoznajnom tajnom, što je, uz sve ostalo, prouzrokovalo i propast njenog braka. Sada, nakon petnaest godina, Vera pokušava da odgovori na pitanja koja tada nije smela da glasno postavi samoj sebi. Pre svega, njena realnost je jezička, Vera ima izraženu svest i refleksiju o jeziku, u stvari, veoma rado traži utočište u klišeima o ugroženosti slovenačkog jezika i nacionalnog bića, a u njenu svest prodire i svo jezičko gradivo koje usputno upija, recimo, dok se vozi autobusom. Tako je njena realnost i grafički, pomoću različite štampe, najviše izmontirana.

Fužinski bluz je pisan kao naizmenični lanac unutrašnjih monologa svakog od književnih likova.

Priče nisu sasvim odvojene, ne stoje svaka za sebe, već se prepliću, iako se mnogo više ukrštaju putevi književnih likova nego njihove sudbine. Reč je o onoj formi, koju je u svom romanu *Noć u Evropi* upotrebila Polona Glavan ili Igor Šterk u filmu *Ljubljana*, i koja je, očigledno, primerena za transponovanje brzog, urbanog, ali i površnog života u tekst. Takva forma, pre svega, otkriva usputnost ljudskih sudbina, njihovu izolovanost i opštu nekomunikativnost, dok nam se čitavo društvo otkriva kao podeljeno na manje, zatvorene grupice.

Realnost u *Fužinskom bluzu* procedena je kroz četiri partikularna i hijerarhijski izjednačena toka svesti, u okviru kojih se manifestuje izopačavanje same realnosti, autocenzurisanje, ali i samoveličanje.

Najtipičniji primer za to je jedini prizor koji je opisan dva puta, i to je onaj kada Ščinkavec odlazi kod oba Paškovića i

Mirkovića, tokom prenosa fudbalske utakmice. Prizor je opisan dvaput, jednom onako kako se Ščinkavcu čini da se dogodilo, a jednom kroz Perovu, nepristrasnu, a zbog iščašene realnosti nimalo objektivnu optiku. Razlika je velika; Ščinkavec sam sebe vidi više kao heroja, a u Perovoj varijanti je mnogo više usran i ponizan, više ulizički nastrojen i popustljiv. Verovatno je taj prizor ključ za objektivnost i svih ostalih, pri čemu su najsubjektivniji i izopačeni oni delovi koji govore o pomerenoj svesti, graničnim stanjima, recimo, o halucinacijama ili polnim skretanjima.

Kada je u pitanju način na koji likovi posmatraju spoljno dešavanje, za svakoga je karakteristično da u njegov svet prodiere nesvesno, da je realnost, onakva kakvom je doživljavaju, puna pukotina, čulne spoznaje im porađaju asocijacije koje nismo sposobni ili nismo spremni da do kraja pratimo. Skubic sve to suvereno i lukavo rešava pomoću preloma u samom toku svesti, nedovršene rečenice otkrivaju gde se likovi zaustavljaju, gde se zbune i gde skrenu.

Već u romanu *Grenki med* (*Gorki med*), kao i u Skubicovim prevodima, na primer u prevodu *Trainspottinga*, oduševljavao nas je njegov smisao za jezik, za živi govor koji odstupa od visoke, književno-jezičke norme i koji karakteriše naratore. *Fužinski bluz* te mogućnosti još više proširuje, jer se, naime, nalazimo na području gde se prepliću različite jezičke varijante, i sami govornici menjaju različite sociolekte, upotrebljavaju sleng, a pre svega u njihov jezik prodiru tuđice, odjeci stranih jezika, u pitanju je, dakle, potpuni promiskuitet svih jezičkih varijanti koje funkcionišu jedna pored druge i talože se u svakom naratoru. Čini se, da je Skubicu i jedno i drugo pošlo za rukom; stvoriti literaturu i istovremeno načiniti foto-robot, koji će pomoći da se prepoznaju urbani i prigradski jezički konglomerati i njihove mešavine. Pri tome, verovatno, činjenica da je njegova knjiga, sažetak i /verovatno/ varijanta njegovog doktorata sa područja sociolingvistike, tik pred objavljivanjem, samo još jednom potvrđuje da teorija i praksa doduše retko, a ipak ponekad punokrvno i bez sukoba uspeva-ju da kohabitiraju pod istim romanesknim krovom.

Slično je i u zbirci kratkih priča *Norišnica* (*Ludnica*) (2004), za koje se čini da su uglavnom od istog štofa, a neke od njih, verovatno, u svom ishodištu, iz istog vremena kao i *Bluz*; opet je reč o jezičkoj margini, mešanju različitih kultura; recimo, jedna od njih govori o susretu Irkinje i Slovenca u Kadizu, gde

se on nakon nekog vremena hvali šta je sve doživeo, a ona mu kroz suze prizna da su njeni roditelji pobjegli zbog krvave nedelje i da je čitava slovenačka ratna priča koja se svodi na nekoliko ubijenih i nešto razbijenog stakla, obično sranje; ukratko, da je nešto ništavno što nije vredno poređenja. Pored toga, u središtu Skubicovog interesovanja je bilingvalnost njegovih likova, mešanje jezika, uticaj jednog jezika na drugi, kao i prostori korišćenja različitih mešavina u svakodnevnom životu, i verovatno je u tom smislu dovoljno karakterističan dramski, dijaloški napisan odlomak iz priče *Preizkus z jabolkom (Test sa jabukom)*. Gorana u školi, verovatno zbog širine i boljeg upoznavanja, pitaju zašto njegovi proslavljaju Božić početkom januara, da li jedu nešto posebno i da li uopšte išta jedu, kao da je u pitanju susret između civilizacije i pripadnika antropološki još neobrađenog plemena. Dovoljno tipičan je i zaplet; mladi narator, potomak doseljenika iz bivših jugoslovenskih republika, pomalo nadržan, lažno optuži svog slovenačkog suseda da ga je ovaj proterao preko Kupe, i njegovom ocu, koji u Sloveniji živi već četrdeset godina, sasvim pukne film, više i psuje susede, koji reaguju sasvim normalno, onako kako bi inače svako reagovao na nadržanog suseda. A ko još nema loš dan, zar ne?

I *Norišnica (Ludnica)* potvrđuje treću Skubicovu opsednutost, a to je opsednutost graničnim stanjima. Sve vreme realnost se cepa i mrvči, prilično teško možemo odrediti njene granice i prelaze, i čini se da je Skubic u tome radikalno modernističan: ne više u smislu destrukcije i analize jezika, već kao tragač za onim prelazima gde se vera i sigurnost u svet prelivaju u jedno potpuno nerazumevanje. Doduše, njegova omiljena tehnika je unutrašnji monolog, mada su rešenja najslabija onima koja koristi Rob-Grije u *Voajeru*, šizoidnost pojedinca je od heroičnih Džojsovih vremena prilično napredovala, i Skubic ostaje na njegovom tragu.

Još i to; na osnovu *Fužinskog bluza* Ana Lasić je načinila dramaturgiju, koju je postavila na sceni Ivana Đilas, obe su srpske gatarbajterke. Gradonačelnica Ljubljane, doduše levičarka, na premijeri je, kada smo već svi bili uvereni da Fužine nisu ništa posebno već sasvim obična gradska četvrt, povikala da je i ona Fužinka, i potom nismo znali da li je to nešto slično JFK-ovoj izjavi "Ich bin ein Berliner", ili samo želi da kaže gde živi, da bi je neko usput odveo do kuće.

Prozna groznica



Pre neki dan se u okviru novog medijskog formata blogosfere razvila žestoka polemika u vezi s tim da li se može kritikovati književni tekst samo na osnovu naziva dela. Koristeći oštri jezik blogoreje, iskusniji čitaoci nisu se složili s autorom bloga, mladim i ambicioznim piscem-komparativistom, koji se brutalno poigravao s nazivima 39 romana dospelih na ovogodišnji konkurs za najprestižniju proznu nagradu u Makedoniji – roman godine dnevnog lista *Utrinski vesnik*. Oponenti su argumentovali da je površno i neetički raditi takvu kritiku. Iako sam duboko saglasan s tim stavom, ja sam ipak dao tajnu podršku drskom blogeru. To može biti dobar hermeneutički trik: naslov kondenzuje mnoga značenja koja su rasprsnuta po tekstu; a nemojmo biti ni naivni, doušnici su mi već javili o eksplicitnom stavu dvojice uglednih članova komisije koji govore o tome da im nije ni na kraj pameti da za dva meseca pročitaju 40 romana. Još iščekujem da dobijem informaciju o tome koji su metod ta cenjena gospoda primenila u okviru svog komisijskog rada. Na kraju krajeva, blogger je imao (ili nije imao) kontekstualnih informacija koje već mogu stvoriti tzv. horizont očekivanja. A baš su te vantekstualne lucidnosti mladog kolege, koje su dale puno indikacija o književnoj sceni u Makedoniji, ostale neprokomentarisane. Zamislite: 39 prijavljenih romana u jednoj fiskalnoj godini, u zemlji od dva miliona stanovnika! A sigurno ima i onih koji nisu prijavljeni. Nasuprot 12 prijavljenih romana u dvaput većoj Hrvatskoj, na tamošnjem konkursu, o čemu nas mladi blogger informiše.

Dakle, prva karakteristika poslednjih desetak književnih godina je da se generička paradigma definitivno promenila. Ako smo u prošle četiri decenije književnog razvoja bili opsesnuti poezijom, pa je svaki tinejdžer piskarao stihove na rubu svojih svesaka, danas se svaki nabeđeni pisac, ni manje ni više, hvata u koštac s kraljem književnih vrsta – romanom. Naravno ima svega i svačega u toj bujici romana: debitanata svih generacija, žanrovske i stilističke raznovrsnosti – popularnih formi (detektivskih, ljubavnih, patriotskih romana), “smelih” temat-

skih eksperimenata na kontraverzne teme (lezbijstvo, homoseksualnost, narkomanija, rat, korupcija, kriminal), romana teorije zavera (ko je ubio predsednika Makedonije?) itd. Ipak, ova demokratizacija žanrova zavarava. Kad se uz pomoć hermeneutičke metode mladog blogera odstrani sva očita trivijalnost, ostaje užasna istina – makedonski književni prostor je veoma skućen. Tu nema mesta za autsajdere i slučajne igrače. U nedostatku razvijene književne industrije, autsajderima ne ostaje čak ni uteha visokog tiraža i carstva popularnosti i slave. Oni su osuđeni da žive u paralelnom svetu između vlastitih ega i zamaranja svoje bliske rodbine.

Dakle, prvu ligu čine *hardcore* profesionalci: profesori književnosti s univerziteta, njihovi asistenti, postdiplomci, eventualno dugogodišnji književni radnici. Tek poneki autor koji je svoj status pisca stekao u bivšem sistemu, pa ga sad pokušava održati pišući, uglavnom zanatski dobra, ali u svakom drugom pogledu anahrona dela. Baš zbog incestuozne bliskosti pisaca generalne linije žanra nisu razgranate. Tako se u Makedoniji piše u okvirima tri dominantne poetike: modernizma, postmodernizma i modernizma u okviru postmoderne tj. modernizma nakon postmodernizma (prema teoriji Miška Šuvakovića).

Modernizam se javlja u relativno malom broju slučajeva, incidentno (Kole Čašule, Jordan Danilovski), zbunjeno (Dragi Mihajlovski), i tek prisustvo tvrdoglavih strukturalista, semiotičara i akademika u književnim komisijama može predstavnicima ove struje dodeliti poneku nagradu (Dimitru Baševskom za *Bunar*, Luanu Starovi za šta ono već...) i privući interes javnosti.

Kao rezultanta mutnog tranzicijskog doba i izvođenja složene operacije nacio-bildunga u postmodernoj globalnoj situaciji, najviše pažnje i lovorika ide na račun dela modernizma u okviru postmoderne, gde najbolje rezultate ostvaruje Venko Andonovski, čiji je roman *Pupak sveta* (2000) već postao ikona *zeitgeist*-a Makedonije na prelasku između dva milenijuma, bilo po dobru ili po zlu. S nekima od svojih romana ovoj paradigmati pripadaju i Vlada Urošević, Goce Smilevski, Slobodan Micković, Mitko Madžunkov.

Drugim delom svojeg stvaralaštva ovi pisci pripadaju čistom postmodernizmu. Gde se već nalaze i najraspisaniji romanopisci poslednjih godina: Ermis Lafazanovski, Olivera Čorvezirovska, Dimitrije Duracovski, Danilo Kocevski, Lidija Dimkovska. To što ovi incestuozni profesionalci sužavaju

u pogledu generalnih narativnih strategija, nadopunjavaju eksplozijom narativnih tehnika na mikro-retoričkom nivou, mada uglavnom crpljenom iz repertoara postmodernizma. Na nivou žanra uvode se različite tehnike hibridizacije, poližanrovstva, dekanonizacije, karnevalizacije, konstrukcionizma. Na nivou tekstualnosti uvode se sve forme inter-, meta-, auto-, hiper-, trans- tekstualnosti, citatnosti, palimpsestnosti, pa čak i intermedijalnosti. Piše se fragmentarno, šizofreno, montažno. Subjekt se decentrira, akcentuje, ignoriše, transgresira. Od retoričkih figura najprisutnije su: alegorija, ironija, parodija, pastiš, renovacija.

Ipak, u 80% slučajeva ovaj se retorički arsenal ispaljuje u okvirima samo jednog, mada najomiljenijeg, postmodernističkog podžanra: istoriografske metafikcije. Da se razume, ja strašno volim prošlost i njene junake. Odrastao sam uz Robina Huda, Kraljevića Marka, Anrija Navarskog, Matiju Gupca. I sam već godinama tražim svoj istorijski lik (Josip Broz, Vladimir Iljič, Ernesto Če ...). Ali, brate, nešto su mnogo uporni ovi Ekovini svedoci. Sestra Zigmunda Frojda, Spinoza, Pikolomini, Sveti Naum, Carica Teodora. Ako već prigovoram, a moram prigovoriti, jer bih se inače ispravio pred polilemom: koji od ovih približno podjednako dobrih romana da preporučim (mada mi se čini da je rano delo Slobodana Mickovića *Aleksandar i smrt* iz 1992. međaš koji su gotovo svi kasniji romani podžanra prevazišli u baroknosti znakovnosti, ali ne i na planu značenja), onda bih istoriografskoj metafikciji prigovorio sledeće: internacionalna mitomatika je, koliko god bila odbrambeni intelektualni gard u doba socijalističke utopistike, isto toliko i čist eskapizam danas u uslovima globalizovane, mada tranzicione, liberalne demokratije. Ona putem intelektualne mimikrije svodi sebe na stilsku vežbu (što bi rekao Rejmon Keno), bez obzira na to koliko barokna i kvazi-subverzivna izgledala. A kad se istorijski lik izabere iz domaće riznice, makar to i nenamerno bilo, i pored svog tekstualnog subverzivnog potencijala, on na generalnom planu ulazi u državotvorni projekat što odmah negativno zrači zbog loših uspomena i prenaplašene konfliktnosti balkanskih naroda. S mog stanovišta, ta zla sreća prati tri najznačajnija romana u poslednje tri decenije: *Pirej* (Petra M. Andreevskog), *Mirakule grozomore* (1984, Slavka Janevskog) i roman *Aleksandar i Smrt* (1992, Slobodana Mickovića).

Nažalost, novi milenijum još uvek čeka četvrtog u ovom romanesknom jevanđelju, nadam se različitog od navedena tri.

Dakle, u nedostatku jednog romana kojeg bismo izdvojili kao vrhunac u poslednjih deset godina, pokušaćemo stvoriti nekakvog analitičkog Frankenštajna - navešćemo par romana koji deluju osvežavajuće na makedonskoj romanesknoj sceni, i pored problema koje imaju s aspekta estetskog holizma. Podsećam, amputirali smo istoriografsku metafikciju iz ovog izbora jer je ona svet za sebe u makedonskoj književnosti i trebalo bi joj posvetiti posebnu pažnju.

Nažalost, još uvek neprevaziđeni *action art*

Spisateljska karijera Slobodana Mickovića (1935-2002) je jedna od najneobičnijih pojava u savremenoj književnosti, naravno, imajući u vidu kvalitet ostvarenog. Ovaj dugogodišnji kritičar i univerzitetski profesor, znalac i diskretni delitelj književne pravde, na samom kraju svoje karijere je napravio preokret i u veoma kratkom roku napisao nekoliko izvanrednih romana. Slavu je odmah stekao spomenutom istoriografskom metafikcijom *Aleksandar i smrt* (1992). Ali slava i tri objavljena romana sa solidnom prodom i kod kritike i kod publike nisu bili dovoljni ovom piscu da dobije subvenciju ministarstva kulture. A bez subvencije, zbog malog tržišta i neizgrađene prodajne strategije, makedonska literatura je skoro mrtva. Čak i kad se delo izda, to znači da neće biti nikakve novčane nadoknade za autora. Gotovo svake godine nađe se neki oštećeni pisac koji skrene pažnju na haotičnu i štetnu (a)politiku ministarstva, ali Micković je jedini (uz to i u poslednjim godinama života) koji je svoj protest protiv politike iskazao u najboljoj tradiciji *action art*-a, pozivajući postmodernistički (putem tehnike *replay*) rusku avangardnu tradiciju iz dvadesetih, ali i disidentske forme iz vremena posleratnog komunizma. Micković je svoj odbijeni roman *Kuća Mazarene* (1999) objavio kao samizdat, spajajući fotokopije desetak primeraka knjige. Knjiga je odmah dobila već spomenutu nagradu lista *Utrinski vesnik*, a bila je objavljena i u elektronskom formatu na internetu, mediju koji je formu cenzure učinio nemogućom. Ipak, samim tim činom naglasio je svu nenormalnost književne politike. I baš ovaj Mickovićev roman poetički pokušava da

porekne i problematizuje ono što se piscu desilo u realnom životu. Ako je čin primoranog Mickovićeovog samoizadavaštva označio podudaranje realnosti i fiktivne književnoistorijske situacije, i pokazao da je herojski čin u doba spektakla ipak moguć, roman pokušava pokazati suprotno. Dakle, ovaj roman je sav izgrađen od literature. Roman se bavi samim sobom, svojim konvencijama i sačinjenošću, tako da je priča čista konstrukcija, bez namere uveravanja u referencijalnu iluziju. Kako bi prikazao nepodudarnost zbilje i fikcije roman *Mazarena* je konstruisan u dve narativne jedinice. Prva uspostavlja nekakvu naraciju, a druga je poriče, razotkriva njenu verodostojnost, ukazuje na njenu preteranost, izmišljenost i uspostavlja alternativni, "istinski" tok događaja. Zbog toga se Micković u romanu krije iza čak dva naratora, iza pretpostavljenog irskog pisca O'Vajka i fikcionalnog autora, ličnog lekara glavnog lika Mazarene. Ova strategija brisanja jednog sveta i njegovog poklapanja drugim uz pomoć dubokog reza problematizuje ontologiju i način konstruisanja svetova, a posebno aristotelijansku logiku i zakon isključenja trećeg.

Istim problemom, preplitanjem fiktivnog i realnog, bavi se i životno najusamljeniji, a literarno najkomunikativniji pisac, Dimitrije Duracovski. U svojoj prozi, kao niko drugi u makedonskoj književnosti, Duracovski se bavi savremenošću, svojim životom pisca, slikara i intelektualaca, prizivajući mnogo svojih prijatelja, živih i mrtih, u svoju prozu; time izazivajući seriju ontoloških skandala na planu književnosti. Ovaj flert transsvetovnih identiteta je čas u funkciji ostvarivanja fantastičkog diskursa, čas intelektualne debate o savremenosti, kojom se Duracovski bavi u svom nagrađenom romanu *Insomnia* (2001). Dakle, ovaj roman je jedan literarni omnibus u najpozitivnijem smislu te reči. U njemu narator intelektualno komentariše svet u kojem živi, događaje koji se dešavaju, esejizira o pitanjima umetnosti, zaokupljen je autoreferencijalnošću, intermedijalno meša žanrove, uvodeći u delo svoje i tuđe strip kaiševe, likovne i grafičke priloge, i prvi se u makedonskom romanu bavi literaturizacijom novog internet medija i mejl-komunikacije. Diskurs Duracovskog impresionira spojem intelektualnosti i lirske meditativnosti. Njegova hrabrost u pokušaju da autobiografski komentariše svoje vreme, a da istovremeno ne padne u banalizaciju svog autorskog pisma, je ono što čini ovu knjigu naročitom.

Venčanje akademizma i sublitterarnosti

Prozna groznica uhvatila je i jednog od najboljih makedonskih pesnika, Vladu Uroševića. Ovaj doajen nadrealističke poezije i fantastične kratke priče, u poznim godinama svog stvaralaštva rešio je da svoju naučniku preokupaciju naučnofantastičnim žanrom prevedu u, zamislite, tad (1995) prvi naučnofantastični roman u Makedoniji. Naravno, akademik Urošević u žanr umeće sva svoja poznavanja ne samo ove nego i mnogih drugih istorijskih poetika, putem strategije postmodernog nagomilavanja kataloga tehnika i toposa koji, inače, nisu tako kontingentno prisutni u "normalnim" romanima naučne fantastike. Tako je *Dvorski pesnik u aparatu za letenje* uslovno nazvan avanturističkim romanom (pre svega s obzirom na labavu narativnu strukturu) i eksplicitno sadrži i elemente gotskog romana, srednjovekovnog romana, fantastike, akcionog romana, menipove satire. Koncepte paralelnih svetova, distopije, istorijske fantazije Urošević meša s najrazličitijim intertekstualnim citatima, aluzijama, parafrazama, parodijama, stvarajući pritom jedan posebni postistorijski prostor gde se sve susreće, prepliću, sudara. Intermedijalno, roman je ispričan poput naučno-fantastičnog filma B-produkcije, s narativnim linijama rešenim poput video igre, što romanu škodi, naročito u očima onih koji bi hteli videti umetnost plus izvan ostvarivanja zamišljenog autorovog koncepta. Ipak, ovaj roman nije stiljska vežba. Postistorijski prostor je stvoren nakon vremenske regresije, koja je posledica nuklearne katastrofe. Sve tragove prošlih epoha Urošević municiozno plete u svom romanu: srednjovekovlje, gotika, avangardna iskustva, totalitarni režimi, tehnološka otkrića, ali sve to ironizovano i distancirano uz pomoć fokalizatorske neupućenosti u te tragove. Roman završava kao rekurzivna struktura, uz eksplicitno korišćenje tehnike kineskih kutija, čime se pretvara u epistemološku metaforu, narativizujući najnovija teorijska i meta-teorijska istraživanja.

Dakle, Urošević je, kao i Micković, značajan između ostalog i po tome što svojom književnom radoznavošću zamenjuje celu jednu nepostojeću narativnu tradiciju, osobito mladim autorima, a na ovom iskustvu trebalo bi da počiva i razvoj makedonske literature u celini. Ovako ostaje da renesansnom raznovidnošću jedni isti autori igraju nekoliko književnih uloga, i meinstrim i alternativu u isto vreme.

Prodor undergrounda

Ipak, kao poslednje, u svoj izbor svrstao sam i jedno delo koje potiče iz autentičnog undergrounda, mada, istovremeno, i iz iste poznate postmoderne matrice kao i sva ostala dela nabrojena ovde. Treba napomenuti da ovo delo stvaraju dvojica autora kojima književnost nije vodeća preokupacija, iako se, istini za volju, Stankovski sve više upliće u nju, kao što se upliće i u film, pored iskonskog bavljenja tradicionalnom slikarstvom i performansima. Dakle *Fajl: Drogeraš* (2000) Aleksandra Stankovskog i Vlada Mančevskog je delo svesno napisano na rubu literarnosti, u svom originalnom obliku realizovano kao "radio-drama" emitovana u nastavcima na kulturnom radiju Kanal 103. Zato ovaj "roman" nije značajan zbog zanatske perfekcije nego zbog svih naratema koje su kontingentno natrpane u ovu fragmentarnu naraciju, kao i zbog tog novog, svežeg daha u pogledu direktnog tretiranja nekih tema i ideologema kao što su homoseksualni tabu, politička nekorektnost i zavisnosti od droge. Žanrovski roman je realizovan kao nisko-tehnološka jeftina naučna fantastika gde se, kao i kod Uroševića, kontingentno trpaju toposi vanzemaljske invazije, susreta s vanzemaljcima, distopije, paralelnih svetova. U vidu intertekstualnih tragova u romanu su date mnoge aluzije na savremeni život u Makedoniji kao i elementi bivše jugoslovenske pop kulture. Kao i Duracovski i Stankovski i Mančevski su skloni transistorijskoj zabavi i ontološkom skandalu uz uplitanje mnogih poznatih likova iz makedonske kulturne, političke i underground scene. Roman je realizovan kao karnevalizovana paranoička teorija zavere, u kojoj se glavni lik arhi-levantinac Teneke Bavče Bej bori da uspostavi globalnu kontrolu, pri čemu je glavno bojište Mausdonija, zemlja devastirana heroinskim ratovima, nuklearnim testovima i genetskim eksperimentisanjem. Ovaj roman je jedna neverovatno zabavna parodija koja postavlja naglavačke sve književne kanone literature, koristeći se strategijom antijezika i paronomastičkog iskrivljivanja vantekstualnih imena. Ako moramo žaliti za nečim, onda je to pre svega žal za činjenicom da i ovaj udarac na literaturu dolazi izvana, od strane dvojice autsajdera, koji su jedini i bili hrabri da desakralizuju i vrhovnu svetinju makedonske literature, singularno autorstvo.

JEDNAČINA PISMA SELICE

ili o piscu kao beskućniku u
"Skrivenoj kameri" Lidije Dimkovske

Lidija Dimkovska već duže vrijeme boravi i radi u raskoraku između jezika i kultura, u okviru jedne gotovo hronične on the road orijentacije i atmosfere, koja podrazumijeva višestruku egzistencijalnu (ali i međukulturnu) seobu.

Drugim riječima, kod ove književnice dolazi do (ne)očekivane i uzbudljive podudarnosti Seobe, Puta i Pisma.

"Put mog prtljaga složen je isto toliko koliko i moj životni put" (str. 167).

Interesantno je što se u ovom slučaju, uz značajni udio autoironije, upravo književnost prepoznaje kao primordijalni nomadski alibi:

"Jedino događaji povezani s književnošću omogućavaju joj da vidi svijet" (str. 8).

Pritom se putovanje i boravak u različitim sredinama doživljava i opisuje kao zen-koan identiteta. S druge strane, u okviru procesa samospoznaje, od neprocjenjivog značaja je interkulturalno iskustvo (ukrštanje s drugošću i s Drugim).

Terapeutski učinak putovanja je u najmanju ruku dvostruk, zato što putovanje kao "farmakon" obezbjeđuje:

- eliminaciju jedne traumatično zadate pripadnosti, kao i
- ublažavanje fatalne istorijske obilježenosti i efekta toliko nam potrebnog egzistencijalnog "provjetravanja".

Transformacioni efekti putovanja i seobe kroz dubinske slojeve duhovne i stvaralačke subjektivnosti nesumnjivi su, duboki i dalekosežni. Ovdje je riječ o jednoj neobično jakoj dijalektici **seobe**, kao i o samim eshatološkim aspektima procesa dislokacije:

"Mislim na život koji sa svakom, čak i minimalnom, seobom dobija novi početak i novi kraj" (str. 7).

Riječ je o jednom drugačijem, seobenom viđenju postojanja kao stalne **tranzicije i translacije** u odnosu na svijet. Ovdje se, na konstantno seljenje misli više kao na antropološku konstantu, nego kao na individualni fatum, sasvim u



1 S tog aspekta se komplementarnim čine komponente putovanja, transnacionalnih identiteta, odsustva jedne domovine (u vezi s ovim vidi: F. Sinopoli, "Evropskite literaturi i migracijata", Spektar, Skopje, br. 41-42, 2003:185).

duhu Edija Buarauija, koji bukvalno kaže: "Svi smo doseljenici u ovaj život".

Tako i prozni prvijenac Lidije Dimkovske aktuelizuje, danas inače vrlo važnu i egzistencijalno utemeljenu, tematiku pisaca **selica** – zajedno s njihovom neizbježnom enigmom u vezi sa (hiper)pripadnošću, ne samo matičnoj, već i novostečenoj kulturi (i jezicima). To je kretanje intimnog (ali i književnog) klatna u prostoru između pripadnosti i djelovanja.

Dosad zapostavljen, kad je riječ o ozbiljnom akademskom interesu, sam fenomen **ekspatrijacije**, svojom novostečenom akutnom zastupljenošću i izraženošću, konačno prerasta u intrigantan analitički izazov aktuelnoj komparativnoj književnosti.¹

Kod pisaca ovog tipa, čijem krugu svakako pripada i naša književnica, razvija se, za razliku od tradicionalne (i ekskluzivistički orjentisane), jedna moderna (i participacijski određena) svijest o pripadnosti; i to ovaj put u odnosu na više, a ne samo na jedan i isključivi: dom, kulturu, domovinu, prostor. To je jedno akutno i simultano slavljenje drugosti.

Riječ je o fenomenu koji je od neopozivog značenja, naročito za noviju, tranzicijsku "generaciju" pisaca, koja je nastala poslije pada Berlinskog zida i nicanja više novih državnica. Mislim, naime, na **stepenasto raspadanje Doma** (ne smatrajući pod pojmom "dom" samo ili isključivo porodični, već, u još većoj mjeri, ideološki i državni dom).

S obzirom na to, Dom se doživljava kao prethodnost, koju neminovno treba prerasti ili preboljeti posredstvom jedne nove domovnosti (ili uz pomoć procesa saživljavanja s njom). Dom figurira kao fantazmatska prethodnost, a njegova re-konstrukcija u zrelosti je neminovna kao neko zadato inicijacijsko iskustvo.

"I zapamti: možda je i najbolje nemati ognjište, a imati oganj (str. 203)." Očigledna je prednost koja pripada energetskom naboju (pokretaču) i procesu, nasuprot građenju i materijalnom principu (odnosno, sedentarnosti).

Možda se zbog toga u prozi koju piše Dimkovska Dom doživljava kao trajni, hronični plural (višestruka domovnost, multitopična udomljenost). Naratorka iz Dimkovskinog romana nalazi se u intertekstualnom (književno-seobnom) dosluhu s još jednim, ovog puta rumunskim, piscem-selicom, Sorinom Aleksandreskuom, čije pronicljive misli o domovnosti i sama egzistencijalno primjenjuje: "dom više ne postoji ili postoji na više mjesta" (str. 195).

Preispitujući vlastite trajektorije putopisa kao domopisa, naratorka živi svoju temeljnu dilemu pod znakom jedne (iznutra korozivne) nerješivosti:

“Je li to dom ili simulakrum doma? Jesu li sve godine života u tuđini i nomadstva godine simulakruma života?” (str. 228).

Roman Dimkovske prepoznamo kao pismo autentičnog **međubivstvovanja i međudomovnosti**, jedne trajne neraspakovanosti i konjuktivnosti (poput Vilija iz Najpolovog romana “Polovni život”). Riječ je o novim i suštinski deteritorijalizovanim identitetima.

Naratorica o sebi duhovito i dvosmisleno kaže da je “A.nacionalna” (str. 160) ili: “moje zemlje nikako da prestanu da se množe” (str. 228). Ona kao da se nalazi u onoj poziciji koja je zabilježena i kod D. Ugrešić, u poziciji bezuspješnog tragača za “zamjenskom domovinom”. Ili, tačnije, ona korespondira s podijeljenom domovnošću jednog Dejana Dukovskog “dom mi je pola ovdje, pola u Hamburgu” ili Gorana Stefanovskog, koji priznaje svoje dugogodišnje “mučne pokušaje da bude autor između dva jezika i dvije kulture”. I pored sve hrabrosti i spremnosti, život u inostranstvu znači trajno iskušenje:

“Život u inostranstvu - rastrojstvo svih nerava” (str. 40). Stranci su baš one figure koje svojim tijelima ispisuju odnose između kulturnih prostora.²

U jednom tekstu posvećenom savremenoj hrvatskoj prozi otkriva se, između ostalog, i osnovanost iskustva žene kao imanentne strankinje: “u svakom svijetu žena je pomalo strankinja u potrazi za identitetom³”.

Međutim, kod Dimkovske nalazimo jednu mnogo veseliju, optimističku verziju ženskog boravka u tuđini: kad naratorka, na primjer, za sebe konstatuje da je ona “strankinja s pedigreeom” (str. 63), odnosno onda kad svoja česta putovanja objasni jednim alibi-predodređenjem, koje je čula od nekog astrologa – iz rodnog grada “ti imaš eksponirano inostranstvo” (str. 138).

U prozi Dimkovske stranci nisu kletva, već blagoslov; njen stav odiše jednom rijetkom i otvorenom ksenofilijom.

“Stranci su melem za duše, koje su ustajale kao voda u bardačiću” (str. 131).

Ova proza “propovijeda” kosmopolitizam kao alatku za preživljavanje, naročito u slučajevima kad je čovjek van svoje zemlje, “kad si svoji među tuđima i kad su ti tuđi svoji” (str. 141).

2 U vezi s ovim vidi više u: Nirman Moranjak Bamburač, “Lekcije o granici”, Internet.

3 Dunja Detoni: “Duse in vitro ili o nekim primjerima novorazvojne ženske proze”, Republika, Zagreb, br. 12, 2004: 31.

Otud dolazi do stvaranja **lično obojenih hronotopa** i pokazatelja jedne geo-kritike: Beč, Rumunija, Njujork, Šlegovo – kao poetički, imaginarni i književni prostori/gradovi.

Jedan zastrašujuće veliki i haotočni metropolis, kao što je Njujork, u istoj je mjeri intimno doživljen kao i idilični hronotop djetinjstva: Šlegovo; pa je zbog toga od milja i imenovan kao “moj mali dom”: “Iako sam A.socijalna ličnost, u Njujorku mi se dešava baš ova harmonija. Ovdje sam u ‘svom malom domu’ kao i u Šlegovu” (str. 168).

Pariz je predstavljen kao lakmusov prostor za radikalizaciju kreativnih potencijala posjetioca: “Pariz te suočava sa sobom u krajnostima, pa ili si samo umjetnik, ili samo čovjek: a ne oboje u jednom. U tome je nesreća Pariza” (str. 143). Pariz je mjesto kreativne inicijacije, a ujedno i egzistencijalnog iskušenja.

Drugim riječima, putovanje je prepoznavanje (ličnog) mjesta u (inače, nadličnom) prostoru. Ili ukrštanje ličnog s nadličnim. Putovanje je duhovno i kreativno provjetranje od ustajalosti, učmalosti i pogubnog nezadovoljstva.

Ukrštanje egzistencijalnog i kreativnog puta kod Dimkovske se može uporediti s nekom od tekovina likovne bodi-art poetike.

“Ugrađena kamera u palcu“ je upravo jedan takav granični pripovjedački postupak, koji, s jedne strane, podrazumijeva dvostrukog naratora i liminalno autorstvo, dok, s druge strane, ova kamera funkcioniše i kao proteza (omiljeni postupak bodi-art estetike je upravo tijelo upotpunjeno protezom).

Ali, ako kontekstualno pogledamo na stvari, onda moramo neminovno spomenuti da L. Dimkovska već pripada jednoj široj interliterarnoj zajednici: interliteralnoj zajednici pisaca-imigranata.⁴ Drugim riječima, njen rad bi mogao da bude analitički sagledan baš u kontekstu “međunarodne egzilantske scene” (Dubravka Ugrešić, Neda Miranda Blažević).

Pritom ne treba ispustiti iz vida saznanje da je fundamentalno iskustvo migranata upravo iskustvo teritorijalnog, jezičkog, egzistencijalnog **udvajanja**,⁵ koje je vidljivo prisutno i u romanu prvijencu Dimkovske, a svoj istinski naboj tumačenja pronalazi baš u okviru kategorijalne odrednice njenog migrantskog iskustva.

U prozi Dimkovske primjećujemo pokušaj restauracije domovnosti i identiteta kroz život u inostranstvu (i kroz putovanje).

4 U vezi s ovim vidi instruktivni prilog F. Sinopoli.

5 Armando Njiši: “Migraciite i literaturata”, Identiteti, Skopje, br. 1, 2004: 140.

Takvo nastojanje možemo eventualno povezati s onim stanjem modernog književnog uma koje je Lukač svojevremeno nazvao “transcendentalnim beskućništvom”, imajući u vidu poziciju koja neprestano postavlja pitanja, a da pri tom ne dobija zadovoljavajuće odgovore.

Ipak, čini se da se kod Dimkovske primarna važnost stiče upravo pripadnošću Pismu kao kosmopolitskom (interkulturalnom) prostoru.

Pismo je građenje vlastite “jazbine” (kao što je svojevremeno lijepo i tačno zabilježio suštinski beskućnik Franc Kafka). Pismo je doživotna potraga za sobom, odnosno, veliki Put do sebe.

Put je (odnosno, prevod kao put od jednog do drugog) upravo ono što italijanski teoretičar Armando Njiši izdiže do ravni jednog kompleksnog po-etičkog i političkog imenioca, uzimajući u obzir dublje simboličko značenje pokretljivosti kad je riječ o književnosti i odnosima u okviru nje: “biti u pokretu, u prevodu, u drugosti, to je stanje jedne poetike, etike i politike” (Njiši, 2004: 140).

U tom smislu i prozni prvijenac Dimkovske poentira dvostrukim, a inače i sasvim dobrodošlim, paradoksom: kad prepoznavanje tuđeg u sebi i svojeg u tuđem, kao u odrazu u ogledalu kulminira u slici **svijeta kao Doma i doma kao Svijeta**.⁶

6 U tom smislu srodnom se čini i replika u novom filmu Vima Vendersa “Zemlja izobilja” koja glasi: “Dom nije mjesto. Dom: to su ljudi.”



SARAJEVSKE SVESKE
№ 13
U KONTEKSTU:
SAVREMENI
ROMAN

Tihomir Brajović

KRATKA ISTORIJA PREOBILJA

Zapažanja o srpskom romanu na prelazu stoleća

Kao i drugde, i u srpsku književnost završetak dvadesetog stoleća prispeo je u znaku preispitivanja vrednosti i krize identiteta. Ali poznato shvatanje o *kraju veka* kao dekadentnom intervalu raspadanja starih i neizvesnog naziranja novih poredaka aktuelizovano je ovde u neočekivanom i sasvim naročitom svetlu, koje je globalnoj fascinaciji promenom i nestajanjem naizgled postojanih istorijskih i ideoloških konfiguracija pridružilo još i jedinstveno lokalno, odnosno regionalno iskustvo doslovnog geopolitičkog rastakanja i kulturnog preoblikovanja.

Makar na prvi pogled manje dramatične i dalekosežne, poetičke posledice pomenutih okolnosti bile su takođe i te kako приметne. Viđena u tom svetlu, osobenost srpske književnosti ovog prelaznog intervala pokazuje se, po svemu sudeći, u činjenici da je upravo roman postao možda dominantniji nego ikada pre u odnosu na druge belerističke žanrove. Statistika govori dovoljno već sama po sebi. Uobičajenu produkciju od pedesetak romana, koja je godinama unazad obuhvatala celokupno nekadašnje srpsko-hrvatsko jezičko područje, od sredine devedesetih zamenio je, naime, dvostruko veći korpus od celih stotinu, katkad čak i više od sto romana, objavljivanih svake sezone samo na novouspostavljenom, ne uvek lako i precizno odredljivom srpskom jezičkom i kulturnom prostoru. I mada je ovaj očevidni porast broja štampanih romana bar jednim delom moguće objasniti liberalizovanim, odnosno tehničko-tehnološki osavremenjenim i uz to pojednostavljenim uslovima publikovanja, karakteristična je, moglo bi se kazati, činjenica da su romansijerske muze bile posebno, "prekovremeno" uposlene baš u ovom uskomešanom vremenu na prelomu stoleća u kojemu su buka i bes nevesele stvarnosti neretko imali i svoj zlokoban, zastrašujući, eho.

Razračunavanje s prošlošću: Novoistorijski i građansko-obnoviteljski roman

Brojčana opsežnost ne nosi, naravno, sobom nužno i imaginacijsko i estetsko obilje, pogotovo ne onda kad postoje različiti "šumovi" koji, dopirući istovremeno i sa svih strana, lako zastiru autentične glasove vremena. Takoreći ruku pod ruku s već uobičajenom brojnošću ili hiperprodukcijom romanesknih naslova često, otuda, u poslednjih petnaestak godina ide izrazit i povlašćen *saznajni interes*. Oduvek podesan da bude svojevrsna poetička laboratorija za iskušavanje pripovednih postupaka i artističkih eksperimenata te za širenje žanrovskih granica, roman je, nema sumnje, više nego neki drugi oblici umetničkog prikazivanja stvarnosti, podložan i konkretnim ili pak široko shvaćenim ideološkim uplivima famoznog "duha vremena". Ni srpski roman, odnosno roman pisan na srpskom jeziku, nije ostao imun na takve uticaje. Štaviše, on kao da je baš sopstvenim skriptorskim (pre)obiljem s manje ili više uspeha odgovarao na nesumnjivo prekomerne izazove nastajanja i publikovanja.

Uglavnom pisana iz potrebe za razabiranjem sred prave provale političkoistorijskih događaja s kraja veka, mnoga ostvarenja ovoga perioda svedoče, tako, o svojevrsnoj *obnovi istorijskog romana*, koji se, pri tome, najčešće javlja u karakterističnom obliku *novoistorijskog romana*. Zahvatajući pretežan deo romaneskne produkcije devedesetih, srpski roman s istorijskim interesovanjem najčešće se, drugim rečima, bavi pokušajima narativno-fikcionalne tematizacije novije nacionalne, katkad i nadnacionalne istorije. Ovo (pre)obilje istorije i skraćivanje distance u odnosu na prikazanu prošlost posledica je pomenutog *saznajnog angažmana*, u najvećem broju *novoistorijskih romana* okrenutog preispitivanju, preinačavanju i prevrednovanju doskorašnjih istina, zvaničnih činjenica i uverenja u svetlu aktuelnih dešavanja i razumevanja. Naslanjajući se delom na sedamdesetih i osamdesetih već ispoljene i čitalački prepoznate afinitete za romansijerskom revalorizacijom skorašnje istorije (D. Ćosić, *Vreme smrti; Deobe; Vreme zla*; A. Isaković, *Tren I-II*), i u isti mah nasleđujući invazivne spisateljske manire, karakteristične za takođe bujnu *novomemoarsku literaturu* osamdesetih godina prošlog veka kao najuočljiviji izraz nestajanja

ideoloških obzira i ograničenja u posttitovskom dobu, ovaj tip historiografske naracije često se, stoga, graniči s *primenjenom književnošću* svoje vrste kao onim spisateljskim modusom koji u sebi spaja beletristička i sasvim pragmatična interesovanja, uspostavljajući se tako u obliku "nečiste" ili *hibridne fikcije*, a to znači suštinski ambivalentne književnosti s beletrističkim aspiracijama, ali i s izrazitim sazajno-korektivnim i podrazumevajuće kompenzativnim ambicijama.¹ Naratori i/ili junaci u ovim romanima neretko su, imenom ili biografskim obeležjima, jedva prikriiveni "dvojnici" lično zainteresovanih ili u (naj)noviju političku istoriju involviranih autorskih ličnosti (D. Ćosić, *Vreme vlasti*, 1995; R. Karadžić, *Čudesna hronika noći*, 2004; M. Ulemek Legija, *Gvozdeni rov*, 2004), a razrastajuće, skoro po pravilu "metastazirajuće" prisustvo faktografsko-feljtonističkog materijala, koje potiskuje brigu za stil i složeniju motivaciju likova te narušava ravnotežu konstrukcije i kompozicije dela, ili pak sa zakašnjenjem donosi usvajanje već apsolviranih proseada, otkriva zapravo presudni poriv za korigovanjem oficijelnog znanja o ne tako davnoj prošlosti kao prevashodan oblikotvorni interes ove vrste romanesknog štiva i onda kad je ono pisano s izrazitijim artistskim ambicijama i smeranjima (A. Isaković, *Miran zločin*, 1992; *Gospodar i sluga*, 1996; V. Drašković, *Noć đenerala*, 1994; Ž. Komanin, *Gospod nad vojskama*, 1995; D. Mihailović, *Zlotvori*, 1997; M. Danojlić, *Oslobodioci i izdajnici*, 1997. itd). Doslovno proliferativna praksa iznedrila je u poslednjih petnaestak godina na desetine, možda i stotine ovakvih romana, koji beletrističko ruho uzimaju kao svojevrsan alibi za utilitarno-edukativno obraćanje ne uvek historiografski obaveštenoj i književno upućenoj čitalačkoj publici. Sublimisaniji i u izvesnoj meri posredniji vid ovakvog razračunavanja s prošlošću moguće je, pak, pronaći u delima koja posežu za tradicijski raspoznatljivim "filtriranjem", recimo u jezički arhaizovanoj rekonstrukciji vojvođanske '848 (M. Josić-Višnjić, *Obrana i propast Bodroga u sedam burnih godišnjih doba*, 1990), ili za implicitno ironijskom primenom univerzalnih, bilijskih modela i obrazaca u stilski i kompoziciono odveć "simetričnom" i "ispeglanom" slikanju represivnog naličja Brozovog režima (M. Josić-Višnjić, *Svetovno trojstvo*, 1995), odnosno za "foknerovski" višeglasnom, i pri tom na izvestan način bizarnom perspektivom simboličnog "zagrobnog" dosluha pripovednih svesti u prikazivanju sudbine i kulture iščekavajućih nacionalnih enklava van matice (J. Radulović,

1 "Smatram važnim za srpsku imaginarnu biblioteku da u njoj bude što više ljudskih činjenica o neuspehom pokušaju velike promene poretka na jugoslovenskoj i srpskoj zemlji u minulom dobu i svetu, koji se urušio do ljudske bede i istorijskog ništavila. A istina, odnosno činjenica o poraženim srpskim naraštajima u dvadesetom veku, još je sasvim malo na srpskom jeziku", beleži neformalni predvodnik ovog spisateljskog opredeljenja Dobrica Ćosić u memoarski sročnim *Piščevim zapisima* (Beograd, 2000, str. 11), dodajući da "te istine – činjenice iz minulog doba, mogu najviše biti građa književne umetnosti kojom se uspostavlja totalitet ljudskog bivstvovanja, kome će da teže ljudi dok su ljudi."

Prošao život, 1996). Zovu novoistorijske tematike nije odoleo ni pisac kulturnog romana *Dorotej* (1977) Dobrilo Nenadić, koji je, osim žanrovski "kostimiranih" povեսno-legendarnih romana iz nacionalne istorije (*Roman o Obiliću*, 1990; *Despot i žrtva*, 2000; *Sablja grofa Vronskog*, 2002; *Pobednici*, 2004; *Mrzovolja kneza Bizmarka*, 2005), našao prostora i za romansirano pripovedanje o antiherojima novih balkanskih ratova (*Polarna svetlost*, 1995).

Cela jedna struja ili barem tematski rukavac srpskog *novoistorijskog romana* počiva, s druge strane, na poetički i idejno kompleksnije zasnovanoj orijentaciji, po pravilu ostvarenoj u pripovedanju o istorijskom usudu građanstva kao osujećenog i ideološki žrtvovanog nosioca nedovršene modernizacije društva. Povest građanskog staleža i njegovih ovovremenskih izdanaka pri tome u stvari predstavlja narativno razveden i imaginativno oživotvoren, na izvestan način ambivalentan obrazac svekolikog obnoviteljskog interesovanja kao onog poriva koji je najbolje otevoljen upravo u njegovoj socijalnoj i kulturno-istorijskoj paradigmi. Najavljeno još s početka sedamdesetih Pekićevim *Hodočašćem Arsenija Njegovana* (1970), a zatim umetnički monumentalno uspostavljeno u moćnoj i teško svodivoj tematskoj, lajtmotivskoj i kompozicionoj *metafikcionalnoj* orkestraciji njegovog sedmotomnog *Zlatnog runa* iz osamdesetih godina prošloga veka, ovo opredeljenje dobilo je potom ceo niz varijativnih ili preoblikujućih uprizorenja, gotovo bez izuzetka pisanih s rekuperativnom i u isti mah skeptičnom ili pesimističkom svešču o tragici povесnog diskontinuiteta kao nevoljnog i prinudnog zaborava kolektivnog bića naciona. Najizrazitiji predstavnici ove protežne struje *neo-građanskog* ili *građansko-obnoviteljskog*, odnosno *evokativnog* romana i sami su se, skoro bez izuzetka, oglasili sedamdesetih i osamdesetih, da bi devedesetih godina čitaocima ponudili neka od najčitanijih i – ne samo u književnoj javnosti – najprisutnijih ostvarenja.

Tako je Svetlana Velmar-Janković, nakon novelistički "bedekerskog" *Dorćola* (1984) i zapaženog *Laguma* (1990), objavila *Bezдно* (1995) i *Nigdinu* (2000), na svoj način angažovane romane koji, pisani u osavremenjenom mimetičko-realističkom maniru, s delimičnim oslanjanjem na modernu književnost (Nabokov) i inter-medijalne diskurse (fotografija), obuhvataju širok hronološki raspon od sredine XIX do kraja XX veka, i koji, pripovedajući o kobi osujećenih reformatora,

kakav je bio knez Mihailo Obrenović, odnosno o sudbini građanskog staleža u kovitlacu svetskih i najnovijih regionalnih ratova, kroz prikazivanje paradigmatičnih ljudskih sudbina u stvari ocrtavaju obrise jednog provizornog i neformalnog romansijerskog istorijata društveno modernizacijskih ideja i njihovih individualnih ili kolektivnih nosilaca. Nagovešteno već romanom *Prijatelji* (1980), zanimanje Slobodana Selenića za problematiku dekadencije autentičnog srbijanskog građanstva i njegovog rastakanja u uslovima ideoloških prevrata dobilo je u narednim romanima (*Pismo-glava*, 1983; *Očevi i oci*, 1985; *Timor mortis*, 1989; *Ubistvo s predumišljajem*, 1993) razuđene oblike slikanja političkih i kulturnoistorijskih posledica ovog magistralnog procesa. Svoj doprinos tretmanu u osnovi istog tematskog kompleksa dale su i cenjeni dramatičar i pripovedač Vida Ognjenović svojom melanholično-lirskom i fluidno-simboličnom porodičnom storijom pod naslovom *Kuća mrtvih mirisa* (1995), kao i novosadska književnica Milica Mičić-Dimovska biografskom fikcionalizacijom jedne od poluzaboravljenih ženskih ikona nacionalne kulturne baštine u romanu *Poslednji zanos Milice Stojadinović Srпкиnje* (1996), odnosno problematizacijom nezavidnog položaja žene u hijerarhiji degradirano-iščezavajućeg građanskog staleža i porodičnog kulta u poslednjem romanu *Utočište* (2005), koji se, doduše, u isti mah može čitati i kao svojevrsan odjek autorkinih ginocentričnih interesovanja, poznatih još iz ranih *Priča o ženi* (1972). Počevši kao novelistički i romansijerski pratilac slične, građanske problematike u regionalnom, istorijski već dugo obeleženom kosovskom i "starosrbijanskom" okviru (*Vlasnici bivše sreće*, 1989), Danilo Nikolić publikovao je devedesetih ceo niz intrigantnih romana (*Kraljica zabave*, 1995; *Fajront u Grgetegu*, 1998; *Foto-keramika gospodina Cebalovića*, 2000; *Jesenja svila*, 2001), koji najčešće na uspeo način tematski spajaju lokalno i univerzalno sa poetičkom aktuelnošću u liku dinamično-fragmentarnog i medijsko-tipografski raznovrsnog ili kompleksno-mozaičnog pripovedanja. Posebno, donekle izdvojeno mesto unutar ove orijentacije zauzima i Radovan Beli Marković, pisac retko razbarušene i hibridne, ne uvek lako savladive jezičke imaginacije što se kreće između starinskog, slavenoserbskog idioma i parodije visokih stilova i (pseudo)učenih manira, početka afirmisan kao novelist, a potom i kao autor neobičnog i ekstenzivnog provincijskog ciklusa romana iz kolubarskog kraja, koji na svoj "iskošen"

način stapa pomalo skrajnutu (malo)varošku pripovednu tradiciju u maniru Stevana Sremca, Momčila Nastasijevića i Isidore Sekulic s već aktuelnom postmodernističkom samo-svešću i neobuzdanim humorističko-ironijskim ludizmom (*Lajkovačka pruga*, 1997; *Limunacija u Čelijama*, 2000; *Poslednja ruža Kolubare*, 2001; *Knez Miškin u Belom Valjevu*, 2002; *Devet belih oblaka*, 2003; *Orkestar na pedale*, 2004).

Okrenuti beletrističko-fikcionalnom, ne tako retko utilitarno-pragmatski i kolektivno-prosvetiteljski inspirisanom razračunavanju s opsesivno evociranom prošalošću, romani s *novoistorijskom* i, u nešto užem shvatanju, *neo-građanskom*, po pravilu kulturno-obnoviteljskom tematikom u osnovi su, ipak, naklonjeniji pripovednim konvencijama i proverenim prosedeima kao prečici do širokog čitalačkog horizonta razumevanja i prihvatanja. Izraženija sklonost ka poetičkim inovacijama i problematizaciji ukupne slike sveta, s druge strane, najvećim delom je – iako ne isključivo – povlašćeno područje onog dela romansijerske produkcije koji je i tematski bliži savremenosti i sadašnjosti. To, međutim, ne znači ujedno da je istorija, sa svojim zagonetkama, zatamnjenim mestima, aporijama i ukupnom (ne)smislenošću, i sasvim iščilela iz vidokruga ove komplementarne poetičke i tematske orijentacije srpskoga romana.

Istorija uzvraća "udarac":

Postmodernistička kontroverza i njeni odjeci

U poslednjem značajnom poduhvatu, čini se, jednog od najvažnijih, ne samo književnih glasila u (post)brozovskoj Srbiji, redakcija beogradskih "Književnih novina" upriličila je sredinom devedesetih godina seriju razgovora, praćenu autorizovanim tekstovima, na temu aktuelnog stanja u književnosti. Po polemičkom odjeku koji su – pre nego što će, kao i mnogo šta drugo, utihnuti pred nezaustavljivom političkom burom i navalom famoznih "godina raspleta" – ovi razgovori dobili s proleća 1996. godine u nedeljnoj i čak dnevnoj štampi, postalo je jasno da je relativno bezazlen povod zapravo pokrenuo i, makar nakratko, snažno uzburkao književne duhove, obelodanivši neku vrstu tinjajuće generacijske i poetičke podele.

Na prvi pogled napravljena oko razilaženja u poimanju čisto esnafskih pitanja između "tradicionalista" i "postmodernista", zahvaljujući upotrebljenim "argumentima" i žučnim prigovorima, poput onih o "importovanim poetikama" ili, s druge strane, o "autističnoj arhaičnosti", ova podela pokazala je na momente, moglo bi se kazati, i svoje skriveno, zatamnjeno lice jednog dubljeg spora s obrisima široko shvaćenih ideoloških nepomirljivosti i ukupnih gledanja na svet. Treba li srpska književnost i kultura da budu orijentisani u prvom redu nacionalno ili pak internacionalno, treba li da budu okrenuti po svaku cenu sebi ili svetu, posvećeni potiskivanoj i zaboravljenoj tradiciji ili afirmaciji novih vrednosti – to su nedoumice, katkad i tendenciozno zaoštrevane, koje su se mogle nazreti iza ovog poslovičnog nerazumevanja "starih" i "mladih" i koje su, pojavljujući se s vremena na vreme i docnije, u kontekstu sveukupne, državnim rastakanjem i ratovima osenčene krize društva, u nekim aspektima neminovno imale prizvuk i odjek što znatno prevazilazi samu književnost.

Načelno i zanatski praktično razumevanje romana, tog protejskog i simboličnoj sublimaciji kolektivne samosvesti tako podložnog žanra, imalo je možda i odlučujuće mesto u ovom unutrašnjem previranju i traganju za kulturnom i literarnom "glavnom strujom". Pojavivši se s početka osamdesetih kao svojevrsan generacijski odgovor na dotad vladajuću paradigmu "stvarnosne proze" ili tzv. *proze novog stila*, pretežno novelistički orijentisana i – kao, uostalom, i hrvatska "mlada proza" nešto pre toga – bezmalo programski oslonjena na poznomodernističko nasleđe borhesovske eruditne fantastike, "mlada srpska proza" ubrzo se okrenula složenijoj i zahtevnijoj romanesknoj formi, isprobavajući brojne *postmodernističke* strategije i postupke, skoro odreda zasnovane na igrivo-subverzivnom istraživanju granica fikcije i književne iluzije uopšte. Pronalazeći osamdesetih i početkom devedesetih najčešće utočište na stranicama "Književne reči", a zatim, od sredine devedesetih, i časopisa "Reč", odnosno oslonce u delima već etabliranih romanopisaca, poput, recimo, Danila Kiša ili Borislava Pekića, *mladoprozaisti* su (Đ. Pisarev, F. Petrinović, S. Damjanov, V. Pištalo, M. Prodanović, S. Ugričić, M. Pajić i dr) kao svog prethodnika i neformalnog predvodnika ipak najčešće videli osvedočenog "borhesovca" Milorada Pavića, čiji je *Hazarški rečnik* (1984), internacionalno poznat i čitan, postao neka vrsta romansijerskog amblema i "zaštitnog znaka"

2 "Gde je granica između istorije i mašte? Mogao bih odgovoriti parafrazirajući

Ajnštajna: sve što se u *Hazarskom rečniku* odnosi na stvarnost, izmišljeno je; sve što se ne odnosi na stvarnost, istina je", pisao je Pavić svojevremeno u beogradskom "Delu" (br. 6, jun 1986), komentarišući svoju "neobaroknost" srpsko-vizantijskog tipa, i dodao, povodom poređenja sa ugledanjem latinoameričkog romana na servantesovsku baroknost, da "ako je za stanje u srpskoj književnosti atipično zagledanje jednog današnjeg pisca u dela barokne epohe, to i nije tako atipično na širem planu".

srpskog postmodernizma kao poetičkog melanža u nastajanju i (samo)oblikovanju.

Pavićevi romani s kraja osamdesetih i iz devedesetih (*Predeo slikan čajem*, 1988; *Unutrašnja strana vetra*, 1991; *Poslednja ljubav u Carigradu*, 1994; *Kutija za pisanje*, 1999; *Unikat*, 2004) uglavnom donose autorizovano variranje, u izvesnom smislu i trošenje "hazarskog" obrasca ukrštanja perspektiva i problematizovanja oficijelnog znanja u "neo-baroknom" ključu stilskog, ali i celokupnog fakturnog iscrpljivanja. Ovo trošenje počiva, pri tome, na ponavljanju dva proverena obrasca, a to su sizejno-kompoziciona nelinearnost mimikrijskoga tipa ("Roman-ukrštenica", "Roman-klepsidra", "Priručnik za gatanje", "Roman-delta") i parabolična, borhesovski "kostimirana" i u određenom smislu "ornamentalna" tematizacija istorije kao postmodernistički slobodne "retuš-slike", a ne istoriografski skrupulozne ili korektivno ambiciozne (re)konstrukcije, u isto to vreme proliferativno korišćene u onom drugom, poetički tradicionalnijem opredeljenju *novistorijskog* romana. Kolebajući se tematski između nešto starije (*Poslednja ljubav u Carigradu*) i novije prošlosti (*Predeo slikan čajem*), ali uvek jednako ostajući veran u osnovi manirističkom konceptu jedne narativne *ars combinatoria* kao potencijalno beskonačnog i u isti mah samosvrhovitog prevladavanja amorfnе zbiljnosti, Milorad Pavić je, stiče se utisak, sam ocrtao obrise krajnjih granica antimimetičkog tretmana istorije u savremenoj srpskoj književnosti.²

Čak ni romani mlađih pisaca istog opredeljenja nisu, čini se, doneli radikalniji ili značajnije izmenjen odnos prema tematizaciji istorije kao nezaobilaznoj temi srpske književnosti danas. Bilo da se radi o postmodernističkim odjecima borhesovske paradigme, kakvi se sreću kod Aleksandra Gatalice u romansijerskoj ambivalenciji fikcionalizacije istorije i istorizovanja fikcije, skoncentrisanoj u "problematičnom" iskustvu sudbinski "replikativnih", često "ciklično" udvajanih i ponovljivih, odnosno bulgakovljevske pometenih junaka (*Linije života*, 1993; *Naličja*, 1995; *Kraj*, 2001), ili se pak radi o difuznije usmerenom romansijerskom intreresovanju, kao, recimo, kod oficijelno-kritičarski ozvaničenog Pavićevog naslednika Gorana Petrovića, koji se pomerao od eskapističko-utopijske i gotovo lirski čiste generacijske vizije (*Atlas opisan nebom*, 1993), preko "andrićevski" protežnog i "pavićevski" razudnog, u izvesnom smislu nacionalno-istoriografski ambicioznog i evokativnog pripovedanja (*Opsada crkve Sv. Spasa*, 1997), pa

do "kalvinovski" začudne interferencije čitalačkog i egzistencijalno-delatnog iskustva (*Sitničarnica Kod srećne ruke*, 2000), u svim tim slučajevima istorija, skoro po pravilu, (p)ostaje tek "roršahovski" podatan "predložak" za suvereno tkanje imaginacije i lepe, samo sopstvenim mogućnostima limitirane umetničke iluzije, da bi se, tek na momente, doduše, ipak približila i konvencionalnijem konceptu prikazivanja.

Baš ovde, u mogućoj tački krajnje poetičke emancipacije borhesovsko-pavićevske "struje", otvorilo se, međutim, možda i presudno pitanje za sve postmodernistički etiketirane ili pak samoproklamovane pisce u srpskoj književnosti – na izvestan način "holističko" pitanje slike sveta i smisla istorije u okviru nje. Za razliku od tradicionalnije orijentisanih autora tzv. *novoistorijskog romana*, po pravilu s jasnim historiografsko-revizionističkim ili pak saznavno-korektivnim ciljem, odnosno s nešto šire osmišljenim, kulturno-obnoviteljskim smeranjem u slučaju romana s *neo-građanskom* tematikom, zahvaljujući svojoj deklarativnoj esetetskoj liberalnosti, najbrojnije pristalice postmodernizma u Srbiji, kao i oni koji su mu bili bliski ili su barem koketovali s njim, na razmeđi stoleća suočili su se u novom obliku sa starom dilemom o raspolaganju vlastitom slobodom. *Šta da se radi s osvojenom poetičkom samosvešću i ideološkom neobaveznošću ili emancipovanošću onda kad se "povampirana" istorija vrati na velika vrata i učini bezmalo deplasiranim svaki govor koji je previđa ili hotimično prolazi mimo nje?* Ovako bi mogla da glasi nedoumica koja još negde od kraja osamdesetih kao neželjeni "kamen iskušenja" leži sred relativno širokog i u izvesnom smislu amorfnog postmodernističkog zabrana srpske književnosti, predstavljajući neretko predmet smutnje ili spoticanja, a samo s vremena na vreme i izvor invencije i istinske inspiracije. Kao odgovor na zapitanost kako se – u isto vreme kad je u internacionalnim okvirima najvećim delom počivao upravo na sofisticovanoj tematizaciji i problematizaciji znanja o istoriji – moglo dogoditi da postmodernizam ovde, makar u početku, bude prigrljivan s gotovo aistorijskim odnosom, možda najbolje može da posluži svedočenje neposrednih učesnika o tome da se zapravo radilo o "generaciji umetnika koja je u svom anti-ideološkom odrastanju nalazila odbranu od prekomerne ideologije političkog sistema u kojem je živela".³

U odjecima generacijsko-poetičkog spora iz sredine devedesetih katkad čak izrekom optuživani za "agresivan neokomunistički arivizam" (D. Ćosić), autori postmodernističkih

3 David Albahari, *Teret*, Beograd 2004. str. 8.

afiniteta bili su – mada ne isključivo i bez izuzetka – gotovo nevoljno i sticajem opštih prilika prinuđeni da ipak izađu iz komfora ideološke "zavetrine" ili neopredeljenosti onda kad su pisci drugačijeg, tradicionalnijeg izbora, ponekad i uprkos prethodnim deklarativnim opredeljenjima, već uveliko i u izvesnoj meri "prirodno" zauzimali nešto umerenije pozicije u tzv. centru, ili pak radikalnije pozicije na desnoj strani ideološko-političkog spektra. Čitalačko-recepcijska sudbina *Hazarskog rečnika*, koji je bio krajnje različito tumačen i prisvajan, od ideološki neutralnih i "bezinteresnih", do nedvosmisleno opredeljenih i aktuelno-istorijski pristrasnih razumevanja, na svoj način svedoči o neodrživosti početne anti-ideološke pozicije postmodernista, makar ona bila i pavićevski vešto i polivalentno uobličena. Kontroverza oko postmodernizma tako je, u nekim trenucima skoro neosetno, prerastala u prikriveni ili otvoreni spor oko pitanja (ne)lojalnosti javno sankcionisanim poimanjima odnosa umetničkog stvaralaštva i patriotizma kao "pitanja svih pitanja" kulture jednog turbulentnog doba, obeležavajući, na izvestan način, i sve do danas, svojevrtnim pretapanjem poetičkog i ideološkog diskursa, dvostruko kodirani javni govor o književnosti. U ovoj utakmici s ne baš uvek jasnim i precizno određenim "pravilima igre", u kojoj je sve vreme glavni ulog ipak bilo zaposedanje kulturne "glavne struje", sirenskom zovu aktuelno-istorijske tematike nisu odojele čak ni nekad pasionirane pristalice postmodernističkog poetičkog manirizma (V. Pištalo, *Milenijum u Beogradu*, 2000; Đ. Pisarev, *Pod senkom zmaja*, 2001), a najkonkurentniji su, gotovo zakonomerno, bili oni među autorima postmodernističkih interesovanja kojima je pošlo za rukom da se implikacijama romansijerski oblikovanih slika sveta približe sredini ideološko-političkog spektra i tako bar donekle pomire oprečne podsticaje i zahteve.

Kompromisno najuravnoteženiji spoj postmodernističke poetičke samosvesti i istoriji i tradiciji okrenute imaginacije napravljen je, po svemu sudeći, u *Sudbini i komentarima* (1993) Radoslava Petkovića, pisca već prepoznatog dara i zanatske ostvarenosti (*Senke na zidu*, 1985; *Izveštaj o kugi*, 1989). Ovenčan bezmalo svim nacionalnim nagradama koje je mogao da osvoji, ovaj inteligentno zamišljeni roman zapravo predstavlja, nakon Pekićevog zamašnog i u svakom pogledu repernog *Zlatnog runa*, najdosledniji izraz *istoriografske meta-fikcije* kao onog oblika autorefleksivnog pripovedanja koje,

promišljajući uslove sopstvene reprezentacije prošlosti, u istima implicitno kritički promišlja i uslove nastajanja i domašaja istorijskog znanja uopšte. Vešto udovoljavajući afinitetima nešto konzervativnijih i onih drugih, liberalnijih čitalaca, Petkovićeve povesti o junacima voljnim da "svojoj sudbini kažu *ne*", ali i primoranim da se suoče s osujećenim egzistencijama sred velikih političko-istorijskih kovitlaca, samosvesnim narativnim umećem nadsvođuje i obuhvata hronološki luk od XVIII do XX stoleća, od napoleonovskih pohoda pa, u posredno-aluzivnom smislu, sve do novih balkanskih ratova našega doba, donoseći istovremeno fantastičku i izrazito (post)modernističku viziju borhesovskog vrta sa stazama što se računaju kroz "vratnice" vremena kao eskapističko-utopijskog sna o izbavljenju od satiruće despotije povesti. U središtu ove složene priče, koja duhovitim stilskim pastiširanjem i parodijskim oponašanjem sve vreme simbolički prati hronološku progresiju naracije od starinskih do modernih vremena, nalazi se lik grofa Đorđa Brankovića (1645-1711), pisca čuvenih, ali nikad integralno objavljenih i pročitanih *Slaveno-serbskih hronika*, kao amblemska i u svetu romana "dvojnički" umnožavajuća figura pseudo-istoričara i auto-mitografa, tako karakteristično zatočenog u vlastitu historiografsku imaginaciju i raspetog između krajnosti kolektivnog slavljenja i potpunog zaborava. Ne ignorišući istorijsko znanje i ne zaobilazeći fakte, ali im i ne podležući, već problematizujući njihov kontroverzni život u kojem istorija i fikcija (o)lako zamenjuju mesta i tako tvore svojevrzni začarani krug razumevanja, tumačenja i dejstvovanja na ljudsku svest i ponašanje, roman Radoslava Petkovića obeležio je, dakle, relativno uzan, ali ne i nedohvatni prostor dobrog susreta tradicije i poetičke aktuelnosti, a u međuvremenu i sam postao neka vrsta čitalačkog repera za takvu mogućnost u savremenoj srpskoj književnosti.

Devedesete godine protekle su, nema sumnje, za pisce postmoderne vokacije na izvestan način u znaku nedoumica oko najpovoljnije distance i perspektive za romansijersko oblikovanje i savladanje prošlosti. Ako su autori *novoistorijskog romana*, u pokušaju da pronađu uzroke aktuelnog "događanja istorije", skoro po pravilu posezali za novijom istorijom prethodnih decenija u revizionističkom ključu, romanopisci sa sluhom za različite postmodernističke poetike kolebali su se između krajnosti pripovedanja o starijoj ili pak najnovijoj, događajno još nezaokruženoj istoriji, prikazanoj izvan ili

unutar njenih uobičajenih granica i parametara, ali praktično bez izuzetka u otporu prema konvencijama njenog poimanja i smislotvornog razumevanja. Tako je Vladislav Bajac, afirmisan kao pisac neobične *Knjige o bambusu* (1989) i čudnovatih "geo-poetičkih basni" s naslovom *Podmetači za snove* (1992), najpre objavio *Crnu kutiju* (1993), parabolično sazdanu "Utopiju o naknadnoj stvarnosti", da bi se zatim u *Druidu iz Sindiduna* (1998) nakratko vratio rezonovanoj "hazarskoj" paradigmi preispitivanja kulturnoistorijskog znanja kao takvog na narativnom "predlošku" pripovesti o narodu iščezlom u istorijskim tmušama daleke prošlosti, a onda i komentarima ljudskih sudbina u *Bekstvu od biografije* (2001) kao "dokumentovano" romansiranom životopisu jednog ličnog pokušaja mistifikacije "iščezavanja" privatne istorije i izbjavljenja od usuda sveopšte političko-istorijske determinacije. Bajčev generacijski ispisanik Dragan Velikić, inače jedan od najprevođenijih savremenih srpskih pisaca u Evropi, dosledno je, pak, zagledan u savremenost kao palimpsestni poligon ukrštanja oprečnih tradicija i nasleđa. Pisani stilski i artistički brižljivo, kao narativno razučene "verzije" iste opsesivne povesti s različitim junacima, Velikićevi romani iz poslednje dekade prošlog i s početka novog stoleća (*Astragan*, 1992; *Hamsin 51*, 1993; *Severni zid*, 1995; *Danteov trg*, 1997; *Slučaj Bremen*, 2001; *Dosije Domaševski*, 2003) zapravo tematizuju duhovne i egzistencijalne otiske krize vrednosti te nagoveštaja i posledica raspada jugoslovenske zajednice na podlozi kulturnoistorijskog pamćenja srednje Evrope i ukupnog civilizacijskog i intelektualnog iskustva kraja veka. I onako kao što njegovi junaci, apatridski neskrasivi u prostoru i vremenu, skoro kompulzivno iscrtavaju jednu (s)misaono nesvodivu putanju traganja za ličnim i univerzalnim identitetom, tako i Velikićevi romani, imajući tek svoje provizorne "redove vožnje" i rastresite "kućne redove", u stvari simbolično dočaravaju neizvesnu poetsku potragu za ponovnom otkrivalačkom svežinom i invencijom velike modernističke književnosti jednog Muzila, Nabokova ili Kiša.

Gotovo bez obzira na to o kojemu od izrazitijih autora sa sluhom za postmodernističku skepsu prema tzv. velikim naracijama je reč, moguće je pratiti slično pomeranje od stvarne ili bar prividne aistoričnosti, odnosno "dekorativne" zainteresovanosti za istoriju, prema pisanju iz neposredne blizine ili čak iz samog "ždrele" s licem podivljale povesti. Vrsni stilista i majstor kratke priče, jedan od neposrednih prethod-

nika mladoprozaističkog talasa, David Albahari, devedesetih je skoro neosetno i poetički razložno prešao na nešto dužu i složeniju narativnu formu "kratke knjige" koja još-nije i već-jeste roman, i pri tom je isto tako smotreno i ambivalentno otvorena za glasove aktuelnoistorijske stvarnosti. *Kratku knjigu* (1993), *Snežnog čoveka* (1995) i *Mamac* (1996), ostvarenja nastala u istom stvaralačkom zamahu, danas je moguće čitati kao neformalnu emigrantsku ili – pišćevim rečima – "dobrovoljno izgnaničku" trilogiju našeg prostora i doba, tj. kao simbolički fragmentarnu pripovest o pripremama za odlazak i konačnom odlasku u Novi svet, o pisanju kao svedočanstvu duge senke prošlosti, bliže i nešto dalje, koja prati autorefeleksivnog junaka i naratora, postajući merilo svekolikog egzistencijalnog i metafizičkog rastakanja granica i obrisa znanja. Nastavljajući ranija pripovedna istraživanja na samoj ivici između govora i tišine, izrecivog i neizrecivog, autor kultnog *Cinka* okrenuo se fantazmi istorije kao iščezavajućeg smisaonog totaliteta s umnožavajućim odrazima i utvarama, u izvesnom smislu analognog fantazmi Teksta kao već iščilelog totaliteta, nadomestivog tek delićima, glasovima i odjecima nekadašnjih velikih i sveobuhvatnih priča. *Mrak* (1997) i *Majer i Gec* (1998), Albaharijevi kratki romani iz druge polovine devedesetih, donose, ipak, najavu svojevrsnog povratka fabule i zapleta, bilo na temu holokausta ili pak aktuelnih političkih igara bez granica i teorija zavere bez mentalnih i psiholoških limita. Kako to na svoj način pokazuju i dva poslednja romaneskna ostvarenja, *Svetski putnik* (2001) i *Pijavice* (2005), pripovedno umeće Davida Albaharija prešlo je, pri tome, bezmalo ceo unutrašnji krug, na izvestan način stigavši ponovo u tačku iz koje je krenulo; kamerno-privatni, samim sobom omeđeni svet prvih knjiga, *Sudije Dimitrijevića* i *Porodičnog vremena*, zamenio je sada, međutim, planetarno-neomeđivi i profano-apokaliptični svet (post)istorijskog vremena u kome se aveti prošlosti vraćaju kao groteskni "globtroteri", kadri da zađu baš svuda i da preplave čak i one daleke zakutke bez istorije, odnosno njenog zlopamćenja, gradeći figuru cikličnog ponavljanja nasilja koja, putem samopotkazujuće književne tvorevine, upućuje na strukturu stvarnosti kao poligon, ne samo ideoloških i političkih, nego i beskrajno obnovljivih istorijskih projekcija s "konstrukcionom greškom" u osnovi. "Kada istoričari počnu da stvaraju nove mitove a pisci da uništavaju postojeće, onda se koordinatni sistem našeg poimanja stvarnosti raspada", veli

autor *Mamca* u jednom skorašnjem eseju o odnosu književnosti i istorije, dodajući kako se "ceo jedan naraštaj pisaca, koji se do pre desetak godina nazivao postmodernistima – što je za mnoge bio drugi termin za bekstvo od stvarnosti, sada može nazvati istorijskim piscima".⁴

Ako ona prva, uslovno kazano pavićevska linija srpskog postmodernizma, i onog poimanja literature koje je iz njega proizišlo, počiva na "barokno" razuđenoj i stilski iscrpljujućoj evokaciji modernistički eruditne fantastike borhesovskog tipa, za koju istorija uglavnom predstavlja "predložak" i povod kombinatoričke igre imaginacije, pa se stoga može govoriti o svojevrsnom *istoriografskom manirizmu*, onda se ova druga, isto tako uslovno nazvana, albaharijevska linija ili "frakcija" po svemu sudeći u većoj meri oslanja na stilsko-izražajni minimalizam novije anglo-američke književnosti, kao i na ono viđenje istorije što u njoj, pre nego povod, prepoznaje razlog i strukturalno "ogledalo" svoje vrste, u kojemu umetnost fiktionalne naracije, pod određenim uslovima, može da nazre i ponešto od svoje sopstvene, u prelaznim i kriznim intervalima uvek skepsi i prevrednovanju podložne prirode, otprilike onako kako to važi i za prirodu samoga znanja o prošlosti, iz čega proizilazi da je, povodom ovako shvaćenog postmodernističkog tretmana istorije, moguće govoriti o *istoriografskom homologizmu* svoje vrste. Pošavši figurativno, ali na izvestan način i doslovno Albaharijevim književno-emigrantskim stopama, daroviti novelist (*Pseudologija fantastika*, 1995; *Radost brodolomnika*, 1997) i jedan od nekoliko mlađih srpskih pisaca s kanadskim boravištem, Vladimir Tasić, svojim zapaženim i osobenim romanima s početka novog stoleća svedoči o vitalnosti, ako već ne i brojnosti ove *homologističke* linije. Kontemplativno-lirsko i "kamerno" svedeno tkanje Tasićevog pripovednog "Končerta" pod naslovom *Oproštajni dar* (2001), ali možda još i više znatno kompleksnija faktura "pinčonovskog", (de)mistifikovanim znanjem svakovrsno premreženog romana *Kiša i hartija* (2004), u kojemu alternativna, para-istorijska vizija tvori "porcelanski" krhko i prefinjeno simboličko lice pisanja, kao i u slučaju brižljivo sklopljenih naracija Davida Albaharija, bez sumnje zahtevaju posvećenog i makar delom upućenog čitaoca, manje pripravnog na zabavu i imaginativni vatromet, a znatno više na protivrečno zadovoljstvo u tekstu koji ne pojednostavljuje, već katkad sazajno dodatno usložnjava i uozbiljuje sliku prikazanog sveta.

Sasvim drugačija vizija, najčešće oblikovana u liku aktuelne istorijske stvarnosti, pojavljuje se u okviru treće moguće "struje" ili "frakcije" srpskog postmodernizma, koja bi, zahvaljujući nesumnjivoj popularnosti fikcionalnog opusa Svetislava Basare, mogla da bude imenovana kao basarijanska linija *istoriografskog karnevalizma*. Izrugivanje je ključna figura Basarine proze, a to znači i njegovih romana koji tematizuju "izokrenuti svet" podivljale istorije eks-jugoslovenskog i srpskog prostora s kraja veka. Još od *Kineskog pisma* (1985) i *Napuklog ogedala* (1986), preko *Fame o biciklistima* (1988), *Mongolskog bedekera* (1992) i *Uklete zemlje* (1995), pa sve do *Looney Tunesa* (1996), *Svete masti* (1998), *Kratkodnevice* (2000), ili, recimo, *Srca zemlje* (2004), baš ništa – ideologije, tradicije, intelektualne mode ili pak sama umetnost, nije u Basarinim romanima toliko neprikosnoveno da mu se ne bi valjalo podsmehnuti. Podrugljiva neautentičnost pripovedanja o svetu, koje (o)lako poseže za beketovsko-kafkijanskim toposima ili, recimo, frojdističkim stereotipima, u Basarinim humorističko-grotesknim i parodijsko-burlesknim knjigama pritom je posledica tragikomične nautentičnosti tog sveta koji se ukazuje kao sveobuhvatna iluzija, opsena i obmana. Zavetujući se da će sve njegove knjige, kako kazuje na jednom mestu, "govoriti o užasu, po mogućnosti na duhovit način", budući da "užas je osnovni čovekov motiv", Basara zapravo iz romana u roman ponavlja isti "model" svekolikog i obešenjački nezasitog obrtanja vrednosti, uobičajenih predstava i logičkih odnosa, zasnovan na "karnevalski" (ne)ozbiljnoj i subverzivnoj pretpostavci da "razlike između dokumentarne i fiktivne građe često su formalne... s tim da one idu u prilog fiktivnim", pa otuda, u krajnjoj liniji, i sama istorija "parazitski egzistira na stvarnosti, izgleda kao da je stvarna, simulira sve odlike autentičnog sveta, ali u njoj nema autentičnosti".⁵ I mada "sioranovski" profetska ideja o sveopštoj neautentičnosti i metafizičkoj lakrdiji u samom srcu (post)istorijske realnosti našeg doba neretko postaje alibi izvesnoj zanatskoj ležernosti i neujednačenosti, Basarina veština retorskog žongliranja svekoliko karnevalizovanim slikama stvarnosti ipak, kao što svedoči zanimanje čitalaca i samih pisaca, predstavlja jednu od najsugestivnijih i najzavodljivijih mogućnosti na postmodernističkom "krilu" srpske književnosti.

Izraziti *ludizam* predstavlja pri tom tačku dodira, a istovremeno i tačku mogućeg razlikovanja Basarine u odnosu na

5 *Virtualna kabala*,
Beograd 1996, str. 7.

etabliranu pavićevsku, *manirističku* "frakciju". Poput Pavićevih "neobaroknih" *puzzle-romana*, tih kompoziciono-nelinearnih, hiper-tekstualnih narativnih "slagalica", i Basarini ironijsko-sarkastični romani počivaju, naime, na izvesnoj kombinatoričkoj slobodi, često izraženoj u neograničenom anti-mimetičkom poigravanju konvencionalnim pripovednim rekvizitima i prosedeima, recimo u koncentrično-umnoženoj upotrebi tehnike tzv. pronadenog rukopisa ili (kvazi)epistolarne naracije. Za razliku od pavićevske linije, međutim, koja uglavnom ostaje verna svom afinitetu ka ukusno "kostimiranom", a to u izvesnom smislu znači ipak pseudo-istorijskom slikanju prošlosti, romansijerske provokacije Svetislava Basare svoju naročitu vokaciju pokazuju izrazitom sklonošću prema konkretno raspoznatljivom i u isti mah aktuelno sablažnjivom, *karnevalski* drskom "kostimiranju" i oslobađajuće subverzivnom *istorizovanju savremenosti*. Još od prvih knjiga ne skrivajući volju za imaginativnim preispitivanjem i rastakanjem ideoloških stereotipa, i time se rano izdvajajući iz svojevrzne klime ideološke flegmatičnosti srpskog postmodernizma u nastajanju, Basara je, počev od *Fame o biciklistima*, preko *Uklete zemlje*, pa sve do svoje groteskno-satirične, "Manično-paranoične istorije srpske književnosti" u dva dela (*Looney Tunes*, *Sveta mast*), sve vreme insistirao na polemički podrugljivom slikanju paradigmatičnih figura i prilika srpske kulturne i političke scene osamdesetih i početka devedesetih.

Još naglašeniju satiričnost u okviru srodnog demistifikovanja kvazivrednosti donose romani nekadašnjeg "mlado-prozaiste" Milete Prodanovića (*Pleši, čudovište, na moju nežnu muziku*, 1996; *Crvena marama, sva od svile*, 1999; *Ovo bi mogao biti vaš srećan dan*, 2000), koji se, u žanrovskom rasponu od parodije do anti-utopije, bespoštedno bavi uzrocima i posledicama intelektualnog i moralnog sloma miloševićevske Srbije. Srodnoj proznoj paradigmi u okviru naredne generacije pripadaju, moglo bi se kazati, i romani nižeg pisca Zorana Čirića (*Prislušivanje*, 1999; *Hobo*, 2001; *Slivnik*, 2004; *Gang of Four*, 2005), koji se zato i sami odlikuju kritičko-ironijskim i sarkastično-travestijskim odnosom prema goropadnoj stvarnosti, ali i očevidnom potrebom da se ona ne prikazuje s nadmoćne i bezbedne artistske visine, već da se, u karakterističnom spoju autsajderskog (neo)rok senzibiliteta i sveobuhvatnog poriva za karnevalski grotesknom inverzijom klišeiziranih predstava, ipak zahvati "iznutra", u svojoj neulepšanoj i potkazujućoj

presnosti. Novoj, poetički već znatno razuđenoj generaciji postmodernistički opredeljenih pisaca u najširem značenju reči danas pripadaju i autori tako različitih senzibiliteta kao što su, primerice, Laslo Blašković (*Svadbeni marš*, 1997; *Mrtva priroda sa satom*, 2000; *Madonin nakit*, 2003; *Adamova jabučica*, 2005) ili Vladan Matijević (*Van kontrole*, 1995; *R. C. Neminovno*, 1997; *Pisac izdaleka*, 2003).

Ne toliko na poetičkom, koliko na – široko shvaćenom – ideološkom rubu postmodernizma, čini se, nalaze se neobični i zanimljivi romani dva osobena novosadska pisca, Judite Šalgo i Vojislava Despotova, čiji su književni opusi, u oba slučaja započeti u znaku neoavangardnih tendencija sedamdesetih godina prošlog stoleća, sticajem sudbinskih okolnosti okončani usred punog spisateljskog zamaha, a ipak kao dovoljno ostvareni da obeleže značajne imaginativne domašaje savremenog romana pisanog na srpskom jeziku. Despotovljeve neformalni romaneskni triptih iz devedesetih, koji čine *Jesen svakog drveta* (1997), *Evropa broj 2* (1998) i *Drvodelja iz Nabisala* (1999), obuhvata hronološki interval od pada Berlinskog zida do bombardovanja Srbije, a odlikuje se osobenim spojem lirsko-ironijskog senzibiliteta, i inače svojstvenom autorovom zapaženom pesničkom opusu, i izrazite fantastično-groteskne pripovedne uobrazilje. Ovo naročito važi za *Jesen svakog drveta*, jedan od najboljih, mada ne u dovoljnoj meri vrednovanih romana devedesetih, koji sugestivno i simbolički inventivno tematizuje ambivalentno osećanje istočnoevropskog čoveka u momentu urušavanja decenijske političko-istorijske konstelacije i suočavanja s paradoksom melanholično osenčene slobode nakon životno dugog zatočenja u ograđenom i "bezbedom" prostoru sveprisutnog komuniteta. Dva preostala romana pokazuju protivrečne posledice ovog preloma u paraboličnim slikama lokalno-regionalnog sunovrata, odnosno u negativno-utopijskim vizijama onoga što se zbiva u ljudskim dušama posle kraja nekih malih-velikih istorijskih svetova i ideoloških projekata. Nešto od ovog karakterističnog spoja anti-utopijske imaginacije i istorijsko-eshatološke tematike pojavljuje se i kod Judite Šalgo, u *Putu u Birobidžan* (1997) i njegovom posthumno objavljenom, nedovršenom nastavku pod naslovom *Kraj puta* (2004). Slikajući istoriju s njenog "naličja", iz višestruko autsajderskog položaja prezrenih i progonjenih (logoraši, Jevreji, žene) i njihove lične, porodične, kolektivne iluzorno-utopijske fantazme o sibirskoj "obećanoj

zemlji" kao konačnom izbavljenju, Judita Šalgo ocrtala je obrise jedne autentično "iskošene" romaneskne vizije, koja u ponečemu dotiče već tematizovane aspekte i prosedee u savremenoj srpskoj književnosti (Pekić, Kiš, Albahari), ali u isti mah i nagoveštava nove, uzbudljive mogućnosti širenja izražajno-imaginativnih granica. Možda još obuhvatnije i presudnije, ako već ne i uobličeniije i artistički dovršeniije nego kod Despotova, ova vizija nosi pečat samosvesnog opredeljenja za alternativno gledanje na svet i poziciju s one strane svake volje za moć i magistralne tokove, bili oni ideološko-politički, kulturno-civilizacijski, esnafsko-književni ili pak poetičko-generacijski.

"Plivači" mimo "glavnih struja": Kultur-emigrantska, intelektualno-eksperimentalna, žanrovska, ženska proza

Opsesija istorijom, bila ona doživljena kao hronološki okončana a sazajno kontroverzna, ili pak kao "sirovo", uznemirujuće "živo meso" sadašnjosti koje tek treba tranširati, najznačajnija je odlika srpskog romana na prelazu stoleća. Ovo, čini se, jednako važi za oba velika "krila" savremene srpske književnosti, ono manje ili više *tradicionalno* opredeljeno "krilo", u zavisnosti od toga je li u pitanju revizionističko-utilitaristička ili kulturno-obnoviteljska orijentacija, odnosno ono drugo, manje ili više *postmoderno* orijentisano "krilo", u zavisnosti od toga u kojoj meri svaka od tri njegove potencijalne poetičke "frakcije" – *maniristička*, *homologistička* i *karnevalska* – tematizaciji prošlosti prilazi uviđajući uslovljenost njene slike "naivnim" poverenjem u znanje ili pak svešću o njegovoj neminovno ideološkoj obeležnosti i konstruisanosti. Onako nasrtljivo i prinudno kako je (novo)probudena istorijska i politička svest od kraja osamdesetih ulazila u svakodnevni život "laičkih" ili "profesionalnih" čitalaca, decenijama uljuljkivanih u privid ideološki beskonfliktnog raja, tako je, moglo bi se kazati, bavljenje istorijom postajalo nezaobilaznom temom pisaca jednog ili drugog opredeljenja, izrazitije ili manje izrazito uključenih u poslovičnu utakmicu zarad zaposedanja

onog poetičko-ideološkog prostora koji se obično imenuje kao "glavna struja" u nacionalnoj kulturi jednog doba.

I mada je, iz različitih razloga, naklonost publike, pa i dobrog dela kulturne javnosti, makar u početku, u većoj meri bila na strani pisaca tradicionalnije, poetički umerenije a ideološki jednostavnije artikulisane vokacije, poetički savremenije opredeljeni ili inspirisani autori ipak su vremenom ostvarili u celini – ne uvek i obavezno u pojedinačnim doprinosima – artistički relevantnije domete, otvarajući u svakom smislu izazovan prostor za beletrističko preispitivanje već unapred zgotovoljenih načina umetničkog prikazivanja, kao i za problematizovanje okamenjenih ili pak ideološki obnovljivih i "stabilnih" predstava, koje u većoj meri zavise od "nadknjiževnih" interesa, bili oni kulturni ili kakvi drugi, nego od osobenih, samosvesno korišćenih "mehanizama" i sredstava literarnog transponovanja i sublimisanja stvarnosti. Odsustvo izrazitog polemičkog naboja, kao i poetičke, pa i ideološke isključivosti nekadašnjih "prvoboraca" s jednog ili drugog književnog "krila" kao da, međutim, u poslednjih nekoliko godina upućuje na izvesne znake nove kulturne situacije i moguće postmiloševićevske homogenizacije, ili bar "miroljubive koegzistencije" dveju doskora najznačajnijih a teško pomirljivih težnji ka zaposedanju dalekosežno uticajne pozicije književne "glavne struje".

Pa iako zauzimaju najznatniji deo književne scene, ova dva, makar donedavno komplementarna poetičko-ideološka "krila" ipak je ne sačinjavaju u celini. Pitanje je, zapravo, šta nakon svega zaista obuhvata tzv. javna ili oficijelna scena srpske književnosti. Ne radi se, pri tome, toliko o činjenici da je nemoguće, a možda više nije ni nužno napraviti "čistu" i klasifikacijski strogu literarnu "stratifikaciju", budući da oba, donekle shematski označena "krila", kao što se moglo videti, nisu sasvim homogena, već se razlistavaju na "struje" i "frakcije", kao što se i katkad na ivicama uočljivo međusobno približavaju, primera radi, u beletrističkoj praksi nekih od kulturno-obnoviteljski orijentisanih pisaca, izraženije sklonih modernijim književnim prosedeima (D. Nikolić, R. Beli Marković), odnosno u karakterističnom tematsko-ideološkom interesovanju za sudbinu srpskog i srednjoevropskog građanastva, recimo, u romanima onih poetički savremenije orijentisanih pisaca (R. Petković, D. Velikić) koji ipak stoje po strani od vodećih postmodernistički opredeljenih "frakcija" poslednjih dveju

decenija u srpskoj književnosti. U određenoj meri, to se može kazati i za *mejnstrim* neopredeljene autore, recimo za Filipa Davida (*Hodočasnici neba i zemlje*, 1995) i Milisava Savića (*Hleb i strah*, 1991; *Ožiljci tišine*, 1997), odnosno za cenjenog tumača Andrića, Dostojevskog i Tomasa Mana, Dragana Stojanovića, koji se zbirkom pripovednih pastiša *Svetska književnost* (1988) oglasio kao mogući predstavnik ekovsko-pavićevski eruditne paradigme tzv. profesorske književnosti, da bi se narednim, romaneskno uobličanim ostvarenjima (*Dvojež*, 1995; *Zločin i kazna*, 1996; *Benzin*, 2000) na aluzivno-ironijski način uhvatio u koštac s moralnim i čak metafizičkim pitanjima bivstva lepote i opstojnosti duhovne harmonije u aktuelnom, konkretno-svakodneвно raspoznatljivom svetu rastočenih vrednosti.

U senci međusobnog nijansiranja središnjih poetičkih "blokova" i istaknutih učesnika javne književne utakmice (samo)razumevanje aktuelne literarne scene na poseban način određeno je položajem rubnih i u izvesnom smislu marginal(izova)nih aktera kao simboličnih međaša njenog, čini se, neminovno *provizornog* i *difuznog* kulturnog prostora. Zahvaljujući kontroverznom unutrašnjim i spoljnim, vanliterarnim okolnostima srpska književnost je, tako, prvi put posle dužeg vremena, dobila nezanemarljivu *kulturnu emigraciju* sa pravim malim "centrima" u Evropi (Amsterdam, Beč) i Severnoj Americi (Kanada). Značajan broj pisaca koji su iz ovih ili onih razloga napustili zemlju u međuvremenu je i doslovno ostao negde na ivici književnog života, i to se posebno odnosi na neke od svojevremeno najzapaženijih pripadnika generacije "mladopрозаista", ali su zato drugi, recimo autori neformalne kanadske "podružnice" (D. Albahari, N. Vasović, V. Tasić), ostvarili zavidan spisateljski učinak i ostavili vidljiv trag u oblikovanju ukupne srpske književne scene s kraja prethodnog i početka ovog stoleća. Postoji, s druge strane, i ono što bi se, ne sasvim nedvosmisleno, moglo imenovati kao *kultur-imigrantska* književnost pisaca "pridošlica" ili "iseljenika" iz bivših jugoslovenskih republika. U tom kontekstu valja, svakako, pomenuti dvojicu doskorašnjih Sarajlija, Stevana Tontića, uglednog pesnika (*Sarajevski rukopis*, 1995), ali i autora sugestivnog romana *Tvoje srce, zeko* (1998), koji neobičnom mešavinom verističko-naturalističkog i humorističko-ironijskog naboja donosi složen doživljaj sarajevske golgote, odnosno darovitog pripovedača Vuleta Žurića, pisca alternativnog, rok-džez senzibiliteta, kadrog, međutim, da i u romanesknom

žanru (*Blagi dani zatim prođu*, 2001; *Rinfuz*, 2003; *Tigrero*, 2005) tematizuje generacijsko iskustvo i iskustvo podneblja, na način koji ne podilazi ideološkim ili čitalačkim stereotipima, već, u rasponu od minimalističko-trivijalističkog do groteskno-lakrdijskog oblikovanja, preispituje naličje logoreičnih medijskih i folklorno-kolektivnih klišeja. Donoseći viđenje bosanske ratne tragedije takoreći iz prve ruke, ovi pisci otvorili su – istina, pomalo skrajnuto i po strani od pune pažnje oficijelne kritike i književne javnosti – tematski "prozor" prema onom traumatizirajućem jezgru koje još uvek nije dobilo kulturno svebuhvatan tretman. U tom kontekstu gledano, naročito, u izvesnom smislu medijatorski položaj, čini se, zauzimaju oni pisci iz Republike Srpske ili pak Crne Gore koji svoje knjige i romane štampaju u Srbiji i pri tom i sami uzimaju aktivnije učešće u ovdašnjem književnom životu.

Pravi autsajderski položaj u srpskoj književnosti danas imaju, ipak, oni pisci *nove kulturne emigracije* koji su samosvesno i hotimično, na izvestan način demonstrativno izabrali poziciju izmaknutosti, približavajući se tako u manjoj ili većoj meri *disidentskom statusu*. U prvom redu to se odnosi na atipičnu autor-sku figuru Vidosava Stevanovića, koji je prešao put od zapaženog pripovedača i romanopisca bliskog *noar* estetici "stvarnosne proze" (*Nišči*, 1971), preko kratkotrajne pozicije, u predvečerje miloševićevskog perioda, javno prepoznatog i prestižnom NIN-ovom nagradom ovenčanog vesnika budućeg *mejstrim* trenda nove nacionalno-prosvetiteljske književnosti (*Testament*, 1986), pa sve do dobrovoljnog izopštenika i žestokog kritičara miloševićevske Srbije, sklonog, recimo u tzv. balkanskoj trilogiji (*Sneg u Atini*, 1992; *Ostrvo Balkan*, 1993; *Hristos i psi*, 1993), satirično-tendencioznom, odnosno prevashodno moralističko-humanističkom (*Abel i Liza*, 2001) slikanju aktuelnog sticaja egzistencijalnih i istorijskih prilika. Štampajući svoje knjige, poput još nekih pisaca, uglavnom izvan Srbije, ili pak, poslednjih godina, ekskluzivno u izdanju alternativnog beogradskog "Foruma pisaca", Stevanović je zapravo markirao jednu sasvim izdvoje-nu i samosvesno polemičnu poziciju bez pravog pandana na literarnoj sceni. Na zamišljenoj mapi srpske književnosti danas ovoj *out-of-border* poziciji najbliže, svakako, stoje dva književ-nika koji su devedesetih domicil pronašli u Hrvatskoj, Bora Ćosić, pisac krležijanske estetike i poslednjih godina uglavnom esejističkog zamaha (*Dnevnik apatrida; Starost u Berlinu*, 1998), odnosno priznati pripovedač Mirko Kovač, autor *Kristalnih*

rešetki (1995), kontroverzno-polemičnog romana koji tematskim sučeljavanjem urbanog i ruralnog senzibiliteta u priči o umetničkoj grupaciji Mediala kao alternativnoj kulturnoj svesti poznobrozovskog doba nesumnjivo ulazi u referentni nacionalno-književni okvir, jednako kao što naginjanjem tzv. zapadnoj varijanti nekadašnjeg srpsko-hrvatskog književnog jezika, čak i u stilizaciji govora urbanih beogradskih junaka, na izvestan način možda ipak treasparentno iskoračuje iz njega.

Ravnodušnost i nezainteresovanost, ili uglavnom sporadično zanimanje književnošću ovih i njima sličnih autora i onda kad se radi o konceptualnom osporavanju, u nekoj vrsti uzvratnog odgovora na njihov sopstveni izbor margine u odnosu na podrazumevano kulturno, ideološko ili javno-komunikacijsko središte, na svoj način upućuje na preovladavanje onog modela koji se, uz neizbežna pojednostavljenja, može označiti kao svojevrsni oblik *kulturnog fokalizma*. Izrazito bavljenje piscima i delima koji pripadaju aktuelnoj "glavnoj struji", ili pak "glavnim strujama", i svojevrsna ignorancija graničnih i rubnih "slučajeva", odnosno kontra-ignorancija ili pak opsesivna negacija *mejnstrim* literature, sa suprotne, alternativne strane – to je kulturna situacija koja je znatnim delom nasleđena iz devedesetih godina prošlog veka i koja i danas, moglo bi se kazati, bez presudnih pomeranja odlikuje književni život. Između "centra" i "margine", između nosilaca glavnih trendova i kulturne alternative još uvek ne postoji, drugim rečima, uprkos pažnje vrednim pokušajima, dijalog u punom značenju reči, koji bi značio uvažavanje i promišljanje različitosti kao najizgledniji poligon samorazumevanja, a ne tek kao svojevrsni *eho-govor* oslušivanja prenaplašenih ili iskrivljenih odjeka sopstvenih, estetički ili ideološki potpuno zaokruženih i nedodirljivih shvatanja. Zbog neuklapanja u trendove i obrasce i na različite načine zanimljivi pisci ponekad ostaju praktično na samom rubu oficijelne kulturne javnosti. Takav je, primerice, slučaj sa Srđanom Valjarevićem, koji se već debitantskom knjigom *List na korici hleba* (1990) smestio na marginu, da bi narednim, žanrovski hibridnim ostvarenjima s elementima fikcionalne i dnevničko-memoarske, dakle nefikcionalne proze (*Ljudi za stolom*, 1994; *Zimski dnevnik*, 1995; *Dnevnik druge zime*, 2005) taj položaj u svakom pogledu, čini se, oblikovao kao svoj izabrani književni identitet.

I mada je – uprkos izvesnoj provizornosti i unutrašnjoj napetosti – ovako uspostavljena kulturna situacija, kao što

je nagovešteno, ipak obeležena relativnom postojanošću i trajanjem, ona je u isti mah i konjuktorno određena. Shodno podrazumevanom *kulturnom fokalizmu*, u osnovi flegmatičnom ili pak netolerantnom prema onome što ne ulazi u aktuelni fokus javnog interesovanja, sticaj opštih i posebnih esnafskih prilika katkad neminovno pomera pojedine pisce od središta ka periferiji zanimanja "centripetalno" nastrojene književne javnosti. Dva primera sasvim su ilustrativna u tom pogledu. Vladimir Arsenijević, najmlađi dobitnik u istoriji ugledne NIN-ove nagrade (*U potpalublju*, 1994), i pored spisateljskog nastavka (*Anđela*, 1997) svoje najavljene tetralogije *Cloaca Maxima* o izgubljenim generacijama mилошевићevskog doba, narednim ostvarenjima, "Ratnim dnevnikom" pod naslovom *Mexico* (2000) i "ilustrovanim" romanom *Išmail* (2004), napravljenim u saradnji s kulturnim strip-crtičem Aleksandrom Zoograфом (Saša Rakezić), kao i preduzimljivim delovanjem u alternativnom izdavaštvu ("Rende"), vratio se iz žiže književne javnosti na njenu marginu, što je sasvim u skladu, čini se, s njegovim autorskim opredeljenjem i pogledom na svet. Drugi, generacijski različit primer predstavlja Pavle Ugrinov, autor koji je tzv. zvezdane trenutke dosegao sedamdesetih i osamdesetih, romanima s nekim elementima nefikcionalne proze o rastu liberalne inteligencije u zreloom dobu jugoslovenskog socijalizma (*Fascinacije*, 1976; *Zadat život*, 1979; *Carstvo zemaljsko*, 1982). Iako je i devedesetih nastavio da objavljuje romane sličnog tematskog opredeljenja i zanatske solidnosti (*Tople pedesete*, 1990; *Savon de fleurs*, 1993), Ugrinov je, znatnim delom, čini se, i zahvaljujući promenjenim ideološko-estetičkim prilikama, sve više izmicao pažnji oficijelne kritike, već prevashodno zabavljene drugim temama i problemima, tako da su njegovi romani i memoarska proza, objavljeni u poslednjih desetak godina (*Egzistencija*, 1996; *Antiegzistencija*, 1998; *Utopija*, 1997; *Besudni dani*, 2001; *Bez ljubavi*, 2002), iako u nekim aspektima inovativni i dragoceni sa stanovišta sagledavanja intelektualne istorije bliže prošlosti, zapravo ostali u pogrančnoj zoni zvanične literarne javnosti.

Hotimice i svojevoljno u toj zoni ostao je i jedan od najosobnijih romana devedesetih, *Dekartova smrt* (1996) Radomira Konstantinovića, autora kultne *Filosofije palanke* (1969) i kapitalne, osmotomne studije o srpskom pesništvu pod naslovom *Biće i jezik* (1983), poslednjih godina potpuno udaljenog od javne komunikacije i povučenog u neku vrstu *unutrašnjeg*

disidentskog prostora. Pisana na tragu Konstantinovićeve rane *intelektualno-eksperimentalne* proze iz pedesetih i šezdesetih, *Dekartova smrt* je roman meditativno-filozofske vokacije što pleni i u isti mah provocira svojim monološko-asocijativnim, intertekstualno-citatnim i arhetipsko-simboličkim tkanjem, u okviru kojega ključne pripovedne figure, poput oca i sina, odnosno Dekarta i Paskala, otvaraju narativno-esejistički podsticajan prostor za imaginativno nadsvođivanje i promišljanje opštih pitanja odnosa između razuma i pasije, kriticisma i vere, autoriteta i slobode, ne samo u okviru prikazivanja epohalno-civilizacijskog usuda domaćeg, nego i evropskog intelektualca uopšte. Ne tako autorski brojna i negovana, uprkos relativno dugoj i značajnoj tradiciji, još iz međuratnog perioda tzv. istorijske avangarde, ova *eksperimentalna linija* savremenog srpskog romana svog verovatno najizrazitijeg predstavnika pronašla je u Voji Čolanoviću, piscu zapažene i nagrađene *Zebnje na rasklapanje* (1987). Nastavljajući stvaralačku pustolovinu iskušavanja krajnjih mogućnosti i semantičko-recepcijske "nosivosti" pripovedne fikcije u minimalističkim uslovima i zadatostima, Čolanović je, nimalo ne snižavajući zahteve postavljene pred vlastito pisanje, proteklih godina publikovao dva, reklo bi se, po svemu sudeći dosad i najradikalnija pokusa u formi romana, "sternovski" zamišljen i ironijsko-modernistički ostvaren konfesionalni roman "nerođenog deteta" pod naslovom *Džepna kob* (1996), odnosno "unatražnu priču", nazvanu *Lavovski deo ničega* (2002), kao nesvakidašnje romaneskno preispitivanje narativno-logičkih mogućnosti, koje odmotavanjem pripovednog "klupka" mimo svih konvencija, od završetka prema početku, u isti mah simbolično dovodi u pitanje i kobnom zaboravu sklonu "logiku" aktuelne političko-istorijske stvarnosti. Činjenica da se čak i mladi romanopisci, načelno manje opterećeni tradicijom, skoro samo sporadično (S. Ugričić: *Maja i ja i Maja*, 1988; *Infinitiv*, 1997) u nekom ozbiljnijem naporu priklanjaju ovom ne odveć popularnom ali poetički vitalno važnom, *eksperimentalno-novatorskom i intelektualno-tražiteljski* zasnovanom ogranku romansijerske fikcije možda već i sama po sebi dovoljno govori o njegovoj poziciji u okviru sveukupnog poretka najzahtevnijeg i najviše upotrebljavanog proznog žanrovskog obrasca savremene srpske književnosti.

Široko delovanje *kulturnog fokalizma*, u poslednjih petnaestak godina kompulzivno usredsređenog bezmalo isključivo

na *istoriju* i *istoriografsku naraciju*, svejedno je li u pitanju tradicionalistička ili postmodernistička *mejnstrim* aspiracija, vidljivo je i u položaju onog oblika romaneskne fikcije koji stoji negde na drugom kraju izražajnog spektra u odnosu na pomenutu *intelektualno-eksperimentalnu* liniju. Reč je, naravno, o tzv. *žanrovskoj književnosti* kao onom vidu pripovedne proze koji, nasuprot odlučujuće antikonvencionalističkom, novatorsko-tražiteljskom porivu eksperimentalne fikcije, u standardnom obliku najvećim delom počiva na preuzetim tematsko-strukturalnim obrascima i ustaljenim predstavama, odnosno slikama sveta, bez obzira na to o kojem konkretnom žanrovskom modelu se radi (krimić, SF, herc-roman, džins-proza i sl). Za razliku od savremene hrvatske proze, međutim, koja je još osamdesetih, u ostvarenjima nekoliko zapaženih pisaca (P. Pavličić, G. Tribuson, D. Ugrešić), napravila iskorak prema približavanju i pretapanju tzv. umetničke i žanrovske književnosti, srpska proza, a to znači i roman, pretežnim delom ostala je verna uobičajenoj konstelaciji, u okviru koje je žanrovska književnost još uvek ipak periferno postavljena, ne tako daleko od područja subkulture i tzv. trivijalne literature. I pored izvesnog zanimanja publike, noviji pokušaji uvlačenja "ozbiljnih" pisaca u ovo rubno područje (npr. tematski "naručeni" blokovi erotske i krimi-priče u časopisu "Reč" devedesetih) nisu doneli dalekosežnije posledice u vidu kreativno značajnijih i sistematičnijih autorskih poduhvata. Karakterističan je, u tom pogledu, položaj usamljenog "plivača" Zorana Živkovića, književnoj javnosti nesumnjivo najpoznatijeg pisca ovakvog opredeljenja. Iako ima legitimitet samostalnog autora prve srpske *Enciklopedije naučne fantastike* (1990), ceo niz internacionalnih nagrada, kao i brojne prevode svojih neobičnih, *hibridnih* knjiga, koje na intrigantan način spajaju SF, tzv. "epsku fantastiku" i fantastiku u uobičajenom značenju reči (*Četvrti krug*, 1993; *Vremenski darovi*, 1997; *Pisac*, 1998; *Knjiga*, 1999; *Nemogući susreti*, 2000; *Skrivena kamera*, 2003), Živković je kod kuće još uvek ponajviše čitan kao žanrovski etiketiran, a to u izvesnom smislu znači i skrajnut pisac, koji tek u najnovije vreme počinje da dobija nešto više pažnje oficijelne književne javnosti.

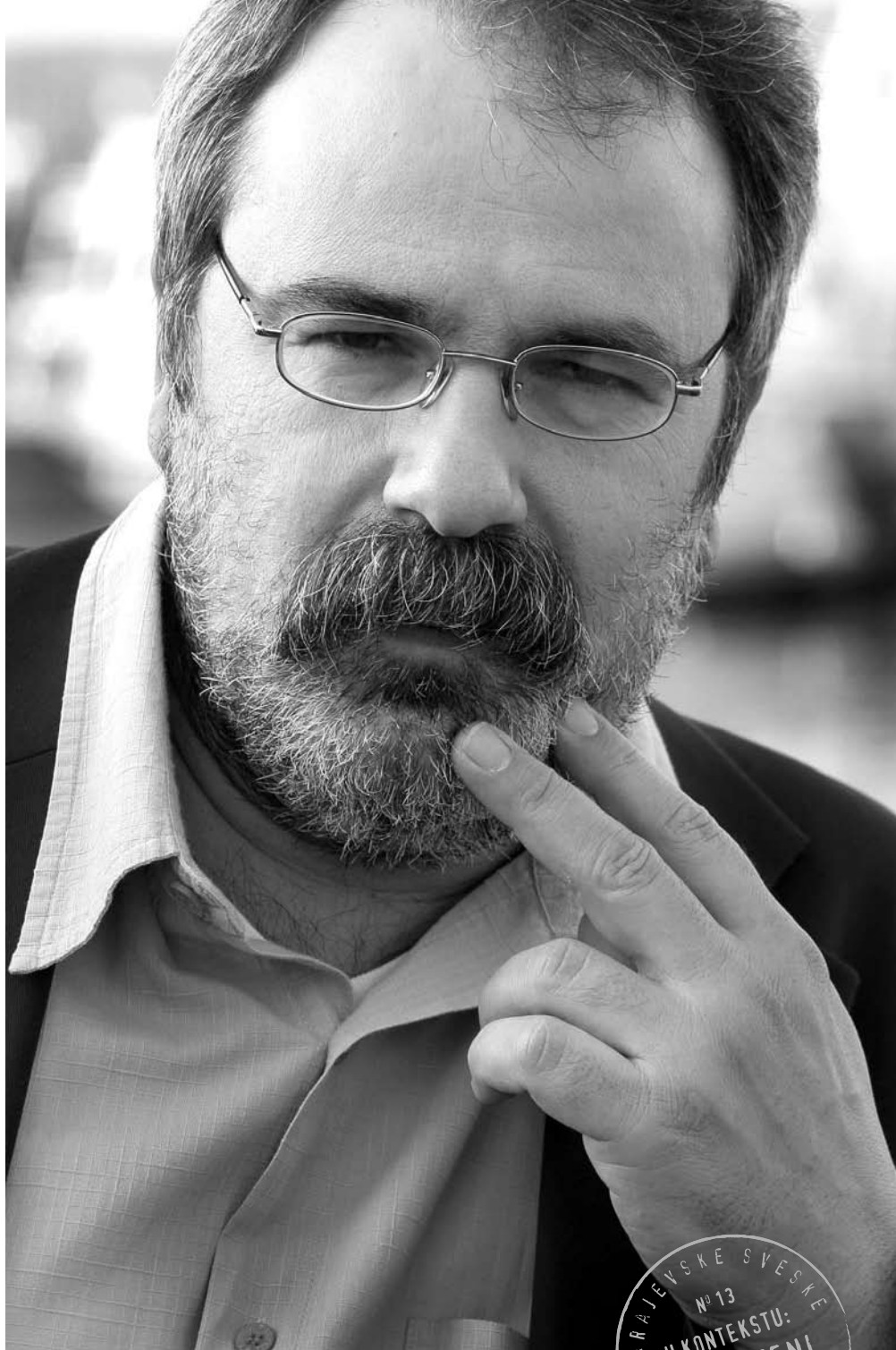
Kroz etikecijske "naočari" čitani su, najzad, mada svakako ne i na poslednjem mestu, ne tako retko i neki inače zapaženi ženski autori, iako njihovi romani svojim ukupnim kvalitetima to zaista ne zavređuju. Istina je, kao što je već prethodno i

predočeno, da ima autorki koje se svojim romansijerskim opusima takoreći spontano uključuju u trendove "glavnih struja" (S. Velmar-Janković), ili makar u njihove granične oblasti (J. Šalgo, M. Mičić-Dimovska). Ali istina je, isto tako, da žensku spisateljsku scenu, veoma raznoliku i zanimljivu poslednjih godina, književna javnost uglavnom doživljava kao na izvestan način polarizovanu, tj. podeljenu između komercijalno-publicistički, delom i senzacionalistički opredeljenih autorki (Lj. Habjanović-Đurović, M. Bobić-Mojsilović, I. Bjelica, V. Radusinović itd) i (neo)feminističkog kruga, okupljenog od sredine devedesetih godina oko konceptijski profilisanog časopisa "Pro Femina" (S. Slapšak, Lj. Đurđić, R. Lazić, D. Đurić i dr), više, zapravo, okrenutog programsko-teoretskom i poetsko-esejističkom nego narativno-beletrističkom pisanju. Između ove dve krajnosti, tako podložne javnoj percepciji još uvek preovlađujućeg *kulturnog fokalizma* po načelu *ili-ili* – ili "muški" agresivno i populistički čitljivo, ili pak "ženski" defanzivno i intimistički samodovoljno "pismo", bez razumevanja za prelazne ili mešovite moduse – u srpskoj književnosti danas postoji, međutim, i ceo jedan niz osobenih pripovedačica i romansijerki koje se tematski samosvesno i "ideološki" jasno izdvajaju u odnosu na konvencije pretežno muški profilisanih literarnih "glavnih struja", a opet ne pristaju sasvim ni uz konvencije doktrinarno ženskog ili feminističkog pisanja.

Mada bi, primerice, zapaženi romansijerski naslovi Snežane Jakovljević (*Eva od kaveza*, 1995; *Ipal*, 1997; *En, den, dinu...*, 2000), zahvaljujući svom raspoznatljivom sižejno-tematskim sklopu i "mekoj" osećajnosti, relativno lako mogli da budu prepoznati i po navici etiketirani i kao sofisticirani žanrovski izdanci tzv. sentimentalno-erotskog, herc-romana ili "ljubića", tako podesnog za klišeizirane predstave o ženskom beletrističkom sentimentu, iole pažljivijem čitaocu oni se pre svega otvaraju kao poetski fluidno i simbolički složeno štivo koje se ostvaruje u smislotvornoj interferenciji suptilnih semantičkih signala, u rasponu od mikro-tumačenja gestova i situacija, pa do razumevanja tipološko-žanrovskih i, najšire shvaćenih, atipično "ideoloških" značenja ispričavanog sveta u celi ni. Nešto slično moglo bi se kazati i za romane Ljubice Arsić (*Čuvari kazačke ivice*, 1988; *Ikona*, 2001), odnosno Gordane Ćirjanić (*Pretposlednje putovanje*, 2000; *Kuća u Puertu*, 2003), pisane u vidljivom otklonu od nacionalne i svetsko-istorijske "buke i besa" prema privatnim i imaginarnim svetovima

junaka, kao, uostalom, i za romane Mirjane Novaković (*Strah i njegov sluga*, 2000; *Johann's 501*, 2005), ironijski distancirane prema zvaničnoj istoriji i velikim ideološkim konstrukcijama prošlih i sadašnjih vremena, a u korist jednog iskošenog, humorno-grotesknog, odnosno manjinsko-outsajderskog gledanja na svet. Svojim poetičkim okvirom ovi romani dotiču, nema sumnje, postmodernističku paradigmu, onako kao što i kratki, intertekstualno premreženi i artistički promišljeni romani Mire Otašević (*Magamal*, 1994; *Ničeova sestra*, 1999) jednim delom dodiruju onu, gotovo ezoteričnu, intelektualno-eksperimentalnu liniju savremenog srpskog romana, narativno istražujući pitanja moći, znanja, civilizacijske emancipacije i kulturne kreacije, u zamahu koji zapravo prevladava konvencije "muškog" i "ženskog" narativnog "pisma", kao i famoznu opoziciju nacionalne i svetske književnosti, i okreće se jednom novom-starom univerzalizmu što ideološki samosvesno smeramimo konvencija, preubedenja i stereotipa.

I mada, već i po svom poetičkom ustrojstvu i ideološkom opredeljenju, književnost ove vrste ne predstavlja invazivnu pojavu koja bi vodila prerastanju u neku od mogućih "glavnih struja", skupa s drugim rubno-alternativnim pojavama i opredeljenjima ona, nema sumnje, označava ništa manje važan i dragocen beletristički i kulturni prostor. Ukupno pak uzev, zajedno s onim najuspelijim, poetički samosvesnim i ideološki emancipovanim *mejnstrim* ostvarenjima, taj osobeni i često nedovoljno osmotreni prostor između ostalog na svoj način svedoči i o vitalizmu savremenog srpskog romana, kadrog da, sred karakterističnog spisateljskog preobilja, a uprkos opterećujućem nasleđu unutrašnjih protivrečja i svekolikoj prinudi na istoriju kao sudbinu, simbolički prevlada neposredne povode i podstreke i domaši zanimanje i vrednosti koje će, izvesno, deliti i njegovi budući, tek stasavajući i dolazeći čitaoci.



SARAJEVSKE SVESKE
№ 13
U KONTEKSTU:
SAVREMENI
ROMAN

ALBAHARIJEVE PIJAVICE: ZAGRCNUTOST U TEKSTU

U ovom trenutku, neposredno pošto sam završio čitanje romana Davida Albaharija *Pijavice* (2005), čini mi se da je za tog pisca, svakako reprezentativnog u srpskom postmodernističkom pripovednom krugu poslednje četvrtine prošlog i prvih godina novog veka, pisanje zapravo proces stalnog samooslušivanja i beleženja onih tihih, jezički gotovo neuhvatljivih transformacija, koje nastupe svaki put kada se odazovemo na svet ili se svet odazove na nas, zavisi otkud se gleda, sleva ili sdesna. Velim, tako mi se čini u ovom trenutku, ne znam šta ću misliti u narednom, i gde će me odvući želja da kažem ponešto o onome o čemu sam razmišljao dok sam čitao taj roman, dva dana, u samoći, samo to, negde u edenskoj prirodi, izmešten iz svog svakodnevnog novobeogradskog okruženja, a moj novobeogradski kvart udaljen je tek nekoliko stotina metara od mesta na kojem je 1998. godine, i mnogo godina pre toga, živeo neimenovani Albaharijev junak, pisac, šta bi drugo mogao da bude Albaharijev junak, vazda preosetljivi oslušivač koga neka unutrašnja, neimenljiva sila, neki metempsihotički poriv tera da se upusti u sukob sa svetom, haotičnim, pomahnitalim, izobličanim svetom srpskih 90-ih godina, a što će sve na kraju u potpunosti izmeniti njegov život, učiniti da on ode negde drugde, s onu stranu, na neko neimenovano, daleko mesto i da tamo, u mraku i u tišini, izvan svog nekadašnjeg zemunskog zavičaja, piše jednu grčavu, stalno izmičući ispovest, hemijskom olovkom čije se srce polagano prazni. Dopala mi se maločas upotrebljena sintagma "izmičuća ispovest", pa mi se sada, u ovom trenutku, kažem, u ovom, jer ne znam šta ću misliti u sledećem, čini da je za Albaharija pisanje u stvari jedna naročita, evokativna procedura svesti, neprestano izmicanje onoga što bi želelo da se jezički uobliči kao celovita priča. Ali, toj želji nije dato da se ispuni, tako zamišljeno srećno finale neprestano se odlaže, priča se preobražava da bi njeno središte, ako središta ima, ako središte uopšte još drži, ostalo isto... davno sam, ima tome dvadeset

pet godina, pisao kako je za Albaharija pisanje način da konstatujemo stalnu promenu, najpre sopstvenu, ličnu promenu, a da ostanemo isti. Elem, gde sam ono stao? Ah, da, znam u prste prostor kojim se kreće Albaharijev junak, pisac, šta bi drugo mogao da bude Albaharijev junak nego pisac, pisanje o pisanju, pisanje kao komentarisanje onoga što se piše, pisanje kao neprestano citiranje ili samocitiranje, kao obrazlaganje teksta koji nastaje i koji u sebe usisava druge tekstove, a toga u *Pijavicama* ima koliko hoćete, to bi mogla biti jedna od ključnih osobina postmodernističkog pripovedanja. U takvom pripovedanju svet se reflektuje na vrlo poseban način, biva propušten kroz filter odgovarajućeg tekstualnog komentara, nikada sasvim doslovno, nego tako da fikcionalni kontekst koliko god da rekreira neku stvarnost, kao što se u *Pijavicama* rekreira srpska stvarnost 90-ih, i to u njenom izobličenom liku, tu stvarnost neprestano relativizuje, stvarnost stalno izmiče, pa da, to sam rekao u trenutku koji je već minuo, koji je postao prošlost i koji zakratko možete dozvati u svest tako što ćete se vratiti nekoliko rečenica unazad i pročitati kako sam tamo napisao da je za jednog postmodernistu, ne nužno samo za njega, pisanje u stvari neprestano izmicanje, pokušaj da se u jeziku zaustavi nešto što se po prirodi stvari ne može zaustaviti, priča se konstituiše tako što se tematizuje sve ono što u datoj situaciji osporava normalan, uravnotežen život. Sećanje je tu važna reč, pisanje uvek dopire iz sećanja, iz nastojanja da jezički organizujemo nešto što je minulo, i da mu damo odgovarajući oblik, koji, avaj, nikada nije identičan sa onim kako je zaista bilo, ko može znati kako je zaista bilo, zar nam se već u sledećem trenutku neće učiniti da je ono što je minulo zapravo bilo nekako drukčije, sve u dlaku onako kao što to čini Albaharijev junak, pisac, šta bi drugo mogao biti. Taj i takav junak, bezimen, pomalo uklet, pomalo nesabran, pomalo začuđen pred životom, hoće da poveže, da osmislotvori stotinu najrazličitijih, među sobom vrlo udaljenih, a na neki način ipak bliskih, što svakodnevnih, što sasvim neobičnih, upravo mističnih pojava. On, najpre, prisustvuje jednoj sceni svađe na Dunavskom keju koja se završava šamarom, potom upoznaje neke nove ljude, među njima i jednu fatalno privlačnu Margaretu, a gubi jedinog pravog prijatelja, ispostaviće se, na samom kraju, prikrivenog neprijatelja, i odjednom se, kao u nekoj produženoj halucinaciji, kao da je stalno naduvan, pojavljuje, kao medij jednog lutajućeg duha, u ulozi glavnog

protagoniste nastojanja male grupe beogradskih Jevreja da, sledom mističkih i kabalističkih uputstava, kada se mora uskladiti ceo niz jedva dokučivih okolnosti i konstelacija, i utvrditi tačan sled odgovarajućih znakova koji imaju nikad do kraja odgonetnutu matematičku i geometrijsku vrednost, od nežive materije sačine Golema, veliko mitsko biće koje bi se ukazalo kao zaštitnik njihove etničke manjinske zajednice, čiji život, istorijski posmatrano, nije ništa drugo nego neprestana borba za opstanak, neprestano dovijanje i iznalaženje načina da se održi pravo na različitost u svim sredinama koje, po sili dominacije većine, žele da tu razliku ponište. Albaharijev roman *Pijavice* usredsređen je, između ostalog, i na istoriju jevrejske zajednice u Austrougarskoj i Srbiji unazad tri stotine godine, te, posebno, na pitanje antisemitizma; glavni junak, nejevrein, pisac, prevodilac, kolumnista kratkovekog nedeljnika "Minut", što po sili više slučajnosti, što po iznenadno otkrivenom osećanju izabranosti, što po samodeklarisanom preuzimanju odgovornosti, što iz želje da iskušava sopstvenu sudbinu, postać je junak priče koja ga prevazilazi u svemu, a najpre u nastojanju da uopšte razume šta mu se zbiva. On traga za pojavom tajanstvenih znakova, slično onoj potrazi koju je pre mnogo godina preduzimao glavni junak Albaharijeve antologijske priče "Nema pesma", ali iz sasvim drugih pobuda i, što je presudno važno, sa potpuno drukčjim posledicama. Junak *Pijavica*, naime, pokušava da deluje, piše ono što misli, upozorava i apeluje na sredinu da se dozove pameti, ali njegovo delovanje izaziva pogromsku reakciju i on biva prinuđen da ode iz zemlje. Sve što mu posle toga ostaje jeste – pisanje. Tekst kao poslednje utočište, kao retrospekcija svega minulog, kao komprimovano sećanje, kao finalni, makar i uzaludan čin, kao samoiskupljujući napor. Odjednom, dosećam se da je Albahari, nekadašnji pisac intimističkih tema, posvećenik sažetosti, zakleti protivnik jakih tema, velikih naracija i ideologemskog funkcionalizovanja priče, tokom minulih desetak-petnaestak godina, vreme munjevito prolazi, čini mi se da je sve to bilo juče, ali ne, već ima toliko, nekako naporedo sa svojim odlaskom u Kanadu, po sili života, po inerciji stihijnog dejstva biografije, svoje pripovedanje "otvorio" za jake teme, a možda je to u vezi i sa time da se od pisca kratkih priča preobrazio u romansijera. Roman naprosto zahteva jaku temu, jaka tema hoće u roman, i sažetost se onda nužno pretvara u raspričanost, velika priča iz života traži za sebe odgovarajući prostor...

I u *Snežnom čoveku*, i u *Mamcu*, i u *Gecu i Majeru*, i u *Svetskom putniku*, i u *Mraku*, a taj kratki roman, nedovoljno primećen, *Mrak*, po atmosferi, po vremenu zbivanja, po pritisku morbidnih okolnosti, po pripovedanju sa distance, iz stranstvovanja, svakako je najbliži *Pijavicama*, dakle, u svim tim romanima Albahari je otvorio poneku jaku temu, postavio, sebi i drugima, pitanje identiteta, pitanje razlikujuće drugosti, pitanje zlehudog rada istorije, pitanje predaka, pitanje masovnog satiranja Jevreja, pitanje života u emigraciji, pitanje političkog sunovrata države u kojoj je rođen, i sada, pitanje antisemitizma... toliko je pitanja, a svi su odgovori privremeni i relativni, pitanja se samo nagomilavaju, pisanje možda i nije drugo do stalno postavljanje pitanja, stalno demonstriranje unutrašnje začuđenosti, zašto je ovo ovako, a ono onako, i zašto je svet ustrojen na ovaj, a ne na onaj način, i kako pronaći odgovor na tu jednačinu sa milion nepoznatih i može li se snagom volje, snagom neke zamišljene, pretpostavljene, magične matematičke konstrukcije, pronaći neki model, neki odgovor u kojem bi se svet, makar i zakratko, doveo u stanje srećne ravnoteže, ko bi to mogao znati, nekmoli jedan postmodernistički pripovedač koji samo nešto konstatuje da bi kasnije, nekog idućeg trenutka, porekao to što je konstatovao, jer istina sveta izmiče, za trenutak nam se čini da smo u pisanju njome ovladali, da, da, ali, avaj, pisanje je stalno izmicanje, pa je nekadašnji postmodernistički ekskluzivizam, igranje sa tekstom, cinični komentar i ironizacija postulata kanonizovane tradicije, uključujući i podsmeh kumirima Istorije, Politike, Nacije, Religije, Književnosti i čega još sve ne, u međuvremenu, u novom naletu pomahnitalosti, zamenjen ponovnim pronalaženjem, možda bi bilo dobro reći: ponovnim otkrivanjem velikih tema, dakako, na jezički prefinjen način, što je Albaharijevo svojstvo, od prve knjige do danas, to fino jezički nijansiranje, nekad i sad, usredsređivanje na neobičan, zbog nečeg važan detalj, a danas i razlivanje u bezbroj asocijativnih pravaca koji tkaju tu priču što neprestano migolji i što se stalno menja, tu *borhesovsku peščanu knjigu* ili taj mistički, kabalistički tekst iz *Pijavica* pod nazivom “Bunar” koji ima sposobnost autoregulacije, uvek se menja i, bojim se da se suviše ne ponavljam, neprestano izmiče. Razumljivo, čak i preobraženi postmodernistički pisac, koji je, ipak, posle svega, uprkos svim odbijanjima i relativizacijama, prihvatio izazov i počeo da pripoveda o nesrećnom liku sveta, o sudbini, o zlu i o svim drugim

temama koje podrazumevaju postojanje odgovarajućeg etičkog stava, u svom rukopisu ima sačuvano svojstvo da se postojano poigrava sa tekstualnim konvencijama i, više od toga, sa tekstualnim predlošcima. Srpska postmodernistička proza je, tako, u istoriji svoga preobražaja preispitivala najrazličitije pripovedne matrice, i *borhesovsku*, i *beketovsku*, i *prustovsku*, i *čehovljevsku*, i *šulcovsku*, i *bartelmijevsku*, i *pinčonovsku*, i tako dalje, i tako dalje, svet nas neprestano prekriva svojim crnim prikazanjima, i postavlja nam hiljade hiljada preteških pitanja, a književnost sve to apsorbuje, pretvara u tekst, praveći Golema koji bi valjda trebalo da se postavi kao ustuk naviranju konačnog besmisla, kada će se sav red, sav prividni, provizorni, jedva održivi red, sručiti u kaos, i više ničega neće biti, osim ćutanja, ledenog, večnog ćutanja, iz kojeg će sva ta pitanja izgledati suvišna, i jadona. Znam, do u detalj, svaku ulicu, i svaki ugao kojima se u romanu *Pijavice* kreće Albaharijev neimenovani junak, pisac, ljubitelj kanabisa i, sve dok đavo ne dođe po svoje, uglavnom novinski komentator marginalnih društvenih pojava. Takav junak će se, igrom višeg slučaja, uvek taj viši slučaj, uvek taj sticaj okolnosti, uvek te smešne gajde smisla, obreti u situaciji o kojoj nije mogao ni sanjati. Premerio sam, stotinama i hiljadama puta, recimo, Dunavski kej, Ulicu Kralja Petra i Pop Lukinu, i dok sam čitao *Pijavice* zapravo sam u mislima sebi uvek lako predočavao gde se u kojem trenutku nalazi prokaženi kolumnista "Minuta", i video sam, jasno, do u detalj, svaki njegov pokret, hoću da kažem da su za mene *Pijavice* najstvarnosniji Albaharijev roman, ne toliko stoga što je ružna stvarnost, koje više niko ne želi da se seća, ali koja nam se neprestano vraća, zaista nahrupila u njegovu pripovedanje, niko nije mogao ostati nepošteđen od te stvarnosti, književnost je naprosto bila primorana da se sa njom iznova suoči, stvarnost je silovala imaginaciju, ne samo, velim, zbog toga, koliko zato što ta knjiga govori o prostoru po kojem se neprestano krećem, i koji znam. To je važno u čitanju, ponekad i presudno važno, da ono što čitajući zamišljamo uvek smeštamo u neki realni, prepoznatljiv prostor. U slučaju Albaharijevih *Pijavica* nije bilo potrebe da zamišljam, sve sam video odmah. Sada ću reći nešto što donekle protivreći onome što sam maločas napisao, razumljivo, taj je trenutak zauvek ostao za mnom, i sada je vreme da mislim o nečem drugom, da mislim drukčije, iz novog ugla. Premda je pun realema, premda je krcat opisom stvarnosti kao *teretom* (da, da, Albahari

ima esejističku knjigu sa takvim naslovom; u njoj promišlja pitanja svog osećanja jevrejstva), i premda se, sasvim legitimno, može čitati kao fikcionalizovani, na trenutke ekstremno kritičan komentar jednog davno prošlog ili tek minulog ili još neistorizovanog vremena (bliska prošlost nije još postala gotova priča), to nipošto ne znači da su *Pijavice* nekakav realistički roman koji želi da rekreira nešto što se uistinu dogodilo, već preispituje mogućnost i verovatnost dogođenosti, jednu pretpostavljenu, ekstremnu dogođenost, sa šikaniranjem, izivljavanjem, pretnjama, ostavljanjem izmeta pred vratima, izdajstvom najboljeg, jedinog prijatelja i ubistvom jednog od junaka iz niskih pobuda, samo zato što je ubijeni bio drukčiji od većine. Stalo mi je do te razlike, prepoznao sam, po sili svoga iskustva, Albaharijeve *Pijavice* kao knjigu punu moje stvarnosti, kao knjigu moga prostora, ali ne i kao knjigu koja bi htela da etički docira na način arbitrirajuće, etički apelativne književnosti, one što sebi hoće da prida veći značaj i veću, tako neestetičnu, važnost nego što je objektivno ima. Šta je objektivno, ne znam, možda to tek osećam, ali, ako osećam, onda to nije objektivno. Zaista previše pitanja, na koju god stranu da pogledam, levo su pitanja, i desno su pitanja, i gore i dole, i ukoso, i napred i iza, svuda samo pitanja. Nikada neću do kraja razumeti, niti uspeti da samom sebi odgovorim da li tekst uobličava iskustvo, ili iskustvo uobličava tekst. Postmodernistički pisci, pretpostavljam, misle da je tekst stariji od svega, i da on nameće svoju volju iskustvu, onome što se desilo, i što se uskladištilo u sećanju, i, više od toga, tekst tu svoju volju nameće i onome što se nije dogodilo ili se dogodilo samo u fantaziji, u imaginaciji, ili se moglo dogoditi, rečju, bez teksta nema sveta. Drugi pisci, oni tradicionalniji, misle da bez iskustva nema teksta, iskustvo je već nekakav prateći tekst, u pisanju ga samo uobličavamo, određujemo mu granice, dajemo mu jezički lik. U *Pijavicama* Albahari stoji negde između, gledajući jednim okom na autoritet i važnost teksta (ne prestaju nego se umnožavaju mnogobrojni komentari, pripovedni tekst je u potpunosti osvešćen), dok drugim okom gleda u stvarnost, u iskustvo, i istoriju, pri čemu naslovna reč, "pijavice", praćena pomalo iščašenom pričom, bizarnim objašnjenjem o važnosti tih stvorenja u starijoj medicini, dobija globalno, simboličko značenje: dok smo uronjeni u život, uvek nam neko, iz nekih razloga, iz nekih iracionalnih, nerazumnih pobuda, sisa krv, i to gotovo neosetno, poput pijavica, istovremeno nam ubrizgavajući anestetik,

da ne bismo osećali bol. I tako nas je svakim danom sve manje, što bi rekao jedan veliki srpski pesnik. Zbog toga mi se, u ovom trenutku, dok se polako, iscrpljujući sve beleške koje sam, prema svom običaju, okrajkom male grafitne olovke, na marginama, pravio dok sam čitao *Pijavice*, i ispisujući sve ono što mi je naknadno palo na pamet, čini da je taj Albaharijev roman njegova do sada najstvarnosnija i, u isti mah, najsimboličnija knjiga, zavisi da li vam se ukazuje sleva ili sdesna, iz ovog ili iz onog ugla. Neko će u njoj pre svega videti opredmećenje piščeve potrebe da, u književnoj formi, na književan način, stalnim usložnjavanjem pripovednog toka, razgranavanjem fabulativnih linija i žanrovskim preobražajima (od fantastike, preko aleksandrijske, erudicijske proze i proze detekcije) opiše istoriju jevrejske zajednice u Srbiji, posebno raskrinkavajući antisemitizam u svim njegovim vidovima, a drugi će, prateći to nedvosmisleno tematsko izoštravanje, prepoznati sve one karakteristike Albaharijevog pripovednog stila zbog kojih su mu knjige tog pisca bliske ili daleke. Recimo, njegov običaj da većinu svojih romana, naročito romana novijeg datuma (zapravo, sve izuzev *Sudije Dimitrijevića*, *Cinka* i *Mraka*) ispiše u formi mega-pasusa, bez ijednog poglavlja, prekida, predaha, makar novog reda. Toj neprekidnosti jezičkog slapa uvek ima nekog razloga, a taj razlog je nekada više (*Gec i Majer*), a nekada manje uverljiv (*Svetski putnik*). U ovom trenutku, dok sve intenzivnije razmišljam o završnoj rečenici mog teksta koji bi trebalo da pribere barem neke utiske koje sam sticao čitajući *Pijavice*, pretpostavljam da je osnovni razlog Albaharijevog običaja da svoje romane ispriповeda iscela treba tražiti u *evokativnosti* njegovog pripovednog glasa. Prošlost je teret, a sećanje na njega je teret svih tereta, izvor stalno delujućih trauma koje se pisanjem ne uklanjaju, nego čine još težim. Pri tom, sećanje je neprekidno, i ovaj tekst je u stvari rekonstrukcija jednog čitanja, čitanja romana *Pijavice*, jer je sama svest neprestano prisećanje, neprestano ponavljanje i obnavljanje: zato što se nikada ne prekida, i zato što neprestano navire, i zato što neprestano, ah, opet, izmiče, i književna, jezička ekvivalencija stvarnog ili izmišljenog sećanja treba da bude takva – neprekidna, hotimično zgomilana, nerazrešiva. Zagrcnuta. Možda je to dovoljno dobra reč. Zagrcnutost u tekstu. Da, upravo to.



SARAJEVSKE SVESKE
№ 13
U KONTEKSTU:
SAVREMENI
ROMAN

Dejan Ilić

Ispod dobra i zla: iskustvo praznine i iskustvo svetog u prozi Svetislava Basare

... *nema mesta za povlašćene posmatrače.*
"Savršen zločin" (Basara 1985b: 16)

U ovom tekstu izlažem dva čitanja prozних dela Svetislava Basare: jedno čitanje dovodi u prvi plan formalne i tematske odlike zbog kojih se ova proza označava kao postmodernistička; drugo čitanje polazi od religioznih elemenata kojima je prožet Basarin opus. Ova dva čitanja nisu uzajamno saglasna: prvo vodi ka zaključku da pripovedna dela Svetislava Basare posreduju *iskustvo praznine* – ontološke neutemeljenosti sveta i čoveka u njemu; drugo čitanje ocrtava one vidove Basarine proze koji se odnose na *iskustvo Svetog*. Prema shvatanju sveta bitnom za drugo čitanje, *iskustvo praznine* – prema prvom čitanju neumitno – nije zaista zadato ljudskom biću: ono ga stiće svojevoljnim odbacivanjem *iskustva Svetog* i tako samo sebe lišava punoće postojanja posredovane Božijom rečju. Oba čitanja upućuju na bitne odlike Basarinog dela, i moraju se uzeti u obzir prilikom tumačenja, bez obzira što se uzajamno isključuju.

I Postmoderni Basara

... *danas [je] jedini način da se kaže istina priznati javno da je sve što sam u ovoj knjizi (i ne samo u njoj) pisao – čista laž.*
"Post scriptum" (Basara 1989: 65)

Izrazita metatekstualnost, dosledna razgradnja naracije, slabljenje funkcije pripovedača, regresivna fabula, narušavanje vremenskih i prostornih odrednica pripovedanja, grafičke intervencije unutar teksta, dehumanizacija likova, jukstapozicija raznorodnih diskursa – neka su od poetičkih obeležja zbog kojih su Basarinu prozu kritičari redovno obeležavali kao postmoder-

nističku. To svrstavanje, međutim, nikad nije bilo isključivo deskriptivno. Naprotiv, ono je podrazumevalo i jasan vrednosni sud: opisati Basarina dela u okviru postmodernističke paradigme za neke kritičare ujedno je značilo i izricanje ocene o njihovoj visokoj književnoj vrednosti; isto određenje za drugu grupu kritičara jasno je podrazumevalo poricanje književne vrednosti i upućivanje na puko poigravanje formom koje je lišeno dubljeg smisla. Zanimljivo je da su i pozitivan i negativan vrednosni sud temeljeni na istim argumentima: a reč je o nepotpunoj i proizvoljnoj argumentaciji.

Kritičari su u tumačenju Basarinih knjiga polazili od sličnih uvida da je reč o: antimimezisu; aleksandrijskom sindromu; formalističkom eksperimentu; literarnoj mistifikaciji i poigravanju književnim konvencijama; pripovedanju poetike; preispitivanju narativnih mogućnosti; novom razumevanju pripovedanja; novom osećanju za književni oblik. Od ovakvih uvida dalje se kretalo u dva pravca, da bi se stiglo: ili do a) pogrešnog zaključka da nam Basarina proza, budući da je zaokupljena sobom, te u sebe zatvorena, ne govori ništa, ili bar ništa bitno o svetu u kome živimo i smislu našeg postojanja u tom svetu, te kao takva – kao “privatna igra”, odnosno “građevina bez temelja” ili “krov bez zgrade” – ne može biti relevantna, jer nije u stanju da pruži “umetnički uobličenu istinu”; ili do b) pogrešnog zaključka – ali ovaj put sa pozitivnim vrednosnim predznakom – da je reč o čistom *l'art pour l'artu*, duhovitom poigravanju narativnim oblicima koje je samo sebi svrha. U oba slučaja korektno opisane formalne odlike nisu i protumačene, to jest samo tumačenje je izostalo, ili je dato u uzgrednim napomenama – recimo da se takvim poigravanjem razotkrivaju i preoblikuju “različite ideologije ili istorijske utopije” – koje nisu obuhvaćene konačnim sudom.

Za tumačenje priča i romana Svetislava Basare iz postmodernističkog ugla dobru osnovu pružaju dve detaljne studije o poetičkim odlikama narativne književnosti druge polovine dvadesetog veka: jednu je izložila Linda Hačn u knjigama *Poetika postmodernizma* (Hutcheon, 1988) i *Politika postmodernizma* (Hutcheon, 1989), a drugu je ponudio Brajan Makhejl u knjizi *Postmodernistička proza* (McHale, 1989). Hačn i Makhejl detaljno opisuju narativne strategije postmodernističkih pripovedača i tumače ih pokušavajući da odgovore na sledeća pitanja: šta nam te strategije govore o svetu u kome živimo i šta nam kažu o smislu postojanja u takvom svetu.

Danas je već klasična Makhejlova definicija prema kojoj je, za razliku od modernističke proze čija je dominantna *epistemološka* (svojsvene su joj narativne strategije koje postavljaju i u prvi plan ističu pitanja: kako da tumačim svet čiji sam deo; šta sam ja u tom svetu; šta je to u tom svetu što treba da znam; postoji li neko ko to zna; kakvo je to znanje i koliko je ono pouzdano; da li se to znanje nekome može preneti i kako; gde su granice tog znanja), dominantna postmodernističke proze – *ontološka*. Njoj su svojsvene narativne strategije koje postavljaju i u prvi plan ističu pitanja: čiji je ovo svet, šta da se radi u njemu, koje od mojih *ja* treba to da radi. Druga tipična postmodernistička pitanja tiču se kako ontologije samog pripovednog teksta tako i sveta predstavljenog tim tekstom: šta je svet; kakvi svetovi postoje; kako su konstituisani; po čemu se razlikuju; šta se dešava kada se naruše granice između različitih svetova; na koji način postoji tekst; koji nam se oblik postojanja sveta, ili svetova, predočava tekstom; kako je strukturisan predstavljeni svet (McHale, 1989: 9-10)? Treba imati u vidu i to da u postmodernističkoj prozi *modernistička* pitanja nisu izgubila značaj. Naprotiv, Linda Hačn s pravom tvrdi da su za postmodernističku prozu jednako bitna *i epistemološka i ontološka* pitanja (Hutcheon 1988: 50). Ona je u pravu i kada preciznije od Makhejla određuje vezu između postmodernističkog pripovednog teksta i sveta: postmodernistička prozna dela svesna su vlastitog istorijskog, društvenog i političkog konteksta (Hutcheon 1988: ix). Naglašavanjem protivrečnosti između težnje ka umetničkoj autonomiji i svesti o vlastitoj istorijskoj uslovljenosti, postmodernistička proza upućuje na to da svako delo ima ideološki podtekst koji postavlja uslove za samu mogućnost da ono ima ili proizvodi značenje (Hutcheon 1988: xii-xiii).

U prozi Svetislava Basare izričito se postavljaju pitanja poput onih o kojima govore Makhejl i Hačn. Ili smo, čitajući tu prozu, navedeni da sami postavimo slična pitanja i odgovorimo na njih. Na primer: kako se gradi pripovedno *ja* Basarine proze i kakve to veze ima sa našim *ja*; kako se konstituiše svet Basarine proze, a kako naš svet? Ova pitanja narativno su uokvirena tako da jasno upućuju na vlastitu ukorenjenost u istorijski, društveni i politički svet. Svest o istorijskom, društvenom i političkom kontekstu dodatno je naglašena i metanarativnim komentarima. Nije reč o pukom *l'art pour l'artu* kada Basara zbirku proznih zapisa o istraživanju iluzija ili ideoloških krivotvorenja završava sledećom napomenom:

“[...] fikcije kojima sam ispunjavao svesku imale su zajedničku osobinu: neodoljivo su podsećale na svakodnevnu stvarnost, na okolnosti kojima smo svakodnevno okruženi, i to do te mere da mi se na momente činilo da su u pitanju alegorije, te odvratne stilske figure. Ali nije moja – ni bilo čija – krivica što stvarnost, ona empirija toliko popularna u krugovima “prosvećenih”, toliko liči na fikciju negativnih utopija. [...] Nije ni čudo. Šta može imaginacija pojedinca sukobljena sa lažima tolikih generacija koje su se taložile hiljadama godina stvarajući sve neprozirniji veo oko bića.” (“Post scriptum”, u Basara 1989: 64)

To što načini konstituisanja ili postojanja sveta dospevaju u tematsko središte postmodernističke proze posledica je namere, objašnjava Linda Hačn, da se oneobiči i preispita sve ono što po navici prihvatamo kao “prirodno”, samo po sebi razumljivo i istinito (Hutcheon 1989: 2). “Oneobičavanje”, međutim, ne može biti obeležje isključivo postmodernističke književnosti: reč je, naprotiv, o jednom od bitnih svojstava književnosti uopšte. Pa ipak, postmodernističko isticanje ideološke uslovljenosti proizvodnje značenja i razumevanja vodi ka zaključku da je i svako umetničko prikazivanje sveta suštinski određeno istorijskim, društvenim i ideološkim kontekstom: budući da se ne mogu izmestiti izvan tog konteksta, pripovedači ga smišljeno ističu i na razne načine opisuju kako ih on određuje. Reč je, dakle, o posebnom vidu oneobičavanja, čiji je cilj da se prikaže zavisnost naših predstava o svetu i nama samima od hijerarhijskih, ideologizovanih odnosa moći u društvu. Jednim takvim prikazom započinje roman *Napuklo ogledalo*:

“Ali iskrsao je ozbiljan problem: jezik je odbijao da govori. Naviknut na dekrete i direktive nije se usuđivao da kaže ni slova o onome o čemu sam nameravao da pišem. Ako bih, na primer, započeo rečenicom: *Moja porodica je počela da se raspada*, reči bi se odmah ogradile dodajući nastavak: *ali beše to preživela, buržoaska porodica*. Nisam znao nijedan drugi jezik, ali ne sumnjam da je i tamo situacija bila slična.” (Basara 1986: 6)

Svest o tome da su naše predstave o svetu i vlastitom *ja* zapravo konstrukti proizvedeni u skladu sa postojećim ideološkim obrascima u osnovi je analogije koja se u pripovedanju

uspostavlja između narativnog sveta, koji se gradi prema književnim konvencijama, i stvarnog sveta. Tako je, neznatno izmenjena, šekspirovska metafora sveta kao pozornice dobila nov smisao poistovećivanjem stvarnog, istorijskog sveta sa “izmišljenim” svetom proznog dela. Ma koliko bio fragmentaran i nedosledan i u poštovanju i u kršenju književnih konvencija, postmodernistički prozni tekst neminovno *prikazuje*, odnosno *predstavlja svet*. Drugim rečima, dosledno književnoj tradiciji koja joj neposredno prethodi, postmodernistička proza takođe rekonstruiše svet, ali tako što na svaki način rekonstrukciju otežava i skreće pažnju na same procese i postupke narativne rekonstrukcije (Mc Hale, 1989: 151), a time i na procese i postupke konstruisanja ideoloških predstava o svetlu. Unutar ovako postavljenog okvira, brojne metatekstualne narativne strategije svojstvene Basarinoj prozi ne mogu se više čitati kao naivno poigravanje pripovednim oblicima.

Prve rečenice romana *Napuklo ogledalo* dobar su primer dvostrukog učinka metanarativnih postupaka. “Kakav je ovo početak?” upitaće se mašinski sлагаč na samom početku romana, pošto je u štampariji pročitao: “Kakav je ovo početak?” Zatim sledi komentar dramatisovanog narativnog *ja*, koje uprkos književnim konvencijama i logici pripovedanja prisvaja ingerencije sveznajućeg pripovedača: “Onda odmahnu rukom i nastavi da slaže tekst. Roman je tako počeo u trenutku kada je odavno bio završen” (Basara 1986: 5). Umesto tradicionalnih početaka izvedenih iz “Beše jednom...” ili “Nekada davno...”, Basara ovakvim otvaranjem romana nagoveštava da priča tek što nije počela, ali je samim nagoveštajem priča zapravo već krenula. Onda je tek usledio konvencionalan početak: “Jedne noći...” (Basara 1986: 5). Na ovaj način tradicionalni postupci predstavljanja sveta proznim tekstom smeštaju se u narativni okvir čija je funkcija i da čitaoca neprestano opominje da je reč upravo o konstrukciji zasnovanoj na promenljivim konvencijama, zavisnim od konteksta u kome nastaju i primenjuju se.

Pored toga što pažnju usmerava na konvencije književnog teksta, metaprozni okvir – koji *otežava* rekonstrukciju sveta ili *ogoljuje postupak* – upućuje i na načine društvenog konstruisanja predstava o svetlu: posredno – razvijanjem analogije između pripovednog i stvarnog sveta; i neposredno – eksplisnim ukazivanjem na “pravu prirodu” naših predstava o svetlu. U priči “Isповest”, događaji iz dramatične 1948. pored se sa umetničkim delom koje zaslužuje da bude opisano “u

istoriji umetnosti kao preteča konceptualizma” (Basara 1993: 57). Pripovedač tvrdi da jedino takvim poređenjem možemo ispravno da razumemo suštinu događaja o kojima se govori u priči: svaki drugi pokušaj, opominje on, pogrešan je.

“Istraživači i svedoci uporno ostaju pri tvrdnjama da su radovi na vađenju i tucanju ogromnih količina kamenja bili besmisleni. To je samo po sebi kontradiktorno; u državi u kojoj se o besmislu, bačenosti u svet i ostalim egzistencijalističkim bulažnjemima nije smelo ni govoriti, kako je moglo biti mesta za besmislene radove? Doduše, zbog zamašnosti projekta, ideje da se celom dužinom ostrva ispiše navedena parola namenjena američkim špijunskim avionima X-1, ni upravnik logora nije znao konačni cilj opsežnih radova. Ali to se i danas vidi na satelitskim snimcima; lepo piše: NON – DIXIT TITO. Zašto na latinskom? Možda zbog toga što je univerzalni jezik? Ili zato što je večiti predsednik bio katolik? Ko zna?” (Basara 1993: 56-57)

Nasuprot “kontradiktornim” tvrdnjama, pripovedač izlaže svoju verziju istorijskih događaja, ali je apsurdnost te verzije čitaocu takođe očigledna. Moglo bi se reći da je tako obnovljena uverljivost tvrdnji koje u prvoj rečenici odlomka bivaju odbačene kao kontradiktorne. Ali, smisao navedenog odlomka osciluje. U citiranim rečenicama jasno se prepoznaju elementi različitih tumačenja istorijskih događaja o kojima priča govori. Ti elementi naprosto su poređani jedni pored drugih, bez obzira na to što se uzajamno isključuju. Stavljani jedni pored drugih, oni uzajamno razotkrivaju vlastite ograničenosti i ideološke uslovljenosti. Ironijski kontekst u koji su smešteni – apsurdna zamisao o ispisivanju gigantske poruke – dodatno naglašava njihovu “pravu prirodu”.

Postupak ukrštanja ili jukstapozicije različitih diskursa, koji posreduju predstavu o svetu koja pretenduje na apsolutnu istinitost i isključuje sve ostale kao lažne, Basara primenjuje i na nivou kompozicije većih prozних celina. Romani *Fama o biciklistima* i *Na Gralovom tragu* imaju oblik zbornika raznorodnih tekstova: svaki tekst pripada posebnom diskurzivnom žanru, određenom već samim naslovom, i svaki nudi drugačiju predstavu o svetu. Pošto nedostaje narativna instanca kojoj bi bili podređeni elementi romana i koja bi odredila šta je tačno a šta lažno u tekstem konstruisanom svetu, narativni delovi

uzajamno se poriču, ali bez mogućnosti da se bilo koji od njih konačno uspostavi kao jedino istinit. Ovakvim postupkom se u romanima *Fama o biciklistima* i *Na Gralovom tragu* tematizuje i različitost istorijskih viđenja prošlih događaja.

Poseban odnos između povesti i pripovesti još jedno je bitno obeležje postmodernističke proze. Linda Hačn tvrdi da ovaj odnos presudno određuje šta je postmodernizam u književnosti. Kada se za jedan pogled na svet kaže da pretenduje na opšte važenje, onda se to, smatra Linda Hačn, prevashodno odnosi na shvatanje sadašnjosti i prošlosti, te upravo istorija predstavlja osnovni model razumevanja sveta i pripisivanja smisla prošlim događajima. Postmodernistička proza – Linda Hačn zove je “istoriografskom metaprozom” – preispituje pretpostavke historiografije skretanjem pažnje na sličnosti između narativnog (u užem smislu) i historiografskog diskursa, problematizovanjem referencijalne funkcije kako književnosti tako i historiografije, podrivanjem predstave o celovitom i autonomnom subjektu koji je u stanju da sa jednog stanovišta koherentno poveže bilo fiktivne, bilo istorijske događaje i da im smisao.

Kada je u pitanju referencijalnost pripovednog ili istorijskog teksta, reč je jednostavno o sledećem: nijedan prošli događaj nije nam neposredno dostupan. Prošlost nam je dostupna jedino posredstvom dokumenata. Slično važi i za događaje čiji smo savremenici. Bilo da je reč o zvaničnom dokumentu ili o ličnom svedočenju o nekom događaju, taj događaj je već tim dokumentom ili svedočenjem rekonstruisan, to jest pripisano mu je značenje koje mu odgovara unutar diskursa kome pripadaju dokument i svedočanstvo. Budući da nam je događaj dostupan posredno, nemamo čime da procenimo verodostojnost dokumenata ili svedočanstava koji nam posreduju “činjenice” o događaju. Oksimoronska priroda sintagme “istorijska istina” u romanima *Fama o biciklistima* i *Na Gralovom tragu* iskazana je i preplitanjem dva narativna glasa, od kojih svaki pripoveda povest koja pretenduje na apsolutnu istorijsku istinu. Jedan glas, koji pripada Karlu Ružnom, može se razumeti kao oličenje zvanične verzije događaja, sa svim odlikama koje ima institucionalizovana istorija. Kroz Karlovog slugu Grosmana oglašava se alternativna istorija. Događaji o kojima pripovedaju Karlo i Grosman nisu neposredno prikazani, i s obzirom na to da ne raspolaže drugim svedočanstvima, čitalac ne može da odluči koja je od dve ponuđene verzije povesti tačna.

Uslovljenost predstava o svetu u neposrednoj je vezi sa uslovljenošću poimanja subjekta, to jest istorijskog, narativnog ili našeg vlastitog *ja*. Linda Hačn opisuje postmodernističko narativno *ja* kao necelovito i nesamostalno. Takvo *ja* posledica je svesti o istorijskoj, društvenoj i ideološkoj predodređenosti predstava o subjektivitetu (Hutcheon 1988: 159). Odrediti *ja* znači uspostaviti razliku – rasnu/etničku, polnu, klasnu, ili u vezi sa seksualnim sklonostima. Uspostavljanje razlike nije proizvoljno: ono se vrši prema zadatim diskurzivnim obrascima. Razlika se uspostavlja u raznim ravnima (rasa/etnicitet, pol, klasa, seksualne sklonosti), a u svakoj ravni u skladu sa diskurzivnim obrascima kojima se manifestuju odnosi moći u toj ravni. Iako jedan diskurs može pokrivati više ravni, najčešće se identitet jedne osobe u raznim ravnima uspostavlja u skladu sa obrascima koji pripadaju različitim diskursima. Zato je od predstave o celovitom subjektu primerenije shvatanje o rasepljenom subjektu.

U postmodernističkoj prozi brojnim postupcima posreduje se ovakvo shvatanje subjektiviteta. Tako se umesto jedinstvenog narativnog glasa, svojstvenog na primer realističkim romanima, u postmodernističkom romanu javlja ili više različitih glasova koji svi pripadaju jednom pripovednom *ja*, ili više glasova koji pripadaju različitim naratorima i ravnopravno učestvuju u pripovedanju iako se njihove pripovesti uzajamno isključuju. Neretko je u ovim romanima i identitet likova neizvestan. Njihovoj svesti nije svojstven kontinuitet, ne mogu da se sete svoje prošlosti, i zato ne znaju ko su. Iz perspektive takve svesti događaji ne mogu biti dovedeni u smisljeni niz. Junaci postmodernističke proze referiraju i na svoju fikcionalnu prirodu: oni znaju da su proizvod književnih konvencija – njihovo postojanje rezultat je primene odgovarajućih književnih postupaka. I kao takvi, oni su nalik na stvarne osobe, čije je samopojmanje određeno društvenim obrascima i odnosima moći. Basara, u nekim pričama, oštrim crtama i sasvim eksplicitno opisuje taj proces:

“Škola je konc-logor za duše. Njena svrha je ubijanje urođenog, nenametljivog JA, i stvaranje novog JA koje je upotrebljivije za obavljanje besmislenih poslova, JA spremnog da, ako zatreba, leži u blatnjavim rovovima i strpljivo čeka pogibiju tog istog JA. [...] Jedno JA je sedelo smerno i s puno poštovanja posmatralo učiteljicu, a drugo *ja* se vrpeljilo, urlalo i kreveljilo.” (Basara 1985a: 92-93)

Možemo da zaključimo da, shvaćeni u postmodernističkom ključu, priče i romani Svetislava Basare na umetnički prikladan i uverljiv način predstavljaju (ili čak *podražavaju*) svet u kome nastaju i naše postojanje u njemu. Može se dalje tvrditi da su i dela još nekih pripovedača u savremenoj srpskoj književnosti prijemčiva za postmodernistička čitanja. Mislim pre svega na roman Borislava Pekića *Vreme čuda*, zatim na prozne knjige Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidovića* i *Enciklopedija mrtvih*, a svakako i na prozu Davida Albaharija, kao i na roman Radoslava Petkovića *Sudbina i komentari*. Rekao bih da upravo u kontekstu ovih dela, unutar daleko šireg konteksta savremene srpske proze, odgovarajuće značenje dobijaju i knjige Svetislava Basare. U stvari, tvrdim da pobrojana prozna dela predstavljaju jedinu odgovarajuću osnovu za konstituisanje one stilske grupe u srpskoj književnosti koju bismo s dobrim razlogom mogli da nazovemo postmodernističkom. U tom kontekstu tumačenje može da se oslobodi onih tonova koji preovlađuju u kritici o Basarinim delima, kao god i o postmodernističkoj književnosti uopšte. Tako zasnovano tumačenje drugačije se odnosi prema opravdano isticanim, ali pogrešno interpretiranim, odlikama Basarine proze – poput sklonosti ka parodiji i formalnom eksperimentu.

Kako se dogodilo da Basarino prozno delo – koje iskazuje očigledan interes za svet u kojem nastaje – bude tumačeno ili kao “estetički eskapizam” ili kao duhovito poigravanje književnim formama koje je samo sebi svrha? Kako objasniti činjenicu da su književni kritičari, koji su podržavali i isticali kritički potencijal *proze novog stila* u odnosu na tadašnju društvenu “stvarnost”, propustili da uoče daleko veće mogućnosti koje u tom pogledu nagoveštava, a u nekim delima, kakva su Pekićevo *Vreme čuda* ili Basarine priče i romani, dosledno i uspešno realizuje proza sasvim drugačijeg senzibiliteta i poetike? Kako se dogodilo da kritičari, koji su tako ubedljivo ukazali na poetička ograničenja *proze novog stila*, propuste da uoče ključne odlike upravo onog poetičkog modela koji su bezrezervno, ali bez razumevanja, podržali?

Bez pravog razloga termin postmodernizam u srpskoj književnoj kritici pojavio se uglavnom u vezi sa delima obeleženim i kao *mlada srpska proza*. Time je sam termin postmodernizam ušao u srpsku književnu kritiku nekih dvadesetak godina posle pojavljivanja Pekićevog *Vremena čuda*, koje je zapravo uvelo postmodernizam u srpsku književnost. Pa i kada

je konačno uveden – termin postmodernizam upotrebljen je na pogrešan način. Dela nekih pripovedača mlade srpske proze (Nemanje Mitrovića ili Vladimira Pištala, na primer) nikako se ne bi mogla odrediti kao postmodernistička. A kada je zaista bila reč o postmodernističkim delima, kritika je redovno propuštala da istakne upravo one odlike zbog kojih ta dela zapravo i jesu postmodernistička; pre svega, mislim na poseban način na koji ta dela predstavljaju svet u kojem nastaju, odnosno, sasvim precizno, kada je reč o knjigama Svetislava Basare, kako razotkrivaju mehanizme ideološke manipulacije. I možda baš tu treba tražiti odgovore na postavljena pitanja, u tom bitnom svojstvu postmodernističke književnosti: za nju je karakteristično to da razotkriva totalizujuće mehanizme ideoloških mišljenja.

Tokom devedesetih pokazalo se da su kritičari, koji su u osamdesetim zagovarali mimetički model proze novog stila zbog njegovog navodnog kritičkog potencijala u odnosu na tada preovlađujuće mišljenje, nastupali sa pozicije jedne druge, takođe totalizujuće ideologije – nacionalističke. Njihova kritika posredno je osporavala jedan model mišljenja sa stanovišta naizgled drugačijeg mišljenja, koje je, međutim, takođe pretendovalo na apsolutnu istinitost i isključvalo drugačije stavove. Iz te perspektive – dakle iz perspektive jedne jednako totalizujuće ideologije – delo koje na književno relevantan način preispituje svaku sliku sveta koja se proglašava za jedino istinitu naprosto mora biti ili proglašeno bezvrednim ili proglašeno vrednim pod uslovom da se vrednosni sud ne zasniva na njegovim bitnim karakteristikama. U Basarinom slučaju, ovakav previd nužno vodi ka potpunom nerazumevanju njegovih dela, odnosno ka isticanju onih njegovih odlika (“poetična ležernost”, “osobena duhovitost”, “svežina zapažanja”) koje nisu od suštinskog značaja. Ovakvo interpretativno slepilo još je zanimljivije ako se uzmu u obzir i Basarini eseji, recimo “Metafizika proze u svetlu propasti Zapada”, u kojima je on jasno izložio svoj poetički program.

II Religiozni Basara

Kako sam ja [...] samo teolog koji u nedostatku interesovanja publike za teologiju pribegava literaturi, morao sam se poslužiti formom priče. (Basara 1989: 63)

Basarin prozni svet ne uklapa se bez ostatka u interpretativne okvire postmodernističke paradigme, jer njegove priče i romani ne govore isključivo o “spoljašnjem” svetu. Definicija postmodernizma koju je ponudila Linda Hačn usredsređuje se na društveno-istorijsku dimenziju “istoriografske metaproze”. Ako bismo ovu dimenziju odredili kao svetovnu, onda se može reći da u književnokritičkim razmatranjima Linde Hačn nedostaje osvrt na religioznu dimenziju književnosti. O toj dimenziji govori Brajan Makhejl povodom romana *Neimenljivo* Samjuela Beketa. Makhejl tvrdi da *Neimenljivo* predstavlja grotesknu parodiju Anselmovog “ontološkog dokaza” za postojanje Boga. Anselmov dokaz polazi od premise da je Bog ono od čega ništa veće ne može da se zamisli. Iz toga sledi da ako ono od čega ništa veće ne može da se zamisli postoji samo u svesti, onda bi nešto od toga veće, ipak, na kraju, moglo da se zamisli: biće koje postoji i u realnosti izvan svesti. Otuda Bog mora postojati i u realnosti, a ne samo u svesti. Neimenljivi, objašnjava Makhejl, parodira ovaj divljenja vredan podvig samouzdanja “potezanjem za vlastiti ontološki perčin” tako što pokazuje da, bez obzira na to koliko “visoko” njegova mašta išla, i bez obzira na to koliko novih autora, i autora nad autorima, i autora nad autorima nad autorima zamislio, on nikada neće dospeti izvan svojih vlastitih zamisli u realnost svog stvoritelja. Iznad glave Neimenljivog, nastavlja Makhejl, postoji jedan apsolutni ontološki “plafon” koji mu stalno izmiče ma koliko da mu se on približava. Stvoritelj, Bog do koga Neimenljivi nikada neće dospeti jeste, razume se, Samjuel Beket lično, a odmičuća tavanica jeste nepremostiva prepreka između proznog sveta Neimenljivog i stvarnog sveta zajedničkog Samjuelu Beketu i nama, njegovim čitaocima. Ukratko, zaključuje Makhejl, roman *Neimenljivo* ističe fundamentalni ontološki diskontinuitet između našeg vlastitog načina postojanja i načina postojanja bilo kog božanstva koje možemo zamisliti da postoji (McHale 1989: 13).

Na sličan način mogu se razumeti i prve tri knjige Svetislava Basare. Reč je o “geografiji” subjektivnosti, to jest o “religioznoj

introspekciji” (Basara 1997b: 14). U ovim knjigama likovi nastoje da odrede vlastito *ja* u odnosu na pripovedača, narativno *ja* pokušava da se odredi u odnosu na autora, a autor pokušava da se odredi u odnosu prema Bogu. U ovom pokušaju samoodređenja razum nije od velike pomoći, jer se njime ne može ukloniti ili premostiti ontološka “prepreka”. Fundamentalni diskontinuitet između čoveka kao stvorenog bića i Boga kao stvoritelja može se savladati samo mističnim iskustvom Svetog koje protivreči logici i zdravom razumu. Zbog toga u ovoj prozi nailazimo na čitav niz apsurdnih, neobjašnjivih situacija. U skladu sa kasnijim komentarima samog pisca, *Priče u nestajanju*, *Kinesko pismo i Peking by Night* mogu se videti kao “geografija” unutrašnjeg sveta *ja*, kao pokušaj utvrđivanja granice između ljudskog i božanskog. Tek u romanu *Napuklo ogledalo* narativno *ja* izlazi u spoljašnji svet. Ali to nije običan izlazak. Reč je o misiji, o pokušaju da se lično mističko iskustvo podeli sa drugima. U ogledu “Apostolski lanac: o religijskim aspektima romana *Napuklo ogledalo*” Ivan Radosavljević s pravom ističe da se jedan od glavnih narativnih tokova u romanu odnosi na izvršenje zadatka: pripovedač treba da prosvetli vlastitog oca, i da učini da se on “oslobodi mraka u kojem živi” (Radosavljević, 1997: 32).

Metatekstualni komentari u Basarinoj prozi jasno upućuju i na ovakvo čitanje tih dela. Dogodilo se, ipak, da književna kritika nije obratila pažnju na u Basarinim knjigama često izričana religiozna uverenja i na njima zasnovane uvide u prirodu i stanje savremenog sveta. Iako je tačno da svojim pripovedanjem Basara razgrađuje proznu formu i istovremeno razobličuje privide koji nam se podmeću kao neporecive istine; iako je tačno da jukstapozicijom ideoloških, istorijskih i književnih konstrukcija ogoljuje i svodi na apsurd različite postupke “proizvodnje stvarnosti”; iako je tačno da razlaganjem i ispitivanjem proznih oblika u stvari ukazuje na uslovnost i nestabilnost obuhvatnijih znakovnih sistema koji dodeljuju smisao našem iskustvu; dakle, iako je sve to tačno kada govorimo o prozi Svetislava Basare, na osnovu toga ne možemo zaključiti da nam ta proza posreduje uvid u egzistenciju čoveka osuđenog na besmisao i neautentičnost postojanja. Naprotiv, uporedo sa svim tim Basara pripoveda i o tome kako se dogodilo da ljudsko postojanje postane prividno besmisleno, kao što sugeriše i izlaz iz beznada ponovnim prihvatanjem Božije reči.

Razgovor o uzrocima i posledicama gubitka i obnove vere u Boga provocira razne reakcije, i bilo bi neozbiljno ako bismo

se sada upustili u raspravu o tom aspektu Basarinog pripovedanja. Pitanje je i da li bi takva rasprava imala smisla u vezi sa tumačenjem Basarinih dela. Ovde me pre svega zanima na koji su način izrečena religiozna uverenja usloвила izbor književnog postupka i kojim narativnim sredstvima Basara čitaocima predočava svoje *iskustvo Svetog*. Drugim rečima, da li je ono što nam se neposredno saopštava u metanarativnim komentarima saglasno sa onim što nam posreduje sama priča? Pokušaću da odgovorim na ovo pitanje čitanjem Basarinog romana *Looney Tunes*. Ova knjiga je po svim svojim odlikama reprezentativna za celokupan prozni opus Svetislava Basare, a jednim svojim vidom posebno odgovara potrebama ovog teksta. Roman *Looney Tunes* obeležen je kao istorija, i to ne samo istorija srpske književnosti poslednje četvrtine ovog veka, kako nam je to nagovešteno podnaslovom “Manično-paranoična istorija srpske književnosti u periodu od 1979. do 1990. godine”, nego i istorija naroda – rečima autora – “uklete zemlje”.

Istorija je pokušaj da se tumačenjem povežu prošli događaji u odnosu na jedan krajnji smisao.¹ Ovo shvatanje izvedeno je iz teološkog viđenja istorije kao događanja spasa. Od teološkog viđenja razlikuje ga zamena vodećeg načela koje više nije Božija volja i providenje nego čovekova volja i razum. Promena pojmovnog obrasca za prošlost, sadašnjost i budućnost istorije čovečanstva može se predstaviti i kao zamena pravouglog biblijskog obrasca *raj – pad – iskupljenje – ponovo stečeni raj* postbiblijskim spiralnim obrascem *jedinstvo – mnoštvo – ponovo stečeno jedinstvo*. Natprirodni istorijski obrazac preveden je u prirodni referencijalni okvir samoobrazovanja i samouzdanja ljudske rase, koje bi trebalo da dovede do potpunog uklanjanja zla i patnje u svetu. Tako je od religioznog dobijen svetovni oblik istorije čiji je smisao doseganje dobra, pravde i istine na ovom svetu. Međutim, nevolja je u tome što se pokazalo da je vera u čovekov um i napredak bila neosnovana: s obzirom na ljudsku patnju, ono što se događalo od kraja osamnaestog veka – od Francuske revolucije – naovamo svedoči o tome da nije bilo dovoljno razloga da se veruje u čovekovu sposobnost da samostalno, oslonivši se isključivo na razum, upravlja kako vlastitom sudbinom tako i sudbinom sveta.

Što je bila slabija vera u ljudski um, to se više nametala potreba da se iznova preispitaju ključni pojmovi u vezi sa napretkom, među kojima i shvatanje svetovne istorije kao smislenog sleda događaja. S jedne strane, nametnuo se zaklju-

1 O shvatanju istorije na koje se ovde oslanjam vidi: Lowith, Karl *Svjetska povijest i događanje spasa* (Zagreb/Sarajevo: August Cesarec/Svjetlost, 1990) i Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York and London: W. W. Norton & Company, 1971).

čak da su i napredak i istorija lišeni smisla, te da je, stekavši svest o tome, čovek stupio u postistorijsko vreme, u kojem, lišen zabluda, mora iznova da odredi šta je to dobro, pravedno i istinito. S druge strane, došlo se do jednostavnog zaključka da svet, budući da se odrekao Boga, nije ni zaslužio da se dogodi išta bolje od onoga što se događalo tokom poslednja dva veka. Tako je romantičarski patos s početka devetnaestog veka – oličen i u Šelijevoj pozivu: “Hajde da budemo takvi optimisti da poverujemo da smo sami svoji bogovi” – dobio u drugoj polovini dvadesetog veka svoj ironični kontrapunkt, koji odjekuje i u Basarinoj rečenici:

“Čitava istorija je samo niz neuspehlikih pokušaja da postanemo kao bogovi. U tom nastojanju prestali smo da budemo ljudi i postali smo lutke.” (Basara 1986: 89)

Sve što je rečeno o svetskoj istoriji važi i za posebne istorije: recimo, istoriju jedne države ili jednog naroda. Prelaz sa opšteg na posebno u suštini ništa ne menja. Opšti plan svojstven je romanima *Fama o biciklistima* i *Na Gralovom tragu*, a romani *Ukleta zemlja* i *Looney Tunes* govore o događajima iz devedesetih na prostoru Jugoslavije. Međutim, samo u romanu *Looney Tunes* Basara eksplicitno tematizuje probleme istorijskog mišljenja, što za posledicu ima to da glavne odlike njegovog pripovedanja dobijaju novo značenje, zadržavši pri tom i ona značenja iz prethodnih knjiga.

1. Fragmentarnost

Kritičari se slažu da je proza Svetislava Basare fragmentarna i nefabulativna: za nju je svojstveno odsustvo priče kao nizanjanja događaja koji logično slede jedan za drugim. I roman *Looney Tunes* je naizgled labava celina koju čini nekoliko relativno nezavisnih epizoda. Međutim, *Looney Tunes* je i rezultat pripovedačevog napora da sastavi istoriju, a budući da je reč o istoriji koja se događa u svetu koji se odrekao Boga, ona i ne može biti ništa drugo do haotično smenjivanje događaja lišenih smisla; jer istorija, povest, odnosno priča može imati smisao samo u odnosu na apsolutni početak – Stvaranje i istočni greh – i apsolutni kraj – Strašni sud i Uskrsnuće. Nije stvar u tome da nismo u stanju da razumemo, povežemo i pojmovno uobličimo ono što se događa, te da nam zato svet mora izgledati

kao haos nemotivisanih i nesvrhovitih postupaka između kojih je uzročno-posledična veza tek puki privid; naprotiv, samovoljno smo odbacili smisao otelovljen u Božijoj reči i tako se prepustili besmislu i ništavilu. Budući da svetovna istorija u odnosu na događanje spasa ima tek posredan značaj, ona sama po sebi, baš kao i događaji koje pokušava da poveže, bez vere u spasenje, ne može imati nikakav smisao, niti se u njoj može uspostaviti bilo kakav red.

2. *Narušeni hronotop*

Vreme

EksPLICITNO tematizovanje vremena jedan je od stalnih motiva Basarine proze. Pored opštih pitanja – recimo, šta je vreme i na koji način stičemo svest o njemu – u romanu *Looney Tunes* postavlja se i pitanje određenja istorijskog vremena. Budući da događaji ne slede jedan za drugim u uzročno-posledičnom nizu, hronologija se svodi na ispraznu formalnost. Prestaje da bude važno šta se i kada dogodilo i da li se nešto dogodilo pre nečeg drugog ili posle toga, jer ti događaji nisu smisleno povezani.

“Vrlo važno za redosled. Ko može tvrditi da u prošlosti uopšte postoji hronološki red? Da tamo ima bilo kakvog reda? Bilo ovo ili ono, pre ili kasnije – šta mari?” (Basara, 1997a: 35)

Otuda i vidan nemar prema datiranju. Razdoblje koje obuhvata Basarina istorija određeno je podnaslovom – od 1979. do 1990. godine. Pa ipak, događaji o kojima se pripoveda uveliko izlaze iz podnaslovom određenog vremenskog okvira. No, što bi rekao pripovedač – ne mari. Budući da je stvoreno kada i svet, jer se ne može zamisliti pre stvaranja onoga što se kreće i menja, vreme je ništavno u odnosu na beskonačnu večnost bezvremenog tvorca. Za postojanje sveta i vremena u njemu jedino je bitno sticanje večnog blaženstva ili večnog prokletstva. Lišeno tog smisla, vreme se svodi na stalno vraćanje istog.

Prostor

“Tako sam, posmatrajući tu pustoš, uvideo da u ovom svetu vremena uopšte nema ili da ga ima na način na koji hlorovodonične kiseline ima u granulama cinka: čim se spoji sa pro-

storom, nestaje u njemu, nagrizajući ga, stvarajući sasvim nov kvalitet ništavila od kojeg je sve sazdanu." (Basara 1997a: 58.)

Budući da je stvoren ni iz čega, svet je sam po sebi od početka lišen autentičnosti. Poput biblijski shvaćenog vremena, i prostor, odnosno nebo i zemlja ne postoje sami po sebi, nezavisno od Boga koji u Svetom pismu potvrđuje da ih je stvorio. Sa religioznog stanovišta, prostor i vreme, kao i sve ostalo, sami po sebi, bez Božije potvrde, jesu ontološki neutemeljeni, te podložni najrazličitijim izobličenjima. Tako pripovedač može da tvrdi da je:

"[...] tog popodneva bio *istovremeno* i na Labudovom brdu (odatle nas je, kaže, taksista dovezao) i u Virpazaru; čak ne ni sinhrono. Na Labudovom brdu sam bio u novembru; u Virpazaru krajem jula. A sve to u jednom danu." (Basara 1997a: 52)

3. Efekat nestvarnosti

Basarin narativni svet može se podeliti na dva dela, čiji su ontološki statusi naizgled različiti. Jedan od ta dva dela odgovarao bi onome što je prema našem iskustvu stvarni svet. Efekat stvarnosti tog dela u romanu *Looney Tunes*, kao i u prethodnim romanima, Basara postiže tako što za junake uzima stvarne ličnosti koje i u romanu zadržavaju neke od karakteristika koje su nam poznate iz stvarnosti. Likovi Basarine proze kreću se prostorom koji nam je takođe poznat: upotrebljeni toponimi zadržavaju neke karakteristike koje imaju i u stvarnom svetu. Na nekim mestima eksplicitno je istaknuto da se ovim postupkom želi postići – efekat stvarnosti:

"Nema, veliš, Vukoviću, u novijim knjigama naših imena, prezimena, ambijenata i toponima. Evo, Vukoviću, ambijenta i imena. Jedinstva vremena i mesta. Evo odraza stvarnosti. Razloga zbog kojeg se imena nerado pominju. Evo odlomaka iz memoara Jakova Grobarova, knjige zabranjene po izričitom naređenju S. Penezića Krcuna pre nego sto je napisana..." (Basara 1997a: 171)

Onaj drugi deo narativnog sveta prividno je podređen prvome. U odnosu na prvi, takozvani stvarni svet, ovaj drugi deo je izmišljen. To je fiktivni svet unutar fikcije. Međutim,

jedina svrha granice koja se uspostavlja između ova dva sveta jeste to da bude ukinuta. Likovi, stvarni i nestvarni, prelaze iz jednog u drugi svet. Tako se stvara utisak da ne postoji suštinska razlika između stvarnog i izmišljenog sveta. Ako sad taj utisak projektujemo i na stvarni svet našeg iskustva, zaključićemo da ne postoji suštinska razlika između sveta u kome živimo i izmišljenih svetova, to jest između stvarnosti i fikcije. Reklo bi se da je tako postignut jedan od bitnih efekata postmodernističkog pripovedanja: budući da ne postoji suštinska razlika između stvarnosti i fikcije, dovedena je u pitanje ontološka utemeljenost stvarnog sveta: “[...] nema nikakvog smisla utrkivati se sa zbiljom istrošenom do te mere da rupe u svom izgledu mora da popuni legijama izmišljenih ličnosti i događaja” (Basara 1997a: 90-91); “[...] vremenom se između stvarnosti i mimetičke proze razlika sve više gubila; došlo je do prožimanja stvarnosti i fikcije, pri čemu se fikcija materijalizovala u najbukvalnijem smislu, a stvarnost postala fiktivna do te mere da je došlo do toga da nepostojeći ljudi počеше da osnivaju izmišljene gradove” (Basara 1997a: 113).

Međutim, sa religioznog stanovišta, stvarni svet sam po sebi i ne može biti ontološki utemeljen budući da je stvoren ni iz čega i jedino Bog može potvrditi njegovo postojanje. U svetu bez Boga, između ličnosti lišenih vere i književnih likova ne može postojati suštinska razlika. Čovek bez vere je neautentičan, njegovo postojanje je lažno, jer on, budući da njegovo ime nije upisano u knjigu života, zapravo i nije živ. Reč je o fiktivnim ljudima koji pokušavaju da se ubace u poredak Božijeg sveta (Basara 1997a: 48), pri čemu im i okolnosti idu naruku:

“Naročito pobeda komunizma na ovim prostorima. Kao što je poznato, pobornici te doktrine pokazivali su sklonosti da – demagogije radi – priznaju sve što pokaže želju za formalnim postojanjem. [...] Ako imaš ličnu kartu nikoga ne interesuje da li imaš dušu. Postojiš, imaš pravo da biraš i da budeš biran – i tačka.” (Basara 1997a: 49)

Međutim, nisu komunisti jedini koji idu naruku fiktivnim ljudima:

“[...] pojava fiktivnih ljudi nije specifična samo za naše podneblje. Oduvek ih je bilo. Pod drugačijim imenima od kojih je najpoznatije – priviđenja. Ali niko ih nije uzimao za

ozbiljno. Javljali su se povremeno, plašili neuk svet i ponovo nestajali u ambisima nebića. Sve to pre liberala, libertina, komunjara, prosvetitelja i ostale fukare, koji su na svojim skupštinama izglasali dekret prema kojem priviđenja ne postoje. Priviđenja su to, razumljivo, iskoristila i razbaškarila se po svetu.” (Basara 1997a: 49)

Ovaj odlomak pokazuje da je stanovište sa kojeg progovara Basarin pripovedač opštije od neslaganja sa jednom ideologijom. To je stanovište vernika koji se suprotstavlja svakom pokušaju očovečenja božanskih atributa i prema kojem u ljudskom postojanju nisu primarni rađanje i identitet formiran na osnovu pripadnosti, recimo, po krvnoj srodnosti, nekoj zajednici, nego činjenica da je svako ljudsko biće ponaosob, iako podložno propadanju i smrti, sposobno za duhovni preporod kojim stiće večno blaženstvo. Za vernika je svetovna istorija od posrednog značaja; za njega je zaista bitna jedino eshatološka istorija vere: *tajnovito događanje unutar svetske istorije, podzemno i nevidljivo za one koji ne gledaju očima vere*. Svetovni događaji sami po sebi nisu deo smislenog niza. Oni postaju značajni samo u vezi sa grehom i iskupljenjem, pa ih treba alegorijski tumačiti. Istorija ispričana u romanu *Looney Tunes* može se čitati i doslovno i alegorijski. Na površini, to je priča sastavljena od niza apsurdnih događaja čije značenje bi bilo iscrpljeno zaključkom da je reč o stalnom ponavljanju kobnih promašaja. Uzaludno je pokušavati samo na osnovu poznavanja činjenica proniknuti u smisao tog ponavljanja. Međutim, u ravni alegorijskih značenja roman dobija nov smisao.

Scena u kojoj je opisan susret Disidenta sa “serbstvujušćim istoričarima” u prostoriji u suterenu ili, rečju pripovedača, “podzemlju” – susret, dakle, prilikom kojeg Disident “iz svoje torbe krcate budućim tragedijama” vadi hrpu geografskih karata i započinje prepravljanje geopolitičke slike Balkana, uz primedbe: “‘Ne tu granicu, aman Bog’, vapio je jedan istoričar. ‘Malo desno, tu mi je kuća strica Vukmana.’” (Basara, 1997a: 71), može se čitati kao opis još jednog u nizu kobnih promašaja. Ali, ona se može tumačiti i kao opis đavoljeg posla. Sam pripovedač navodi na takvo čitanje:

“Disident je stajao pred neuglednim vratima suterena i zvonio. Onda su se vrata otvorila, na trenutak, tako da sam mogao videti samo kako disident ulazi i pada na kolena.

Učinilo mi se pred dlakavu đavolovu guzicu spremnu za poljubac, ali u to nisam siguran; to nije istorijska činjenica.” (Basara 1997a: 69)

S druge strane, naizgled besmislena aktivnost Šantića, Škundrića, Šindolića i Šamšala, inače junaka pozajmljenih iz proze Miodraga Vukovića, koji se, kaže pripovedač, možda uopšte nisu prozlili, nego su osnovali tajno društvo i “sada idu po svetu, merkaju dobre i pobožne ljude koji iz raznoraznih razloga nisu svesni svog ugleda u Božijim očima, sačekuju ih i premlaćuju [...] tako da izabranicima posle toga svet postane nesnosan, pa odlaze na Svetu goru, u mir za kojim su oduvek čeznuli” (Basara 1997a: 43), može se uporediti sa poslom anđela u Otkrivenju Jovanovom: “I vidjeh drugog anđela gde se penje od istoka sunčanoga, koji imaše pečat Boga živoga; i povika glasom velikijem na četiri anđela kojima beše dano da kvare zemlju i more, govoreći: Ne kvarite ni zemlje, ni mora, ni drveta, dokle zapečatim sluge Boga našega na čelima njihovima” (Otkr. 14, 2-3).

Na alegorijskom planu, istorija je “međuvreme” u kome je život obeležen krajnjom napetošću između dve međusobno suprotstavljene volje. Događaji u svetu irelevantni su u svakom smislu izuzev u jednom: za naše spasenje ili propast važno je ono što sami činimo, važno je da li ćemo se prikloniti *dobru* ili *zlu*.

* * *

Kada odlučujemo između dobra i zla, trebalo bi da znamo šta je *dobro* a šta *zlo*. Religiozno stanovište ne dopušta sumnju i kolebanje u vezi sa tim. Predstava o svetu prema kojoj je razlika između dobra i zla očigledna i nedvosmislena takođe je totalizujuća: ona pretenduje na apsolutnu istinu i univerzalno važenje. Kako je moguće da su u jednom proznom delu istim narativnim sredstvima uobličena *iskustvo Svetog* i *iskustvo praznine*, koja se uzajamno potiru? Kako je moguće da jedno prozno delo istovremeno ubedljivo razobličuje delovanje totalizujućih ideologija i posreduje predstavu o svetu koja pretenduje na apsolutnu istinu i univerzalno važenje?

Možda je protivrečnost iskazana u postavljenim pitanjima tek prividna. Naime, slike sveta koje nam nude Basarina dela saglasne su, na prvi pogled, sa predstavom da je svet – imanentno uzet, naturalni svet – užasan i bez izlaza, te ne

može biti opravdan nikako drugačije do verom, koja jedina pruža mogućnost spasenja. Ali takva vera mora biti apsolutna i opštevažeća, pa i dalje možemo da pitamo da li Basarina dela zaista potkrepljuju veru u nešto objektivno, apsolutno i univerzalno, što ne podleže sumnji? Mislim da ovo pitanje mora ostati bez konačnog odgovora.

Očigledno je kako bi mogao biti obrazložen potvrđan odgovor. Odrečan odgovor zahteva posrednu argumentaciju. Basarina dela pisana su i kao svojevrsne književne provokacije. Ona pozivaju na raspravu i preispitivanje. Basara bira teme koje su i inače predmet dugotrajnih javnih sporenja. Učesnici u tim sporovima po pravilu zauzimaju oštro suprotstavljene stavove, jer je reč o temama koje pored racionalnog određivanja, kod učesnika u raspravi izazivaju i jake emotivne, to jest iracionalne reakcije. I upravo te iracionalne reakcije otkrivaju slaba mesta racionalno formulisanih argumenata u prilog određenom stavu ili protiv njega.

Basarina “provokacija” kao književni postupak može se ovako opisati: većina likova unutar proznog sveta svojim postupcima opovrgava stavove koje zastupa, i to uvek na jedan od sledećih načina – ili apstraktne ideje o pravdi, jednakosti, slobodi, za koje se verbalno zalaže, podređuje vlastitim sebičnim interesima ili svojim delovanjem dokazuje da su proklamovane humanističke, prosvetiteljske, demokratske ili feminističke ideje u suštini ekstremno totalitarne. A retki likovi koji se ponašaju drugačije ispoljavaju izrazitu skolonost ka samouništenju.

Otuda sledi da je Basari svojstven radikalna “antropološki pesimizam”, teško spojiv sa hrišćanskim moralom i verom u spas i konačno iskupljenje. U Basarinoj prozi ne nalazimo ni jedan lik koji bi bio otelotvorenje hrišćanskih vrlina. Štaviše, nijedan od Basarinih junaka ne živi u skladu sa hrišćanskim načelima ispravnog života, i to ne zato što to ne želi, nego zato što nije u stanju. Međutim, junaci Basarine proze nisu sposobni ni da čine apsolutno zlo, pa zato ne mogu okajati svoje grehe i tako zaslužiti spasenje. Oni su naprosto ništavni i nalaze se *ispod dobra i zla*. Između, uslovno govoreći, pozitivnih i negativnih junaka Basarine narativne *uklete zemlje* nema razlike:

“Dok postojiš, zaslepljen si razlikama. Radije se opredeljuješ da budeš psihijatar nego ludak, progonitelj umesto progo-

njenog. Ali svi su ti putevi isti: vode direktno u smrt. Jednoga dana umreš i vidiš da nisi ni postojao, da nikakve tradicije nije bilo, da ništa nije vredelo uloženoj truda. A onda je kasno da promeniš mišljenje. Postaješ lojalan stanovnik istorije – mrtvac.” (Basara 1986: 7)

Religioznost pojedinih Basarinih junaka samo je verbalna. Očigledna je i ironijska distanca sa koje autor implicitno poređi Šantića, Škundrića, Šindolića i Šamšala, koji prebijaju ljude, sa anđelom koji “pečati sluge Božije”, ili uspostavlja analogiju između Boga koji se telefonom javlja junaku “izgubljenom u samoposluzi” i objašnjava mu da njih dvojica ne mogu razgovarati “licem u lice” (“Izgubljen u samoposluzi”, Basara, 1985b: 121) i starozavetnog Boga, koji progovara iz ognja: “I reče: ali nećeš moći vidjeti lica mojega, jer ne može čovjek mene vidjeti i ostati živ” (2 Moj. 33, 20). Nije moguće prevideti i ironijski ton s početka *Napuklog ogledala*, kada narator, na mestu ključnom za razumevanje čitavog romana, opisuje vlastito preobraćenje:

“Da mi Sveti Duh lično nije saopštio u snu da sam stvoren od ničega, upisao bih po očevoj želji Rudarsko-geološki fakultet i napravio karijeru, duboko pod zemljom. Ali Proviđenje je imalo druge planove sa mnom. Trebalo je da napišem roman. Zašto je izbor pao baš na mene. Uvek ću se to pitati, ali nikada neću naći odgovor. Putevi Gospodnji su nedokučivi.” (Basara 1986: 5)

To bi, sažeto, bili razlozi zbog kojih treba sumnjati i u predočeno *iskustvo Svetog* u prozi Svetislava Basare. Nijednom od Basarinih pripovedača ili junaka ne možemo verovati bez ostatka, ništa od onoga što oni kažu ne možemo uzeti zdravo za gotovo, i to nam je ili neposredno saopšteno ili nam je sugerisano nizom književnih postupaka, među kojima je dominantna ironija. Zbog toga nijedno od izvedena dva tumačenja ne može biti odbačeno u korist onog drugog. Ostaje da zaključimo da je Basarina proza sama po sebi duboko polemična i navodi čitaoca na stalno preispitivanje kako dominantnih tako i alternativnih, kako vlastitih tako i tuđih predstava o svetu, i smislu postojanja ili postojanju smisla u njemu.

Bibliografija

- Basara, Svetislav 1985a *Kinesko pismo*, Beograd: UK SSO Beograda.
- Basara, Svetislav 1985b *Peking by Night*, Beograd: Prosveta.
- Basara, Svetislav 1986 *Napuklo ogledalo*, Beograd: Filip Višnjić.
- Basara, Svetislav 1988 *Fama o biciklistima*, Beograd: Prosveta.
- Basara, Svetislav 1989 *Fenomeni*, Titovo Užice: Vesti.
- Basara, Svetislav 1993 *Priče u nestajanju i politički spisi*, Beograd: Književna omladina Srbije.
- Basara, Svetislav 1997a *Looney Tunes*, Beograd: Dereta.
- Basara, Svetislav 1997b "Tumaranje po bespuću", razgovor, *Reč* br. 35-36 (1997), str. 13-19.
- Hutcheon, Linda 1988 *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge.
- Hutcheon, Linda 1989 *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- McHale, Brian 1989 *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge.
- Radosavljević, Ivan 1997 "Apostolski lanac: o religijskim aspektima romana *Napuklo ogledalo*", *Reč* br. 35-36 (1997), str. 32-35.

Gojko Božović

Zid istorije, senke pripovedanja

Priča i sudbina u "Sudbini i komentari"

Sudbina i komentari Radoslava Petkovića predstavlja jedan od najvažnijih romana u srpskoj književnosti poslednjih decenija XX veka. Objavljen u prvoj polovini devedesetih godina, ovaj roman je vrlo brzo učinio ono što delima ozbiljne književnosti sve teže polazi za rukom. Naime, u njegovoj javnoj sudbini obistinilo se dvostruko prepoznavanje. Otuda je roman *Sudbina i komentari* odmah po svom pojavljivanju prihvaćen u književnoj kritici kao delo izvan serije, što je gotovo simultano praćeno i odjekom među čitaocima. Roman je postao vrlo čitan i cenjen u čitalačkim krugovima. U godini u kojoj se pojavio roman je dobio sve važne književne nagrade koje se dodeljuju knjizi iz ovog žanra, da bi u nedavnom izboru bio uvršten među deset najboljih romana koji su dobili NIN-ovu nagradu za roman godine.

Ni pre romana *Sudbina i komentari* književni status Radoslava Petkovića nije bio sporan. Osobito su bili cenjeni njegov roman *Senke na zidu* (1985) i knjiga priča *Izveštaj o kugi* (1990). Ali je Petković ipak bio pisac čije su knjige čitane prevashodno u književnim krugovima, dok je roman *Sudbina i komentari* prepoznat kao vrhunsko ostvarenje savremene srpske književnosti, kao knjiga u kojoj jedna književna savremenost dolazi do svog najboljeg glasa.

U romanu *Sudbina i komentari* ukazuju se najbolje strane pripovedanja Radoslava Petkovića. Na jednoj strani, ovaj roman predstavlja raskošnu obnovu priče. Ako je moderni roman vrlo često dimenziju priče preveo u zonu kondicionala (roman kao



SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVO NOTEBOOK

obećanje priče, nekada ispunjeno, nekada odlagano strategijama poetičke igre), Petković roman, a nije drugačije ni sa njegovim pripovetkama, doživljava kao ispunjene priče, kao priču pre svega. Priča tako postaje nužan uslov konstituisanja smisla. Zahvaljujući tako zamišljenoj i realizovanoj priči, u Petkovićevoj prozi dolaze do izražaja i njene druge mogućnosti, od izvrsne erudicije do interesovanja za poetiku, od jezika priče do njene zaokupljenosti istoričnim pripovedanjem.

Priča u Petkovićevim romanima predočena je u kompozicionom i dramaturškom smislu tako da bude ispoštovano načelo zanimljivosti, koherencije i napetosti. Po statusu koji daje priči u svojoj prozi, Petković predstavlja baštinika najboljih tradicija anglosaksonskog pripovedanja XVIII i XIX veka. Jedina piščeva knjiga u kojoj se odstupa od ove koncepcija priče jeste roman *Zapisi iz godine jagoda* (1983). U ovom romanu priča je potisnuta u drugi plan, tek u ponekoj epizodi ona dolazi do prepoznatljivog, petkovićevskog glasa, dok je na sceni visokomodernističko i u velikoj meri esejizovano samoispitivanje glavnog junaka. Nasuprot ovome, u romanu *Sudbina i komentari* priča je jasna i pregledna, kazana u punoj koncentraciji i dugim pripovedačkim dahom. U zamasma intrigantne i uzbudljive priče naziru se dublji slojevi istorije i ljudske sudbine, povesti o morima i gradovima, imperijama i ideologijama.

Sa statusom priče u najdubljoj vezi stoji istoričnost Petkovićevog pripovedanja. U osnovi, Petkovićevo proza ne samo da uvek govori o nečemu već je njena tema obično povezana sa istorijom. To nije samo istorija događaja, istorija političkih i društvenih okolnosti, već je i povest o senovitim prostorima istorije, o sudbinama koje istorija uzima pod svoje, ali koje postaju vidljive samo u književnosti. Drama istorije naseljava Petkovićevo pripovedanje, ali se istorija doživljava na vrlo samosvestan način. Istorija nije samo veliki mehanizam, podrazumevajuća sila koja oblikuje ljudske živote i ljudska društva, pa čak i samo znanje koje svako od nas može imati o nekom događaju. Petkovićevo proza otkriva čitav niz paralelnih, senovitih, apokrifnih istorija u kojima prepoznajemo neka značenja važnija od onih koja nam daje velika priča Istorije. O njoj se govori sa velikim poznavanjem, ali i sa distancom, istorija postaje zaleđe priče, ali nikako ne i njen smislotvorni okvir.

Kao što je u njihovom središtu velika priča (mediteranski grad sa simbolički bogatom tradicijom, istorija nemih slika i nemog filma skopčana sa južnoslovenskom i centralnoevrop-

skom pričom istog razdoblja, sudbinske dileme junaka usred evropske krize na početku XIX i na sredini XX veka sa pripadajućim kulturnoistorijskim implikacijama), piščevi romani izvode pred čitaoca i upečatljive figure pripovedanja. To su uvek junaci sa nedvosmislenim i precizno uobličnim karakterom koji duguje kako slici okruženja u kome su se našli, tako, još i više, razvijenoj studiji njihove unutrašnje psihološke pozicije. Ivan Vetručić iz *Senki na zidu* ili Pavel Volkov i Pavle Vuković iz romana *Sudbina i komentari* predstavljaju neke od najuspelijih fizionomija u novijoj srpskoj književnosti. Drama njihove egzistencije neraskidivo je stopljena sa prirodom njihovog karaktera, a opet na izuzetan način odjekuju u jezičkoj drami piščevih romana. Stari zahtev da sudbina romana zavisi od sudbine i uobličnosti romanesknog junaka zadobija u romanima Radoslava Petkovića svoj modernizovani odgovor.

Piščevo umeće modernizacije starih poetičkih zahteva ogleda se i u erudicijskom toku njegovog pripovedanja. Zanimljiva priča prepliće se tako sa esejistički kompententim pripovedanjem, imaginacija se stapa sa erudicijom, pričanje sa činjenicama. To doprinosi punoći Petkovićeve proze, a do svog punog izražaja dolazi upravo u *Sudbini i komentarima*. Iako polazi i sve vreme ostaje u zoni zanimljive i dobro oblikovane priče, Petković je sasvim izvan svakog udovoljavanja čitalačkim zahtevima. *Sudbina i komentari* jesu zahtevan roman, ali se do te zahtevnosti dolazi preko pripovedačke ubedljivosti. Otuda razuđena slika istorije, u kojoj se ukazuju i sasvim zaboravljeni ili vrlo malo poznati aspekti, ili pak društvena i kulturna istorija, u kojoj se otkriva nekoliko sudbinski važnih evropskih epoha, ne predstavljaju prepreku da se dođe do središta romana u kome pulsira živi duh priče. Upravo nas priča vodi prema sve složenijim značenjima i dubljim uvidima. Biti zanimljiv i zahtevan – to uistinu jeste retko umeće.

Imajući u vidu odnos prema priči i razumevanju istorije, romani Radoslava Petkovića, a to se može zapaziti i u većini priča u njegovim pripovedačkim knjigama *Izveštaj o kugi* (1989) i *Čovek koji je živeo u snovima* (1998), oblikovani su u ključu metafikcije. Samosvesno razumevanje istorije, duboko prožeto ironijskom skepsom da su znanja o istoriji lako dostupna i jednom za svagda data, omogućava piscu da oblikuje priču na temelju činjenica poteklih iz različitih istorijskih izvora. U takvoj priči znanja se suočavaju i sukobljavaju, a iz tog susreta proističe dublja, policentrična spoznaja predočenog

sveta, kako istorijskog, tako i onog privatnog koji se uvek odvija u okviru njega. "Junačke priče su najčešće neistinite", kaže pripovedač u *Sudbini i komentarima*, da bi odmah potom dodao kako istinitost uvek čini priče "malo manje junačkim". Metafikcija i spoznajna skepsa dovode Petkovića u blisku vezu sa postmodernizmom.

Ali ta veza ne treba da nam skrene pogled sa poetičke sinteze koju oličava piščeva proza. Naime, roman *Sudbina i komentari*, još više nego druge Petkovićeve knjige, pisan je pred licem najbolje evropske romaneskne tradicije, što se može videti kako na nivou citata i aluzija, tako i na nivou pripovednog preispitivanja predstavljачkih modela nekoliko epoha evropskog romana. Petković, zapravo, ispituje i istovremeno modernizuje pripovedačko iskustvo od protorealizma i realizma do književne savremenosti, oličene, recimo, u figurama Danila Kiša i Borislava Pekića.

Uporedo sa istorijskom poetikom, proza Radoslava Petkovića donosi još jednu vrstu poetičkog interesovanja. Roman *Sudbina i komentari* i u ovom pogledu predstavlja upečatljiv primer. Uvodeći privilegovane figure srpskog građanskog društva XVIII i XIX veka (Srbi iz Trsta, na primer), Petković iz zone istorijske poetike prelazi i u ravan kulturnoistorijskog preispitivanja.

Sudbina je više od teme, a komentari mogu da budu više od pripovedanja: u isti mah priča i znanje o njoj.

Upravo se to dogodilo u *Sudbini i komentarima* Radoslava Petkovića, romanu u kome snaga priče čini izuzetnim opisane sudbine. Nikako obrnuto. Mada Petkovićev roman počiva, između ostalog, na jasnoj i strukturno istaknutoj istorijskoj pozadini priče, budući da se sudbina junaka romana ostvaruje u zadatim istorijskim okvirima njihove egzistencije, nikako izvan njih, pisac veliku temu ne prepoznaje samo u spoljnim manifestacijama istorije, već i u unutrašnjim, neistoričnim dramama svojih junaka. I još nešto: u *Sudbini i komentarima* pripovedanje je postavljeno tako da istorijske drame sa početka XIX ili iz sredine XX veka, kao ni priče o nacionalnim seobama i nacionalnim periferijama ne poništavaju, već, paradoksalno, ističu, uzbudljivost priče o sudbinskoj promeni koja ne bi bila toliko jedinstvena da ne podrazumeva, u svakoj od prilika, kako pokazuje ovaj roman, i jedinstvenu cenu koju svako od junaka voljnih da je preduzme mora da plati.

U ovom romanu ujedinjuju se briljantan stil sa promišljenim preispitivanjem pripovedanja, istorije i tradicije, klasična sudbinska priča sa modernom poetikom, istorija sa pripovedanjem, smisao sa znanjem, fikcija sa dokumentima. Petkovićev roman pokazuje kako u pripovedanju nije važna samo sudbina, ni samo istorija, već i ono što može da se kaže o istoriji i ljudskoj ili nacionalnoj sudbini, sam način na koji jezik komentariše sudbinu. U ovoj prozi nije važan samo zid istorije koji ograničava svakog pojedinca, već i senke pripovedanja na njemu, one senke koje omogućavaju da sudbina ostane neponovljiva i kao takva ispriповедana ili da se odustane od sopstvene sudbine i uđe u novu, neslućenu priču.

Pripovedajući o istoriji i uspostavljajući distancu prema njoj, roman *Sudbina i komentari* neprestano održava prevlast priče nad istorijom, što piščevoj historiografskoj metafikciji omogućava nesvakidašnje pripovedanje i smislotvorne poduhvate. Prevedena u priču, istorija u Petkovićevom romanu postaje središte metafizičkog istraživanja i pozadina na kojoj se izdvajaju i pripovedaju pojedinačne priče nerazmrsive od istorije.

Ako je po osećanju žanra izvorni romansirer, pisac koji nesumnjivo razume romaneskni oblik i njime odlično vlada, Petković je u odnosu prema priči njen uzorni reafirmator. To nije tako samo u *Sudbini i komentarima*. Izuzimajući u najvećoj meri roman *Zapisi iz godine jagoda*, u kojem tek poneka epizoda čuva karakterističnu preglednost pripovedanja, sve piščeve knjige okrenute su stabilnoj, dobro i zanimljivo oblikovanoj priči. Strast pričanja ovladala je Petkovićevom prozom, toliko da nas sam pisac upozorava na to u metaproznim komentarima. Samo zanimljiva priča omogućava ispriповедani svet, to bi mogao da bude poetički izraz Petkovićevog razumevanja priče. Zbog takvog odnosa prema pripovedanju, čijem značaju samo doprinosi latentna, ali i uravnotežena napetost između pričanja i samosvesnog komentarisanja, piščevi romani pokazuju retku sposobnost da uspešno prate po nekoliko priča. Prisetimo se, ponovo, reči pripovedača *Sudbine i komentara*: "Pred svakim piscem se nalazi neograničen izbor priča – kao, uostalom, i pred svakim čovekom."

U *Putu u Dvigrad* to su mediteranske letnje avanture, zimске beleške o letnjim iskustvima i utiscima, kao i preispitivanje zlatnog doba grada Dvigrada. Istorija i intima, letnji zaborav i zimsko sumiranje iskustva, trivijalna savremenost i istorijsko doba kome se ispituje smisao – sve se to sabralo u ovom

Na sličan način Petković tretira i književne figure iz dva vremena svoga romana. Zaharije Orfelin je najcitiraniji pisac u *Sudbini i komentarima*, a njegov slučaj iskazuje tajanstvo kojem Petkovićevo pripovedanje teži: Orfelin nam približava svoje vreme, ali "skriva" svoj lik. Dositej Obradović je, pak, junak u romanu, a njegova *Etika* i njegove reči predstavljaju važnu tačku u traganju za smislom sudbinskih pitanja ovog romana.

Kada se, opet, na srpskom jeziku pomene pitanje seoba i pitanje identiteta, a ono je kod svih malih naroda nastavak seoba, neminovno se povede dijalog sa Crnjanskim. Takav dijalog vodi se i u Petkovićevom romanu, kako u delu u kome je reč o precima Pavela Volkova koji dospevaju u Rusiju, tako i u susretu Pavla Vukovića, polovinom XX veka, sa grofom Charnoeviczem, naslednikom Čarnojevića koji su povelili veliku srpsku seobu. Iako nužan, dijalog sa Crnjanskim nije dobro pretpostavljati drugim tematskim tokovima romana, jer bi tako, u značenjskom pogledu, jedno pitanje sudbine potisnulo sva ostala sudbinska pitanja, dok bi se, u kompozicionom pogledu, zanemarilo piščevo umeće da roman sastavlja iz niza komplementarnih, makar prividno različitih priča.

Jedan od najživljih dijaloga u *Sudbini i komentarima* odvija se sa prozom Danila Kiša. Istorioografska metafikcija predstavlja izabranu tehniku pripovedanja oba pisca, jednako kao što ih povezuje načelni poetički stav da pripovedanje istorije ne sme zaboraviti pojedinačne povesti patnje, odnosno da je svaka priča ono što se izdvaja iz nikad ispričane, celovite enciklopedije pripovedanja. Dijalog sa Kišom nastavlja se i opsesivnim detaljima pripovedanja. U Petkovićevom romanu gotovo svi junaci opsednuti su prvim susretom sa morem. Ovaj opsesivni trenutak ovladao je i Volkovom, i Vukovićem, i Martom Kovač. Poslednja dva junaka, po zakonu pripovedne analogije, pripisuju ovu opsesiju i Đorđu Brankoviću. Prvi susret sa morem, neponovljiv do opsesije, javlja se i u Kišovoj *Enciklopediji mrtvih*, sugerišući u svakom slučaju epifanijski karakter retkih, izuzetnih časova u ljudskoj sudbini posle kojih sledi zakonomernost pada u depresivnu svakodnevicu ili u intenzivnu istoriju.

Ako su u romanu sa istorijskom dimenzijom predmet preispitivanja raznolike književne tradicije, onda to još više dramatižuje odnos istorije i priče. Međutim, književnost nije jedina literatura koja se preispituje u romanu. U jednakoj meri to je i istoriografija. Suočavanje legendarne srpske istoriografije i

srpske kritičke istoriografije teče u Petkovićevom romanu u promišljenim fazama od grofa Brankovića, koji u svojim *Hronikama* izmišlja istoriju jer je prilagođava sopstvenim političkim vizijama i potrebama, preko Jovana Rajića, čiji je Branković ključni izvor, što znači da je fikcija zadobila status dokumentarnosti, do Jovana Radonića, koji početkom XX veka daje istoriografsku interpretaciju srpskog XVIII veka i grofa Brankovića u njemu, ili do istoriografije druge polovine XX veka u kojoj se, na jednoj strani, opažaju talasi ideologizacije, a na drugoj zahtevi za metodološkom modernizacijom. Kada dobije Rajićevu *Istoriju*, Volkov će pomisliti da bi radije čitao neki moderni francuski roman. Izbor između romana i istorije nije samo izraz Volkovljeve opredeljenosti za sebi savremenu priču u kojoj se sudbina može menjati ličnim izborom i delanjem, već i suptilno ironijsko senčenje istoriografije koja je, suštinski, u pogledu pouzdanosti i karaktera dokumentarnosti podsećala na priču, ali na nivou pripovedanja nije bila uverljiva kao roman.

Pripovedna snaga *Sudbine i komentara* proističe iz stabilne priče i mudrosti pripovedanja, iz njegove jezičke ostvarenosti i poetičkog raspona, ali i iz tematskog opsega koji ovom romanu povezuje duboku istoriju i najvažnija pitanja savremenosti, početak XVIII veka i XIX vek i drugu polovinu XX veka, Prvi srpski ustanak i srpsku zajednicu u Trstu sa mađarskom pobunom iz 1956. godine, istorijsku zbrku koja vlada političkom pozornicom Evrope na kraju XVIII veka i komunističku revoluciju, ruskog mornaričkog oficira Pavela Volkova, koji je spoznao besmislenost svog dotadašnjeg života, i istoričara Pavla Vukovića, kome znanje o istoriji ništa ne pomaže u sopstvenoj istorizovanoj savremenosti, pitanja seoba i identiteta i pitanja nasilja u istoriji. Obnavljanje i ukrštanje istorijskih vremena, epohalnih očekivanja i pripovednih oblika dovodi do svesti da je istorija mesto udesa i gubitka, ali i da su komentari sve što ostaje, ako išta ostaje, od sudbine. Sudbine o kojima je ovde reč doživele su izuzetan pripovedni komentar u romanu Radoslava Petkovića. Ako se od romana zahtevaju duboka priča, poetička smelost i spoznajna moć, onda su ovi zahtevi našli čas ispunjenja u *Sudbini i komentarima*.

Petkovićev roman ima četvorodelnu strukturu. U prve dve knjige pripoveda se o Pavelu Volkovu koji se suočava sa sopstvenom sudbinom, kao i o čitavom nizu priča koje su u nekoj vezi sa pitanjem ruskog mornaričkog oficira. Kazivanje

o Volkovljevom detinjstvu otkriva veliku nacionalnu priču o seobama i identitetu, pripovedanje o njegovoj oficirskoj karijeri upoznaje čitaoca sa istorijskim i političkim prilikama u Evropi početkom XIX veka, dok se Volkovljeva obaveštajna misija i ljubavna afera u Trstu odvijaju paralelno sa značajnim trenutkom srpske zajednice u Trstu ili sa Prvim srpskim ustankom. Tako se, kroz priču o Pavelu Volkovu, ogleda sudbina dve rubne srpske zajednice (Srbi u Trstu i Srbi koji su dospeli u Rusiju), a kroz perspektivu tršćanske zajednice daje se i odjek Prvog srpskog ustanka, odnosno pogled na matičnu srpsku zajednicu. Priča o Volkovu bavi se i sudbinom bokeljskih Srba kojima u tom času, takođe, preta karakter rubnosti.

Treća knjiga Petkovićevog romana donosi beleške istoričara Pavla Vukovića (dakle, priređeni rukopis sa kratkim, epiloškim, komentaram Vukovićeve ćerke) o pitanju sudbine, o neostvorenoj ljubavi sa Martom Kovač, o komunističkoj vladavini u Jugoslaviji, o mađarskoj pobuni iz 1956. i o potrazi za grofom Đorđem Brankovićem. Kao što Volkovljeva dilema pokreće pripovedanje o njemu, tako se i svi događaji u kojima Pavle Vuković, istraživač nacionalne istorije XVIII veka i pisac teze o Srbima u Trstu, učestvuje ili o njima misli kao profesionalni istoričar, odvijaju u senci pitanja o sopstvenom promašenom životu. Dok se u prethodnim delovima Đorđe Branković javljao onakvim kakvim ga vide drugi, u četvrtom delu on se javlja kao junak, još više kao metafora sposobnosti da se sopstvenoj sudbini kaže *ne*.

Dve priče romana, ona o Volkovu i ona o Vukoviću, doživaju se na nivou pripovedanja, poetike, srodnog razumevanja sveta i istorije, sudbine i priče. Petkovićev roman ispunjen je pričama iz različitih vremena čiji se smisao, nekada čak i tok događaja poklapaju. Ako se srodnost preispitivaja sudbinskog pitanja Pavla Volkova i sudbinskog pitanja Pavla Vukovića ne mogu prevideti, može se to zapaziti i na nivou detalja. Tako se, recimo, u neobičnom slučaju Katarine i Stefana Riznića obnavlja takođe tajanstvena priča o grofu Vicku Bujoviću i njegovoj ženi. S druge strane, u stanu grofa Charnoevicza Pavle Vuković pronalazi *Poslednje dane Pompeja*, delo koje je, maštajući o drugačijoj sudbini, čitao Pavel Volkov. Ako su povest o Volkovu i Katarini i povest o Vukoviću i Marti dve paralelne, nerealizovane ljubavne priče, onda su priča o lažnom grofu, pitanje smisla sudbine i vrt sa pričama u kome se može izabrati sudbina središnjih toposi obe priče romana. Ono što se ukršta temat-

ski povezano je i jezički. Opis Volkovljevog stupanja u vrt u kome se može promeniti sudbina i opis Vukovićevog suočenja sa istim takvim vrtom daju se u formi autocitata. Citirajući druge, pripovedač *Sudbine i komentara* počinje tako da citira i sebe, pojavljujući se u samoj priči, čime se suočavaju tekst pripovedanja i tekst poetike, Volkovljeva i Vukovićeve sudbina i pripovedački komentari u kojima priča pokazuje volju za razumevanjem.

Sudbina i komentari jesu roman o smislu priče, o odnosu priče i istorije, o predstavjačkim moćima pripovedanja, kao i o silama koje menjaju svačiju sudbinu. Susret priče i istorije otvara pitanje smisla predavljanja. Kao što mnogi junaci Petkovićevog romana izmišljaju i mistifikuju istoriju ili svedoče o događajima kojima nisu prisustvovali, tako se i priče menjaju, pa nikada ne bi smele biti uzete kao doslovno svedočanstvo o prošlosti ili o savremenosti, o genealogiji ili o istoriji. Priče su nepouzdate, a svako tumačenje ili predavljanje označava jednu moguću sudbinu. San i istorija, istorijske vizije i istorijski realizam, dokumenti i fikcija, literatura i legenda prepliću se u pričama, čak i u onim koje bi morala biti zasnovane na činjeničnom znanju. Volkovljevi izveštaji, na primer, postaju u jednom trenutku plod izmišljanja, podsećajući u istima na priče Volkovljevog oca, na istoriju Srba i sveta iz pera grofa Brankovića i na čudesne priozore iz Spridonovih snova.

Još pre Volkova, njegov otac Stojan Jovanović i despot Đorđe Branković postaju dva srodna fikcionalizatora istorije. U njihovim rečima istorija se pretvara u priču naseljenu izmišljenim događajima i genealogijama, onoliko izmišljenim koliko to zahteva trenutno stanje političkih, nacionalnih ili porodičnih prilika. Istorija postaje priča u nesprestanoj promeni. U njoj će se dogoditi ili se već dogodilo sve što je neophodno za oblik ili smisao kazivanja. “Kad već ničega opipljivog nema, nastaje priča”, kaže se na početku romana. Odnos opipljivog i priče, iskustvenih uvida i istorijskih ili nacionalnih projekcija proverava se na različite načine, možda posebno indikativno u susretu tršćanskih Srba sa predstavnikom srpskih ustanika i sa odjecima koje taj ustanak prati. Suočavajući se sa stvarnošću koja je drugačije od želja, Srbi u Trstu, “mada ne prvi put u životu”, osvedočavaju se koliko se “priče koje neko pročita ili čuje mogu razlikovati od onoga što se zapravo zbiva”.

Ako se u Petkovićevom romanu priče o istoriji predavlaju kao nepouzdate, sama istorija doživljava se kao teatar.

Predstavljeno se na taj način ukazuje jednako nepouzđano kao i ono čime se predstavlja. Ispunjena kulisama i događajima “između dve nestvarnosti”, parateatarska istorija pruzrokuje osećanje sveta kao svirepe igre u kojoj niko ne može biti siguran do kada će ostati u zatečenoj priči ili sudbini. Jedinka u Petkovićevom teatru istorije i sudbine nalazi se pred likom sveta bez čvrstih uporišta i stalnih oblika, sa nepoznatim i neimenovanim silama.

Dok priča počinje tamo gde prestaje istorija, sudbina postoji samo koliko se njome bavi priča. U romanu *Sudbina i komentari* priča je povezana sa sudbinom tako što se pokazuje da je, u krajnjoj liniji, karakter komentara sudbina čovekova, ali i oblikom zapitanosti i smislom izbora. Kao što pisac bira priču iz velike neispričanosti sveta, tako i jedinka Petkovićevog romana nastoji da spozna “svoju najdublju istinu” i izabere sudbinu.

Sudbina i komentari su roman preispitivanja, a ne roman odgovora. Sve se u priči ili u istoriji ne može objasniti, niti je objašnjavanje svega saglasno sa duhom pripovedanja. U priči postoji prag objašnjavanja posle koga dolaze premotivisanost, neuverljivost, arbitrarnost ili pripovedni infantilizam. Neke priče imaju za cilj, kaže Frenk Kermoud, da zamrače i prikriju, a ne da rasvetle. Ukazujući na neiscrpnost teksta, “potencijalna hermeneutika” ovakvih priča kako sa svoje strane misli Pol Riker, služi i da odvrati tumače “od svojih tajnih mesta”, a to pokazuje i mala istorija recepcije Petkovićevog romana. U ovom romanu mnogi aspekti priče su u znaku zamračivanja, jer razumevanje ne bi bilo uvek dovoljno sudbinski teško. Petković pokazuje vanrednu veštinu u zamračivanju pripovedanja i stvaranju tajanstva u njemu. Tajanstvo se prepoznaje i u istoriji i u bilo kojoj savremenosti, u svim važnim pitanjima. Ako bi se odgovorilo na pitanja kakva su: zašto Volkov odlazi u Petrograd i gde nestaje na tom putu ili šta je bilo sa Martom Kovač, onda bi pripovedanje bilo nezavršivo, to znači i nemoguće. “Način našeg postojanja, jednostavno, način postojanja je tajanstven”, kaže se u *Sudbini i komentarima*. U tom tajanstvu sreću se sudbina i priča. Ono što se lako da razumeti ne može se učiniti sudbinski teškim.

Pitanje sudbine oduvek je bilo povezano sa pitanjima ko određuje lik sudbine, kako se sudbina uobličava i da li se ona može promeniti. Na temelju srodnih zapitanosti nastala je i antička ideja hibrisa. O sudbini se, međutim, misli tek kada se

mitske priče spoznaju ili okončaju. U mitu nema izbora sudbine. Otuda Volkov pita o završivosti izmišljenih ili stvarnih priča iz istorije i tražeći priču iz svoje savremenosti nailazi na venecijansku priču o vrtu sa sudbinom. "Ima li ovde ikoga ko ne priča priče stare makar sto godina?", pita se Volkov pritisnut mnoštvom priča iz duboke prošlosti. Njegovo pitanje okrenuto je pričanju savremenih priča u kojima čovek može promeniti sudbinu, dok priče iz istorije i prošlosti samo učvršćuju već zadatu priču.

Koja to sudbina opsega Petkovićev roman? Da li samo nacionalna, samo istorijska ili pak neka individualna sudbina koja je teško izdvojiva iz velikih priča sa sudbinskom intonacijom? Šta se zbiva sa čovekovom sudbinom i zbog čega se junaci romana nalaze pred dilemama toliko teškim da menjaju sudbinu?

Iako je dobio sve književne nagrade koje ovom žanru mogu pripasti, Petkovićev roman se nije pojavio u trenutku koji je previše srećan za njegovu recepciju. Time su se potvrdile reči njegovog pripovedača: "Povesnice u mnogo čemu zavise od trenutnog stanja stvari." Vreme obnove srpskog nacionalnog romantizma, podstaknuto serijom novih balkanskih i južnoslovenskih ratova započetih devedestih godina, preusmerilo je recepcijsku pažnju sa niza sudbinskih pitanja na sudbinu pojedinih nacionalnih zajednica u dijaspori, zbog čega je i u samoj književnoj kritici pozadina pripovedanja, oličena, između ostalog, i u pričama o Srbima u Rusiji ili o Srbima u Trstu, označavana za jedini smisao i jedini plan pripovedanja. I kada se bavi Srbima koji, silom istorije, menjaju imperije u kojima borave, pa otuda i sami bivaju promenjeni, Petkovićev roman pripoveda, pre i posle svega, o smislu sudbine i o smislu promene, o trenucima u kojima se pojedinac ili zajednica menjaju toliko da odbacuju čitav svoj prethodni život. Konkretizacija pomenutih dilema i njihovo pripisivanje određenim pojedincima ili zajednicama je potrebno kako priča ne bi postala vazdušasta apstrakcija, esejistička teza bez pripovedne realizacije. Odbacivanje sudbine ili samo nezadovoljstvo njome je strašan teret upravo zato što se događaju konkretnim ljudima. Ako takva pitanja postanu uopštena, onda ona gube sudbinski karakter i snagu potresnosti.

Priča o grofu Brankoviću, postavljena kao lajtmotiv pripovedanja, priča o srpskoj zajednici u Trstu početkom XIX veka, priča o onom delu srpskog naciona koji je čas

pod austrijskom, čas pod ruskom imperatorskom vlašću, Volkovljev san o Pompeji – samo su neke od neizbrojivih priča u nikad ispričanoj, neizgovorljivoj sumi pripovednih znanja, a u Petkovićevom romanu predstavljaju pozadinu za priču o odsudnoj dilemi koja je promenila život Pavela Volkova, dilemi o sudbini i karakteru promena u životu. Izrastajući na temelju nacionalne i evropske istorije, lična istorija pokazuje svu silu ravnodušnih, imenih ili bezimenih neprijatelja koje Petkovićeви junaci doživljavaju i kao borbu sa čitavim svetom. Kao što Petkovićev grof Charnoevicz pravi distinkciju između borbe za slobodnu i drukčiju Mađarsku i promene smisla ljudske sudbine i drugačijeg poimanja te sudbine, tako bi se mogli razlikovati nacionalna priča i pitanje o smislu sudbine u romanu *Sudbina i komentari*. Na taj način Petkovićeva proza se pokazuje ne više samo kao istorijski, politički, ljubavni, pustolovni ili špijunski roman, a sve to jeste u nekom od aspekata svoje priče, već kao delo koje suptilno proverava jedno od temeljnih pitanja mišljenja i književnosti na primerima srpske i evropske istorije XVIII, XIX i XX veka.

Ako bi se moglo reći da se u romanu veći prostor daje dvema nerealizovanim ljubavnim pričama nego priči o Srbima u Trstu, to nikako ne predstavlja poziv da se sada, na drugoj strani, previdi smisao piščevog predstavljanja nacionalne priče o seobama i identitetu u romanu koji je zaokupljen pripovedanjem sudbine. Uostalom, Petkovićeви romani nikada ne pripovedaju samo jednu priču, već do ponoće pripovednog smisla dolaze stvaranjem geoloških slojeva priče nastalih ukrštanjem fikcije i znanja, kao i ukrštanjem priča iz istog ili srodnog ključa. Dekonstrukcija patosa nacionalnog romantizma ili preispitivanje slike o sebi i svojoj sudbini koja nastaje u krajnjim srpskim zajednicma označava novu književnu predstavu ove vrste znanja o istoriji, a u Petkovićevom romanu ima funkciju osnaživanja sudbinske priče koja se zbiva pojedincu. Lišena preispitanja istorije i literature, nacionalne priče i vremenskih planova, povest o Pavelu Volkovu ne bi mogla da njegovu dilemu o otuđenom životu učini kardinalnim pitanjem sudbine. Ta dilema u Petkovićevom romanu ne muči, međutim, samo Volkova; ona je izraz života u istoriji, pa jednako pripada i jedinkama i kolektivitetima. Ne samo pojedinci već i čitavi kolektiviteti mogu da iz jedne priče pređu u drugu menjajući sudbinu. U tom smislu valja razumeti povest o srpskom nacionu koji se povlači pred Turcima i, menjajući

imperatore, menja sopstvenu sudbinu. Uostalom, ova povest je samo pozadina mutne, nizom priča nadograđene porodične istorije Pavela Volkova. Porodična istorija, proizlazeći iz velike nacionalne priče, ukazuje da Volkov nije prvi u svojoj porodici koji menja sopstvenu sudbinu. Pre nego što on stupi u vrt sa pričama, Volkovljev deda menja sudbinu spasavajući austrijskog generala, a Volkovljev otac, dok ne postane dobrovoljno zatočen, što se može razumeti i kao parodija stvarnog zatočenja grofa Đorđa Brankovića, svoju i porodičnu sudbinu menja u pričama i domišljanjima, u fantastičnom izmišljanju istorije. On nije učesnik istorije, ali jeste njen fikcionalizator.

Petkovićev roman, dakle, obuhvata mnogo sudbina. On se smelo kreće od pojedinačnih sudbina do nacionalne sudbine koja se, takođe, menja u zavisnosti od istorijskih okolnosti i političke snage nacije, od sudbina u svakodnevicu do sudbine u istoriji i politici, od sudbine nacionalnih težnji do sudbina istorijskih procesa, od smisla predstavljanja sudbine u najboljim delima srpske književnosti u poslednja tri veka do predstavljanja sudbinskih pitanja u srpskoj istoriografiji u istom vremenskom, možda još većem poetičkom rasponu. I po tome se može videti piščevo razumevanje da se tema ne može izdvojiti iz priča koje je okružuju i daju joj naročit značaj. Ali ono što okuplja sve teme romana, konstituišući se tako kao posebna tema i kao sabirna žiža, jeste pitanje sudbine.

pozivajući se na *Enciklopediju mrtvih* Danila Kiša, pripovedač *Sudbine i komentara* govori da svaki trenutak u vremenu podseća na prašumu “čije preobilno, bolesno rastinje čine bezbrojne priče”. Ako bi neko pokušao da ispiča svu prašumu od priča, suočio bi se sa nemogućim zahtevom pisanja nikada dovršene opšte istorije sveta. “Kad god se pokušava ispričati jedna povest, dakle jedna priča, činio to istoričar ili ma ko drugi, on pokušava proniknuti u unutrašnju logiku same priče i po njoj ustanovljavati koje druge priče jesu za nju bitne, makar toliko da se moraju pomenuti, koji su trenuci intenzivnog odvijanja nje same, a kada ona, kao usnula, postoji tek u pozadini drugih zbivanja, iščekujući svoj čas”, kaže pripovedač. Upravo takav jeste tretman svih tema koje se javljaju u romanu i postupak njihovog dovođenja u vezu sa pričom o sudbini. Izabrane ili epizodne priče otvaraju mogućnost postavljanja sudbinske dileme. “Posao onog koji pripoveda je, dakle, dvostruk: da u prašumi razdvaja tek slučajno prepletenu rastinje, da sluti veze korenja u dubini, ali i da ustanovljava i

tačne trenutke bujanja iz zimskog sna”, nastavlja pripovedač. Postupak pripovedača mora biti, potom, obnovljen u činu čitaoca, jer je načelo selekcije nužan izvor razumevanja.

“Kome se, ma i samo delimično i trenutno, ukazala istinska sudbina čovekova, taj ne može više imati nepomućene radosti; taj više ne može bez duboke žalosti gledati na ljudsko ostvarenje koje stupa u sunčevu arenu, na krivudav put sa znanim svršetkom. Sastavljen samo od neprocenjivih elemenata iz nepoznatih, uzvišenih svetova, čovek se rađa da bi ubrzo postao pregršt bezimnog i dugog jada, i kao takav nestao. I ne zna se ni za čiju se slavu rađa ni za čiju porugu propada”, kaže Andrić u jednom fragmentu iz *Znakova pored puta*. Andrić govori o opštoj sudbini čovekovoju, o sudbini svih ljudi koja je strašna kada se ukaže nekom pojedincu. U Petkovićevom romanu strašno lice sudbine ukazuje se onima koji tu sudbinu žive. Tu više nije reč o sudbini svih, već o neponovljivim sudbinama koje su toliko strašnije što se ukazuju kao jasno individualizovane.

Ako postoji volja za promenom sudbine, ima li težeg prigovora koji bi se sudbini mogao uputiti? Petkovićevi junaci su jedinke nezadovoljne zadatom sudbinom. Oni se sa sudbinom ili razilaze ili u njoj nepopravljivo pate. Ako je istorija u Kišovoj *Enciklopediji mrtvih* suma svih ikada postojalih ljudskih sudbina, u Petkovićevom romanu iz istorije i velike nacionalne priče pomalja se izuzetnost ljudske sudbine, bilo da je oličena u Pavlu Volkovu, koji zbog svoga porekla predstavlja oživljeno pitanje o identitetu, pogotovo što neprestano ide po rubnim srpskim zajednicama, bilo u Pavlu Vukoviću, koji rubne srpske zajednice istražuje kao istoričar prateći sudbinske promene u njima, ali neuviđajući – ili to čineći sa zakašnjenjem – sudbinske trenutke u sopstvenom životu.

Pre nego što će se suočiti sa čudnom pomisli koja će mu promeniti život, Pavel Volkov nije bio sklon da se pita o sudbini i smislu. Kao čovek akcije, a ne kontemplacije, bio je posvećen karijeri, pa sve ostalo, kao što su odlazak u crkvu i vera u Boga, odanost caru ili ljubavne avanture, predstavljalo je sastavni deo poželjnog ponašanja oficira od karijere. Istina, na početku karijere Volkov pokazuje neke znake promene: od Pavla Stojanovića postao je Pavel Volkov, umesto namenjene službe kadetskog oficira, opredeljuje se za karijeru mornaričkog oficira, a kod njega je još u detinjstvu uočeno brzo učenje stranih jezika, što je, takođe, volja za promenom. Međutim,

ove promene nisu suštinske, već su u službi Volkovljeve ambicije da ostvari karijeru i preko nje ispuni zadatu sudbinu.

Ali od trenutka kada je prvi put pomislio “kako je sve ono što je u životu do tada činio – kao, uostalom, i sve ono što će činiti nadalje – neobično, čak zbunjujuće slično dečijoj igri”, počinje veliki Volkovljev spor sa sopstvenom sudbinom: “Rečju, Pavel Volkov je pomislio kako je čitav njegov dotadašnji život – a bez imalo nade da ubuduće bude drukčije – tek besmislica kojom čovek nekako ispunjava svoje vreme zamišljajući da ispunjava svoju sudbinu.” Javivši se “kao klica neke bolesti”, ova pomisao izaziva “trenutnu malaksalost” u Petkovićevom junaku, ali i više od toga: ona dovodi u pitanje samouverenost sa kojom se on prepustio svojoj sudbini. Volkovljevo poređenje života sa dečijom igrom u kojoj se zidaju gradovi na pesku priziva u čitalačko pamćenje jedan fragment od Heraklita, samim tim pripovedanju sudbine produbljuje perspektivu vezujući je i za ideju hibrisa. “Ljudski život (vek) – to je dete koje se igra, kamičke na tabli tamo-amo reda: dečije carstvo”, kaže Heraklit koji ljudska mnjenja uopšte zove dečijim igračkama.

Polazeći na najvažniju misiju svoga života i suočavajući se u isti mah sa mišlju o uzaludnosti, Volkov, nasuprot ranijoj svesti o sopstvenoj delotvornosti, praćenom odsustvom problematizovanja sebe u svetu, počinje da naslućuje nejasna zbivanja “u njemu, ili (...) oko njega”. Pitajući se, potom, “šta je to što mu se nameće menjajući lik stvari i tok zbivanja”, Volkov postavlja možda ključno pitanje romana. U tom pitanju sadržane su sudbine pojedinaca i zajednica o kojima pripoveda Petković. Mada je dotle “verovao da svojim životom savršeno upravlja onako kako i pisac može verovati da upravlja svojom pričom i načinom na koji je priča”, a ovim detaljom pisac još jednom povezuje priču i sudbinu, Volkov počinje da se susreće sa sve kardinalnijim sumnjama i sa nepoznatim i neimenovanim silama koje vladaju njegovom i svim sudbinama koje poznaje. Tako čvrstog i preduzimljivog Volkova potiskuju sumnjičavi dvojnici, što kulminira u dijalogu koji u olujnoj tršćanskoj noći vode pomešani identiteti Pavela Volkova kao ukrštene priče mogućih različitih sudbina.

Osećajući sopstvenu udvojenost i prisećajući se rasprave paroha Vikentija Rakića i Dositeja Obradovića da li je pravi izraz čoveka u onom što je duboko i nejasno u njemu ili pak u razumu, Volkov je mnogo više zainteresovan za pitanje “šta je on sam” nego za pitanje šta je čovek uopšte. Spoznajući kako

“postoji granica preko koje se svaki čovek lomi”, Petkovićev junak počinje da veruje kako je tu zadatu sudbinsku granicu nužno preći. Volkovljev prelazak ove granice ogleda se u tome što se njegova osvedočena ambicija pretvorila u ravnodušnost i u neprihvatanje sudbine koja je zamenila raniju neupitanost. Volkov, recimo, neprestano razume nepogodne strane svoje veze sa Katarinom Riznić, pogotovo kada je reč o uspehu započete misije, ali, uprkos tome, ne čini onako kako razumeva. I u drugim stvarima Volkov zna da greši, ali nastavlja da tako čini, doživljavajući greške kao izlazak iz zatečene priče. U ovom postupanju nasuprot najboljim saznanjima nastavlja se Volkovljev dijalog sa Dositejem Obradovićem i njegovom *Etikom* i učenjem o moćima ljudskog razuma. Nalazeći se u ključnoj ulozi svoje karijere, gde doživljava sopstveno uspenje i pad, Volkov počinje da domišlja realnost i tako stvara nove priče umesto da šalje pouzdane, na činjenicama zasnovane izveštaje. Poigravanje sa sudbinom oficira od karijere, za koju je mislio da mu jedino pripada, navodi Volkova da čini sa realnošću ono što je njegov otac već radio sa istorijom. Otuda Volkov dolazi do priče Korta Maltežanina o vrtu u Veneciji gde čovek kome dosadi priča u kojoj je, “priča koja se zove život”, prođe kroz vrata i izabere priču koja se zove sudbina.

Prema vratima od priče ili vratima od sudbine kreće se i Pavle Vuković, drugi, paralelni glavni junak *Sudbine i komentara*. Vukovićem je, takođe, ovladalo volkovljevsko osećanje o pogrešnom životu: “Kada sam je upoznao, već sam slutio da je ceo moj dotadašnji život pogrešan i glup.” Postajući suštinsko pitanje njegovog života, Vukovićeva sumnja ispituje koliko čovek, mimo drugih ljudi i poznatih i nepoznatih sila, vlada svojom sudbinom, šta čovek čini zbog sebe, a šta zbog očekivanja drugih. Dugo pritisnut svešću da mu se “u životu sve kasno dešava”, Vuković upoznaje i sile koje vitlaju svakom sudbinom i sile ideološke represije koje u totalitarnom svetu XX veka, više nego ikada ranije, jedinki uskraćuju “pravo na svoj život, na sopstvenu priču”, dakle, na privatnost kao nužan uslov bilo kog izbora. “Neko je, godinama pre mene, znao kako bi moj život mogao da izgleda”, beleži Vuković iskustvo koje je obeležilo njegov život i život zajednica (jugoslovenska i mađarska) u kojima se on kreće.

Pavlu Vukoviću neprestano izmiču željene, moguće, sopstvene priče. Njemu je kao istoričaru, više nego ikome od Petkovićevih junaka, dostupna priča o grofu Đorđu Brankoviću

i njegovom velikom pregnuću da promeni sopstvenu sudbinu i priču menjajući, pri tome, i istoriju Srba i sveta. Međutim, Vuković od priče iz istorije ništa ne uči. Možda i zato što mu se, poput grofa Charnoevicza, njegovog peštanskog sagovornika usred krvavih uličnih borbi, njegova priča uopšte ne sviđa, ali to pasivno nadoknađuje “iščitavajući tolike tuđe”. Podsećajući sagovornika na uzburkanu istoriju XX veka i za ljudski vek prečeste promene koje su nastupile u njemu, grof Charnoevicz, na čije poreklo od srpskog naciona opominje još samo mađarizovani oblik prezimena, kazuje o suštinskim promenama, promenama “samih pravila po kojima se sve ovo zbiva”. U ideji da promene moraju da budu suštinske da bi uopšte bile željene prepliću se dve priče Petkovičevog romana možda i neposrednije nego u velikim tematskim povezanostima. Vuković se, na kraju, ne usuđuje da promeni sopstvenu priču; vrlo često dolazi na njen rub, do pretpostavljenog, simboličkog vrta, ali nikada ne prelazi granicu. Moglo bi se, doduše, reći da Vukovičev odlazak u manastir predstavlja nekakvu promenu priče. To je, svakako, tačno, ali simbolička promena imena znak je i simbolične promene priče: ona je došla suviše kasno, posle svega što se dogodilo, da bi imala suštinski karakter.

Suočeni sa svojim sudbinama, tako odgovaraju Pavel Volkov i Pavle Vuković. Međutim, to nisu jedini izazovi sudbine u romanu Radoslava Petkovića, pa nisu ni jedini odgovori. Prihvatajući život i sudbinu takve kakvi jesu, Katarina Riznić daje pragmatičan odgovor: “Budimo zahvalni sudbini za ono što ipak dobijamo, ma koliko hteli više, ali takav je život, ne vredi roptati, to je život.” Iskusni Jovo Kurtović, pak, pita se o mogućnosti sreće, dodajući “da nema živog čoveka koji se to, bar jednom u životu, nije upitao”. Nije slučajno što ovo pitanje Kurtović postavlja tek kada je izmenjen zatočenjem. Možda tog pitanja, ni odlučnosti koja se pomalja iza njega, ne bi bilo da Kurtovičevo iskustvo nije spoznalo obrise života u zatvoru. S druge strane, svestan da zbivanja u životu teku mimo njegove volje, Volkovljevi posilni veruje da se o sudbini ne treba pitati. Sličnu predanost sudbini ispoljava i kapetan ruske mornarice Ivan Vojnovič, koji se opredeljuje za pritaživanje, a ne za borbu protiv sudbine.

Na drugoj strani, Dositej Obradović odlazi u Srbiju uprkos tome što se vesti koje otuda dopiru ne podudaraju sa njegovim očekivanjima. Obradovičev polemički sagovornik iz Trsta,

paroh Vikentije Rakić, nalazi se pred višestrukom raskrslom. Osećajući "da nešto nije u redu sa njegovim životom", Rakić je postao sveštenik, ali se u jednom trenutku nanovo našao pred dilemom o smislu. Pre svih drugih Petkovićevih junaka za promenu životne priče opredeljuje se Korto Maltežanin, a to čini i mali sa broda "Sv. Nikola" ubijajući svog zlotvora.

Individualizujući sudbinu i izdvajajući je onoliko koliko je to moguće iz okrilja velikih sudbinskih tema, Petkovićovo pripovedanje čini i nešto više od toga: ono individualizuje i izbor sudbine.

Samo tako sudbina postaje priča, a priča pripovedanje sudbine.

SARAJEVSKE SVESKE
№ 13
U KONTEKSTU:
SAVREMENI
ROMAN



Tatjana Rosić

AUTOPOETIKA KAO ANTIUTOPIJA

- motiv “nove zemlje” u romanima
Vojislava Despotova i Judite Šalgo -

Značaj performansa za organizovanje prave komunističke sahrane

U umetničkoj praksi performansa umetnici angažuju svoja sopstvena tela “da bi se preko njih direktnije uključili u kulturni diskurs, (...) često istupajući protiv društvenih i političkih konvencija”.¹ Tako telo – glavni politički adut i ulog srpskog društva prošlih devedesetih, ali i osnovni kapital tog društva tokom tekućeg procesa globalizacije u prvoj deceniji novog milenijuma – potvrđuje svoj simbolički značaj razotkrivajući se kao živo, bolno proprište sukoba najraznovrsnijih interesa, diskursa i praksi zajednice. No, u savremenoj srpskoj kulturi umetnička praksa performansa – u kojoj “umetničko delo jeste sam umetnik, živi subjekat umesto neživi objekat” koji prezentuje i reprezentuje sebe u “procesu *bivanja* i *delanja*, a ti se činovi odvijaju unutar jednog kulturnog konteksta pred javnošću kao svedokom”² – još uvek se smatra pukim artistskim eksperimentom.

Dok se, dakle, tokom devedestih na svetskoj sceni tradicija performansa obnavlja u kontekstu daljeg promišljanja “tela kao materijala pomoću koga ćemo se uhvatiti u koštac sa čitavom lestvicom društvenih problema”³ – poput eskalirajućih ratova, genocida, pretećeg nuklearnog uništenja, HIV virusa, kloniranja, ekoloških katastrofa ili promenama u ravnoteži moći koje dovode do globalizacije – dotle politička i kulturna scena Srbije devedesetih predstavlja mesto maligne mutacije “moćne političke kritike” performansa. Performativna praksa integrisana je u spektakl kao dominantni politički i kulturni

1 Odrednica “Performans”, autor Kristin Stajls (Kristine Stiles) u: *Kritički termini istorije umetnosti*, priredili Robert S. Nelson (Robert S. Nelson) i Ričard Šif (Richard Shiff), prevod Ljiljana Petrović i Predrag Šaponja, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 105.

2 Isto, str. 106

3 Isto, str. 127.

4 Istovremeno sa poslednjim ispraćajem Miloševića, u srcu Beograda odigrava se još jedan politički performans: građani koji žele da obeleže desetogodišnjicu protesta iz 1996. godine okupljaju se na Trgu Republike, pešače do Kalemegdana gde, kod spomenika Pobednika, u nebo puštaju balone koje su poneli kao znak raspoznavanja sebe kao "onih drugih".

5 Judita Šalgo, "O estetici i ideologiji", u: *Jednokratni eseji*, Stubovi kulture, Beograd, 2000, str. 138.

6 Odrednica "Performans", autor Kristin Stajls (Kristine Stiles) u: *Kritički termini istorije umetnosti*, str. 126.

7 Isto, str. 127.

žanr decenije koji podrazumeva bezbroj bezimernih tela/statista čija bi masovnost trebalo da otelotvori zapravo samo jedno jedino, homogeno telo složne nacije/partije. U te svrhe, pred Saveznom skupštinom u Beogradu bila je postavljena ekranom i bilbodom opremljena pozornica na kojoj se odigrao visokobudžetni performans "prave komunističke sahrane" Slobodana Miloševića kojim se još jednom demonstrira moć populističke kulturne matrice u srpskom javnom i političkom životu. Prava komunistička sahrana održana je posle beogradskog ispraćaja u Miloševićevom rodnom gradu Požarevcu, uz zvuke popularnih ruskih pesama, rado slušanih u ex-Jugoslaviji kako ranih pedesetih, tako i šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka. I u ono vreme, dakle, kada Jozef Bojs ostvaruje intenzivnu saradnju sa Studentskim kulturnim centrom u Beogradu promovišući značaj novih umetničkih praksi performansa.⁴

Demonstracija visokoestetizovane superiornosti novih političkih taktika ili zloupotreba performativne prakse? Ili prirodno paktiranje komunističke tradicije kulta ličnosti sa praksom performansa u čijoj je žiži umetnik, zvezda novog doba – kako to u svojim romanima ironično ističe novosadski pisac Vojislav Despotov poreklom iz Zrenjanina – koji, poput političara, izlaže svoje telo riziku radi odbrane ideje? "Ideologizacija estetike ili estetizacija ideologije", kao što to još osamdesetih piše novosadska autorka Judita Šalgo?⁵ Može li se uopšte utvrditi na koju stranu preteže tas ili se moramo neprekidno okretati čas na jednu čas na drugu stranu polarizovanog sveta u kome je dete estetike i ideologije, umetničko delo, definitivno odbačeno od svojih roditelja i negde zatureno?

Jasno je da je umetnička praksa performansa koja "eksplicitno manifestuje interaktivne procese koji operišu u formiranju i oblikovanju društva",⁶ vršeci "vidljiv i neposredan uticaj na državne zakone i društvenu praksu kao i na religijski diskurs i kulturne relacije u realnom vremenu",⁷ na političkoj sceni savremene Srbije integrisana u spektakl kao dominantni žanr decenije. U diskursu tekuće umetničke i književne kritike/produkcije, koja bi trebalo da preoblikuje dominantni kulturni model, ova praksa, međutim, nikada nije adekvatno podržana niti vrednovana već je u toj meri marginalizovana da čak ni svetski uspesi Marine Abramović ne služe ničemu drugom do potvrdi egzotičnog prestiža nacionalne kulture na svetskoj sceni. Doprinosi li ovo ćutanje daljim zloupotrebama performativnih umetničkih praksi u kontekstu populističke politič-

ke i kulturne paradigme današnje Srbije? Nije li zadnji čas da se ova zloupotreba naglas “pročita” i time – bar donekle – spreči? Ili je takva korekcija nemoguća u kulturi koja izbegava da se suoči sa procesom sopstvenog samoponištavanja, obuzetoj retrogradnom afirmacijom velikih narativa sopstvene prošlosti? Pri čemu veliki narativi prošlosti – poput nacionalizma i komunizma na primer – nisu u tom procesu suprotstavljeni već prožimajući, komplementarni i nadasve hibridni diskursi čiji je simbolički odnos moći za sada nepoznat, nestabilan i nepredvidiv!

U ovakvom kulturnom kontekstu romani novosadskih autora Vojislava Despotova i Judite Šalgo predstavljaju dragoceni potencijal “različitosti” i “apartnosti” savremene srpske literature; oni reprezentuju sposobnost te literature da samoj sebi ponudi viziju vlastite “drugosti” upravo u onom epohalnom trenutku u kome je nacionalna kultura postala opasno opsednuta sablastima velikih, očinskih narativa prošlosti. Da li bi trebalo reći da se sahrana Vojislava Despotova odigrala u mukloj, mrzloj tišini jednog užasno hladnog zimskog dana, nekoliko godina posle sahrane njegove prijateljice i kolegice Judite Šalgo? Da li bi trebalo dodati kako su već tokom sedamdesetih, u okviru akcija novosadske umetničke grupe OHO, kao i u svojim pesničkim zbirkama, Despotov i Šalgo demonstrirali poetsku sklonost ka performansu kao interdisciplinarnom, multimedijalnom umetničkom izrazu? Tokom cele svoje karijere, dosledno su afirmisali ovo svoje opredeljenje koje je presudno obeležilo jedan poseban, nikad dovoljno afirmisan tok srpske književnosti i kulture. Tok koji se smatrao – budući nemimetičkim – radikalno eksperimentalnim i izveštačeno konstruktivističkim, a koji je tokom devedesetih doživeo ne samo svoju potpunu estetsku realizaciju već, nažalost, i svoje potpuno političko i etičko, hipermimetičko opravdanje.

Poetika antiutopije ili: o neoavangardnom postmodernom romanu srpske književnosti devedesetih

Romani Vojislava Despotova i Judite Šalgo najbolji su reprezentanti onoga što bi se moglo nazvati poetikom neoavangardnog postmodernog romana srpske književnosti devedesetih

koja je rezultat intenzivne interakcije postmodernističke umetničke paradigme kao dominantne, "mainstream" paradigme osamdesetih sa poetičkim pretpostavkama konceptualne i performativne neoavangardne umetnosti sedamdesetih; interakcije koja je u savremenom srpskom romanu efektno objedinila estetsku i političku provokaciju vraćajući srpskom romanu status isključive književne i umetničke činjenice. Ispitujući tokom sedamdesetih godina prošlog veka mogućnosti konceptualnih i performativnih umetničkih praksi, i Vojislav Despotov i Judita Šalgo suočili su se sa Telo koje je istovremeno predmet i instrument spoznaje; objekt društvene eksploatacije i subjekt društvene pobune, estetski artefakt i njegova živa negacija. Telo je teritorija, ali i medij; podloga za pisanje ali i samo pismo; hiperdimenzionirani organ govora ali – pre svega – jezik umetničke prakse poznate i pod nazivom "body-art". Iskustvo tela otuda nije bilo teško iskusiti ni u poeziji u kojoj je "jezik" tj. "jezik poetskog govora" bio samo telo poezije, njen medij i instrument istovremeno, strogi subjekt i neposlušni objekt, estetski artefakt dostojan, ipak, prezrenja. Otuda su i Judita Šalgo i Vojislav Despotov bili poznati u srpskoj književnosti osamdesetih godina prošlog veka pre svega po svom eksperimentalnom pesničkom opusu u kome je skandal-tradicija evropske avangarde našla u performativnim telesno-jezičkim praksama svog dugo očekivanog, dragocenog saveznika. Vojislav Despotov i Judito Šalgo objavljuju prozu i tokom osamdesetih ali njihova imena, već čuvena kao pesnička, tek tokom devedesetih postaju poznata i po izuzetno zanimljivom i poetički prepoznatljivom proznom opusu u kome se neoavangardno, dakle konceptualno-performersko, interesovanje za Telo prožima sa postmodernističkim čitanjem sveta kao Teksta. Ovaj zanimljivi mada ne i neočekivani susret otvorio je mogućnost raznim poetičkim kombinacijama poput čitanja *Tela-kao-Teksta* i/li čitanja *Teksta-kao-Tela* kojima su se poigrali mnogi autori prozne novosadske scene poput Save Damjanova, Vladimira Čurgus Kazimira, Đorđa Pisareva, Miroslava Mandića, Slobodana Tišme...

Tekst-kao-Telo: Poigravanje anagramskim poreklom imena glavnog junaka prva dva romana trilogije Vojislava Despotova, Valsijova De Votopsa – koje se sa lakoćom prepoznaje kao blagonaklona parodija autorovog imena a koje je kao amblem utisnuto u stranice romana *Jesen svakog drveta* i *Evropa broj dva* – dokaz je poetičkog dijaloga postmodernog književnog obrasca

sa performativno-konceptualnom umetničkom scenom kojoj je Despotov verno pripadao. Pokazujući da je razumevanje ovih praksi neophodno za razumevanje istorijske geneze izvikanog ali i osporavanog pojma postmodernizma – čija je skandaloznost bila po meri zagovornika tradicije provokacije začete u okrilju evropskih avangardnih pokreta – Despotov u svojoj trilogiji razmatra čitav niz tema koje se smatraju postmodernističkim *par excellence* (uz briljantnu demonstraciju poigravanja postmodernističkim diskurzivnim praksama i tekstualnim strategijama kao što su mapiranje stvarnih i imaginarnih teritorija, arhiviranje i katalogiziranje, konstruisanje virtuelnih identiteta, reprezentacija sveta kao simulakruma i fantazma), ne odustajući od toga da drskim jezičkim gegovima i provokacijama subverzira smrtnu ozbiljnost tih tema (do kojih se u jednom trenutku tako mnogo držalo). Po tome se prepoznaje interesovanje Despotova za *telo teksta*, za *tekst-kao-telo* koje se mora izložiti, čerečiti, izazivati i u nedogled subverzirati kako bi se njegove granice pomerale a njegovo postojanje učinilo živim i delotvornim. Učestalom upotrebom jezičkih kalambura nastaju groteskne hiperbole i metonimije, omiljene figure fantastičko-alegorijske romaneskne proze Vojislava Despotova u kojoj je telo teksta uvek jedno neprirodno, neverovatno, zaumno telo koje upravo u toj neprirodno-neverovatnoj zaumnosti nalazi svoju estetsku – ali i etičku – garanciju. Upravo zbog toga je za Despotova tekst jedina opravdana iako krhka utopija, jedina slobodna teritorija sveta.

Telo-kao-Tekst: Judita Šalgo, poigravajući se svojim autor-skim/ženskim identitetom i hotimičnom nekoherentnošću narativnih strategija, takođe uključuje u postmodernističku kulturnu paradigmu nasleđe novosadske neoavangardne književne scene utemeljene u radikalnom jezičkom eksperimentu, iskustvu performansa i kritički osmišljenoj društvenoj provokaciji. Već u svojoj zbirci priča *Da li postoji život?* (1995), Judita Šalgo sugeriše prozu koncepta koja bi imala snagu performativne akcije; potom nam nudi otvorene, nezavršene i nezavršive *romane-pukotine* koji ometaju visokoparni dijalog koji srpska književnost postmodernog doba vodi sa sopstvenom tradicijom u cilju njenog rehabilitovanja, s jedne, i učvršćivanja sopstvenog književnog statusa, s druge strane. Ova autor-ka ukazuje na opasne posledice ovih izdajničkih pregovora, raskrinkavajući svojom romanesknom praksom postmodernizam kao dominantno mušku paradigmu srpske kulture koja

odbija da se sporazume sa kulturnim i političkim akcijama sa kojima deklarativno poetički paktira: feminizmom, radikalnim jezičkim eksperimentom, alternativnim političkim pokretima, praksom performansa... Koristeći se svojim performerskim iskustvom, vezanim za stvaranje i promovisanje novog tipa poezije, Judita Šalgo u postmodernistički dijalog srpske proze sa očinskim figurama evropske kulturne tradicije subverzivno uvodi pauze, prekide i rezove; ženske likove; ludilo i histeriju kao zaboravljene diskurse nadrealizma i evropske avangarde... Judita Šalgo se, dakle, interesuje pre svega za *tekst tela*, za *telo-kao-tekst*, kao i za (ne)mogućnosti njegovog čitanja/tumačenja. Judita Šalgo dekonstruiše upravo one velike, očinske narative (psihoanalitički, feministički, narativ o nacionalnom/Jevrejskom identitetu, narativ holokausta, postkolonijalni narativ...) u čijem je središtu priča o čitanju/tumačenju tela (polno (ne)determinisanog, ženskog, nacionalnog, ugroženog, mrtvog, potlačenog...). Zalaganjem za poetički koncept diskontinuiteta, Šalgo želi da onemogući čitanje tela kao proces katarze koju ovi narativi obećavaju, zahtevajući od čitaoca intenzivnu kooperaciju i neku vrstu performerskog treninga. Iako uvek već okupirano i zaposednuto, Šalgo veruje da je telo jedina istinska utopija, jedina nevinna teritorija sveta.

U književnoistorijskom pogledu, naizgled nema dramatične razlike u statusu neoavangardne i postmoderne paradigme u srpskoj kulturi. Obe su bile podjednako nepopularne zbog svoje navodne apolitičnosti i otuđenosti od stvarnih problema društva u kome su nastajale; obe su bile smatrane neprimereno i razmaženo eksperimentalnim, narcisoidno obuzetim sopstvenom formom i statusom. Obe su bile rezultat mnoštva izazova koji je nova medijska kultura uputila u jednom tradicionalno rigidnom društvu. Obe su bile rezultat, takođe, neverovatno dobre upućenosti njenih aktera u svetska i evropska umetnička zbivanja, kao i interakcije umetničkih i političkih praksi kojom se u središte poetičkog diskursa stavlja pitanje o demistifikaciji stvaralačkog postupka. To ih je učinilo apsolutno nepoželjnim na kulturnoj sceni bivše a i potonje Jugoslavije. Ipak, moglo bi se reći da neovangardna, konceptualna i performativna umetnička praksa sedamdesetih predstavljaju "tvrđu" verziju onog koncepta koji se u doba postmodernizma pripitomio, i uprkos kritici institucija moći – institucionalizovao. Takođe, postmodernizam se kao "mekša" verzija jednog inovativnog obrasca pokazao dugovečnijim, jer kao paradigma sa

kojom se presudno računa traje skoro dve decenije, pretrpevši samo nekoliko oštrih javnih polemika (koje se mogu tumačiti i kao ideološki pogromi) ali bez onog iskustva u biografiji svojih predstavnika kakvo imaju pojedini akteri novosadske scene odležali čak i po nekoliko godina u zatvoru (poput Miroslava Mandića) ili pretrpeli čitav niz drugih posledica koje su bile rezultat komunističke prakse društvenog isključenja (poput Vujice Rešin Tucića ili Slobodana Tišme).

Moglo bi se otuda reći da se u slučaju obe pomenute paradigme radilo o inovativno-utopijskim umetničkim praksama koje su pozivale na stvaranje “novog društva”, ili, bar, na promišljanje tehnologija proizvodnje onoga što se zvalo komunističkim “novim društvom” na teritoriji bivše Jugoslavije. Upravo u tom kontekstu pokušaćemo da pročitamo motiv “nove zemlje” koji se kao centralna tema opsesivno varira kako u romanesknoj trilogiji Vojislava Despotova objavljenoj tokom druge polovine devedesetih (*Jesen svakog drveta*, Stubovi kulture, Beograd, 1997; *Evropa broj dva*, Stubovi kulture, Beograd, 1997; *Drvodjelja iz Nabisala*, Stubovi kulture, Beograd, 1998), tako i u posthumno objavljenom romanu Judite Šalgo *Put u Birobidžan* (Stubovi kulture, Beograd, 1997) koji je dopunjen štampanjem naknadno pronađenih zapisa iz autor-kine zaostavštine objedinjenim u romanesknu celinu *Kraj puta* (Narodna knjiga, Beograd, 2004). Zašto baš ovaj motiv? Između ostalog i zbog toga što uvek iznova živimo u nekoj “novoj”, “tek stvorenoj”, “upravo obećanoj” zemlji čije utopijske/antiutopijske halucinacije nikako da se oslobodimo. Ta akumulacija obećanja “promene”, “novine”, “stvaranja novih vrednosti” i “drugacijeg društva” odigravaju se u javnom diskursu devedesetih neverovatnom brzinom, kao što se istom tom brzinom međusobno smenjuju. Stvaranje nove zemlje, tj. novih zemalja skoro da je rutinska politička praksa koja se od trenutka pada Berlinskog zida do danas znatno usavršila premeravajući i pregoravajući, zahtevajući i nudeći, uzrokujući nove podele i granice, stvarajući na svetskoj karti nove regije, a sve u cilju planetarne i evropske integracije.

Otuda se u određenom broju romana srpske književnosti devedesetih motiv “nove, obećane zemlje” može čitati i kao autopoetički zapis; on se tiče ne samo sudbine određenog društvenog projekta već i sudbine onog umetničkog projekta u srpskoj kulturi za koji su se autori poput Vojislava Despotova i Judite Šalgo zalagali. Ne bi trebalo zaboraviti da se radi o

testamentarnim delima, objavljenim ili neposredno pred smrt (Despotov) ili posthumno (Šalgo); o delima koja ni pored kulturnog imena koje je stajalo na njihovim koricama, nisu uspela da u godini objavljivanja dobiju prestižnu – tada već samo nacionalnu – NIN-ovu nagradu. Otuda nije iznenađujuće što je poetička transverzala od utopije ka antiutopiji ona duž koje bi trebalo tražiti na koji način određena grupa pisaca srpske kulture s punim razlogom rezimira svoje decenijsko umetničko iskustvo. O toj transverzali Judita Šalgo piše:

8 Judita Šalgo,
“Smrt utopija i svetski
duh”, u: *Jednokratni eseji*,
str. 170-171.

“Smrt je u samom biću utopije. Utopija je veliki smrtonosac, ona usrećuje ukidanjem, uklanjanjem, odstranjivanjem, uništavanjem: patnje, bede, mržnje, rasne, klasne, nacionalne i polne neravnopravnosti, eksploatacije ropstva, ratova, nepravdi svih vrsta, svekolikog zla. Šta hoće utopija? Odumiranje mržnje, odumiranje države, odumiranje odumiranja, smrt utopija. (...) Utopija je nepomirljivo diskriminativna, ona hoće savršenstvo ili ništa. Svaka je utopija savršena, a život izložen njenim sistemima usavršavanja završava u ništavilu.”⁸

Svaka je utopija, dakle, uvek već antiutopija. Ili, ako pođemo obratnim putem: nema te antiutopije koja se u književnosti ne prikazuje kao užas realizovane utopije. Orvelovski rečeno, svaka želja za ostvarenjem sna je zagrljaj totalitarizma; svaki totalitarizam je mehanizam kontrole naših sopstvenih snova. Književnost otpora i subverzije na prostorima ex-Jugoslavije sažimala je tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka neveselu nadu komunističkog sveta – ali ipak nadu! – u promenu. Bilo je jasno, međutim, da je promena uvek relativna i nepotpuna; sam komunizam već je sebe proglasio ostvarenom utopijom; svima onima koji su se usuđivali da u komunizmu misle “drugačije društvo” ili “novu zemlju”, znajući da je njihova zemlja već jednom bila “nova”, “drugačija” i “obećana”, smrt utopije morala je izgledati izvesnom. Tek tokom devedesetih, međutim, određene umetničke prakse srpske kulture, koje su sa jedne strane bile estetski radikalne a sa druge politički provokativne, suočile su se sa sopstvenim paradoksima i ograničenjima. Kao i sa činjenicom da se smrt svake utopije zapravo tiče antiutopijskog autopoetičkog određenja statusa određenih umetničkih praksi u savremenoj kulturi.

U ovaj začarani krug, Vojislav Despotov i Judita Šalgo upisuju svoju sopstvenu, opsesivno-paranoičnu ispovest o (anti)utopičnosti, markirajući njene najvažnije istorijsko-geografske koordinate jedne već izgubljene teritorije i jednog već

porażenog tela: pad Zida, Atlantida, Evropa kao simulakrum, i konačno Sibir, krajnja tačka na evropskoj mapi antiutopijskih toponima.

Vojislav Despotov: pad Zida, krah privatnih epoha i mape nove nade

Sve metatekstualne i intertekstualne narativne strategije demonstrirane u trilogiji Vojislava Despotova upućuju na polemiku koja se u njoj vodi sa tradicijom pop-arta, te savremenom medijskom i vizuelnom kulturom, sa jedne strane, a, sa druge, sa svim vrstama totalitarnih režima i govora, uključujući i novi govor (novogovor!) epohe globalizma kojim se posle pada Zida zapadne demokratije obraćaju iscrpljenoj postkomunističkoj Istočnoj Evropi neumorno obećavajući dugo čekani, utopistički “novi početak”. Ta polemika tiče se i izvornih, anarhističkih, “levih” političkih opredeljenja samih junaka trilogije suočenih sa ambivalentnošću sopstvenog pobunjeničkog statusa upravo u trenutku u kome se čini da se njihova lična utopija ostvaruje!

Otuda je utopijski motiv “nove, obećane zemlje” u trilogiji Vojislava Despotova vezan za metaforu Zida i njegovog pada, tj. za ideju prebega iz jednog u drugi svet: u *Jeseni svakog drveta* radi se o političkom performansu stvarnog rušenja Berlinskog zida 1989. godine u kome učestvuje (možda? ili halucinira?) i De Votops slaveći ujedinjenje Istočne i Zapadne Evrope; u *Evropi broj dva* taj se performans ponavlja kao umetnička akcija pred zidom od stiropora kojom se performans/telo iznova naglašava kao mesto uzajamne uslovljenosti umetničkih i političkih praksi; u *Drvodjelji iz Nabisala*, Zid je, međutim, nevidljiva, ali neumoljiva prepreka koja predstavlja projekciju našeg unutrašnjeg stanja večne podvojenosti i neusaglašenosti od koga se nema kud pobeći. Iz romana u roman transverzala na kojoj se odigrava projektovanje “novih zemalja” postaje sve apstraktnija: dok je u prvom romanu reč o konkretnoj transverzali Istočna-Zapadna Evropa, u drugom se već radi o relaciji umetnička-politička praksa, da bi u poslednjem romanu na red došla arhetipska dilema smisao-ništavilo. Pri tome se opsesivni motivi “nove zemlje” – prisutan u sva tri navedena romana – transformiše u parodiju obećanja i početka, u razotkrivanje

laži i obmane, u apokaliptičku postmodernističku antiutopiju. Utopija “nove zemlje” u prozi Vojislava Despotova je uvek već antiutopija ostvarenog sna koji vodi u zagrljaj totalitarizma. “Nova zemlja” je uvek već “stara zemlja”, tačnije njen simulakrum, njena sablasna kopija u kojoj se represija nastavlja zahvaljujući veštom prevođenju poznatih mehanizma kontrole u novi politički žargon, u onaj prigodni politički diskurs koji promovise “novu zemlju” kao ostvarenje sna.

U romanu *Jesen svakog drveta* otuda se više puta lucidno ističe kako su svi likovi umetnika okupljenih na Kongresu nove nade u Varšavi (čije se datum održavanja zgodno podudara sa bliskim datumom pada Berlinskog zida) predstavnici “komunističke dekadencije” – pojma koji bi se u samom komunizmu smatrao nezamislivim a koji se iz aktuelne perspektive globalističke borbe za goli opstanak čini sasvim jasnim. Naročito ako se pažljivo pogleda spisak učesnika kongresa u kome su opisane i njihove performativne akcije:

9 Vojislav Despotov,
Jesen svakog drveta, u:
Vojislav Despotov, *Romani*.
Izabrana dela Vojislava
Despotova, knj. 3., priredio
Gojko Božović, Gradska
narodna biblioteka “Žarko
Zrenjanin”, Zrenjanin,
2004, str. 484-485.
(Svi naredni navodi proze
Vojislava Despotova dati su
prema ovom izdanju.)

“Dinesku je završio; granu žalosne vrbe, čije je sitne grančice vezao svilenim koncem tako da streme nagore, suprotno od prirodne opuštenosti, poklonio je dami u prvom redu. (...)”

Za njim su sledili drugi neverovatni ljudi, jedan Rus koji je referisao o pacovima i golubovima kao jedinim autentičnim gradskim bićima (...)

poljski slikar koji je tokom poslednjih pet godina naslikao šest hiljada slika na fasadama državnih zgrada, ministarstava i komiteta, uvek plavom bojom a prikazivale su apstraktne snove

ukrajinski muzikolog koje je pokazao note na osnovu melodija koje proizvode minerali, kamenje, pesak i glina (...)

albanski profesor matematike sa brojevima pomoću kojih se može izračunati svaki budući potez bilo kog čoveka starijeg od dvadeset i jedne godine

Balint Szombhaty koji je sam sebi izvadio tristo grama krvi i naslikao zvezdu na praznoj zastavi (...)

Slavko Matković koji je u nekoliko balona uduvao *krik-poeziju* (...)

Boro Radaković iz Zagreba, sa demonstracijom orgazma *bez muškarca i žene* (...)

Matjaž Hanžek, koji je Varšavi poklonio Triglav (nacrtan na ogromnoj hartiji) (...)

Peštanac Siveri koji je glasno razgovarao sa malim kućnim predmetima...(...)

Gospodin Halupka Halupka iz Praga; pojavio se na podijumu maskiran kao Staljin (...) U mikrofon je izgovorio nekoliko fantastičnih *staljinograma i sibiograma*.⁹⁹

Ovom nepotpunom spisku svakako bi trebalo dodati i ime glavnog junaka, De Votopsa, koji na Kongresu čita fragment iz svoje *Knjige o oblacima*, kao i ime ruskog pesnika Venedikta Zvereva koji svoj referat, u kome otkriva sablasno postojanje "Evrope broj dva" – verne kopije starog kontinenta izgrađene u Sibiru – završava smrtonosnim pucnjem u slepoočnicu.

(Neka od imena sa spiska učesnika Kongresa nove nade poznata su znalcima ex-jugoslovenske, naročito novosadske, neoavangardne i konceptualne scene koja je sedamdesetih godina prošlog veka ujedinila različite vrste "zaumnih" inicijativa, aktivirajući na nov način, u kontekstu kritike postojećeg komunističkog režima, bogatu tradiciju provokacije i skandala nasleđenu od svetskih i srpskih avangardnih pokreta poput dadaizma, futurizma, nadrealizma ili zenitizma Ljubomira Micića (na koji se poziva u svom delovanju glavni junak romana). Autori poput Balinta Sombatija, Miroslava Mandića (takođe učesnik Kongresa), Bore Radakovića i Slavka Matkovića, kome je nedavno u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu priređena velika retrospektivna izložba, i danas su autori i akteri one vrste performansa koja pokušava da sagleda društvene i političke probleme, ili da izrazi, kako bi to De Votops rekao, sukob između represivnih društvenih sila i autentično nepolitičkog ljudskog bića... Na tom su spisku i imena Katalin Ladik, Marine Abramović, Lajka Feliksa, Judite Šalgo... onih dakle koji su se odavno deklarirali kao predstavnici ex-yu i/li post-yu konceptualne i performativne umetničke scene.)

Šta je, dakle, pored očigledne činjenice da svi dolaze iz Istočne Evrope, zajedničko pomenutim, stvarnim i nestvarnim, slavnim i/li anonimnim, zaljubljenicima nemoguće, naizgled jalove, zaludne, i svakako, iz perspektive nekada vladajućeg komunističkog režima, dekadentne, umetnosti koncepta? Po rečima Kantarine, službenice nemačke agencije Europlana koja je organizovala Kongres nove nade, svi su oni "bivši rokeri", a zatim "razočarani umetnici, spremni da svoje visoko razočarenje, čak i neku vrstu ideologije besmisla – kakva se, priznaćete, vrlo uspešno ugnezdila u modernoj umetnosti – šire dalje".¹⁰ Jednom rečju, dekadenti skloni buržoaskom luksuzu splina i ništavila, omami konzumacije i lake, rokenrol zabave.

Ali učesnici Kongresa nove nade, takođe su nihilisti i pristalice "kosmičkog komunizma". Oni su, dakle, tek pro-

10 Isto, str. 510.

tivnici marksističkog režima ali ne i marksističke filozofije! Oni su, zapravo, iz perspektive “slobodnog” Zapada – uvrnuti, okoreli, neupotrebljivi levičari! Šezdesetosmaši koji, za razliku od Vaclava Havela, nisu rešili da postanu uspešni političari niti, za utehu, perspektivni japiji. Oni su ponovo, i još više nego ranije – leva smetala! Otuda se upravo u ovakvim okolnostima, a u euforičnoj atmosferi pada Zida, komunistička umetnička praksa performansa realizuje u skladu sa svojim krajnjim konsekvencama/pretpostavkama koje podrazumevaju izlaganje sopstvenog, tj. umetnikovog tela konačnom smrtonosnom riziku. Onom sa kojim se svaki performer tokom izvođenja performansa poigrava, iskušavajući njegove granice. Naime, više učesnika Kongresa, uključujući i slavnog Zvereva, odlučuje da se tokom ili posle svog nastupa na Kongresu nove nade – ubije. Sa praksom samoubistva nastavljaju i junaci *Evrope broj dva* – svi odreda profesionalni performer koji su se obreli u divljinama Sibira – gde se, u dvoboju na život i smrt između dve grupe performer, predstavnik De Votopsove grupe ubija kako bi dokazao legitimnost i umetničku prednost grupe kojoj pripada, podsećajući činom samoubistva na osnovne pretpostavke o društvenoj svrsi performansa. Naravno, ovaj se čin može tumačiti i kao parodija performativne prakse izolovane u svojoj sibirski ekskluzivnoj, radikalnoj, isključivoj i katkad pozerski skandaloznoj poetici kao u svojevršnom umetničkom logoru. Ali u romanu *Drvodolja iz Nabisala*, u kome više ne srećemo čudnu De Votopsovu družinu ex-komunističkih performer, đavo je konačno odneo šalu: u čudnoj zemlji kojom vlada izvesni vajar Prop, a koja polako biva naseljena više drvenim figurama nego živim ljudima, obični građani preobražavaju se u samoubice-kamikaze, u samoubice-ubice koje pre nego što ubiju sebe ubijaju još nekoga, vodeći ga na taj način sa sobom na poslednje putovanje.

Otuda je važno razmotriti zbog čega je u trilogiji Vojislava Despotova čin samoubistva, radikalni performativni čin za kojim potajno žudi sva performativna praksa, jedina moguća ulaznica u carstvo “novih zemalja” ; jedini mogući “novi početak” za one koji su taj početak toliko želeli. Veliki Zverev, kao i svaki genije koji ne ostavlja drugima mogućnost da dosegnu i delić njegove genijalnosti bilo kakvim tumačenjima, eksplicitno objavljuje razloge svog čina:

“Srušili su se stubovi mog vremena, moja freska se okrunila sa zida i tu sad neko drugi crta, slika, piše, sprejom ispisuje grafite. Ne pristajem da živim u novom svetu; to je bila moja najveća nada – da će novi svet postati isti, a ne drugačiji, nemam prava da učestvujem u njemu ako je drugačiji. Nemam. Svako mora biti svestan časa kad mu zazvoni zvono što oglašava kraj epohe.”¹¹

11 Isto, str. 495.

Nešto slično tome izjavljuje i glavni junak romana *Jesen svakog drveta* tokom istrage o nedovoljnoj dekadenciji:

“ – (...) *Ti ljudi danas žale zbog raspada socijalističke imperije.*
– *Da li i Vi žalite?*
– *Da, pomalo. Ali, to nije moj centralni bol. Kraha komunizma poklopilo se sa krajem moje privatne epohe. I mnogo drugih privatnih epoha.*”¹²

12 Isto, str. 425.

Stvaraoci okupljeni na Kongresu nove nade nisu, ipak, dovoljno dekadentni – kao što to narativni segment romana nazvan “Istraga o nedovoljnoj dekadentnosti” i pokazuje. (Napomenimo samo da je ovaj deo romana *Jesen svakog drveta* napisan kao omaž/parodija onih delova Kišovog romana *Peščanik* koji takođe demonstriraju uzaludni poduhvat privođenja kraju bilo kog istražnog postupka a koji su jednostavno nazvani, shodno poetičkoj svrsi, “Istražni postupak” i “Ispitivanje svedoka”. “Istraga o nedovoljnoj dekadentnosti” montirana je, tj. umetnuta u roman *Jesen svakog drveta*, na način koji podražava Kišov princip montiranja različitih narativnih segmenata u romanesknu celinu.) Uprkos svojoj ljubavi za Seks Pistole i Rolingstone, učesnici kongresa samo su “bivši rokeri”, koji su, kao i toliki drugi, kapitulirali pred tržišnom logikom novog svetskog poretka, sasvim nedorasli globalnoj rasprodaji i planetarnoj trampiji koja je na pomolu. Oni su zatečeni rezultatima sopstvenih akcija kojima nisu pridavali, zapravo, nikakvu drugu važnost do one koju ima intimna, lična pobuna duše u zatvorenom kavezu svakodnevnog života. Kao što je Valsijova De Votops zatečen kontrolom klime i neba Istočne Evrope po čijem obođu su – upravo po njegovoj make-ti – podignute fabrike koje efikasno proizvode dnevnu kvotu magle i oblaka potrebne bivšoj komunističkoj regiji.

Tek naknadno Valsijova De Votops shvata da ono što umetnike sa varšavskog Kongresa nove nade čini dekadentnim i neupotrebljivim iz perspektive tržišnog liberalnog kapitalizma jeste njihovo odbijanje da funkcionalizuju svoj san, da stave u komercijalnu službu neverovatni višak vremena kojim očigledno raspolažu a koji se, budući nedopustiv sa stanovišta

strobe proizvodne funkcionalnosti tehnološke ere, čini pravim i jedinim luksuzom savremenog doba. Suočeni sa idejom da bi svoju zaludnost morali kompetitivno da izlože na globalnom tržištu umetničkih vrednosti i ideja (na kome je umetnost oduvek bila istovremeno i subverzivna i propagandna delatnost), učesnici Kongresa nove nade suočavaju se sa istinom o sopstvenoj suvišnosti, o kraju jedne epohe kao kraju njihovih privatnih epoha u kojima su, i ne sluteći, kao anonimni i izolovani, skoro smešni, članovi jednog prezrenog društva, uživali beskrajnu slobodu i beskrajnu iluziju smisla o kakvoj više neće moći ni da sanjaju.

Svaka je utopija, pa i utopija komunističkog intelektualca o samorealizaciji na sceni zapadne demokratije, uvek već antiutopija. Jedini lek protiv totalitarne stvarnosti jeste san o drugačijoj stvarnosti ali i on je uvek već totalitaran, poučno saopštava Kantarina glavnom junaku *Jeseni*:

13 Isto, str. 515.

“Ovo je zamenjeni svet, gospodine De Votops. Svi grade kopiju zamišljenog sveta koji se nalazi na mestu nekog nekadašnjeg sveta. Vaši oblaci nalaze se na mestu pravih oblaka, u čaši je votka umesto votke, za ovim stolom je Paul Vins, a ne Paul Vins. Razumete?”¹³

Svaka je nova teritorija, dakle, uvek već izgubljena. Svaki je početak uvek već apokalipsa. Svaki je umetnički postupak uvek već demistifikacija umetničkog postupka. Nema uspešnog prebega – ni iz Istočne u Zapadnu Evropu, ni iz političke u umetničku diskurzivnu praksu, ni iz carstva živih u carstvo mrtvih, ni obratno. Nema adekvatnih mapa nove nade koje će nadoknaditi gubitke nastale usled kraha privatnih i javnih epoha. Nastavlja se život unutrašnjeg egzila u svetu ispresecanom nevidljivim granicama i zidovima, zauvek podvojenom. Poraz čitave jedne umetničke prakse/scene pred “novootkrivenom” slobodom zapadne demokratije o koju se nada intelektualne Istočne Evrope odbija kao o nevidljivi zid ukazuje na duboko antiutopijsku poruku celokupne trilogije Vojislava Despotova – poruku čija se crnohumorna jetkost iz romana u roman pojačava, da bi u *Drvodelji iz Nabisala* dostigla svoju konačnu, neočekivano metafizičku, poentu.

Judita Šalgo: ženska Atlantida

U romanu *Put u Birobidžan* opisan je dolazak Berte Papenhajm na Balkan, tačnije njen put po oblasti koja bi se danas zvala regionom Jugoistočne Evrope. Razlog dolaska Berte Papenhajm je njen dobrotvorni rad u okviru koga se ona brine – rečeno govorom zapadne demokratije – za korektno sprovođenje manjinske politike:

“Početkom 1911. negde u martu, gospođica Berta Papenhajm, predsednica društva jevrejskih žena i osnivač Fonda za pomoć posrnutim devojkama, krenula je preko Beča i Budimpešte na putovanje za Palestinu i Egipat, sa željom da na Bliskom istoku, a isto tako i na Balkanu, svojim očima vidi i neposredno se uveri, ispita socijalne prilike ugroženih kategorija stanovništva čijoj je zaštiti ona posvetila život, odnosno kako funkcioniše – i da li uopšte – zaštita, pre svega samohranih majki, siročadi, prostitutki, (a onda i staraca) u ukupnoj, a pre svega jevrejskoj populaciji, da bi u kontaktu sa nadležnima na licu mesta ažurirala i apelovala protiv trgovine belim robljem.”¹⁴

Tokom tog puta Berta Papenhajm, sasvim u saglasju sa politikom organizovanja građanskog društva kojoj prisustvujemo a koju smo svedočili i tokom devedesetih, “putuje na jug i istok a pisma šalje na sever i zapad”. Već ovim grubim prevodenjem diskretnih aluzija iz teksta romana na jezik političke korektnosti (koji, međutim, ne želi da sakrije postkolonijalne odnose snaga niti pozicije novih centara moći) imenuju se transverzale duž kojih će se u *Putu u Birobidžan* utopija “nove zemlje” transformisati u antiutopiju.

Istok-Zapad i Sever-Jug nisu, međutim, istovetne transverzale iako im je zajedničko to da se upravo duž njih odigrava demonstracija moći globalnog svetskog poretka. U delu Judite Šalgo transverzala Istok-Zapad ne podrazumeva, kao kod Despotova, prvenstveno hladnoratovski sukob Istočne i Zapadne Evrope jer se roman *Put za Birobidžan*, koji se bavi sudbinom jevrejske populacije, ne odigrava samo na prostoru Evrope. Berta želi da poseti, videli smo, i Bliski Istok, tj. Palestinu i Egipat. Transverzala Istok-Zapad podrazumeva zato pre svega dugu tradiciju političkih pregovora dve na različit način strukturirane imperije koje su u međusobnim pregovorima, međutim, dosta naučili jedna od druge. Binarna opozicija Istok-Zapad uvek podrazumeva napetost potencijalnog ratnog sukoba koji će se odigrati između protivnika koji su ravno-

14 Judita Šalgo, *Put u Birobidžan*, Stubovi kulture, Beograd, 1997, str. 66. (Svi naredni navodi proze Judite Šalgo dati su prema ovom izdanju.)

pravni i uzajamno se poštuju. To je dakle osa neprekidnog odmeravanja političke moći. Nasuprot tome, opozicija Sever-Jug je ekonomsko-razvojna osa socijalne nepravde; ona uvek podrazumeva bogati Sever koji, na bilo kojoj mapi sveta, neu-
morno eksploatiše siromašni Jug. Duž te ose putuje otuda novi diskurs rodne ravnopravnosti u okviru koga se danas politički korektno razmatra ženski usud.

Čini se da je “mapa nove nade” u romanu Judite Šalgo prilično jasno pozicionirana zahvaljujući ovim koordinatama. To bi naravno bilo tako kada se ne bi radilo o romanu u kome je “nova zemlja” zapravo uvek “izgubljena”, “nestala”, “potonula”; to je zemlja koju bi trebalo uvek vaskrsnuti. O jevrejskoj Atlantidi koja će svoju reinkarnaciju doživeti u istorijskom projektu stvaranja Birobidžana, nove jevrejske zemlje, koji se, poput sablasne “Evrope broj dva” iz trilogije Vojislava Despotova, takođe nalazi u divljim, negostoljubivim prostranstvima Sibira. No, osnivanje Birobidžana stvarni je istorijski događaj; jedan od bezbroj utopijskih istorijskih projekata koji u sebi nose seme smrti, klicu antiutopije:

15 Judita Šalgo, “Smrt utopija i svetski duh”, u: *Jednokratni eseji*, str. 175.

“Utopije umiru da bi svet opstao. Svet skida sa sebe mrtve utopije kao zmija košuljice, a onaj ko predugo ostane u jednoj zmijskoj utopiji ne uspevajući da je svuče, suši se i okamenjuje u njenom fatalnom stisku. Svetski duh, dakle, traje, napreduje, kroz smrt utopija. Utopija je večno žrtveno jagnje istorije, abortus svetskoga duha, ali i njegova klica i залог besmrtnosti. Već pomenuti Vajninger citira navodnu Hristovu izjavu da će smrt trajati sve dok žene budu rađale. Nasuprot tome, utopije će se rađati sve dok ljudi budu umirali.”¹⁵

Birobidžan je, dakle, mrtvorodenče istorije u čiju svrhu – čak i posle očiglednog sloma birobidžanskog projekta – veruju pre svega žene. Strukturiran kroz opozicije Bliski-Daleki Istok, izgubljeni-nađeni Raj i praistorija-hipermodernitet, on je nekoliko puta nazvan “ženskim kontinentom”: na prvi pogled to je tek bezrazložna pesnička sloboda kojom se iz nepoznatih razloga baš u Birobidžan, novu jevrejsku zemlju, projektuje akumulisana energija ženske čežnje i bola; kreativna snaga koja bi trebalo da oplodi tu zemlju, tu matericu nove jevrejske budućnosti. Međutim, paralelno s pripremanjem određenih jevrejskih porodica za organizovano iseljavanje za Birobidžan odigrava se i putovanje Berte Papenhajm Balkanom i Bliskim Istokom. Ova naizgled slučajna podudarnost jasnije dovodi u vezu sudbinu Birobidžana sa sudbinom dobrotvorne misije Berte Papenhajm čiji je cilj da mrežom različitih inicijativa

poveže žene u jedan novi, već-prisutni ali još-uvek-nevidljivi “ženski kontinent” koji nije ucrtan, niti se može ucrtati, ni na jednu mapu “najboljeg od svih postojećih svetova”. Razlog imenovanja Birobidžana “ženskim kontinentom” razotkriva se pri tome u svojoj svojoj kontroverzности:

“Tajno ime ili šifra za Kontinent, nedefinisano odredište, kako je ostalo zabeleženo u spisima beogradske policije bilo je Ostrvo A.N.A., O.A.N.A., na srpskom protumačeno kao ODREDIŠTE ANTLANTIDA NOSTER. Neki su mislili da je to Oblast ili Ostrvo (sv) ANA (Ane) koje će tek biti otkriveno. Hrišćanske žene su mislile da se iza tog imena krije ime Marijine majke, dok su religiozne Jevrejke u ta tri slova videle grčki oblik hebrejske skraćeniice “smilovao se Jahve” i vezivale ga za jednu od Elkaninih žena koja je dugo bila neplodna, pa joj je molitva uslišena te je začela i rodila – kao što će i pusto, neplodno ostrvo – oblast koja im je obećana i koju će naslediti jednog dana, njihovom zaslugom i božjom milošću biti plodna i bezbedna. Ana O. šifra doktora Frojda, provaljena od strane žena beogradskih policajaca, postala je šifra Nove Obećane zemlje.”¹⁶

16 Judita Šalgo,
Put u Birobidžan, str. 67.

Poigravanje akronimima, blisko jezičkim kalamburima Vojislava Despotova, demistifikuje bauk obećane jevrejske zemlje koji kruži svetom. Nagađanja o toj zemlji su, kao što se iz citiranog odlomka da naslutiti, mnogobrojna i protivrečna, prilagođena sopstvenim potrebama i predrasudama korisnika. Niko tačno ne zna šta bi zapravo Birobidžan trebalo da bude, gde se nalazi, kako se do njega stiže. Fama o Birobidžanu dovoljna je da se poveruje da je izvršenje istorijske pravde moguće baš kao što se hiljadama Jevreja činilo mogućim da je deportovanje u logore tek jedan vid prazničnog putovanja u nepoznato. Tako se utopijska vera u Birobidžan pokazuje opasno srodnom onoj istoj poražavajućoj, strašnoj veri s kojom su Jevreji ulazili u gasne komore misleći da je holokaust nemoguć:

“Jevrejska štampa pratila je birobidžanski pohod izdaleka, pozivajući se na iskaze mnogobrojnih svedoka. Teritorija predviđena za naseljavanje Jevreja, izveštavali su oni, jeste grozna kaljuga sa nezdravom klimom, kratkim sparnim letima i dugim, kišovitim zimama, što je čak i ukrajinske seljake, prethodnike Jevreja u ovom eksperimentu, nagnalo da se vrate onamo odakle su dovedeni. Ali vlast ne odustaje. Kalinjin 1934. potpisuje Ukaz o osnivanju Autonomne jevrejske teritorije i saopštava da će već 1937. onde živeti 150. 000 Jevreja. Film iz tog vremena U traganju za srećom prikazuje radost doseljenika, novih Birobidžanaca. Film je pokolebao čak i jedan broj ruskih Jevreja i nagnao ih da uprkos svakojačkom gorkom iskustvu krenu put novoobećane zemlje. O njihovoj sudbini, međutim, nema izveštaja.”¹⁷

17 Isto, str. 11.

Jer je 1937. Birobidžan, iako zemlja davno obećana Jevrejima, možda samo drugo ime za logor u kome će završiti svoje živote žrtve Staljinovih antisemitskih čistki. Realni istorijski projekat osnivanja Birobidžana je, dakle, samo još jedna halucinacija o mogućnosti pravde i istorijskog poravnjanja koja se zbog toga ne može ni odigrati bilo gde drugde do u Sibiru. Birobidžan je osuđen da potone u nepoznata prostranstva sibirske divljine, utopljen u sopstvenoj anonimnosti, ili u anonimnosti tajnih arhiva staljinističkog SSSR-a, baš kao što u dubinu anonimnosti tone čitav onaj “ženski kontinent” koji bi Berta Papehajm želela da otkrije svetu tokom svog putovanja. Ženska Atlantida, Atlantida uopšte, jeste zemlja pravde koja nepovratno tone u dubine evropske prošlosti. Jer niko tačno ne zna kako bi zapravo trebalo da izgleda pravda za žene, istorijsko poravnanje vekovne diskriminacije; niko ne zna kako bi objavio i učinio zvaničnim jedan kontinent – azil za sve nastradale u svetskim ratovima, potresima i tranzicijama. U anonimnost tone skoro svaka ženska sudbina, pa i sudbina same Berte Papehajm, koju je istorija zapamtila – ne po njenom pravom imenu i delu – već po Frojdovoj šifri Ana O., zloglasnoj šifri kojom se u psihoanalitičkom narativu hysterija identifikuje kao isključivo ženska bolest.

Prava transvezala na kojoj se u *Putu u Birobidžan* i *Kraju puta* odigrava transformacija utopije u antiutopiju nije, dakle, ni Istok-Zapad niti Sever-Jug. Prava utopijsko-antiutopijska osa *Putu u Birobidžan* je, uslovno rečeno, psihoanalitička, ona duž koje Birobidžan i “ženski kontinent”, sudbine žena i sudbine Jevreja kao uvek stigmatizovanih socijalnih grupa, tonu u nesvesno Evrope kao njeno skriveno, neprihvatljivo Drugo. Ono što je u trilogiji Vojislava Despotova uvek već antiutopija ima, po Juditi Šalgo, čudnu moć neurotičkog vaskrsenja u vidu novog simptoma, nove utopije. Čak i “realizovana utopija”, za koju se veruje da predstavlja smrt svake utopije, uspeva da vaskrsne, menjajući oblik i žanr, vraćajući se u vidu neurotičkog simptoma koji ne uspevamo da izlečimo:

18 Judita Šalgo, “Smrt utopija i svetski duh”, u: *Jednokratni eseji*, str. 171.

“Ono što ne uspeva kao socijalni projekt, pokušaće da se drži kao umetnička tvorevina i obratno, ono što je loša umetnost, biva upotrebljeno kao sistem uređenja društva, kao stil i metod vlasti.”¹⁸

Tako se tradicionalno metonimijski utopijski narativ o stvaranju nove zemlje u romanima *Put u Birobidžan* i *Kraj puta* preobraća u metaforu svojevrstnog neurotičkog stanja u kome

se jedna vrsta opsesivnog ponašanja zamenjuje drugom. U njemu je “svaki Birobidžan stvaran” iako mali poput “šišarke koja može da stane u ženski dlan”.

Polarizacija Utopije i Atlantide, ali i njihova neprekidna kao-nehotična identifikacija, druga je osa duž koje se u romanima Judite Šalgo utopija “nove zemlje”, “drugачijeg društva”, “izgubljenog pa nađenog” kraljevstva ženske Atlantide transformiše u antiutopiju promašenih života. Otuda romanesknim svetom *Put u Birobidžan* – svetom apsolutnog diskontinuiteta koji govori o paralelnim stvarnostima koje se tiču jedna druge ali se nikada ne susreću – vlada zakon pretapanja i potapanja, zakon udvajanja, zakon nestajanja i ponovnog sablasnog pojavljivanja:

“Umesto muškog GRADA SUNCA, osnovaće GRAD MESECA, na Dalekom istoku fenomenalne mesečine. Taj vodeni grad, UMEMTO OSTRVA U VODI, biće svet VODE koja vlada ostrvima.”¹⁹

19 Judita Šalgo,
Put u Birobidžan, str. 105.

Novo ostrvo Utopija koje izranja iz vode je uvek samo sablasni odraz neke druge, već potonule utopije-Atlantide, eho već poplavljenog ostrva nade koje se obnavlja u svesti epohe kroz novi utopijski narativ. Jedna utopija je, dakle, samo simptom potisnute traume koja se ne može izlečiti već se sa dna mora, kao svaka Atlantida, uvek iznova oglašava snom o novom ostrvu, ostrvu Utopiji. Tako Utopija i Atlantida, mitska ostrva filozofske evropske tradicije, u romanu Judite Šalgo jesu ostrva dvojnici i/li blizanci, podsvesno i nesvesno Evrope koja histeričkom smenom utopija/antiutopija demonstrira svoje halucinantno, snovidno rastrojstvo, svoju grižu savesti i svoju kobnu sklonost ka ponavljanju istih istorijskih grešaka.

REZIME

Evropa, prvi put: materica

Judita Šalgo govori o histeriji kao poremećaju u procesu prokreacije koji dovodi do stvaranja opasno lažnih svetova:

“Kod žene materica može, ako joj nije dato da rađa da se otkine od utrobe i nesrećna luta po svom telu. (...) Tako se i sama Berta oseća na putovanjima: kao materica koja luta po telu. Histerija kao zla, bolesna zamena za trudnoću. Histerija

kao alternativna, neuspela zamena. Tokom velikih, kolektivnih, masovnih, kontinentalnih, globalnih histeričkih napada, stvaraju se, izranjaju lažna ostrva i kontinenti, stvaraju lažni okeani, lažne države, lažni gradovi.”¹⁹

Histerija, međutim, nije isključivo ženska bolest. Histerija je bolest savremenog sveta obuzetog rastrojstvom smene utopija, stvaranjem “novih zemalja” i svetova. Ubrzani i multiplikovani politički performans stvaranja “novih zemalja” razotkriva se u romanima Vojislava Despotova i Judite Šalgo kao opasan, zao pseudokreativni i prokreativni čin; kao delanje bez odgovornosti.

Otuda je slika Evrope u neoavangardnom postmodernom srpskom romanu devedesetih slika Evrope lišene reproduktivnih sposobnosti i tradicionalne uloge materice koja porađa celokupnu zapadnu tradiciju i kulturu. Evropa više nije sila života niti rađanja. Utopija o Evropi, večnom snu Balkana o napretku i boljem životu, smrtonosna je i jalova. Šta je onda Evropa? Na scenu stupa mlada Austrija, jedan od dva glavna ženska lika *Drvodelje iz Nabisala*, kao eterično biće bez materice. Opasnost histerije i zlog, lažnog rađanja na kratko je izbegnuta. Zahvaljujući tome, Austrija ima značajnu ulogu u izmirenju glavnog junaka poslednjeg romana trilogije sa sobom i svetom. Ali njene su mogućnosti jasno definisane: san o Evropi bezopasan je tek posle suočenja sa činjenicom o njegovoj pogubnoj besplodnosti. Istina, ili još jedan kalambur Vojislava Despotova koji zahteva napor stalne promene perspektive?

Evropa, drugi put: simulakrum

U romanu *Jesen svakog drveta*, Venedikt Zverev otkriva na Kongresu nove nade istinu o Evropi kao simulakrumu:

“Moram vam na kraju odati jednu strašnu tajnu koju, bez sumnje, vrlo dobro znaju špijunski sateliti. U beskrajnim prostranstvima Sibira, negde između Vladivostoka i Kurska, a to je površina cele Evrope, nalazi se jedna veštačka zemlja, jedan veštački kontinent – jedna *druga* Evropa pod nimalo tajnim imenom *Nova Evropa*. (...) Verujte mi – bio sam tamo. Jedan sibirski šaman rekao mi je (...) da je kopija Evrope nesumnjiva stvarnost i da je u njoj večni kontinentalni duh koji izbegava zamke upadanja u mašinski takt novog vremena. Jednom rečju, da je, po svemu sudeći, bolja od originalne Evrope. (...)

U danskom sektoru gaje se rasne krave, u nemačkom sektoru jedu se vurstovi i pije pivo, sve je u dlaku isto kao i u originalnoj Evropi. Možda vam zvuči komično – deo te Evrope čini i nužna Istočna Evropa koja – o, Bože! – nije ni za dlaku popravljena već je sagrađena kao takva, jadna i siromašna! (...)

A znate li ko je sve to pravio? Zatvorenici, robijaši, politički kažnjivnici, najčešće oni koji su osuđivani na doživotna progonstva i bezuslovne kazne zbog špijunaže u korist Zapada!”²⁰

20 Vojislav Despotov, *Jesen svakog drveta*, str. 494-495.

Zverev je, kako to jednom avangardnom pesniku dolikuje, neizlečivo nostalgičan za budućnošću. Nostalgičan je, međutim, i pokret rukom kojim baron Rotšild na mapu sveta upisuje buduću zemlju Birobidžan:

“(…) baš u tom trenutku Baron de Rotšild načini hirovit, baronski, ili naprosto umetnički preokret i preletevši tmastu, neprozimu Aziju, zabode pero izvan svake orbite, u samo dno Istočnog Sibira. (...) To mesto na severoistoku Azije u koje se zabolala Baronova mastiljava strela, bilo je izvan puteva i struja kojim se dotad kretalo i stradalo jevrejstvo, izvan njegovih želja i strahovanja. Baron je kroz guste trepavice na mesnatim kopcima zurio u dotad neviđene rečice Biru i Bidžan koje su potekle iz njegovog pera i klizile prema Amuru. To mesto bilo je beskrajno daleko od Sionske gore kojoj se njegov duh vraćao sa zahvalnošću kao na visinsko odmorište, od (...) modrih maslinjaka, kedra, mediteranskog bora, urme, narandže – prva jevrejska močvara posle Potopa. Jedna domovina biće blisko-, druga dalekoistočna; jedna istorijska, druga praistorijska; ako se pokaže nenastanjivom, za nešto će poslužiti: da se iznajmi, zameni, proda ili kao privremeno konačište, beskonačište u slučaju nužde.”²¹

21 Judita Šalgo, *Put u Birobidžan*, 9-10.

Ovaj pokret perom pokazuje da je Baronova nostalgija za prošlošću isto tako jaka kao nostalgija pesnika Zvereva za budućnošću. U oba slučaja reč je o utopiji Evrope kao izgubljenom ili nikad posedovanom domu. Ali upravo ova utopija razotkriva Evropu kao simulakrum, kao surogat i kopiju, kao falsifikat i prazno mesto smisla. Kao što više nije mesto rađanja i života, Evropa više nije ni mesto doma. No, postavlja se pitanje da li je to ikada i bila? Postoji li ikakva razlika između nostalgije Venedikta Zvereva, divljeg ruskog pesničkog genija iz epohe komunizma, za domom budućnosti i nostalgije starog, perverzno bogatog jevrejskog Barona za domom prošlosti? Ako i postoji, ta razlika ne razotkriva ništa drugo do Evropu kao prazno mesto svetske mape, njeno odsustvo, njeno opako i arogantno ubeđenje da je ikada nešto značila, da je ikada zaista postojala.

Zverev i Baron dve su figure koje i danas razapinju savremenu Evropu neizlečivo nostalgičnu kako za svojom neizvesnom

budućnošću, tako i za svojom poništenom, zaboravljenom prošlošću. Otuda savremena Evropa daje sve od sebe da izgradi Novu Evropu koja se, po svemu sudeći, neće nalaziti na nekom drugom kontinentu. Makete se mogu graditi svuda. One zauzimaju malo prostora i ne predstavljaju ozbiljan trošak za finansijere. “Nova Evropa” epohe globalizacije biće zato izgrađena upravo tamo gde je najpotrebnija, na mestu “strare, istrošene Evrope”. Stvaranje “nove Evrope” aktualna je utopija doba globalizacije čija je realizacija započeta stvaranjem “novih zemalja Evrope” (“integrise” je dodato naknadno). Nju će graditi, baš kao što Zverev kaže, kažnjenici svih vrsta i ideoloških opredeljenja. Daće sve od sebe da naprave kopiju kopije, pošto svi odavno znaju da original nikada nije ni postojao. Jer utopija o uspešnom raskrinkavanju simulakruma uvek već rezultira novim simulakrumom – novom nostalgijom u kojoj se ogleđa tuga simulakruma, njegova čežnja za originalom. Za Evropom koje nikada nije bilo – čak ni u najliberalnijim konceptima “jedinstvenog evropskog kulturnog prostora”.

Evropa, treći put: fantazam

U *Putu za Birobidžan* Berta Papenhajm naziva Balkan “muškim kontinentom”. Da bi fantazam bio potpun Bertin saputnik iz kupea, kao i kondukter, ili čak žandar, opominju Bertu da mrak tunela jeste prvi znak da se stiglo na balkansko odredište. Rečenica “Tako počinje Balkan”, varira se više puta pri opisu ulaska Bertinog voza na beogradsku železničku stanicu. A prva metafora kojom se Balkan podrobnije dočarava je, sasvim očekivano, vojno-strateška i herojsko-ratnička: “Vaš Bizmark je rekao da je Srbija mala zemlja, ali da kada joj se čovek približi, kao sklupčani jež širi bodlje na sve strane.”²² – izgovara Bertin saputnik, najverovatnije Srbin, u zanosu samoreprezentacije. Slika Balkana naliče je sna Balkana o Evropi; projekcija sopstvenog straha u nečiji tuđi strah, sopstvene žudnje u nečiju tuđu žudnju. Uprkos prividnom dijalogu sa Drugim, fantazam je uvek monološki. Kao što je Balkan jedan sasvim izvesno erotski fantazam Evrope o sopstvenim civilizacijskim moćima kojim se zataškava strah od gubitka prokreativnih sposobnosti. Kao što je Evropa narcisoidni fantazam pripadnosti kojim Balkan umiruje svoj osećaj civilizacijske inferiornosti. Kao što je Zapadna Evropa fantazam Istočne Evrope o sopstvenoj izgu-

22 Isto, str. 83.

bljenoj slobodi. Kao što je Istočna Evropa fantazam Zapadne Evrope o sopstvenoj velikodušnosti i toleranciji.

Fantazmi su jedino, mada brojno, potomstvo bezmaterične, nepostojeće Evrope-simulakroma. Svaki svoj fantazam Evropa brani i štiti kao sopstveno dete, jer jedino zahvaljujući proizvodnji sve novih i novih, i sve besmislenijih i besmislenijih fantazama Evropa ima privid korisnog postojanja. Fantazmi funkcionišu kao pouzdani označitelji u imaginarnoj klasifikaciji koja se sprovodi na tlu "Nove Evrope": regije, regioni, granice, države, sve lepo upakovano u fantazmatsku abecedu arhive "novih evropskih integracija". Dok ruka performerera prislanja pištolj na slepoočnicu preteći da ga pretvori u običnog (samo)ubicu.

Sibir

A ubice, zna se, bivaju proterane u Sibir.

Izmeštena iz same sebe, utopija zvana "Evropa" u delu Vojislava Despotova i Judite Šalgo prikazuje se u svojoj snazi svog estetizovanog terora: kao izgubljena teritorija koja se s naporom trudi da sebe samu iznova izmisli; kao telo koje samo sebe mora iznova da potvrdi/oseti kao telo. U opusu Despotova i Judite Šalgo precizno su imenovane transverzale tog uvek utopijskog napora: Istok-Zapad (ali zapravo pre svega Istočna Evropa-Zapadna Evropa) kao realna ekonomska i politička autostrada, Sever-Jug kao nepriznata a presudna planetarna podela koja generiše zemlje trećeg sveta, mikro – makro razmera, ideologija – estetika, umetnost – politika, delo – ništavilo, nebo – zemlja, život – smrt, sećanje – zaborav. Ove transverzale pokazuju kako je pitanje istorijske perspektive koja se neprekidno menja presudno za svaki utopijski narativ. Antiutopija je, međutim, mesto bez perspektive, bez nade u promenu. Sibir.

Nova zemlja evropske nade sagrađena je, i u romanu *Evropa broj dva* Vojislava Despotova i u romanu *Put za Birobidžan* Judite Šalgo, upravo u Sibiru. Despotov bi da ovu zemlju na teritoriji drugog kontinenta, Azije, prikaže kao raj apsolutne slobode umetnosti performansa tačnije umetnosti po sebi, a Šalgo kao neophodni san koji u dosadnu građansku svakodnevicu ženske jevrejske zajednice unosi začudnost umetničke prakse. Izbor lokacije, međutim, jasno je autopoetički dajući

kontradiktorne podatke o prirodi autorske samorefleksije, o načinu na koji se u romanima Vojislava Despotova i Judite Šalgo razume status sopstvenog umetničkog projekta u srpskoj kulturi, kao i status umetnosti kao svetskog projekta.

Zbog čega je, dakle, performans “nove umetnosti” u romanima Despotova i Šalgo odigrava upravo u Sibiru? Već sam izbor lokacije demistifikacija je stvaralačkog procesa koji je jedan, autoironično, antiutopijski performans, izveden provokativno i sa gorčinom. Izbor Sibira za konačnu utopijsku teritoriju tako je uvek već ambivalentan. Jer Sibir nije tuđa, azijska teritorija apsolutne drugosti. On je integralni deo evropske teritorije jer se dobar deo evropske istorije greha i krivice, zločina i kazne, patnje i stradanja odigrao upravo u Sibiru, evropskoj zoni sumraka u čijim je logorima – kao i u logorima Srednje Evrope – stradalo na stotine hiljada pobunjenika, lopova, ubica, političkih protivnika i nevinih građana. Istorija staljinističkih čistki upisuje Sibir u istoriju Evrope kao treće mitsko ostrvo koje, zajedno sa Atlantidom i Utopijom, čini njen Bermudski trougao.

Otuda se “imenovanje” Sibira u novu zemlju umetnosti može tumačiti kao jedan prkosan izbor koji sugeriše veru da umetnost može da oplodi i najjaloviju teritoriju. Pravo mesto savremenog umetničkog performansa, čija je etička dužnost da opomene, objedinjujući estetsku akciju i političku provokaciju, otuda mora biti Sibir. Ali “imenovanje” Sibira u novu zemlju umetnosti ima i sasvim drugačiji performativni karakter. Ono naime najavljuje stari san evropske avangarde – apsolutni kraj, smrt umetnosti. Sticajem okolnosti taj se performans, pažljivo organizovan u analiziranim romanima, poklapa sa društvenom i političkom situacijom Srbije devedesetih u kojoj su određene umetničke prakse izgnane u svoj sopstveni geto, ekskomunicirane i osuđene na uspeh samo u uskom krugu ludih istomišljenika. Uprkos snazi svojih inicijativa, te prakse ostaju u izgnanstvu usled svojih radikalnih, isključivih i neumoljivih, katkad militantnih diskurzivnih praksi. (To može da uputi i na samokritičnu autopoetičku refleksiju o totalitarnom duhu savremene umetnosti koja ne zasluđuje bolje mesto za svoje delanje od besplodnog Sibira.) No, u svakom slučaju divlji, daleki i negostuljubivi Sibir jeste mesto na kome se u romanima Vojislava Despotova i Judite Šalgo autopoetički (dakle – autoutopijski!) diskurs savremene umetnosti i književnosti određuje kao antiutopijski; kao mesto na kome se povest

o savremenoj umetnosti i njenoj sudbini, bar kad je o srpskoj kulturi reč, uvek iznova potvrđuje kao narativ egzila, geta i progonstva. U kome nema tzv. istorijske pravde (one koju pišu istorije umetnosti i književnosti), estetskog poravnanja, prava na prošlosti i/li budućnost u okviru nacionalnog književnog kanona, jednom rečju – istinske perspektive prihvatanja.

Opus o kome je u ovom radu bilo reči rezultat je upravo ovih, unapred odbačenih, obespravljenih i osuđenih umetničkih praksi. Mali, ljupki novo-Sibir srpske književnosti ili potvrda teze Judite Šalgo da se feniks utopije rađa iz svog sopstvenog pepela? Kako god, srpska književna javnost, uprkos stavu uskog kruga ludih srodnomišljenika, još uvek nije sigurna da li se tu radi o šamaru ili o – poljupcu.



Pavle Goranović

CRNOGORSKI ROMAN

Hronika nenajavljenog preokreta

I pored dubokih korijena i (sa)učesća u različitim, nekad vrlo bogatim i važnim, književnim epohama, crnogorska literatura se nije razvijala poput evropskih. Čak ni poput ostalih južnoslovenskih literatura. Tako je i način konstituisanja crnogorskog romana prilično neobičan. Naime, u najmanju ruku je apsurdno da se prvi roman u jednoj literaturi milenijskog trajanja pojavio tek 1933. godine. Uzgred, riječ je o djelu “Nevidbog”, Rista Ratkovića, autora koji je prije svega i iznad svega bio – pjesnik.

To što je Ratković, prvi crnogorski romanopisac, bio pjesnik *par excellence*, i to za tadašnje doba vrlo moderan pjesnik zanimljivog pjesničkog izraza, već nije nimalo slučajno. Crna Gora je odavno prepoznata kao zemlja pjesnika. U toj mjeri da smo gotovo došli do suludog momenta da nema mnogo Crnogoraca koji se nijesu okušali u “pjevanju”. No, to naravno nije problem poezije, već Crnogoraca.

Presudan momenat u stasavanju crnogorske književnosti jeste pojavljivanje čuvenog Njegoševog spjeva “Gorski vijenac”. Do danas, ovdašnje stvaralaštvo je u sjeni tog djela i te, zacijelo, gorostasne književne figure. Nažalost, dominantan uticaj na generacije crnogorskih književnika nije ostvario Njegoš, već veoma iskrivljena recepcija njegovog djela koja je stvorila niz u ovom vremenu smiješnih književnih pokreta i likova. Kako bi to precizno rekao crnogorski kritičar Rajko Cerović – o Njegošu se, naime, ponekad govorilo tradicionalnije “nego što se to činilo i u Njegoševo vrijeme”.

U crnogorskoj literaturi, kao posljedica takvog odnosa prema tekstu, poezija je odvajkada činila neuporedivo zastupljeniji diskurs. Promjene nastupaju tek sa pojavom Mihaila Lalića i njegovih monumentalnih romana, koji, istini za volju, nijesu izvršili uticaj na kasnije protagoniste književne scene. Možda zbog toga što su djela autora “Lelejske gore” i “Zlog proljeća” i pored nesumnjive estetske vrijednosti bila osjenčena ideološkim koloritom. Dakle, ambijentom koji nije bio

prirodan prostor piscima koji su duhovno odgajani na nekim posve različitim uzorima, mlađim piscima kojima je to bio povod na bunt (makar i bezrazložan) prije nego na sljedbeništvo.

Ako bismo izuzeli Lalićeve tekstove i nekoliko romanesknih ostvarenja autora formiranih u socijalističkoj Jugoslaviji, sintagma crnogorski roman gotovo da ne bi postojala.

Ključni preokret, opet nimalo slučajno, dešava se devedesetih godina prošlog stoljeća, u vrijeme kada Crna Gora, zatvorena i pod prijetnjom utapanja u drugi kulturni prostor, mora definisati svoj kulturni identitet ne bi li opstala. Na scenu stupa generacija mladih književnika koja se bez dotadašnjeg kompleksa, a sa kritičkim odnosom i prema tradiciji i prema stvarnosti, upušta u velike književne utakmice. Iako u startu (iz neknjiževnih razloga) osporavan u samoj Crnoj Gori, ovaj fenomen ubrzo postaje izuzetno zanimljiv i cijenjen na čitavom ex-jugoslovenskom prostoru.

Svojom osobenošću, raznovrsnošću tema i za mnoge iznenađujućim pristupima tekstu, crnogorska književnost – a naročito roman – otklanja važeće stereotipe. Nova crnogorska književnost umjesto anahronih matrica, nudi provokaciju; iz pozicije male kulture, umjesto uobičajenih književnih prosedea, nudi se literarni kosmos koji korespondira sa daleko većim i kulturno razvijenijim sredinama. Konačno, stasava crnogorski roman, kao *trade mark*, kao znak prepoznatljivosti, kao zaista osoben “kulturni proizvod”, kao simbol zrelosti crnogorske književnosti, ako hoćete.

Zato ne čudi da mladi crnogorski romansijeri objavljuju u drugim sredinama, te da su njihova imena prepoznatljiva u regionu. Vjerujem da “Crnogorski boom” nije za jednokratnu upotrebu: o tome svjedoče različiti romani različitih autora, različiti romani istih autora. Ali i stalno preispitivanje poetika starijih pisaca, što predstavlja poseban kvalitet crnogorske književne scene.

Da je ova tema bila predmet interesovanja bilo kog časopisa prije, recimo, samo deset godina, zasigurno bi izostao prilog sa crnogorske strane. Ili bi to bilo simuliranje (književne) stvarnosti. Ovako, predstavlja zadovoljstvo pisati o pojavi koja je koliko-toliko poznata izvan crnogorskog kulturnog prostora.

Lijep povod za svestran pristup ovoj temi, osmišljen u uredništvu “Sarajevskih svesaka/bilježnica” obavezivao je

potpisnika ovih redova da predoči istorijski kontekst datog fenomena. Isto tako, u obavezi smo da se osvrnemo na ključne figure najavljenog preokreta u donedavno monotonoj crnogorskoj romanesknoj sceni.

Danas i najveći skeptici potvrđuju korjenite promjene u crnogorskoj književnoj praksi, posebno kada je riječ o romanu. Istina, kvalitetna prozna produkcija nije obimna, što je očekivano. Uglavnom, nesporno je da nastupa generacija diskontinuiteta – romani “Privatna galerija” Balše Brkovića, “Mimesis” Andreja Nikolaidisa, “Hansenova djeca” Ognjena Spahića, “Aušvic kafe” Dragana Radulovića – predstavljaju ambleme novog crnogorskog romanesknog rukopisa.

Nabrojani naslovi su učinili mnogo na promjeni predstave o samoj crnogorskoj literaturi, pa i o samoj Crnoj Gori. Jednu od glavnih vrijednosti ovog preokreta (prevrata) možemo vidjeti u činjenici da su svi ovi romani, sve ove književne figure uostalom, posve različiti, ali svi skupa – univerzalnog karaktera. Izvanredna recepcija, svojevrsna provokativnost i pripadnost zajedničkom kulturnom prostoru, možda su jedne od rijetkih tačaka susreta među naznačenim romanima.

Evo i zašto: Balša Brković (1966), autor izuzetnih pjesničkih knjiga bukvalno je uzdrmao javnost knjigom “Privatna galerija” koja je rastočila predrasude o arhaičnosti crnogorske književnosti. Upotrebom (hiper) realnih situacija, Brković je Podgoricu pretvorio u važan književni topos, u carstvo novih literarnih znakova. “Privatna galerija”, kao knjiga koju će s jednakom pažnjom čitati ruski postmodernista i podgorički taksista, definitivno je otvorila vrata mladim crnogorskim prozaistima.

Andrej Nikolaidis (1974) je svojim lucidnim “prikazivanjem stvarnosti” u romanu “Mimesis”, ali i nesvakidašnjim angažmanom u ranijim knjigama (“Zašto Mira Furlan”, “Katedrala u Sijetlu” ...) takođe uzburkao uvriježene čitateljske naravi i pristupe. “Mimesis”, ispisan iz pozicije autorovog dvojnika Konstantina Teofilisa, mješavina je eruditivnih i ironičnih momenata, dokumentarno-publicističkih i isповijednih eksurzija. “Mimesis” nije ni jednog čitaoca ostavio ravnodušnim, njegova pripadnost crnogorskoj književnosti za mnoge je ostala iznenađujuća i začudna.

“Hansenova djeca”, Ognjena Spahića (1977) donosi priču koja može da funkcioniše u bilo kom dijelu velike “Vavilonske biblioteke”. Mjesto radnje ovog, na prvi pogled klasičnog,

romana je "Posljednji leprozorijum u Evropi", jugoistok Rumunije, kraj svijeta, takoreći... U tematskom i pripovjedačkom smislu, Spahićev roman je istinski novitet u savremenoj crnogorskoj književnosti, i šire.

Dragan Radulović (1969) je prozaista koji se okušava u raznim formama proznog ispoljavanja. Ipak, njegovim ključnim ostvarenjem može se smatrati "Aušvic kafe", knjiga koja umnogome doprinosi drugačijem prijemu crnogorske književnosti i njenih glavnih aktera u okruženju. Radi se o potpunoj posvećenosti moćima same literature. I tu nikad ne znamo da li se autor predao tekstu ili je obrnuto.

Napokon, ova djela su uspostavila nove standarde u crnogorskoj književnosti. Nakon ovih ostvarenja, pogled na crnogorsku književnu scenu umnogome je izmijenjen. Ta vrijednost ovog (ne)očekivanog obrta je dovoljna za dalju dopunu fenomena "novi crnogorski roman", za nastavak hronike koju će ispisivati ovi i(li) neki drugi pisci, možda formirani dijelom i na literaturi nastaloj na prelazu dva vijeka i dva milenija.



SARAJEVSKE SVESKE
№ 13
U KONTEKSTU:
SAVREMENI
ROMAN

KRVAVI LOM DRUŠTVA I POETIČKI PREVRATI ROMANA

Kontekstualna situacija romana i njegove
poetike osporavanja i opiranja

Kada se pokuša sistematizirati romaneskna praksa u BiH u zadnjih petnaestak godina, onda u prvi plan izbija onaj uopćeni stav o bahtinovski shvaćenoj protejskoj prirodi romana. Zahtjev romana da neprestano prevazilazi svoje žanrovske granice presudno određuje ovu romanesknu praksu, a roman se pojavljuje kao svojevrsno zbirno sočivo u kojem se ogleđaju ne samo književne već i stravične povijesne, političke i ideološke promjene koje su zahvatile bosanskohercegovački prostor.

Ako je početak devedesetih na povijesnom planu obilježen raspadom komunističke ideologije i socijalističkog državnog okvira, polovina prvog desetljeća dvadeset i prvog vijeka na društvenom horizontu određena je dominacijom nacionalističkih ideologija. To znači da roman u ovom periodu nastaje u kontekstu smjene jednog totalitarnog ideološkog koncepta drugim, onog bivšeg komunističkog sadašnjim nacionalističkim, pri čemu je ta smjena dovela do rata i jedne od najtragičnijih dionica u ukupnoj bosanskohercegovačkoj povijesti.

U takvom društvenom i povijesnom okviru roman nije ostao gluh na izazove ratne stvarnosti i ideološkog licemjerja, koje se šepurilo društvenim horizontom uvjereni da će svoje utopijske konstrukcije učiniti jedinom i apsolutnom interpretacijom apokaliptične i postapokaliptične društvene stvarnosti. Roman se tako našao u situaciji da *svjedoči* o užasu rata kao antropološkoj tragediji, ali i da razobličuje ideološke performative koji ne samo da su proizveli genocid, urbicid, kulturocid, silovanja i konclogore, nego sve to u postapokaliptičnom dobu ideolozi pokušavaju i opravdati, te na toj osnovi ratne zločince pretvoriti u nacionalne heroje.

Roman se, nadalje, našao u situaciji poetičkog razmeđa između visokog modernizma i postmodernizma, te mnogobrojnih oblika postističkih poetika: nove osjećajnosti, kritičkog

mimetizma, novorealizma itd. Takav poetički i povijesni kontekst nužno vodi zaključku da je roman po prirodi svoga iskaza htio biti konkurent različitim diskurzivnim praksama, političkoj, ideološkoj, etičkoj, religijskoj, historiografskoj itd.

Otud bi se on kao žanr *polikontekstualnog svijeta* mogao u ovom periodu definirati ne samo *poetikom osporavanja* zatečenih žanrovskih granica, već i kiševski shvaćenom po-etikom opiranja normativnim i vladajućim ideološkim diskursima koji su proizveli i oblikovali povijesni užas, nastojeći ga postaviti za opšteprihvatljivu društvenu normu.

Zapravo, u romanu kao žanru nastalom unutar desakralizirane kulture što ju je donijela civilizacija pismenosti, žanru koji ispisuje priču o svijetu stalno promjenjivog, dijalektičkog, hibridnog *još ne identiteta*, čiji se junak batrga prostorom egzistencije u potrazi za lukačevski shvaćenim mitskim jedinstvom svijeta – vidi se više nego u drugim žanrovima drama utopijskih konstrukcija visokog modernizma. Visoki modernizam svojim metapripovijestima, prije svega estetskim utopizmom i idejom autonomije književnosti kojom se htio oprijeti pritisku ideološke funkcionalizacije literature u kontekstu jugoslovenskog socijalizma, pretvorio je književnost u neku vrstu *religije ljepote*, a najočiglednije se raspao u romanu. Roman je prvi od svih žanrova uvidio da takav visoki modernizam literaturu isključuje iz diskursa koji oblikuju društvenu svijest, da je ideja autonomije u konačnici postala eskapističkim zatvorom literature, da transpovijesni i transkulturni esencijalizam, univerzalni humanizam i estetski utopizam jesu tek puke bajke pred vrlo konkretnim, ubilačkim zlom. Roman je, također, prvi od svih žanrova uvidio da se ispod larpurlatističke *igre staklenih perli* visokog modernizma razvija ideološki angažirana i politički isključiva književnost nacionalističkog usmjerenja, odnosno književnost populističkog talasa kako je određuje Nikola Bertolino u svom sjajnom tekstu *Vreme inkubacije*.¹

1 Isp. Nikola Bertolino:
Vreme inkubacije,
Sarajevske sveske, 4.

Populistička književnost je, potpuno paradoksalno, na ćosić-araličevskom poetičkom obrascu u kontekstu postmodernističke skepse, decentriranja, distopizma i muzealnog koncepta kulture restaurirala nacionalističku ideologiju i s njom usklađen nekrofilijski kulturni model, pozvala se na govor grobova iz prošlosti kao obavezujuću ideološku i kulturnu normu, te nametnula jezik mržnje prema svakom obliku društvi ukupnom jugoslavenskom političkom prostoru.

Na talasu te književnosti jedan totalitarni svijet vrijednosti se slamao, a uspostavlja se drugi, znatno rigidniji, koji je svoju nacionalističku intepretaciju prošlosti nametnuo društvu, a iza tog sloma ostala je pustinja koju nastanjujemo i od koje ceptimo u strahu. Poetika visokog modernizma sa svojim estetskim utopizmom kao osnovom nije mogla odgovoriti tom izazovu, a postmodernistički roman se pojavio na bosanskohercegovačkom književnom horizontu u svojoj svojoj polidiskurzivnosti.

Određen dvjema poetičkim konstantama – *osporavanjem* modernističke poetičke paradigme i opiranjem vladajućim rigidnim političkim diskursima – roman devedesetih svjestan je svoje prevratničke pozicije i otud on započinje svoju disident-sku kulturalnu ulogu sa svim implikacijama koje ona nosi.

Postmodernistička hibridizacija romana

Taj duh prevratništva u bosanskohercegovačkoj književnosti valja pomjeriti nekoliko godina prije preloma devedesetih. Njegov pravi začetak jest vrsni roman *Hodnici svijetloga praha* Vitomira Lukića. U njemu se, naime, realiziraju poetičke teze postmoderne literature fantastike, odnosno postmodernističkog modela fantastičnog romana, a postmoderna ideja pluralnosti društvene scene i mnoštvenosti povijesnih alternativa rezultira slikom društva kao toposa sukoba različitih ideoloških koncepata i kulturnih kodova. Lukić u *Hodnicima* priča političku fantastičku priču o totalitarnoj praksi progona ideoloških i političkih neistomišljenika i sukobu intelektualca i totalitrne vlasti u socijalističkoj Jugoslaviji. Taj sloj priče veže onaj trenutak u povijesti SFRJ koji je obilježen razlazom Tita i Staljina, a onda i progonima što ih Titov politički aparat vrši nad svim neistomišljenicima. Roman se, pritom, zbiva u fantastičkom susretu glavnog junaka, doktora Mihovila Jerga, sa svojim mrtvima i njegovom pokušaju da u razgovoru s njima ostvari transcendentalni i metafizički smisao svoje egzistencije, ali i kulturnog modela u kojem živi.

Tako *Hodnici* unutar fantastičkog ambijenta priče daju sliku društva kao prostora političkog terora, ali i u spoju esejiističkog i narativnog diskursa analiziraju sudar različitih kulturnih kodova i posljedice koje taj sudar ostavlja u ljudskoj egzistenciji. Ako se u društvu kao političkom zvjerinjaku ide-

ologija sručila u ljudsku egzistenciju i ako je društvo pretvoreno u ideološki logor, na njegovom kulturnom planu traje neprestani sukob među različitim kulturnim modelima, što za posljedicu ima nemogućnost formiranja bilo kakvog pouzdanog oblika identiteta.

Zapravo, Lukićev junak ideološki postuliranoj ateističko-materijalističkoj kulturi podržanoj od političke moći suprotstavlja metafizički koncept kulture. Unutar njega Jerg postvaruje metafiziku i pometafizičuje stvarnost, prelazi granicu između ovostranog i onostranog, živi u hadskim prostorima hodnika svijetloga praha skupa sa svojim mrtvima, da bi u Ravelovom Boleru pronašao onaj simbol umjetnosti koji prevazilazi sve partikularne vrijednosti, simbol u kojemu estetika razrješava problem egzistencijalnog besmisla.

Naredni kulturni kod s kojim je Jerg u sukobu jest onaj herojski, epski, patrocetrični model kulture epske pjesme, gluhog glamočkog kola, gunja i opanka, koji će se razotkriti kao kultura sile i nasilja, a na kojemu su nacionalističke ideologije izgradile svoj model Svete Nacionalne Tradicije.

Zato se *Hodnici svijetloga praha* ukazuju ne samo kao politički roman, nego i kao roman kulturni arhiv u kojemu je analitički obuhvaćen prezent dekadencije jugoslovenskog komunističkog sistema i u njegovoj ideološkoj, i u političkoj, i u etičkoj, i kulturološkoj, te čitavom nizu drugih ravni. Lukić je presudno redefinirao i model političkog i historijskog romana, ostvarujući polifonijski novohistorijski (novopovijesni) kulturološki roman, koji plijeni svojim fantastičkim prosedeom, simboličkim tipom naracije, realizacijom postmodernističke, borhesovske fantastike, a u kontekstu bosanskohercegovačkog romana otvara prostor za ostvarivanje postmodernog poetičkog koncepta hibridizacije romanesknog diskursa.

U postmodernističkoj poetičkoj orijentaciji Lukiću se u prelomu devedesetih pridružio drugi značajan bosanskohercegovački romansijer, Dževad Karahasan, romanom *Istočni diwan*, koji će presudno obilježiti devedesete godine u bosanskohercegovačkoj književnosti, baš kako će Karahasan svojim romanesknim opusom dati pečat bosanskohercegovačkoj književnosti prelaza milenija. Karahasan u poetičkim okvirima tzv. višestruko kodiranog žanrovskog romana,² odnosno poližanrovskog postmodernističkog hibrida, tj. romana historioграфске metafikcije, kako bi rekla Linda Hačion, ispisuje priču o tragičnoj sudbini trojice islamskih pjesnika, Mukafe,

2 Teorijske okvire pojma
isp. u: Enver Kazaz:
Bošnjački roman XX vijeka,
Zoro, Sarajevo-Zagreb, 2004.

Al Hladža i Tauhidija. Postmodernistički princip višestrukog kodiranja, tj. hibridizacije romana omogućuje Karahasanu da njegov *Istočni diwan* funkcionira istodobno i kao krimić, i kao politički roman, i kao ljubavni roman, i kao kulturološki novohistorijski roman, ali i roman u kojem se odvija gotovo naučno postulirana rasprava o mističkoj dimenziji persijske i arapsko-islamske kulture. Karahasan je, kao i Lukić, u bosanskohercegovački roman uveo model postmodernog hibrida i historiografske metafikcije, pri čemu se u paraboličnim slojevima romaneskne priče vremenski daleka zbivanja iz doba začetaka islamske kulture i civilizacije po duhu sukoba intelektualca i vlasti asocijativno dobacuju u vrijeme političkog terora totalitarnih sistema dvadesetog stoljeća.

Poput Lukića, i Karahasan je zaokupljen dramom konstrukcija identiteta i slikom društva kao poprišta sukoba različitih kulturnih kodova. Monocentrična modernistička koncepcija cijelosti svakog oblika identiteta, raspala se u Karahasanovoj priči o društvu koje nasilnim isključivanjem drugosti iz se opstaje na principu ustoličenja ideološke i političke moći koja se održava snagom policijskog aprata i mehanizmima proizvođenja političkih intriga. Tako je i Karahasan spojio kulturni i politički diskurs unutar modela novohistorijskog (novopovijesnog) romana. *Istočni diwan*, sa svojom nakanom da intertekstualno, na razini asocijacije i aluzije, prizove u čitača svijest Geteov poznati roman otkriva se kao postmodern hibridna redefinicija pojma diwana. Ovaj pojam koji je u tradiciji označavo orijentalnu, mističku zbirku tekstova, ili pak neki oblik dijaloga, kod Getea prije svega dijaloga između dva kulturna sistema, okcidentalnog i orijentalnog, u Karahasana postaje i mjestom razgovora, toposom političke moći, zbirkom tekstova koji oblikuju raznovrsne kulturne diskurse, te na koncu toposom unutar kojega se različiti kulturni diskursi bore za međusobnu premoć.

I Karahasan monocentričnom kulturnom i ideologijskom sistemu suprotstavlja koncepte postmoderne pluralnosti i neprestane hibridizacije, te se na koncu njegov roman može čitati i kao nadahnuta interpretacija davnih zbivanja u procesu uspostavljanja islamskog modela kulture.

U Karahasanovim romanima, kako je već odavno u povodu njegove proze naglasio Ivan Lovrenović,³ neprestano se prožimaju teoretičar i narator, što znači da postmodernistička teoretizacija romana postaje jedno od njihovih fundamentalnih

3 Isp. Ivan Lovrenović: *Proza Dževada Karahasana, u Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. IV, Sarajevo 1998.

obilježja. No, Karahasan nije samo u svojim romanima auto-teoretičan nego se njegovoj teorijskoj optici izlaže književnost i kultura uopće, a pogotovu forme orijentalno islamske literature. Zato Karahasanovi junaci jesu najčešće islamski spisatelji, koji su na ovaj ili onaj način došli u sukob sa političkim moćnicima. Takvi su svi glavni protagonosti *Istočnog diwana*, a takav je i Figani, jedan od junaka drugog značajnog Karahasanovog romana *Šahrijarov prsten*.

Šahrijarov prsten organiziran je na orijentalnom principu priče u priči, poznatom, naravno, iz *Hiljadu i jedne noći*, na šta direktno upućuje i sam naslov, jer Šahrijar je, naime, car i moćnik kojeg Šeherzada svojim pričama preobražava, da bi joj on na koncu postao muž. Prstenasta kompozicija romana omogućuje da se u pričama uhvati veoma veliki vremenski period od tačke sadašnjosti koju obilježava rat u Sarajevu do davnih zbivanja od prije oko hiljadu godina u dalekom persijskom gradu Uruku. Tri osnovne priče u romanu – što ga ispisuju fiktivni autor Faruk a čitatelju predočava Azra, njegova ljubavnica nakon raspada njihove veze – zaokupljene su problemom smisla žrtve i požrtvovanja u svijetu u kojem je smisao žrtve izgubljen i gotovo nemoguć. Iz te pozicije krajnjeg etičkog dobra daje se slika ne samo historije, njenog iracionalnog divljanja, nego i ljudskih sudbina koje trpe povijesno zlo.

I *Šahrijarov prsten* je postmodernistički hibrid, odnosno višestruko kodirana historiografska metafikcija u kojoj u prvi plan izbijaju napeti odnosi povijesnih sila i kulturnih procesa, političkih intriga i moći institucija političkog sistema koji represivno djeluje na pojedinca, te napeti odnosi identiteta i alteriteta unutar postmodernističkog obnavljanja orijentalnih narativnih modela kakvi su prisutni npr. u *Hiljadu i jednoj noći*.

U prvoj od tri noseće priče u romanu, čija se naracija razliva u čitav niz rukavaca, onoj o Faruku, koji unutar udesa bosanskog rata ne može pronaći autentično egzistencijalno mjesto, razvijaju se nihilističke metafore savremene civilizacije. One bi mogle biti iskazane pojmovima koji označavaju cilj Farukovog putovanja sred ratne pustoši. Faruk, naime, putuje apokaliptičnom pustinjom ka Ničemu, odnosno u Ništa, pri čemu su to metafore savremene civilizacije koja je izgubila svaki etički smisao postojanja. Druga priča prati tragičnu sudbinu turskog pjesnika Figanija, koji u svom nastojanju da dođe do smisla svetih vrijednosti života biva uhvaćen u zamku političke intrige postajući na koncu njenom tragičnom

i besmislenom žrtvom. Treća priča, pak, prati, ljubavni odnos između dobrog džina Bella i njegove ljubavnice Belitsilim, gdje džin kao mitsko, metafizičko biće pokušava u ime ljubavi steći ljudski oblik i iz pozicije džinske vječnosti dostići ljudsku smrtnost, kako bi ljude poučio smijehu koji bi im mogao vratiti izgubljeni smisao egzistencije.

Karahasan, zapravo, u romanu neprestano isputuje problem granica u konstruiranju identiteta, odnose sopstva i društva, mehanizme nasilja institucija moći nad pojedincem, te na koncu mitsko obećanje etike požrtvovanja i žrtve za druge koje se izgubilo u povijesnom vremenu. Otud bi se Šahrijarov prsten u sklopu postmodernističkog obrasca pluralnosti i decentriranja mogao čitati i kao postmoderna čežnja za drugim i drugošću što neprestano izmiču, odnosno kao postmoderno prečitavanje mitskog obećanja cijelosti identiteta unutar savremene civilizacije koja je izgubila svoj etički oslonac.

Karahasan je kao i Lukić dokinuo poetičku praksu visokog modernizma, konačno emancipirajući bosanskohercegovačku romanescnu praksu od andrićevsko-selimovićevskog modela romana. Postmoderni model muzealnosti književnosti presudno je odredio i dva druga njegova romana objavljena u periodu prelaza milenija. U prvom od njih, romanu *Sara i Serafina* Karahasan nastavlja jednu od svojih opsesivnih tema, temu požrtvovanja i potrage za toposom na kojem se može očitovati ideja cijelosti humanističkog identiteta. I u ovom romanu kao i u *Noćnom vijeću* Karahasan napušta pripovijedni model konstruiranja romana kao niza naporednih priča primjenjivan u *Diwanu* i *Šahrijarovom prstenu*, ali ostaje unutar postmoderne hibridizacije romanesknog diskursa zasnovane na principima pastiša, parodije i drugih intertekstualnih i metatekstualnih strategija.

Dok je *Sara i Serafina* roman koji radnju smješta u II svjetski rat, *Noćno vijeće* je roman o zadnjem bosanskom ratu. Za razliku od većine drugih romana sa ovom temom, Karahasan u *Noćnom vijeću* razvija model kriminalističke priče koja se puni raznorodnim diskursima od onog političkog, preko ideologijskog, kulturološkog, antropološkog, da bi se na koncu ostvario postmoderni hibridni roman koji pokušava oslikati bosansku ratnu tragediju iz mnoštva diskurzivnih perspektiva.

Treći romansijer koji je obilježio prelom devedestih je Tvrтко Kulenović. Njegovi romani *Kasino*, *Čovekova porodica*, *Istorija bolesti* i *Jesenja violina* objavljeni u rasponu od 1987. do

1997. najdosljednije su u bosanskohercegovačkoj književnosti ostvarili postmodernističku poetiku hibridizacije romanesknog iskaza.

Ako je *Kasino* ostvaren kao model historiografske metafikcije koja tematizira jednu od ključnih bitaka za oslobađanje Evrope u II svjetskom ratu, onu kod Monte Kasina u Italiji, onda se *Čovekova porodica* da čitati i kao postmoderni hibrid u kojem se sumiraju učinci djelovanja povijesti na čovjekov život i učinci povijesnih simbola na konstruiranje kulturnih identiteta. U *Kasinu* se dosljedno razvija metonimija historije kao kasina, tj. kockarnice na podlozi priče o tragičnoj, ali herojskoj pogibiji odreda Poljaka koji su razbili njemačku utvrdu kod Monte Kasina. *Čovekova porodica* je roman o građanskom ratu u Španiji, ideji internacionalnog bratstva ugrađenoj u temelje komunističkog pokreta, te rijeci Menzenares, koja celim svetom teče, kao simbolu tog internacionalnog bratstva koji je ostao kao nasljeđe Španskog građanskog rata. Radanja istodobno prati sudbinu naratorove porodice tokom Drugog svjetskog rata, da bi se prenijela na tragičnu sudbinu strica Irfana, koji gine u Španiji na strani republikanske armije, a potom i na ljubavni odnos između poznatog fotografa Roberta Kape, i Gerde Taro u kontekstu surovih ratnih zbivanja u Španiji. Ali, koliko god je *Čovekova porodica* roman o ratu, ona je isto toliko roman o ljubavi, pa roman o sudbini jedne plemenite ideje u kovitlacu povijesnih zbivanja, pa roman o umjetnosti i njenom značaju za osmišljavanje ljudske egzistencije, pa onda i roman o pamćenju i modelima kulturne memorije, pa roman o razgradnji povijesnih simbola i vrijednosti koje oni simboliziraju tokom povijesnih i ideoloških preloma. Na toj osnovi Kulenović je transformirao model tradicionalne porodične hronike u polidiskurzivnu romanesknu strukturu, pokazujući da je postmoderni roman moguć prije svega kao osobena vrsta orkestracije romanesknih diskursa.

Taj princip montiranja romaneskne strukture posebno će doći do izražaja u dva posljednja Kulenovićeva romana. Prvi od njih, *Istorija bolesti*, pripada modelu postmodernog teorijskog romana u kojem je dnevnička forma poslužila za konstruiranje romana ne kao priče već kao teksta koji istodobno stremi da se u svojim semantičkim potencijalima razvije u različitim pravcima. Kulenović u konstruiranju ovog romana polazi od ideje Mišela Bitora o knjizi kao predmetu, da bi u spoju eseja, dnevnčkih zapisa, svjedočenja o užasima sarajevske

opsade, sjećanjima na smrt roditelja, smrt dragih prijatelja, svjedočenjem o smrti sugrađana za vrijeme rata u Sarajevu, i potom uključivanjem dramskih tekstova u roman – ostvario postmodernistički hibridni roman koji se neprestano autoteoretizira. U *Istoriji bolesti* otvorena je ratna tema te u skladu s njom i poetika nove osjećajnosti ili poetika nove iskrenosti, kako je sam Kulenović određuje u jednom svom intervjuu. Ti će poetički koncepti doći do punog izražaja u narednom njegovom romanu, *Jesenjoj violini*, koju sam autor u podnaslovu određuje pojmom bildungsromana. *Jesenja violina* jest u osnovi ljubavna priča, ili priča o ljubavi u kasnim godinama, kad se misli, kako sam narator kaže, *da nas više ne može zavoljeti niti jedna lijepa žena*, ali i priča o duhovnom preobražaju stvaralačke ličnosti koji je uslovljen ne više teorijskim obratom ili naučnim saznanjima, nikakvim dakle epistemološkim lomom, nego golim događanjem povijesnog užasa.

Otuđ se i u *Istoriji bolesti* i u *Jesenjoj violini* nalaze mnogobrojne autobiografske crte, čak gotovo ogoljeno ispisivanje romana kao dnevnika rata i života u gradu pod vojnom opsadom, pri čemu se roman kao forma nove iskrenosti razvija na pitanju o etičkom angažmanu književnosti. Autobiografskom sloju priče u oba romana neprestano se nadodaju Kulenovićevi briljantni eseji, kao npr. onaj iz *Istorije bolesti* o smislu i značenju smrti u različitim kulturama od istočnjačkih kultura, prije svega budističke, preko monoteističkih kulturnih obrazaca Zapada, do današnjeg značenja smrti u tehnološkoj kulturi, odnosno značenja smrti u Sarajevu, kad onaj koga pogodi granata bude usisan u smrt kao što usisivač usisa prašinu, jer granata raskomada tijelo u paramparčad tako da tijela i više nema i u zemlju se nema šta sahraniti.

Međutim, Kulenovićevo postmodernističko hibridiziranje romana uslovljeno je poetičkim obratom koji iz modernističke bezinteresnosti književnosti za stvarnost neprestano postmodernistički problematizira različite aspekte stvarnosti, povijesni, ideološki, politički, metafizički, filozofski, znanstveni, kulturološki itd. Taj poetički obrat, nadalje, uslovljen je dramom pitanja koje na pozadini povijesnog užasa polazi od saznanja da kultura, kako autor naglašava, zbog svoje zagledanosti u nebo zna da poludi, da se podredi političkoj ideologiji, kako je to učinila epska monofonijska kultura Balkana postajući sluškinjom nacionalističke ideologije i na taj način razlogom za zločin i njegovim moralnim opravdanjem. Zato je Kulenović

izjednačio smisao etičkog i estetskog na bazi pitanja o smislu literature kao diskursa koji proizvodi društvenu svijest, da bi u konačnici, baš na tragu stava da je estetika nemoguća bez etičke odgovornosti, njegova dva zadnja romana nagovijestili i raspad postmodernističke poetike otvarajući se za oblikovanje poetičkog sistema nove osjećajnosti i neorealizma.

Četvrti romansijer koji se uklapa u postmodernističku hibridizaciju romana je Irfan Horozović. Pisac kultne postmodernističke zbirke priča *Talhe* napisao je veliki broj romana u periodu od 1990. do 2005. Horozović je objavio čitavu policu romanesknih naslova: *Sličan čovjek*, *Nepoznati berlinski prolaznik*, *Filmofil*, *William Shakespeare u Dar Es Sallamu*, *Imotski kadija*, *Quadriga*, te romanesknu trilogiju *Psi od slame* u koju su uvršteni njegovi ranije objavljeni romani *Pisači stroj ručne izrade*, *Rea* i *Sličan čovjek*.

Horozovićeve postmodernističke hibridne konstrukcije znaju biti i hermetične, ponekad teže čitljive, ali one u pravilu upućuju na piščev širok romansijerski koncept u kojem je presudna tema tragično povijesno iskustvo i unutar tog tragizma pokušaj individue da sačuva osnove svog identiteta.

Identitarnim konstrukcijama zaokupljeni su prije svega njegovi romani *Sličan čovjek* i *Nepoznati berlinski prolaznik* u koje Horozović uvodi temu dvojnika i ratnog tragičnog loma, da bi preko tih tema pokazao umnažavanje individualnog identiteta, njegovu fragmentaciju i neprestanu disperziju što ih uzrokuje tragika ratnih zbivanja. U bosanskohercegovački ratni roman Horozović uvodi i temu egzila, odnosno egzilantske situacije koja se pokazuje kao polikulturalni lom unutar priče o bezdomnosti, te time i priče o nemogućnosti zasnivanja individualnog identiteta u dobu apokaliptične ratne zbilje.

Nasuprot *Sličnom čovjeku* i *Nepoznatom berlinskom prolazniku* romani *Filmofil* i *William Shakespeare u Dar Es Sallamu* su organizirani kao postmodernistički ratni krimići u kojima žrtve ratne tragedije tragaju za mogućnošću ostvarenja pravde i kazne za zločince, budući da su institucije sistema iznevjerile tu svoju ulogu.

U romanu *Imotski kadija*, koji je napustio ratnu temu i okrenuo se postmodernističkom prečitavanju tradicije, Horozović je ostvario svoje najbolje romaneskno djelo. Polazeći od palimpsestnog postupka prečitavanja čuvene balade Hasanaginica, Horozović u *Imotskom kadiji* ostvaruje složenu romanesknu strukturu u kojoj se stapaju obrasci pikarskog

romana, novohistorijskog romana kulturološkog tipa, avanturističkog i ljubavnog romana. Pritom, roman funkcionira kao čitanje biografija učesnika tragične drame Hasanagine ljube koja pokušava sačuvati moralna načela patrijarhalne zajednice neprestano izložena nasilju falogocentrične kulture i s njom usklađenog falogocentričnog histerika, kakvim se ukazuje iz ženske perspektive promatran epski heroj. Otud Horozović poduzima proces deepizacije vladajućeg kulturnog modela, a roman se u svojoj kulturološkoj osnovi zbiva kao arhiv u kojem se susreću renesansna duhovnost sa elementima kulture Orijenta i islama te patrocentričnog kulturnog modela epskog Balkana. Ispričan iz perspektive onog *u bešici sinka*, najmlađeg učesnika drame u prelijepoj baladi o Hasanaginici, ovaj Horozovićev roman na podlozi balade kao prototeksta gradi nekoliko upečatljivih linija priče u kojima kao zbirno sočivo služi intelektualni, emocionalni pogled najmlađeg Hasanaginičinog sina, koji raskriva tragičnu dimenziju žene unutar epski postilirane muškocentrične kulturne tradicije.

I Horozovićevo postupanje sa povijesnim temama, kao i kod drugih bosanskohercegovačkih romansijera, upućuje na onaj zaključak što ga u povodu odnosa romana i historiografije izvodi Lenard Dejvis.⁴ Govoreći o faksičnim fikcijama i fikcionaliziranim faktima, Dejvis izvlači zaključak da se roman ukazuje sa individualnog i obiteljskog stajališta kao teleogenetična revizija prošlosti. On je, dakle, podrivački u odnosu na vladajući historiografski diskurs obilježen ideološkom interpretacijom povijesnih zbivanja. Otud je roman označio “prijelaz s književnosti koja je vjerovala da oponaša jedan poredak na književnost koja vjeruje da mora stvoriti jedan jedinstveni, nezavisni poredak”⁵ u odnosu na povijest. Takva potkopivačka pozicija romana u relaciji prema historiografskom diskursu omogućuje jednu specifičnu sistematizaciju romana i u njegovom modelativnom i u njegovom poetičkom karakteru.

Naime, za povijesni i politički roman visokog modernizma u Bosni i Hercegovini karakteristična je alegorizacija iskaza, pri čemu je priča o traumi prošlosti preko alegorijske, odnosno paraboličke figure postajala, zapravo, pričom o traumi totalitarnog ideološkog prezenta. Zato bi se iz perspektive koja roman promatra kao društveno simbolički čin mogao postaviti i svojevrtni sistem poetičkih karakteristika i s njima usklađenih periodizacijskih granica. Tradicionalnu paradigmu u tom pogledu obilježava dominacija priče o traumi nacionalnog perfekta,

4 Isp. Lenard Davis: *Zgusnuti zapleti: povijest i fikcija*, u: Vladimir Biti: *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.

5 Isto, str. 364.

gdje se junak pokazuje kao kolektivni, ideološki postulirani subjekt iskaza u potrazi za identitetom etnikuma i nacrtom nacionalne ideologije. Modernistička paradigma, pak, uvodi kulturalni proces emancipiranja junaka od kolektivnog diktata i unutar tog procesa individualizacije pad junaka iz mitski koncipirane kolektivne prošlosti u traumatični individualni ideološki prezent, gdje su paradigmatski Selimovićevi romani *Derviš i smrt* i *Tvrđava*, odnosno Andrićeva *Prokleta avlija*. Ako je tradicionalna paradigma bila obilježena kolektivnim subjektom iskaza, odnosno junakom kao monumentalističkim povijesnim herojem u potrazi za općeprihvatljivom kolektivnom normom, modernističku karakterizira junak negativnog povijesnog iskustva, tj. poraženi ratni heroj, pa potom i junak apsurdnog egzistencijalnog iskustva, tj. apsurdistički subjekt iskaza. Takav junak će ideološkom utopizmu komunističke dogme suprotstaviti ideju estetske utopije i čitav sistem liotarovski shvaćenih modernističkih metapriča. Figurama alegorije, odnosno parabole, modernistički povijesni i politički roman prikrivaju svoje disidenstvo prema vladajućoj političkoj komunističkoj ideologiji, kojoj kao alternativnu nude modernistički univerzalni humanizam i transpovijesni i transkulturalni esencijalizam. Baš zbog toga bi se moglo reći da se postmoderna u BiH uspostavlja kao proces decentriranja identiteta i odustajanja od modernističkog koncepta njegove cjelosti te prelaska na koncept njegove postmodernosti shvaćene hibridnosti, a potom i ideju ideološke pluralnosti društvene scene, pri čemu junak iz traumom ispunjenog kolektivnog perfekta pada u traumatični ideološki individualni prezent. Parabolizacija i alegorizacija kao dominantne figure koje su upućivale na ideološki označitelj romana, zamijenjene su u postmodernom romanu dominantnom metonimizacijom iskaza, a modernističkog junaka apsurdnog iskustva zamjenjuje najprije junak kao decentrirani subjekt iskaza, pa onda, u romanu sa ratnom temom junak tragičnog povijesnog iskustva i u skladu s tim obrazovanje postističkih poetika, kakve su nova osjećanost, kritički mimetizam, novorealizam, odnosno osjetilni realizam.

Iz ovog rakursa pročitana postmodernistička dionica u bosanskohercegovačkom romanu pokazuje, zapravo, da se postmoderna distopizacijom začinjao sa modernističkom skepsom, te da je, ustvari, modernistički politički roman sa svojim apsurdističkim junakom nagovijestio pad metanaracija jugoslavenskog socijalizma. A to znači da postmodernizam i samim

tim postmoderna kao mega kultura nisu do kraja odbacili iskustva visokog modernizma, nego su ih prekodirali unutar muzealnog koncepta svoje distopijske poetike, decentriranja, hibridizacije, pluralnosti, prečitavanja povijesnih kolektivnih naracija itd. Otud bi namjesto liotarovskog koncepta postmoderne kao obrata nakon kraja utopizma moderne u kontekstu bosanskohercegovačkog romana prije važio velšovski koncept pretapanja moderne u postmoderanu, odnosno koncept njihovog ispreplitanja i preklapanja, pri čemu bi Velošova sintagma postmoderna moderna možda najpreciznije opisala poetičko stanje bosanskohercegovačkog romana.

No, odnos romana i povijesti vodi ka jednoj od bitnijih odrednica ukupne bosanskohercegovačke književnosti suočene sa ratnom tragedijom. Ratna je književnost u cjelini, ali prije svega roman, bila od svog nastanka suočena sa tradicionalnim modelima kolektivnog pamćenja koji su bili ustrojani na epskoj, herojskoj kulturnoj paradigmi tradicije i ideologizaciji pamćenja što ju je nametao historiografski diskurs. Roman, ali ne samo on, nego i pripovijetka, pa potom i drama i poezija, iz osnova redefinira takvu strategiju kulturne memorije prije svega kroz postupak deheroizacije, a onda i dekolektivizacije i dezideologizacije pamćenja. Zato je roman ne samo personalizirao povijesno iskustvo nego i individualizirao kulturno pamćenje, postupio revizionistički prema njemu, te na koncu individualizirao kulturne modele ironijskim čitanjem prošlosti i tradicijskog kulturnog sistema. Razarajući takve modele pamćenja, roman je nužno transformirao i svoje narativne strategije.

Možda je najdalje u tom pogledu otišao *Liber memorabilium* Ivana Lovrenovića. Određen podnaslovom kao *quasi roman*, a u *Bilješci o nastanku kao lapidarij jedne osobene književne arheologije*, Lovrenovićevo djelo, zapravo, jest pokušaj njegova autora da u kontekstu sarajevske ratne klaonice dođe do tekstova koje mu je uništio rat u sarajevskom naselju Grbavica. Iz tih tekstova, različitih žanrovskih određenja a *tisućom unutarnjih veza povezanih*, nastaje mozaički, hibridni roman u kojem metadijegetički narator pri ispisivanju djela i njegovom sklapanju u cjelinu upravo postavlja pitanja *tehnologije pamćenja*. Otud je *Liber memorabilium* roman u kojem narator pokušava rekonstruirati biografiju oca nestalog u košmaru Drugog svjetskog rata te ostvariti uz to osobenu postmodernističku porodičnu hroniku u kojoj će se dati slika ratnog haosa u Varcar Vakufu

(Mrkonjić Gradu) koja se povezuje sa stradanjima u ovom gradu u toku zadnjeg bosanskog rata.

Roman izrazito složene prstenaste kompozicije, *Liber memorabilium* u sebi objedinjuje nekoliko narativnih linija. Prva pripada autodijegetičkom naratoru romana, Ivanu Jablanoviću, koji predočava priču svoga dida Matije Banića, a onda i dijelove memorabile, tj. kronike mrkonjićgradskog samostana koji ispisuje fra Anđeo Jablanović. Redefinicija povijesnog i kulturnog pamćenja upravo se ogleda u Lovrenovićevom postmodernističkom prekodiranju forme memorabile, koja kao žanr nastaje izvan vladajućeg diskursa, a kojom se zajednici saopštavaju *jezikom golih činjenica* neki važni događaji bez bilo kakve vrste njihove interpretacije. Zvanični historiografski diskurs i s njim usklađena povijesna memorija potkopavaju se, dakle, arhivarskim, novohistorijskim konceptom povijesti, ali i sjećanjem naratora romana, koji je od strane metadijegetičke narativne instance određen kao vlasnik uspomena. Prekodirani diskurs memorabile i jezik uspomena obrazuju dramu ljudske supstance u povijesnim zbivanjima, iza kojih ne ostaje ništa drugo do bol. Nošenje s bolom postaje za naratora romana mogućnost moraliziranja, ili moralnog djelovanja u društvenoj stvarnosti koja gubi svoj etički oslonac. *Liber memorabilium* je otud roman koji kritizira velike ideološke priče, kao i veliku povijesnu naraciju suprotstavljajući im male priče, odnosno biografije obilježene iskustvom povijesti kao iskustvom bola. Nasuprot divljanju ideologija, narator romana u govoru dida Matije Banića, te fra Anđela Jablanovića, ali i čitavom nizu drugih likova, kakav je npr. veoma upečatljivi lik Todora Šikmana, otkriva tradicijske, običajne vrijednosti i moral koji stoji nasuprot svakog oblika kolektivističkih, totalitarnih ideoloških metapriča.

Strategija male priče kao čuvara elementarnih humanističkih vrijednosti u divljanju velike povijesti obilježava, zapravo, ukupno stanje bosanskohercegovačkog romana na prelazu milenija. Lovrenovićev roman i na eksplicitnom i na implicitnom nivou svoje strukture otvorio je to pitanje u bosanskohercegovačkoj književnosti, kao što je, na drugoj strani, vrlo ubjedljivo u svoju naraciju uveo postmodernistički distopizam.

Panoramski opis romana u BiH ne može zaobići, u svakom slučaju, i čitav niz drugih romansijera koji su i prije zadnjeg rata ostvarili značajana književna djela. Tu je svakako u prvom

planu Nedžad Ibrišimović sa romanima *Vječnik* i *Knjiga Adema Kahrimana pisana Nedžadom Ibrišimovićem Bosancem*, Mirko Kovač sa *Kristalnim rešetkama*, pa onda Jasmina Musabegović, Jovan Lubardić, Ranko Risojević, Ranko Pavlović, Sead Mahmutefendić, Džemaludin Alić, dakle čitav niz autora koji su ostvarili vrijedna romaneskna djela.

Svakako jedan od najznačajnijih bosanskohercegovačkih romansijera, Nedžad Ibrišimović privlači posebnu kritičarsku pažnju. Njegov kratki roman *Knjiga Adema Kahrimana* zanimljiva je priča u kojoj glavni junak pokušava svojim pisanjem popraviti prošlost, izbrisati zločine u njoj i doći do slike povijesti koja bi otvorila pitanja njenih humanističkih sadržina. Pisac nekoliko izvrsnih romana, prije svih *Ugursuz* i *Karabeg*, koji su obilježili bosanskohercegovački modernizam, Ibrišimović u ovom djelu pokušava ostvariti mitotvoračko bošnjačko čitanje prošlosti, odnosno pokazati prošlost ne samo kao zbir nasilja, što su ih Bošnjaci trpili tokom povijesti, nego i kao zbir njihovih ideoloških interpretacija. Ta višestrukost u interpretiranju prošlosti pokazuje se u romanu kao sistem ideologijskih obmana pri čemu se prošlosti odriče smisao mjerodavnosti za sadašnjost i budućnost. Na drugoj strani, Adem Kahriman zločinu i povijesnom nasilju suprotstavlja ideju univerzalnog humanizma, iz koje onda prečitava neka od tradicijskih književnih djela koja su se bavila povijesnim temama. Takvom prečitavanju izložen je prije svega Andrić i epizoda o nabijanju Radisava na kolac iz romana *Na Drini ćuprija*. To ironijsko-ideologijsko čitanje Andrića, književne tradicije i historiografskog diskursa otvorilo je u ovom Ibrišimovićevom djelu i pitanje odnosa književnosti i zločinačkih ideologija, te pitanja načina na kojim ideologije manipuliraju književnim i ukupnim kulturnim vrijednostima.

Ali, dok je *Knjiga Adema Kahrimana* premrežena povijesnim zbivanjima i polemikom sa historiografskim konstrukcijama, *Vječnik* je lišen bilo kakvih povijesnih učinaka na čovjekov identitet. To je osobena metafizička bajka u kojoj priču o svom dugovjekom životu kazuje Abdulah Misri El Bosnawi, čovjek koji zbog svetačkog odnosa prema životu ne može umrijeti.

Problem smrti i smrtnosti, te metafizičkog plana egzistencije osnovna su polazišta ovog Ibrišimovićevog romana čija radnja polazi od starog Egipta i traje gotovo pet tisuća godina da bi se završila u Sarajevu polovinom sedamnaestog

vijeka. U podlozi romana može se naći nekoliko prekodiranih romaneskni obrazaca, prije svega obrazac pikarskog romana, jer Abdulah Misri putuje od starog Egipta, preko Persije, pa onda sa Kolumbom u avanturu otkrića Amerike, pa potom sa lutajućim Holandezom morima, te sa El Hidrom sve do Indije itd. Taj lutajući karakter dugovjekog protagoniste romana, međutim, nije obilježen nikakvim nastojanjem da se predoči bilo kakva slika povijesnih događaja. U ovoj metafizičkoj bajci stvari su i kulturalno i filozofski pomjeraju ka metafizičkim pitanjima šta jest vrijeme, a šta vječnost, šta jest moralnost i religioznost, šta sadržina svetačkog života itd. Kulturna podloga Ibrišimovićevom romanu jeste islamska metafizika, te kulturne linije misticizma od islamskog preko katoličkog do budističkog, a onda i druge metafizičke linije kultura, kao i više mitova o ljudima koji su osuđeni da vječno žive. Pored nabrojanih, El Hidra i lutajućeg Holandeza, tu je i mit o lutajućem Jevrejinu. Ibrišimović je na toj osnovi napisao roman koji je potpuno netipičan kako u bosanskohercegovačkom, tako i u širim književnim kontekstima. Lišen svakog povijesnog nanosa u oblikovanju identiteta, Ibrišimovićev junak zaokupljen je nekim od esencijalističkih konstrukcija, kakvo je npr. pitanje razlikovanja vremenitog i vječnog, prisustva božanskih suština u ljudskoj egzistenciji, vrednotama religijske definiranosti čovjeka i smisla religijskih kultura itd. Na toj osnovi nakon dominacije romana sa povijesnom i političkom temom u bosanskohercegovačkoj književnosti, Ibrišimović je napisao metafizičku bajku kao vremeplov u kojem se duž vremenske ose odmotavaju esencijalistički konstrukti egzistencije.

Ka padu postmodernizma – novi romansijeri i romaneskni opusi

Period što ga obuhvata ovaj panoramski pregled bosanskohercegovačkog romana obilježen je i pojavom novih romansijera i njihovih djela na izrazito dinamičnoj ratnoj i poratnoj književnoj sceni. Bosanskohercegovački roman iz zagrljaja postmodernističke hibridizacije otrgnuo je rat i prelazak u ratnom romanu na novorealističke narativne strategije, poetičke obrasce nove osjećajnosti i kritičkog mimetizma. Kada bi se pokušao napraviti katalog modelativnih karakteristika romana u ovom periodu, pokazala bi se dominacija tzv.

novohistorijskog (novopovijesnog) romana, prije svega onog kulturološkog tipa, zatim žanrovskog, autobiografskog i ratnog romana. Termine *ratni roman* i *ratno pismo* ovdje valja shvatiti prije svega kao pojmove indikatore, iako su u kritici već poodavno prihvaćeni i doživljavaju masovnu kritičku upotrebu. Oni ostaju terminima indikatorima prije svega zbog toga što još uvijek nije razrađena njihova teorijska pozadina, a unutar ratnog romana kao pojma koji određuje tematski sloj romana mogu se ustanoviti nekolike modelativne romaneskne linije.

Kada se ima u vidu stanje bosanskohercegovačke književnosti u ratu i neposredno iza njega, može se konstatirati da rat nije isključivo vrijeme kada muze ćute, a topovi govore. Ratna tragedija otvorila je pitanje reakcije književnosti na njenu strahovitost, njen užas i njenu apokaliptičnu dimenziju. Tema rata i etički angažman ratnog pisma polučili su nekoliko izvanrednih romaneksnih ostvarenja u bosanskohercegovačkoj književnosti, kao što je rat označio i pojavu nove, veoma talentirane generacije bosanskohercegovačkih pjesnika i pripovjedača. Oni su kao i romansijeri tzv. srednje generacije obilježili stanje bosanskohercegovačkog romana u ovom periodu. Tu prije svega mislim na Miljenka Jergovića, Nenada Veličkovića, Gorana Samardžića, Julijanu Matanović, Velibora Čolića, Aleksandra Hemonu, Ivicu Đikića, Josipa Mlakića, Andreja Nikolaidisa, Asmira Kujovića, Izeta Perviza, Envera Pušku, Veselina Gatala, Amira Brku, Muharema Bazdulja, Edina Kukavicu, Mustafu Zvizdića, Mirzu Fehimovića, Namika Kabila, Viktora Ivančića itd. Neki od ovih romansijera su i književno višepripadni. Tako npr. Andrej Nikolaidis pripada istodobno i crnogorskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti, Ivica Đikić, Josip Mlakić, Viktor Ivančić ili Julijana Matanović pripadaju hrvatskoj i bosanskohercegovačkoj, dok sam Hemon za sebe tvrdi da je i američki i bosanski autor, a Velibor Čolić nakon što je u ratu izbjegao u Francusku svoja djela objavljuje na francuskom jeziku. Zapravo, kada se ima u vidu egzilantska situacija ratne i postratne bosanskohercegovačke književnosti, onda se ova višepripadnost nameće kao jedna od bitnih njenih karakteristika.

Pored mlađih, u ratu i iza njega svoje prve romane pišu i stariji romansijeri i romansijerke. Tako romanesknu scenu obilježava čitav niz novih romansijera i romansijerki. Tu su prije svih Zdenko Lešić, Vlado Mrkić, Vladimir Pištalo, Alma Lazarevska, Stevan Tontić, Jasna Šamić, Nura Bazdulj

Hubijar, Safet Sijarić, Mirsad Bećirbašić, Ahmet R. Rahmanović, Midhat Ajanović, Neven Kazazović, Jasmin Imamović, Željko Ivanković, Alija H. Dubočanin, Dragan Marjanović, Sead Fetahagić, Zlatko Topčić, Hazim Akmadžić itd.

Kada se ima u vidu toliki broj novih romansijerskih imena otvara se problem modelativne, donosno tipološke sistematizacije romana i njegove poetičke katalogizacije. Izrazita raslojenost modela i poetika posvjedočuje da se roman stvara u pluralizmu poetičkih sistema bez mogućnosti dominacije jedne poetike nad drugima, ali i bez mogućnosti dominiranja jednog modelativnog toka nad ostalima. Nacrt romanesk-nih modela moguće je uspostaviti npr. od novohistorijske fantastičke naracije kakva je Brkina *Monografija grada*, koja žanrovski lebdi između rasredištenog romana i čvrsto komponirane zbirke priča, preko žanrovskog romana kakvi su npr. *Okrutnosti raja* i *Baš mi je žao* Nure Bazdulj Hubijar, pa onda novohistorijskog romana koji se vratio nekim klasičnim vrijednostima realističke naracije kakvi su npr. Jergovićevi *Dvori od oraha*, ili žanrovskog romana sa ratnom temom kakav je npr. roman *Živi i mrtvi* Josipa Mlakića, ili, pak, ratnog romana sa elementima autobiografskog iskaza kakav je npr. izvanredni roman *Istočno od Zapada* Vlade Mrkića, odonosno kulturološkog romana sa izravnom politizacijom teksta i elementima dekonstrukcije epskog, herojskog, patroceničnog kulturnog modela, kakav je sjajni roman *Mimezis* Andreja Nikolaidisa, pa sve do tranzicijskog romana kulturološkog tipa sa dominacijom socijalne tematike i humornih efekata kakav je npr. Veličkovićeve *Sahib*, odnosno SFOR Veselina Gatala, pa i političkog hibridnog romana kakav je izvanredni roman *Vita activa* Vitkora Ivančića.

Ivančićev roman u formi groteskne priče o intelektu-alcu i njegovom špijunu razobličuje mehanizme totalirane nacionalističke ideologije Tuđmanovog režima u Hrvatskoj, a svojom narativnom hibridizacijom u kojoj spaja politički diskurs sa trilerskim modelom priče i psihološkim tipom naracije plijeni čitateljsku pažnju vještinom organiziranja romaneskne strukture.

Takva modelativna i tipološka raslojenost ukazuje na činjenicu da bosanskohercegovački roman danas karakteriše prevlast individualnih poetika i romanesk-nih pisama, bez obzira na činjenicu što književnom i društvenom scenom dominiraju ratne naracije, koje ponekad u pregledu ukupne književne

prakse ostavljaju utisak književnog trenda. Odsustvo tog trendovskog toka u romanu vodi ka zaključku da se on emancipirao od neposredne traumatične prošlosti i da se prvi od svih književnih žanrova suočio sa traumatičnim tranzicijskim prezentom bosanskohercegovačkog društva.

Panoramski opis stanja savremenog romana u BiH vodio bi u nesagledivu širinu razlika u autorskim poetikama, stoga ovaj tekst ima namjeru istaći one romane i romaneskne opuse koji su na različite načine obilježili književnu scenu.

Ratni roman

Iako je u ovom tekstu naglašeno da se pojam ratni roman treba promatrati kao termin indikator, on kao pomoćno sredstvo književnokritičkog sistematiziranja – a svaka je sistematizacija, zapravo, samo pomoćno oruđe kritičara – olakšava preglednost u raznolikosti romaneskne prakse. Roman sa temom rata mogao bi se raslojiti u nekoliko modela. Tako je Nenad Veličković u *Konačarima* ostvario neku vrstu žanrovskog hibrida u koji ulaze obrasci omladinskog romana i porodične hronike sa dominantno humoranim pogledom na temu ratnog užasa. Humor je Veličkoviću omogućio prijeko potrebnu distancu u odnosu na ratnu tragediju, a njegova naratorika ispisuje neobičnu hroniku jednog sarajevskog kvarta u toku surove opsade grada. Humor se i u ovom djelu pokazuje kao spasonosni lijek i zadnja odbrana pred naletom tragedije, a začudni, infantilni pogled jedne djevojčice na rat i ratna zbivanja, zapravo, skida sve maske sa dominantnih ideoloških priča i kolektivnih predrasuda što ih društvenoj sceni nameću ratni i politički centri moći. *Konačari* su jedan od prvih romana objavljenih na temu rata u BiH, a u njemu do punog izraza dolazi Veličkovićev dar za humorne i ironijske obrate, izvrsno kompoziciono uređenje romana i njegovih narativnih planova.

Ako je Tvrtko Kulenović eseizacijom i intelektualizacijom romanesknog diskursa, te teoretizacijom romana otvorio *Istorijom bolesti* model ratnog romana, onda je Vlado Mrkić romanom *Istočno od Zapada* obilježio onu liniju ratnog romana koja je prevashodno jedna duga, nikad završena priča o nošenju s bolom i traumom usred ratnog užasa. Mrkićev roman organiziran je kao gusta, emocijom nabijena, ali i intelektualna isповijest o posljedicama ratne tragedije koja se sručila u

život njegove porodice, što su je ratne linije fronta svirepo razdvojile bez mogućnosti da se porodica iznova okupi. Zapravo, Mrkićev roman, sa izrazitim autobiografskim crtama, bolna je ispovijest naratora, novinara i intelektualca koji je svojim pisanjem osudio srpski nacionalizam, ispovijest o njegovom pokušaju da nakon izlaska iz opsadenog Sarajeva vidi svoju suprugu i djecu na jugoslovensko-mađarskoj granici. Pritom, jugoslovenske vlasti mu ne dozovoljavaju ulazak u državu, jer su ga zbog njegovog novinarskog angažmana proglasile izdajnikom srpske nacionalne stvari i otpadnikom iz nacije. Zbog toga ni naratorovoj porodici ne dozovoljavaju izlazak iz države, pa se on sa suprugom može vidjeti samo u međugraničnom prostoru, tj. na ničijoj zemlji. Dok je Veličković humorom i ironijom skidao maske sa kolektivnih ideologija i predrasuda, Mrkić to čini bolnom, tragičnom pričom, slikajući rat ne samo kao ideološki užas, političko bezumlje, nacionalističko divljanje, nego i kao antropološku tragediju, krajnji poraz ljudske supstance u ratu koji se poput povodnja sručio u naše živote uništavajući u njima elementarne ljudske vrijednosti. Mrkić je ovim romanom postavio osnove poetike bola kao dominatno obilježje ratnog romana, proces deheroizacije ratne priče kao i proces dekolektivizacije i individualizacije povijesne i kulturne memorije, ali i osnove etičkog angažmana u slici rata kao antropološke tragedije. Mrkićev *moral nepripadanja* kolektivnim ideološkim fantazmama presudno je obilježio ukupno stanje ratnog romana. Tim moralom nepripadanja određena je koliko etička pozicija romana u odnosu na rat, toliko i njegov kritički pogled na rigidne ideološke projekte i priču o ratnoj traumi.

Kada se ima u vidu da ratni roman, kako je već naglašeno, ispisuju kako romansijeri srednje i mlađe generacije, tako i oni što ih kritika određuje klasicima bosanskohercegovačkog romana, onda je ratna tema, zapravo, najraširenija u savremenoj bosanskohercegovačkoj romanesknoj praksi. Uz Mrkića, Veličkovića, Kulenovića, Horozovića, Karahasana i Lovrenovića, vrijedne ratne romane ispisivali su još i Zdenko Lešić, Josip Mlakić, Vladimir Pištalo, Ivica Đikić, Andrej Nikolaidis, Nura Bazdulj Hubijar, Izet Perviz, Stevan Tontić i čitav niz drugih romansijera i romansijerki.

Lešićeva dva romana *Sarajevski tabloid* i *Knjiga o Tari*, specifični su mozaički hibridni romani o nošenju sa bolom kao osnovnim osjećanjem rata i postratnim nadvladavanjem ratne

traume. U *Tabloidu* Lešić ispisuje svojevrsan roman dnevnik o ratnoj opsadi Sarajeva i pokušaju glavnog protagoniste romana, starog profesora, da nađe mogućnost izlaska iz grada i da na ratni užas odgovori izrazitim humanističkim. Lešić ispisuje civilni ratni roman, pri čemu je neophodno konstatirati da je u bosanskohercegovačkoj književnosti civilna perspektiva najdominantniji način slikanja rata, i u njemu dramu intelektualca koji usred ratne apokalipse pokušava naći zatvorene humanističke vrijednosti i odgovore na bezmjernu ratnu tragediju. U okvirnoj kompoziciji romana Lešić ukazuje na destruktivnu i autodestruktivnu prirodu čovjekovog društva, čovjekovu sklonost ka uništavanju kako sebe tako i svega s čim dolazi u dodir, da bi u romanu dao čitavu galeriju likova koje ratna bol transformira na različite načine. Zato je *Tabloid* nepotkupivo iskren mozaik bola, ali i intelektualna hronika rata u čijoj se osnovi nalazi i tragična porodična priča.

Knjiga o Tari je postratni roman autobiografskog karaktera sa osobenom postmodernom hibridizacijom naracije. U njegovoj podlozi nalaze se transformirani obrasci pikarskog i bildungsromana, gdje prvi omogućuju svojom nakanom da se priča ostvari kao kazivanje o putu i putovanju, o susretu identiteta i alteriteta, da se *Knjiga o Tari* ostvari kao interkulturni roman koji će velikoj povijesnoj priči susprotstaviti intimnu, malu, a ideološki postamentiranoj historiografskoj klasičnog ratnog romana kulturološko arhivarski koncept povijesti u opisivanju ratnog apsurga. Transformirani obrasci bildungsromana omogućuju, pak, liniju romaneskne priče o duhovnom preobražaju naratora. On u susretu sa metafizičkom dimenzijom korejskog budizma, a romaneskna priča se događa se za vrijeme naratorovog boravka u Koreji gdje na seuleskom univerzitetu predaje slavistiku, otkriva blagotvorni i spasonosni princip *Tare*, boginje milosti koja ima zadatak da spašava bića iz njihove zarobljenosti u materijalnom svijetu, odnosno svijetu samsare. Ovakav koncept hibridizacije nadopunjen je aspektima metatekstualnosti, odnosno teoretiziranjem romana koje se u romanesknoj priči održava stalnim pitanjem kako napisati roman kao tekst kojim će se narator lišiti, što bi rekao Mirko Kovač, svega ranjivog u sebi. Ova interkulturna i teorijska dimenzija priče, te metafizika bola u njoj spuštaju se u ratni užas preko umetnutih pripovjedača, sarajevskog pjesnika Vladimira Srebrova i njegove priče o svom zarobljeništvu u zatvoru Vojske Republike srpske Kula, te dnevnicima Lešićevog

brata Josipa u kojima je opisano divljanje pripadnika pomenute vojske i njeni zločini. *Knjiga o Tari* je otud metafizika i poezija bola o ratnom užasu, ali i roman o blagotvornom djelovanju na naratora interkulturnog susreta i ideja milosti i samilosti položenih u budistički princip *Tare*.

I na Lešićevom primjeru, kako i kod drugih romansijera koji su se bavili ratom, očigledno je koliko je ratni roman izvršio dekonstrukciju kolektivne memorije utemeljene na ideologiziranom epsko-herojskom konceptu kulture, te u kojoj mjeri je on disidentski raspoložen prema postratnim ideologiziranim naracijama kolektiviziranja žrtve i viktimološkom diskursu prisutnom u perfidnoj igri politički postulirane statistike koja ratnu tragediju određuje prije svega iz svog nacionalističkog rakursa.

To otvoreno disidenstvo ratnog romana prema ideološkim i političkim centrima moći, te slika rata kao antropološke tragedije posebno će do izražaja doći u romanima *Milenijum u Beogradu* Vladimira Pištala, *Kad magle stanu* i *Živi i mrtvi* Josipa Mlakića, *Cirkusu Columbia* Ivica Đikića i *Mimezis* Andreja Nikolaidisa.

Vanserijski pripovjedač, Vladimir Pištalo u *Milenijumu u Beogradu* ispisao je intelektualnu hroniku ideološkog divljanja u tom gradu koje će nekadašnji *beli grad* pretvoriti u, kako narator kaže, *grad đavola*, a roman se odvija kao dramatični sukob intelektualca sa svojom generacijom i ideološkim stereotipima koji je presudno oblikuju. Etika razobličavanja nacionalističke ideologije koja je prepokrila ukupan društveni horizont te drama intelektualca u suočenju sa generacijom koja je potopljena u fašiziranu ideologiju, daju ovom romanu osobenu manovsku dimenziju. Rat sa svojim zločinima, konclogorima, etničkim čišćenjem, genocidom, urbicidom i drugim oblicima tragedije u pozadini je priče o ljubavi koja se raspala na liniji ideološke polarizacije, gdje narator odbija da se suglasi sa nacionalističkom ideološkom normom, a njegova djevojka postaje sve više histerična nacionalistkinja, pa je rat potom u pozadini priče o generacijskom raslojavanju, da bi na koncu narator jedino rješenje potrage za egzistencijalnim smislom pronašao u egzilu iz histerične kolektivne situacije.

U povodu Pištalovog odličnog romana, kao i povodu njegovih vrsnih ratnih priča, neophodno je naglasiti izrazit etički angažman, karakterističan za najveći dio romaneskne produkcije, gdje se uobličava *moral nepripadanja* bilo kakvom

ideološkom tanscendensu i promovira egzilantski stav, odnosno apatridstvo iz kojih se onda etički nepotkupljivo motri ratni užas.

Ova dimenzija ratnog romana posebno će doći do izražaja u *Mimezisu* Andreja Nikolaidisa i *Cirkusu Columbia* Ivice Đikića. Nikolaidisov roman rat motri iz perspektive crnogorske pozicije, pri čemu je etička osuda ideologije zločina izvedena u formi dekonstrukcije epskog kulturnog koda i njegoševskog modela kulture kao centra crnogorskog kulturnog kanona koji proizvodi rigidni mentalitet i kolektivnu ideološku hysteriju. *Mimezis* je otud osoben kulturološki roman utemeljen na analitičkom diskursu koji dekonstruira ne samo rigidne ideologeme, nego i kulturni sistem koji se održava na ideološkoj proizvodnji negativnih predožbi o drugom, da bi se njegoševski model epske kulture na koncu ukazao kao kultura svirepe mržnje. U rasponu od gotovo političkog pamfleta do akribičnih kulturoloških eseja i analiza mentaliteta, *Mimezis* je sasvim neuobičajen roman na južnoslavenskom kulturnom prostoru. On bi se mogao odrediti i kao roman kiševski nepotkupljivog etičkog stava, kulturološki polemički roman koji je kritici izložio ukupnu nacionalnu tradiciju, razračunavajući se sa njenim ideološkim fantazmama, pa generacijski roman u kojem se kultura nakon postmodernog obrata suočava sa rigidnim oblicima tradicije, roman mentaliteta, ali i roman generacijske drame, gdje mlada postmoderna generacija osuđena na autsajderstvo ne uspijeva zajednici nametnuti niti jednu vlastitu kulturnu vrijednost. Nakon odličnog žanrovskog romana *Oni*, u kojem Nikoladis pokazuje vješto vladanje obrascima krimića, političkog trilera i kritizira postmodernu kulturu formiranu na ideologiji tržišta dajući sliku postmodernog svijeta kao kulturne pustinje, ovaj daroviti romansijer je *Mimezisom* zaslužio jedno od najbitnijih mjesta u bosanskohercegovačkom i južnoslavenskom romanu.

Sličnu etičku postuliranost ima i roman *Cirkus Columbia* Ivice Đikića. I *Cirkus Columbia* potvrđuje tezu da je ratni roman zasnovan na poetici svjedočenja, pri čemu se to svjedočenje najčešće ostvaruje u autobiografskom tipu iskaza, a autobiografski pogled se pretežito formira kao pogled autsajdera i marginalca koji je odabrao egzilantsku i apatridsku situaciju za polazište vlastitog etičkog stava. U Đikićevom romanu autobiografija se zbiva i kao autokritika, autoironija, podloga za onaj autopromatrački pogled koji u analitičkom obuhvatu

kritičkom pogledu izlaže dramu ličnosti u očiglednom sukobu sa društvom. Đikićev roman otud je autobiografsko pismo pretvorio u pogled outsajdera, pogled nekoga ko s ruba društva promatra njegovo zlo središte, ne prestajući pri tom da kritici izlaže i vlastita etička stajališta, moralne dileme, psihološki i emocionalni sadržaj ličnosti.

Ovakvo fingiranje autobiografije omogućuje Đikiću osobenu realističku strategiju izgradnje romaneskne priče. Naime, narator Đikićevog romana žestokoj kritici izlaže hrvatsku nacionalističku ideologiju u Duvnu neposredno pred i tokom rata, odbija da učestvuje u ratu i na koncu bježi u Zagreb kao dezertar, a potom odlazi u Kanadu. Tom glavnom toku naratorove priče pridružuju se svojevrsni dnevnički zapisi drugog naratora, dječaka koji motri istu situaciju i procjenjuje njen egzistencijalni sadržaj. Na toj osnovi Đikić uzmiče onoj zamci koju nosi autobiografski tekst, naime zamci emotivno zainteresiranog svjedočenja autodijetičkog naratora koji, prema Žeraru Ženetu, pripada zbilji što je predočava u tekstu. Step en pripadnosti zbilji koja se predočava u tekstu jednak je u pravilu stepenu naratorove emotivne zainteresiranosti za nju, što onemogućuje autodijetičkom naratoru kritičku distancu prema vlastitom pogledu. Đikić, dakle, roman gradi na dvostrukom motrištu čime postiže jaču mimetičnost romaneskne priče unutar koje sadejstvuju dva kritička pogleda na zbilju predočenu u njoj.

Cirkus Columbia na toj osnovi jeste i emotivno nabijeno svjedočenje o ratnom užasu, ali i etički postulirana *hronika* rata u Duvnu (Tomislavgradu), pa potom *hronika* razvijanja jednog outsajderskog pogleda na ratni užas, pa povijest isključenosti, pa sučeljenje sa ideološkom izvitoperenošću kolektiva, pa kritika nacionalističke i muškocentrične strukture društva, pa potom kritika herojskog, patrocetričnog mentaliteta i kulturnog modela koji producira takav mentalitet.

Svi nabrojani aspekti Đikićeve romaneskne priče daju joj značenje izrazitog etičkog i humanističkog angažmana pri čemu u centar pažnje dolazi *naslovna metafora* romana. Prema toj metafori ljudsko društvo počiva na principima *cirkusa* gdje se njegov sadržaj utemeljuje na performativnom ideološkom diskursu. Tako *laž* kao cijeli sistem ideološke predstave postaje osnovom na kojoj se gradi monumentalistički, herojski, homogeni, muškocentrični nacionalni identitet, pa se Đikićeva priča razvija kao outsajdersko razobličavanje mehanizma laži na

kojoj se održava nacionalistička ideologija. Potom se u romanu razvija metaforizacija povijesti, koja jest *čirkus* što postoji ne na načelu istine, nego na principu izrežirane cirkuske predstave. Ova metafora, a tu i leži jedna od najvećih vrijednosti Đikićevog narativnog postupka bazira se na vrlo konkretnom referentu – stvarnom *Čirkusu Columbia*, koji je posjetio Duvno u naratorovoj mladosti nepovratno promijenivši njegov pogled na društvo i ideološki strategije izgradnje identiteta.

Polazeći iz te metafore kao zbirnog sočiva priče Đikić žestokoj kritici izlaže sve oblike partikularnih vrijednosti na kojima se zasnivaju rigidne ideološke, a potom partikularizmu kao osnovi filozofije palanke suprotstavlja kiševskom gestom ideju općih vrijednosti, kospomolitski utemeljene identitete koji su zgurani na marginu, te na koncu etiku baziranu na univerzalnom humanizmu kojeg Đikić vraća u središte interesa postmoderne decentrirane kulture koja je na južnoslavenskom prostoru zapala u rigidni partikularizam.

Sa svoja dva romana *Kad magle stanu* i *Živi i mrtvi* Josip Mlakić ostvario je jedan od najupečatljivijih ulazaka u recentnu romanesknu praksu bosanskohercegovačkoj i hrvatskoj književnosti. *Kad magle stanu* je roman organiziran na principu mozaičke strukture, gdje narator iz perspektive umobolnice u kojoj se liječi od ratnih trauma odmotava strašnu priču svog ratnog iskustva. Njegova psihološka i moralna drama baca jako svjetlo na zasnivanje ideološki konstruiranog homogenog, herojskog kolektivnog identiteta, da bi narator kao marginalac razotkrio sve aspekte manipulacije takvim identitetom. Zato je ovo roman o raspadu tako zamišljenog identiteta i prelasku preko linije fronta, gdje nestaje opozicija mi – oni i gdje slika neprijateljskog drugog biva zamijenjena nostalgичnom pričom o hibridnom kolektivnom identitetu. Priča vojnika HVO-a oslikava grupu njegovih suboraca, grupu koja se pri tom raspada i koju ne može održati nikakva ideološka fantazma. Pritom, ispovijest glavnog protagonista romana pokazuje kako se grupa raspada na čisto ljudskoj osnovi, pa roman nije samo priča o zlu rata, već i zlu ljudske prirode. Ispovijedajući se iz tačke prezenta u ludnici u koju je zatvoren, Mlakićev narator u retardacijama daje jednu od najpotresnijih ljudskih drama, oslikavajući pustoš čovjeka koji je ubio svog najboljeg prijatelja, Mirsada, pa se drama svijesti i savjesti metonimijski proširuje na društvenu dramu apsurdnog međunacionalnog sukoba. Ali, Mlakiću je daleko važnije da oslika

rat kao unutrašnju moru, a pomjeranjem te granice između spoljnog i unutarnjeg rat na koncu postaje unutrašnjim fenomenom. Na toj osnovi rat nije samo rušilačka energija izvan čovjeka nego i u njemu.

Drugi Mlakićev ratni roman, *Živi i mrtvi*, organiziran je kao hibrid u koji su uključeni obrasci trilera, fantastičkog romana i ratne hronike. U napetoj priči koja prati grupu vojnika HVO-a koja se probija kroz teritoriju pod kontrolom Bošnjaka, Mlakić daje sliku rata kao načina etičkog pustošenja i čovjeka i zajednice, da bi u finalu romana, u nekoj vrsti fantastike iz modela gotskog romana bili pomiješani živi i mrtvi, a ta fantastička i fantazmagorična slika služi kao metafora ubilačke snage povijesti. Mlakić je ovom romanu razvio duplu priču. Jedan fabularni niz prati događaje iz Drugog svjetskog rata, a drugi događaje iz bosanskohercegovačkog ratnog prezenta. Ta dvostruka priča razvija se u osobenu metaforu povijesti koja postoji na logici kružnog vraćanja identičnih oblika zla.

Šumski duh Gorana Samardžića spada u jedan od najinteresantnijih bosanskohercegovačkih romana ovog perioda. Odličan pripovjedač i pjesnik, Samardžić je u *Šumskom duhu* pokazao raskošan talenat za kombiniranje poezije i naracije, pa se njegov roman može čitati i kao vješta narativna poezija o problemu oblikovanja identiteta autsjadera i marginalaca na beogradskim ulicama, pri čemu Samardžić transformira obrasce bildungsromana. Prateći odrastanje i duhovno sazrijevanje nasilnih mladića, pisac suprotstavlja kulturni kod ulice i grupe huligana dominantnoj patrijarhalnoj socijalističkoj kulturi, pri tom se oslanjajući na model tzv. frajerske proze koji se razvio u hrvatskoj postmodernističkoj književnosti. Moralna transformacija glavnog protagoniste romana zbiva se, pak, u tragičnom ratnom kontekstu sarajevske opsade, pri čemu Samardžić dekonstruira kako ideologemske osnove ratnog zla, tako i kulturne kodove huliganstva i patrocentričnog mačizma. No, Samardžićev roman, jest prije svega vanredna poezija tijela, instinkta i intuicije, jedna neoubičajena i neobična narativna poetska naracija u kojoj do punog izraza dolazi piščevo vješto baratanje infantilizacijom narativne perspektive, te vizualizacija i hromatizacija narativnog iskaza, ali i principi montažiranja romaneskne kompozicije. Pokazujući kontekst rata kao prostor moralnog preobražaja romanesknog junaka, Samardžić ispisuje i napetu ljubavnu priču, sa izvješnom dozom mačističkih elemenata, pri čemu do izražaja

dolazi piščevo afirmiranje svakog oblika marginalnosti unutar konzervativnog kulturnog i ideološkog rastera društva, a pogotovu afirmiranje homoseksualnosti, ne samo kao spolnosti već i kao kulturnog identiteta.

I Mustafa Zvizdić je napisao poetski roman *Muzika zidnih satova*, koji transformira obrasce bildungsromana, prateći odrastanje jednog dječaka kojeg će, kao mladića u tački sadašnjosti iz koje počinje priča, odrediti i tragični ratni okvir. *Muzika zidnih satova* je u osnovi poetski roman u kojem do izražaja dolazi piščev dar za vanredno oblikovanje jezika i proznih detalja, igra rasredištenom kompozicijom romana, ali i transformacija romanesknog obrasca porodične hronike u poetsko simboličku isповijednu prozu. Organizujući naraciju kao specifičnu poetsku retardaciju, Zvizdić prustovskim manrom rekreira događaje i doživlja je iz djetinjstva, a naratorova emotivna isповijest gradi čitav niz simbola koji presudno oblikuju njegov duhovni profil. Istodobno s tom dimenzijom priče razvija se ona druga u kojoj se iz ironično postulirane perspektive daje slika moralnog destruiranja jedne u osnovi malograđanske porodice, da bi se ukupna priča romana koncentrirala na naratorovo doživljavanje očeve smrti. *Muzika zidnih satova* je roman koji je potpuno razgradio fabularni niz, a namjesto kauzalnosti lanca događaja uveo specifičan sistem doživlja ja koji zahvataju luk od melanholičnih tonova do tragičnih utisaka.

I Zvizdićev i Samardžićev roman nagovještavaju iscrpljivane ratne teme u romanesknoj praksi, te uz Jergovićev odlični roman *Mama Leone* pokazuju vrijednosti poetske naracije i zavodljivu privlačnost male priče unutar velike, tragične povijesti.

Jedan od najznačajnijih bosanskohercegovačkih pjesnika, Stevan Tontiće napisao je zanimljiv i potresan ratni roman *Tvoje srce zeko* u kojem na principu autobiografskog pisma daje sliku rata iz pozicije etnički marginaliziranog intelektualca koji ne pristaje ni na kakve kolektivne ideologije. Taj intelektualac trpi zlo sarajevske opsade, ali je neprestano kao etnički manjinski izložen i nesporazumu sa susjedima. Iz te perspektive čitan Tontićevo roman je blaga humorna priča o *blagoslovu izgnanstva* kao jedinom preostalom moralnom uporištu usred ratnog užasa.

U ratni roman spadaju i tzv. žanrovski ratni romani kakvi su *Gadžan* i *Jalijaš* Midhata Ajanovića, građeni na principu

kriminalističkog romana i stripovske tehnike proznog iskaza, ili, pak, *Crna duša* Ahmeta R. Rahmanovića, odnosno, *Baš mi je žao* Nure Bazdulj Hubijar. Jedna od najčitanijih bosanskohercegovačkih romansijerki, Nura Bazdulj Hubijar objavila je veliki broj romana u ovom periodu. Neosentimentalistički tip iskaza karakterizira njeno romaneskno pismo, a tamo gdje napušta taj povišeni ton patosa, kao npr. u romanima *Okrutnosti raja* i *Baš mi je žao*, Hubijarova ostvaruje zapažene romaneskne domete. *Baš mi je žao* je zanimljiv omladinski roman sa elementima epistolarne naracije u kojem do izražaja dolazi začudan pogled djevojčice na rat, njena sklonost ironijskom i humornom organiziranju priče, da bi se pred tim humornim pogledom raspali svi ideološki transcendensi. U romanu *Kad je bio juli*, nagrađenom 2005. godine na velikom VBZ-ovom konkursu za roman, Hubijarova je pričajući priču o tragičnoj sudbini jedne srebreničke porodice iz perspektive dječaka, odnosno mladića koji je jedini u porodici preživio tragediju, dala jednu u osnovi neosentimentalističku priču koja nije umakla nostalgичnom zazivanju ideologemskih označitelja predratnog sistema.

Novohistorijski (novopovijesni) roman

Ovaj modelativni tok romana, najdominatniji u visokom modernizmu i postmodernizmu, nastavio je Josip Lešić vanrednim biografskim romanima o životima sarajevske dobrotvorke Adeline Irbi i mostarskog pjesnika Alekse Šantića. Uvodeći model biografskog romana u bosanskohercegovačku književnost, Lešić je bosanskohercegovačku književnost suočio sa sasma novim, njoj nepoznatim žanrom. Biografski roman po prirodi stvari razgrađuje dominantnu kulturnu memoriju, a svojim arhivarskim konceptom povijesti koncentriranim u vertikalnu jednog života poništava monumentalistički kod pisutan u klasičnom historijskom romanu. Nakon Lešića, Miljenko Jergović je romanom sagom *Dvori od oraha* utemeljio novohistorijski roman u poetičkom obzoru nakon dominacije postmodernizma. Koncept male priče unutar velike povijesti Jergović je ostvario specifičnom porodičnom hronikom u koju staje čitav dvadeseti vijek na južnoslavenskom prostoru. Zanimljivom organizacijom romana tako da fabulu gradi unazad, na principu šta se dogodilo, a ne šta će se dogoditi,

Jergović je ostvario zanimljivu romanesknu strukturu i vratio se nekim obrascima klasičnog pripovijedanja. Andrićevski raskošan u stilu, a u kompoziciji možda i previše razgranat, Jergovićev roman je neka vrsta narativnog mozaika u kojem je na zavodljiv način ostvaren tradicijski model ritualnosti priče i pričanja. Hronika jednog vijeka koja hvata Prvi i Drugi svjetski rat, dopire do ovog zadnjeg, a koncentrira se na sudbinu članova porodice koja živi u Dubrovniku, potom u Trebinju, pa onda u Sarajevu zapravo jest svojevrsna revizionistička priča koja pokušava razotkriti mehanizme na kojima se uspostavljaju velike povijesne metanaracije, prije svega one ideološke, koje proizvode tragičnu dimenziju povijesnih događaja i razaraju porodicu Delavle.

Veoma zanimljive novohistorijske romane kulturološkog tipa napisali su Faiz Softić i Safet Sijarić. Sijarićev roman *Rod i dom* je potresna priča smještena u jedno selo u Sandžaku, gdje se kroz sudbinu jedne lijepe djevojke analiziraju muškocentrični patrijarhalni odnosi i konzervativni obrasci patrocentrične marginalizacije i kolonizacije žene. I rod i dom uspostavljaju se tako kao toposi ženskog zatočenja, histerične muške kazne nad nevinom ženom i narcističke kulture muškog terora. Posebnu vrijednost ovog neorealističkog romana čini jezik i fascinantna piščeva jezička memorija pa se njegov roman da čitati i kao tekstualni arhiv jednog jezika u nestajanju pred naletom medijske kulture. Nažalost u romanu *Udar orla* Sijarić neće uspjeti ostvariti sve potencijale romana *Rod i dom*.

Softićev roman *Pod Kun planinom* unutar modela psihološke naracije daje sliku prenapregnutih strasti u patrijarhalnoj zajednici, koja svaki strasni ispad surovo kažnjava. Taj motiv kulturalne kazne razobličuje mehanizme patrijarhalne dogme i rigidne obrasce uspostavljanja patrocentričnog kulturnog identiteta.

Roman *Đaur i Zulejha* Muharema Bazdulja razvija se kao priča o velikom engleskom pjesniku Bajronu, njegovom ponesenošću sevdalinkom i kulturnim kodom prenapregnute čulnosti, da bi se u romanu uspostavio ljubavni zaplet, u kojem Bajron, za vrijeme svoga putovanja po Albaniji, ne može ostvariti ljubavni odnos sa jednom Albankom. Drugi Bazduljev roman objavljen u ovom periodu je osobena reportaža o koncertu grupe U2 na sarajevskom stadionu Koševo, koncert kojim je obilježen kraj rata u BiH.

Posebno mjesto u novohistorijskom romanu zauzima roman *To jest žiznji njet* Mirze Fehimovića. Ironična porodična hronika,

ovo je i prvi humorni bosanskohercegovački roman u kojem se daje gotovo karikaturalna slika socijalističkih metanaracija i s njima usklađenog malograđanskog kulturnog koda.

Novopovijesne romane u bosanskohercegovačkoj književnosti, sa aspektima mitiziranja i ideologijskog konstruiranja bošnjačke povijesti, pišu i Hazim Akmadžić, Isnam Taljić, Zilhad Ključanin i još neki neafirmirani bosanskohercegovački romansijeri, kao npr. Ejub Šitkovac.

Izvanredna pripovjedačica Alma Lazrevska, koja je napisala dvije vrsne zbirke priča *Smrt u muzeju moderne umjetnosti* i *Biljke su nešto drugo*, u romanu *U znaku ruže* ostvarila je novopovijesni kulturološki roman u kojem tematizira odnos između Alekse Š. i revolucionarke Roze Luksemburg, pri čemu se taj odnos zbiva unutar sudara dva kulturna koda, emancipatorski romantičarskog što pokušava razoriti patrocetrične predstave tradicije a kojem pripada Aleksa Š. i utopijsko revolucionarnog u koji je **potpoljena** Roza Luksemburg. Ta dva kulturna koda čine okvir za ljubavnu dramu, pri čemu se metaforički uspostavlja prostor ljudske egzistencije kao krah ideala. *U Znaku ruže* je stilski vješto ispisani roman, sa intelektualizacijom romanesknog diskursa, vještom psihologizacijom likova, odličnim razvijanjem koncepta male priče unutar velike povijesti i prigušenom, gotovo litotičnom egzistencijalnom dramom svojih junaka.

U novopovijesni kulturološki roman koji tematizira prije svega ženski model kulture ulaze i romani Jasne Šamić *Mraz i pepeo*, *Bosanski paviljon* i *Soba s pogledom na okean*, romani Bisere Suljić Boškailo, kao i roman *Maske* Radmile Trbojević. U ovom kontekstu svakako se izdavaju romani *Mraz i pepeo* i *Soba s pogledom na okean* Jasne Šamić. U prvom se prati odnos oca i kćerke kroz koji se tematiziraju dvije ratne tragedije, ona vezana za Drugi svjetski rat kroz koji prolazi naratorin otac, i ona vezana za zadnji bosanski rat o kojem svjedoči naratorica romana. Kao i u *Sobi s pogledom na okean* Jasna Šamić ispisuje u osnovi psihološku dramu svojih naratoriki u kojoj se ogleda bilo drama konstruiranja kulturnih identiteta, bilo povijesna drama u svom tragičnom ispoljavanju.

Ovom spisku romansijerki pridružuje se i Jasmina Musabegović, koja je nakon romana *Snopis* i *Skretnice*, pisanih u duhu visokog modernizma i zaokupljenih problemom konstruiranja rodnog ženskog identiteta, objavila nakon rata roman *Most* u kojem iz perspektive ideje estetskog utopizma

tematizira simboličku funkciju čuvenog mostarskog mosta, koji je srušen tokom bosanskog rata.

Posebno mjesto u bosanskohercegovačkom ženskom romanu pripada Julijani Matanović. Kao spisateljica koja pripada i hrvatskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti, ona je u hrvatskoj literaturi zaslužila status književne zvijezde, dok bosanskohercegovačka akademska i novinska kritika na ovu spisateljicu gotovo da nije obratila pažnju. Svojim romanima Matanovička je intelektualno suvereno ušla u problem marginaliziranja i koloniziranja ženskog i ženstvenog i u patrijarhalnoj kulturi i u onom kulturnom kodu koji se performativno hoće pokazati emancipiranim od patrocentrične ideologije. Vrsne fabularne organizacije, njeni romani su ubjedljivi i na razini psihološkog portretiranja junakinja i junaka, perfektni u kulturološkim analizama, ali i duhoviti i ironični u pogledu na starije kulturne marginalizacije žene. Jednom riječju, Matanovička je uz Almu Lazarevsku najzanimljivija bosanskohercegovačka romansijerka.

Tranzicijski roman ili priče o sudaru kulturnih identiteta

Četvorica bosanskohercegovačkih romanisijera, Aleksandar Hemon, Nenad Veličković, Veselin Gatalo i Namik Kabil otvorili su svojim zadnjim romanima sasvim novo tematsko područje u romanesknoj praksi.

Veličković u svom romanu *Sahib*, a djelomice u i romanu *Otac moje kćeri*, kao i Gatalo u svom romanu *SFOR* otvaraju temu bosanskohercegovačkog tranzicijskog vremena iz perspektive kulturne, socijalne, pa i ideologijske drame. Tranzicijski obrat u oba romana ne vidi se samo kao vrijeme socijalne krize i trijumfa moralno bezočnog projekta provobitne akumulacije kapitala što ga nameću vladajuće elite, već i kao sudar kulturnih identiteta. Pritom, zapadnoevropski kulturni identitet biva prisvojen od strane birokratskog uma da bi se potpuno kolonizatorski odnosio prema domaćem kulturnom identitetu. Taj okvir priče o tranziciji kao dobu kulturnoidentitarnih drama i u *Sahibu* i u *SFOR*-u spušta se u dramatični odnos stranog i domaćeg, pri čemu stranci raspolažu i ekonomskom, i birokratskom, i političkom moći i vrše otvoreno koloniziranje i diskriminiranje domaćeg stanovništva.

U Veličkovićevom *Sahibu* odnos strano – domaće dat je unutar ironične, pa i groteskne epistolarno ustrojene priče u kojoj se strani birokrata iz institucija koje su dobile mandat nakon Dejtonskog sporazuma da upravljaju Bosnom i Hercegovinom ponaša do kraja kolonizatorski prema svome vozaču. Roman je organiziran kao niz pisama što ih strani birokrata, homoseksualac, upućuje svom ljubavniku u Engleskoj, a u kojima se razvija čitav niz negativnih predožbi o bosanskohercegovačkom stanovništvu. Poluobrazovani stranac, zaštićen birokratskom snagom aparata, reproducira svoju moć na socijalnoj osnovi, budući da njegov vozač, fakultetski obrazovani domaćin, nema mogućnost promjene posla. Veličkovićev roman koliko god je karikaturalna, ironična igra sa birokratskim umom, isto toliko je vrsna ironična analiza kulturnih stereotipa kroz koje se birokratska i ekonomska moć ustrojavaju kao procesi kulturne kolonizacije. I dok se fabularna linija romana razvija na luku od ironičnog do tragikomičnog utiska, Veličkovićev roman na semantičkom planu obiluje i duhovitim, esejistički nadahnutim kulturnim analizama, koja potvrđuju dominaciju balkanološkog diskursa na kojem su utemeljene birokratske institucije moći što ih je postavila međunarodna zajednica sa ciljem da vode proces bosanskohercegovačke tranzicije iz socijalističkog u neoliberalno, kapitalističko društvo.

Gatalov roman *SFOR* temu tranzicije kao kulturne, ekonomske i socijalne drame otvara na drugačiji način. Roman je organiziran kao ispovijest prevodioca zaposlenog u SFOR-u, vojnoj organizaciji što ju je NATO pakt postavio u BiH sa zadatkom očuvanja postdejtonskog mira. Gatalo roman organizira kao kombinaciju naratorove ispovijesti i dokumenta, tj. ugovora koji narator kao prevodilac mora potpisati sa SFOR-om. Ugovorom lišen elementarnih ljudskih prava, Gatalov narator doživljava saobraćajnu nesreću pri obavljanju poslovnog zadatka, bez mogućnosti da ostvari bilo kakav oblik socijalne zaštite. Na toj osnovi Gatalo razvija višeslojnu dramu u kojoj se na jednoj strani daje slika zaraćenih domaćih kolektiviteta, na drugoj slika manipulativnih strategija koje domaće vlasti razvijaju, bez bilo kakve želje da zakonski zaštite svoje građane od birokratije stranih institucija u BiH, te na trećoj strani slika stravičnih uslova u kojima domaće stanovništvo radi u stranim organizacijama, a u kojima se oslikavaju nesaглеdive razmjere moći birokratskog aparata i njegovog terora nad obespravljenim pojedincem.

Oba romana, i Veličkovićev *Sahib* i Gatolov *SFOR* koliko god su kulturološki i socijalni romani o bosanskohercegovačkom tranzicijskom prezentu, u istoj mjeri su i novi politički romani koji tranziciju vide kao granični period u kojem se razobličuje ideologija neoliberalizam kao ekonomskog i birokratskog totalitarizma i procesa kulturne neokolonizacije.

Aleksandar Hemon je u svom romanu *Čovjek niotkud* (u prevodu Luke Bekavca *Čovjek bez prošlosti*) temu tranzicije prenio na drugi plan, ostvarujući roman kao priču o drami marginaliziranih rubnih identiteta koji se ne mogu uključiti ni u kakav kulturni centar. Otud junak romana, Jozef Pronek, povezuje dramu bosanskohercegovačke i ukrajinske tranzicije, dodirujući temu bosanske ratne apokalipse, da bi se marginalni, rubni identiteti u romanu ukazali kao ne-prostori, odnosno ne-mjesta. Tako se perspektiva zapadnocentrične kulture otkriva na planu kulturnih ideologija kao sistem likvidacije svakog oblika drugosti i svakog oblika perifernosti u odnosu na projekтивni kulturnoideologijski centar. Pisac izvanrednih zbirki priča *Život i djelo Alphonsa Kaudersa* i *Pitanja Bruna*, Hemon je svoj roman organizirao kao višeslojnu egzistencijalno kulturnu dramu u kojoj do punog izraza dolazi ideja kulturne hibridizacije, dijalektičnosti procesa konstruiranja identiteta i afirmacija svakog oblika marginalnosti unutar projekta globalizacije kao procesa kulturne neokolonizacije.

Za razliku od ove trojice romansijera koji su svoje romane locirali u proces tranzicije i ostvarili ih kao model u osnovi kulturološkog romana, Namik Kabil je u svom romanu *Sam* proces tranzicije oslikao na sasvim drugačiji način. *Sam* je osobeni poližanrovski roman koji u sebi spaja obrasce krimića, psihološkog trilera i socijalnog romana. Slika tranzicije data je iz perspektive mafijaša i ubojice, pri čemu se metonimijskom strategijom oslikava užasni društveni horizont, njegovo kriminogeno naličje i proces potpune moralne destrukcije. Na drugoj strani, Kabilov roman je vješto organiziran mozaički psihološki triler u kojem se priča odvija kao film svijesti i savjesti naratora romana koji nakon izvršenog ubistva doživljava epileptični napad i potpuno psihičko rastrojstvo. Metod ostvarivanja romaneskne priče kao filmske režije, gdje se u naraciji ispoljava junakova svijest stalno na rubu epileptičnog napada, pokazuje da je Kabil svoje scenarističko iskustvo u maksimalnoj mjeri iskoristio u postavljanju romaneskne strukture.

Umjesto zaključka ili roman u postapokaliptičnoj društvenoj pustinji

Svaki oblik sistematizacije savremene bosanskohercegovačke romanescne prakse nužno vodi ka zaključku da se roman našao u onoj kontekstualnoj poziciji koja ga primarno određuje kao konkurenta drugim diskursima ukupne društvene prakse. U vremenu obrata iz socijalističkog oblika političkog totalitarizma u onaj nacionalistički, a potom vremenu ratne apokalipse i postapokaliptične društvene i individualne traume, roman je ušao u područje kako novog postuliranja etike i etičke odgovornosti književnosti i kulture, tako i u područja konstruiranja kolektivnog i individualnog pamćenja suprotstavljenih ideologijskoj industriji zaborava i viktimološkoj gesti političkih ideologija. Roman je, također, dekonstruirao velike povijesne naracije i ideologijsku konstrukciju historiografskog diskursa, kao što je na drugoj strani revizionistički nastupio prema tradicijskom modelu kulturne memorije koja je u svojoj epskocentričnosti i herojskocentričnosti tijesno saradivala sa nacionalističkim ideologijama. Taj veliki revizionizam romana uslovljen je postmodernim poetičkom obratom, emancipacijom romana od modernističkih metanaracija, te na koncu nadvladavanjem postmodernizma i težnjom romana da ostvari poetičke postulate nove osjećajnosti, kritičkog mimetizma i novorealizma, odnosno osjetilnog realizma. Romanov antiutopijski duh, pri tom, nije proizašao samo iz teorijskih načela postmodernizma, nego i iz direktnog povijesnog iskustva. Konstrukcije modernističkog uma i socijalističke, odnosno nacionalističke utopije raspale su se u traživnom bosanskom ratu, a roman je kao individualna hronika društvenih lomova i tragedije svojom poetikom svjedočenja zaslužio status priče koja ima nakanu da moralizira društvo. Izjednačavanjem estetskog i etičkog, roman iza pada postmodernizma potvrđuje svoju protejsku prirodu u namjeri da se ostvari kao odisejska hronika pojedinčeve potrage za toposom spasa u postapokaliptičnoj društvenoj pustinji.

Alma Skopljak

Estetski i/ili egzistencijalni imperativi

(O romanesknom opusu Tvrтка Kulenovića)

Iako je proklamovao *kraj vremena*,¹ postmodernizam je, prema tvrdnji Mihaila Epštejna, otvorio i *vrijeme poslije kraja* ili *naredni početak*! Taj naredni početak, koji Epštejn obilježava prefiksom *proto-*, postepeno prerasta u oznaku *mogućih žanrova budućnosti*! U Epštejnovom promišljanju postmodernizma i njegovog kraja, *svjesnu ponovljivost* i *iskustvo citatnosti*, koji su i obilježili postmodernizam, zamijenila je na njegovom kraju *nova sentimentalnost*, kao i povratak *nove iskrenosti*! Ona, nova iskrenost, nastaje iz uzajamnog djelovanja *autorskog glasa* i *citiranog materijala* što rezultira situacijom da se *“sasvim iskren iskaz doživljava kao fini citatni falsifikat, a kurentan citat kao pronicljivo lirsko priznanje”*.² Ova drama odnosa između autora i teksta nazvana je *treperavom estetikom*, a podrazumijeva piščev boravak van jezika, tačnije, ona i *“jeste pokretna distanca piščevog boravka van jezika”*!³ Piščevo kolebanje između teksta i pozicije izvan teksta prerasta na taj način u osnovno obilježje navedene *treperave estetike*!

Ako se Bahtinova postavka da je *“pisac onaj ko ume da radi na jeziku, a da se nalazi van jezika”*,⁴ koju Epštejn analizira na primjeru ruskih post-konceptualista, sagleda u kontekstu govora o novoj iskrenosti, nameće se pitanje odnosa ‘estetike’ i ‘egzistencije’, odnosno pitanje o mogućnosti dominacije piščeve pozicije *van jezika* na poziciju u samom *jeziku*! U romanesknom opusu Tvrтка Kulenovića, naročito u *Čovekovoj porodici*, *Istoriji bolesti* i *Jesenjoj violini*, posebno je interesantan navedeni odnos piščeve pozicije *van jezika* i u *jeziku*! Ne samo da je narušena u tradicionalnom poimanju književnosti nepremostiva razlika autor-pripovjedač već se i *egzistencijalno*



1 Svi upotrijebljeni kurzivi vezani za Mihaila Epštejna odnose se na knjigu *Postmodernizam*, Slovo, Beograd, 1998.

2 Epštejn, Mihail: navedeno djelo, str. 135-136.

3 Epštejn, Mihail: navedeno djelo, str. 132.

4 Epštejn, Mihail: navedeno djelo, str. 131-132.

SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVSKE SVESKE
SARAJEVO NOTEBOOK

5 Kulenović, Tvrтко: *Istorija bolesti*, Bosanska knjiga, Sarajevo, 1994, str. 10.

6 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 104.

7 Jer se on piše od početka prema kraju (Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 105)

8 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 105.

9 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 109.

10 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 109.

11 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 107

12 Vidjeti u Kazaz, Enver: *Bošnjački roman XX vijeka*, Naklada Zoro, Zagreb-Sarajevo.

Ja autora izjednačilo sa *narativnim Ja* teksta! Navedeno izjednačavanje otvorilo je mogućnost eksplicitne piščeve reakcije na neposredna historijska zbivanja i postavilo ne samo pitanje *estetskog* već i *egzistencijalnog imperativa* ili *piščeve* (lične) *odgovornosti* u oblikovanju knjige kao “*svjedočenja o ljudskoj patnji*”!⁵ Pošto na svome kraju postmoderna citatnost prerasta u *stidljivu formu iskrenosti*, kako to tvrdi Epštejn, interesantno je dekonstruisati mjesto romanesknog opusa Tvrćka Kulenovića u kontekstu pozicije *proto-/trans-*orijentacije kraja postmodernizma, ali i prepoznati njegove *estetske*, dominantno postmodernističke, i *egzistencijalne*, ujedno i *etičke, imperative!*

Glumica koja je igrala Gerdu, lik u Kulenovićevom romanu *Istorija bolesti*, izgovara rečenicu koja može biti ključ za analizu Kulenovićevog romanesknog opusa: “... *zašto uopšte pišete romane? Vaš talenat je specifičan, zar ne bi bilo bolje da pišete jednostavno knjige, kao što u posljednje vrijeme čini Handke?*”⁶ Navedeni iskaz otvara Kulenoviću mogućnost metatekstualnog govora o poetici romana, bolje reći poetici knjige, koja se istovremeno pretvara u autoreferencijalni iskaz, tj. govor o vlastitom književnom opusu i postupku. Knjiga se na taj način razotkriva kao suprotnost “*jednosmjernosti romana*”,⁷ jer se ona *napada* sa svih strana odjednom, “*kao slika ili još bolje kao skulptura*”.⁸ Navedena poredba ukazuje na policentričnost knjige kao medija, jer je u njoj svako mjesto *centar*, bolje reći “*kultuivisana površina na koju se stalno vraćamo, sa koje svjetlo odskače i odbija se o druge površine*”,⁹ dakle mjesto mogućeg ukrštanja. Prema tome, u *knjizi* oblikovanje dolazi u prvi plan, jer “*sve može da se nađe u susjedstvu sa svačim*”,¹⁰ pa u njoj možemo da spajamo “*početak s krajem, sredinu sa početkom, sve sa svačim, kao na kompjuteru*”!¹¹ Međutim, ona je istovremeno odlično početno mjesto analize Kulenovićeve romaneskne poetike!

Kulenovićev romaneskni opus čini pet romana. Svojevrsnu trilogiju koju su činili romani *Kasino*, *Čovekova porodica* i *Istorija bolesti*, zahvaljujući tematskim cjelinama i motivima koji se ponavljaju i dodatno rasvjetljavaju na stranicama sljedećeg romana, usložnjava pojava *Jesenje violine*. *Jesenja violina* kao peti Kulenovićev roman, objavljen 2000, upotpunjuje *specifično organiziranu porodičnu hroniku*¹² koja započinje romanom *Čovekova porodica*, a nastavlja se u *Istoriji bolesti*. Ovom romanesknom opusu treba dodati i *Pejzaže zrelog doba*, u književnoj kritici čitane i kao putopis i kao roman.

Iako Marko Vešović u tekstu *Mišljenje i pravljenje*,¹³ koji je posvećen Kulenovićevom romanu *Kasino*, čitajući ovaj roman kao “*sumu Kulenovićevih iskustava, ljudskih, duhovnih, oblikovnih*”, ističe sumnju u mogućnost da se *dvaput* ostvari “*spoj onog što se doživljavalo i onog što se čitalo, onog što se izmaštalo i onog što se gledalo na filmovima, onog što se desilo na putovanjima i onog što se zbilo u snovima*”, specifična arhitektonika Kulenovićevih romana zasnovana na tkanju “*privilegovanih (životnih i duhovnih) trenutaka čovjeka koji se nagledao hramova, načitao knjiga, naputovao zemalja, naslušao ljudskih razgovora na mnogim jezicima*” ostvaruje svoju egzistenciju i u romanima koji su uslijedili poslije, u *Istoriji bolesti* i *Jesenjoj violini*!

Kada je u pitanju romaneskni opus Tvrтка Kulenovića, nužno je na početku reći da je nemoguće navedene romane uklopiti u ograničenja koja nameće tradicionalno poimanje romana kao književne vrste, jer oni potvrđuju tezu da je roman književna vrsta izrazito *protejskog karaktera* koja ne dozvoljava sputavanje od strane kriterija bilo koje vrste. Zahvaljujući dekonstrukciji tradicionalnih tehnika pripovijedanja i primjeni novih narativnih postupaka, oni zapravo predstavljaju *dezintegraciju* tradicionalno shvaćenog romana, pa se ostvaruju i kao *novohistorijski romani*, i kao *metanarativni ili autoreferencijalni romani*, koji se ispunjavaju u formi *muzeološkog romana*,¹⁴ koji dijalogizira sa književnom tradicijom, *ali i kao žanrovski romani*.

Koristeći oblikotvorne postupke karakteristične za postmoderni roman, Kulenović u bosanskohercegovačku književnost, kao i u njen bošnjački književni korpus, uvodi poseban model romana, koji u takvom obliku nije egzistirao u ovim književnostima. Posebnu pažnju, prije svega, izaziva njihova arhitektonika, kao i *tehnička prezentacija*! Medij knjige, u kojem su ostvareni, u rasponu od prelaznih formi do potpunog ostvarenja, pored toga što predstavlja način njihove opstojnosti, istovremeno iskazuje i ukazuje na njihovu postmodernu prirodu. Upravo zbog toga Kulenovićev romaneskni opus potvrđuje stav Viktora Žmegača da tipu metanarativnog romana najviše odgovara *medij knjige, tiskanog teksta, tehničke prezentacije*, koja se kao takva ostvaruje u *naglašenoj artificijelnosti metanarativnih tekstova*!¹⁵ Zato je, kada su u pitanju Kulenovićevi romani, potrebno insistirati na mediju knjige u kojem se ostvaruju, jer se tako u prvi plan stavlja njihova kompleksnost i arhitektonika njihovog tkanja, koja bi inače ostala potisnuta, više puta u

13 Vešović, Marko: “Mišljenje i pravljenje”, u *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, Enes Duraković, Alef, Sarajevo, 1998.

14 Viktor Žmegač, u knjizi *Povijesna poetika romana, “savremeni svijet”* tumači kao muzej, “*spremište znakovnih tvorevina*”, unutar kojeg dominira “*univerzalna komunikacija*”, “*uzajamna veza*” između “*svih raspoloživih objekata*”. Njegova usporedba “*estetskog stvaralaštva*” sa “*djelatnošću u beskrajnom imaginarnom muzeju*” rezultira sviješću o “*sveopćoj muzealnosti duhovne kulture*”. Ako se u ovom kontekstu u obzir uzme Žmegačevo tumačenje “*opće vladavine citata*” (“*središnjeg simptoma postmodernizma*”) kao “*upućivanja na druge objekte u imaginarnom muzeju*”, autoreferencijalni ili metanarativni roman može se smatrati *muzeološkim tipom romana*. (Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 394. i 403)

15 Vidjeti u Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*.

- 16 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 105.
- 17 Vidjeti u Kazaz, Enver: *Bošnjački roman XX vijeka*.
- 18 Kazaz, Enver: *navedeno djelo*, str. 279-280.
- 19 Vidjeti u Kazaz, Enver: *Bošnjački roman XX vijeka*.
- 20 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 109.
- 21 "Književnost je ipak umjetnost, dakle tkanje, pletenje, vezenje".

romanima eksplicitno spomenutom, *jednosmjernošću* na koju upućuje sam pojam tradicionalno shvaćenog romana! Knjiga je, zapravo, medij u koji se roman "*smješta, kao što se skulptura smješta u kamen, u drvo, u glinu*"¹⁶! Ona, kao medij, romanu omogućava širok spektar kombinacija, različite pripovijedne igre i konstrukcije, specifičnost hibridne forme, kao i postmoderne transformacije tradicionalnih žanrovskih formi!

Upravo spomenuta transformacija omogućava Kulenoviću da *Pejzaže zrelog doba* ostvari kao *postmodernu verziju priče pikarskog romana*.¹⁷ Na taj način, avantura je, kao ključno obilježje pikarskog romana, zajedno sa putovanjem junaka u prostoru i vremenu, zamijenjena *avanturom duha*, pa *Pejzaži zrelog doba* prerastaju u "*postmoderni roman unutrašnjeg putovanja i filozofskih opservacija o razlici između tradicionalnog i modernog duhovnog sistema*".¹⁸ Zbog toga, iako u samom svom žanrovskom određenju navedeni kao *tetraptih* a u književnoj kritici često tumačeni kao knjiga putopisa, *Pejzaži zrelog doba*, zahvaljujući svojoj arhitektonskoj strukturi, postaju roman-knjiga sastavljena iz *relativno samostalnih cjelina/dijelova (Galija, Germanija, Italija i Iberija)*, koji su objedinjeni u jednu cjelinu pričom koja ih povezuje. Istovremeno, posredstvom u tekstu ostvarenih kulturoloških eseja o Španiji, Francuskoj, Njemačkoj i Italiji, *Pejzaži zrelog doba* se na jednoj svojoj razini ostvaruju i kao transformacija tradicionalno uspostavljene forme putopisa. Kao i ovaj, i ostali Kulenovićevi romani *istražuju* mogućnosti romana, pa se u njima odvija *transformacija* pojedinih *romanesknih žanrovskih obrazaca*.¹⁹ Dok je u *Kasinu* ostvarena transformacija obrasca historijskog romana, u *Čovekovoj porodici* obrasca porodične i historijske hronike, a u *Jesenjoj violini* obrasca bildungsromana, u *Istoriji bolesti* dovedeni su u pitanje sami pojmovi *prirode i teorije romana*, koji sada prelazi u *knjigu*!

Kada je u pitanju medij knjige, nužno je u analizi poći upravo iz središta njegovog ostvarivanja, iz samog teksta! U *Istoriji bolesti* cijelo jedno poglavlje posvećeno je upravo poetici knjige (*Knjiga kao predmet*, Mišela Bitora). U navedenom poglavlju, jasno eksplicirana razlika između knjige i *romana u pravom smislu riječi* razotkriva knjigu kao *koloplet, "mjesto ukrštanja", uspostavljanja*" veze *i između svojih i tuđih knjiga, pa i između različitih svojih knjiga*"!²⁰ Ovakvo tumačenje knjige srodno je i definiciji književnosti kao *tkanja, pletenja, vezenja*,²¹ eksplicitno iskazanoj u ovom Kulenovićevom romanu. "*I ovdje naravno postoji priča, naracija*", tvrdi pripovjedač u *Istoriji bolesti*," *i ovdje*

radnja zavija, meandrira, stvara brzake i kovitlace, ali ne teče od početka prema kraju nego se, zarobljena u prostoru između dva sferična ogledala kao u nekom beskrajnom koritu kad ipak dođe do kraja vraća nazad, talasi koji polaze sudaraju se sa talasima koji se vraćaju, i iz tog sudara izranjaju sijenke koje se dižu, kreću, komešaju, sudaraju, natkrivaju svijet koji nije nastao iz duha koji sanja nego je duh nastao u čovjekovom pokušaju da se spase od takvog svijeta.”²² Kao što i vidimo u navedenom citatu, medij knjige omogućava sudar priča koje se odražavaju u sferičnim ogledalima, pri čemu se one refrenično vraćaju u tekstovima koji slijede, u formi citata i autocitata. Citatnost, u ovom slučaju prije svega autocitatnost, kao *simptom postmoderne*,²³ omogućava Kulenovićevim romanima da tvore svojevrsan oblik neprekidnog refreničnog kružnog toka koji svoj vrhunac doživljava u *Istoriji bolesti*. Zahvaljujući navedenom refreničnom kružnom toku, Kulenovićevo stvaralaštvo se stalno vraća samom sebi, iznova obnavlja, nalazi nepresušne izvore ideja i kombinacija, istovremeno propitkujući svaki put raniji tekst u novom kontekstu.

Elemente autorefleksije nalazimo već u *Kasinu*, i to u čestim osvrtima na putopise nastale prije njega, što doprinosi da se ovaj roman jednim svojim dijelom ostvari i kao putopis: “Moji raniji opisi susreta sa grčkim hramovima bili su tako dobri da nisam vjerovao da ću na tu temu moći još nešto valjano da dodam. O atinskoj nekropoli stajalo je ovako: Kada budeš na vrhu ugledaćeš u pozadini Partenon kako se uzdiže pred tobom u čudesnom svjetlu atičkog neba. Približi mu se sasvim, dodirni telom stub i obrli ga rukom da osetiš živu toplinu njegovog prozračnog žutog, belog kamena, punog finih žilica, kao da je to telo žene a ne telo crkve...”²⁴ U *Čovekovoj porodici*, međutim, egzistira mnogo više elemenata koji su uvršteni bez posebnog naglašavanja, dakle, bez vidljivih šavova. Kao primjer može poslužiti trenutak Romanine tragične smrti od komadića raspršenog stakla, iz zadnjeg poglavlja, koja je, ustvari, dio radiodrame “Smrt od stakla”, a istovremeno i poglavlje u *Istoriji bolesti*: “Pomoću njega se obračunao sa najdražom junakinjom svog romana. (Piscu) Osim ako ti najdraža junakinja ipak nije bila Gerda, to jest ja ... Hoćeš da čuješ: (...) On je vidio ono što ne bi mogla vidjeti ni najbrža, najsavršenija kamera: trouglasti komadić stakla šišteći je preletio preko sobe i zario se njoj u vrat, u vratnu arteriju. Moćna pravilna, prelijepa fontana krvi šiknula je kroz prostranu sobu i začas načinila veliku mrlju na luksuznom tepihu. Bivši student medicine,

22 Kulenović, Tvrtko: *Istorija bolesti*, str. 36-37.

23 Vidjeti u Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*.

24 Kulenović, Tvrtko: *Kasino*, Prosveta, Beograd, 1987, str. 125.

25 Kulenović, Tvrtko:
Istorija bolesti, Bosanska
knjiga, Sarajevo, 1994, str.
210-211.

26 Kulenović, Tvrtko:
Rezime, Slovo biblioteka,
Međunarodni centar
za mir, Sarajevo, 1995, str.
16-17.

27 Kulenović, Tvrtko:
Istorija bolesti, str. 101.

sanitetlija u štabu brigade, znao je da joj ne bi bilo pomoći ni da se u tom trenutku zatekla u nekoj velikoj dobro opremljenoj operacionoj dvorani... 'A na jednom ranijem mjestu u knjizi gospodin pisac govori o tome kako se nekoj ženi za vrijeme neke oluje u Splitu zabio u vrat komadić stakla od naprsnutog prozora i da je na licu mjesta umrla. To se, kao što znaš, zove lajtmotiv.'"²⁵

Istorija bolesti doslovno obiluje elementima autorefleksije, ona je svojevrsan zbir, vrhunac ukrštanja različitih svojih (Kulenovićevih, A.S.) knjiga! Prije svega, u nju su uvrštene prethodno objavljene priče, *Priča o kočijašu*, *Priča o nadi* i *Priča o samoći* (koja je preoblikovana u radiodramu *San o staklu*). Navedena *Priča o kočijašu*, u prethodna dva romana predmet aludiranja, sastavni je dio *Priče o ocu*, jednog poglavlja ovog romana. Zahvaljujući navedenom (auto)refreničnom kružnom toku, ovaj roman se, kao uostalom i svi navedeni romani, ostvaruje kao zbir priča, citata, autocitata, fragmenata, dnevničkih zapisa, pisama i eseja. Zapravo, on sa svojim dominantnim autorefleksivnim osvrtima na *Kasino* i *Čovekovu porodicu* umjetnički konkretizuje književnoteorijske Kulenovićeve stavove iskazane u knjizi *Rezime*: "Upravo je ubacivanje ranijih tekstova u nove knjige karakteristika autora koje možemo nazvati postmodernim... Istovremeno je ta autocitatnost jedan od bitnih oblika direktne, konkretne, umjetničke autorefleksije: ispitivati kako jedan raniji tekst, čak eventualno istrgnut iz konteksta, stoji u novom kontekstu, da li ga tu treba staviti kako i zašto, kada i koliko, to je jedan od načina na koji umjetnici mogu (dakle i kompozitor i slikar, ne samo pisac – posebno) ostvariti autorefleksiju."²⁶ Autorefleksivni osvrti na *Kasino* i *Čovekovu porodicu* na taj način tvore od *Istorije bolesti* roman-iskaz o nekom drugom tekstu ili tekst koji iskazuje i, prema tome, govori o sebi: "Trebao je to (Čovekova porodica, A.S.), dakle, biti roman o građanskom ratu u Španiji, o odbrani Madrida. Trebao je to, dakle, biti roman o opsadenom i razorenom gradu, o gradu koji strada, o gradu kojeg je napala kuga, ali koji se brani i koji se odbranio. Međutim, kako je roman nastajao radnja se kretala u drugim pravcima, vezivala se za Barselonu, za Bitku na Ibru, Madrida sam se jedva i dotakao. Ni pomisliti nisam mogao da će mi se pružiti prilika da ostvarim prvobitni naum pišući o mome Sarajevu."²⁷ Sam po sebi interesantan je i autorefleksivni iskaz o *Kasinu*, koji, kao što je slučaj i u prethodnom citatu, razotkriva pred čitaocem šavove njegovog i svog tkanja: "Za jedan takav opis susreta sa njom govorili su mi da su to najbolji redovi koje sam napisao, koje ću ikada napisati.

Uključeni su već u 'Kasino', ali se tamo odnose na druge ličnosti, na drugu ženu: 'U vojsci, na odsluženju, dolazila mi je u posjetu. Pošto nisam smio kao vojnik da nosim naočari za sunce mogao sam u podne da gledam samo prema dole, prema tlu. Prepoznao sam je, na drugoj strani ulice po karakterističnom mahanju tašnom (upravo su joj neki mladići zviždali i dobacivali), tom njenom bliskom mi i razumljivom i sasvim malo raskalašnom pokretu u kome sam vidio želju da se čitav taj besmisleni i surovi spoljni svijet odbaci, i da istovremeno bude nešto, da se istim pokretom i omalovaži i osvoji.'²⁸

Čitana u ovom kontekstu, *Jesenja violina* u jednoj svojoj dimenziji istovremeno i tipološki i tematski određuje prethodno nastale Kulenovićeve romane, pa se ostvaruje kao iskaz o cjelokupnom Kulenovićevom romanesknom opusu: "Zapravo nisam pisao ratne romane, mada svi moji romani govore o ratovima, ovaj čak o nekoliko njih, vremenom rastavljenih, istovremeno. Ne znam da li sam uopšte pisao romane, odnosno, da li mi je ikada bilo stalo do romana. Ono do čega mi jeste stalo odavno sam definisao. Nisu to kineske lopte od slonovače. To je nešto slično vašarskim spravama koje su prethodile filmu. Nešto slično konju predstavljenom u uzastopnim fazama galopa, po rubu doboša koji se okreće. Kad se doboš vrti onda se slike konja spajaju, dobija se lažni dojam da konj trči. To je roman sa svojom izmišljotinom, sa svojom laži. Kad mirno stoji to su mrtve slike, nije ništa. Ali prije nego se doboš zavrti, dok se još samo lagano pokreće, dok se konj nalazi između stanja svoje mrtve uslikane istine i svog lažnog živog trka, za tih nekoliko desetina sekundi, on kao da živi pravim životom, kao da nam šalje neke svoje signale, kao da se sastoji od odbljeska stvarnog. Oduvijek mi je najveća želja bila da u svojim knjigama hvatam takve odbljeske."²⁹

Očito je da poetika Kulenovićevih romana, bolje reći *artificijelna strategija* po kojoj su ostvareni, "izbija" iz svakog Kulenovićevog romana, i implicitno i eksplicitno, namećući se čitaocu, i dolazi u prvi plan, potiskujući čak i samu priču! Ona, *artificijelna strategija*, kao što tvrdi Žmegač, omogućava metanarativnim romanima da se ne *sukobljavaju* sa problemom *stvaranja iluzije, privida*, već da ga razotkriju, jer se potenciranjem *artificijelnosti/napravljenosti* pokušava proniknuti u sam problem pisanja, nastajanja umjetničkog djela, kao i u odnos autora prema djelu. Čitani iz ovog ugla, Kulenovićeви romani u potpunosti teže razotkrivanju romanesknog postupka, što istovremeno prati i težnja postmodernog pisca da

28 Kulenović, Tvrтко: *Istorija bolesti*, str. 180.

29 Kulenović, Tvrтко: *Jesenja violina*, str. 246-247.

30 Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 403.

31 Žmegač, Viktor: navedeno djelo, str. 403.

napiše roman sačinjen od fragmenata, nezavršenih dijelova, roman koji samo *nagovještava*, a od čitaoca traži učešće i da završi ono nagoviješteno. Potpunije pojašnjenje *artificijelne strategije* Kulenovićevih romana može se naći u Žmegačevom tumačenju same postmodernističke poetike. Foucaultova *anticipativna dijagnoza* postmodernističke poetike kao poetike *vraćanja literature samoj sebi* za Žmegača je upravo bitna crta postmodernog shvatanja književnosti: "*Književnost mora uvijek da se vraća samoj sebi, kao da njen govor nema drugog sadržaja osim stalnog iskazivanja vlastitog oblika... Tako svi njeni konvergiraju prema istom kraju – jedinstvenom, trenutnom, a ipak potpuno univerzalnom – prema prostom činu pisanja.*"³⁰ Navedeni citat može poslužiti u analizi Kulenovićevih romana, pri čemu se oni razotkrivaju kao postmoderni romani koji se stalno vraćaju *iskazivanju svog vlastitog oblika*, dakle, kao romani koji "*konvergiraju prema istom kraju – prostom načinu pisanja*"!³¹ Sagledan iz te perspektive *Kasino* jeste *roman o II svjetskom ratu*, jeste priča o razaranjima i stradanju koje je pretrpio gradić Montekasino za vrijeme istog, ali jeste i *priča o tome kako nastaje jedan roman*. Isto to možemo reći i o *Čovekovoj porodici*, samo što je sada riječ o građanskom ratu u Španiji, pa i o *Istoriji bolesti* i *Jesenjoj violini*, ističući da je riječ o agresiji na BiH. Ovaj ugao posmatranja istovremeno pokazuje svu problematiku definisanja i određivanja Kulenovićevih romana, kao i složenost njihove strukture.

U *Čovekovoj porodici* nema eksplicitno izraženih stavova o knjizi kao glavnom oblikotvornom načelu, ali su oni implicitno sadržani u samoj njenoj organizaciji, tako što je ostvarena kao roman o Španskom građanskom ratu i stricu Irfanu, koji međutim zauzima samo jedan dio knjige, njen kraj, ali i i kao esej o književnosti, esej o fotografiji, tačnije album slika! On kao svoj sastavni dio sadrži i fragmente očevih pisama i dnevnika, fragmente iz djela "*Španski građanski rat i francuska književnost*" Mariz Bertran de Munjoz, kao i fragmente Malrouxove "*Nade*". Međutim, dobrim svojim dijelom ovaj roman teži drugom pravcu, da se ostvari kao roman-fotografija, bolje reći fotografsko sjećanje na lica i događaje, lične i historijske prirode, a upravo je fotografija medij koji na eksplicitnom nivou potiskuje knjigu u drugi plan! Zato je *Istorija bolesti* do vrhunca dovela medij knjige, ostvarujući se kao svojevrsno poetsko-historijsko jedinstvo, kao knjiga koja počiva na strukturi ispovijesti. Ona je, prije svega, *drama doživljaja* a ne *drama*

dogadaja, ispovijedna priča čovjeka koji je doživio krvavi užas bosanskoga rata, pa je *narativno Ja* ujedno i *egzistencijalno Ja* samog autora, ali i knjiga koja obuhvata i dvije radiodrame, dnevnički zapise, isječke iz pisama, eseje o književnosti i niz već navedenih priča koje na prvi pogled ne pripadaju cjelini, ali pripadaju mediju knjige kao oblikotvornom principu!

U posljednjem Kulenovićevom romanu u ovom nizu, u *Jesenjoj violini*, navedeni postmoderni koncept gradnje narativnog izraza naginje *varijanti savremenog*, kao što to kaže pripovjedač, dakle, *pretvaranju* romana u *esej*! Naracija postaje, prije svega, esejizacija, pa su tako poglavlja ovog romana (*Jesenja violina*, *Osvrni se u gnjevu*, *Antimemoari*, *Razgovori sa žakom*, *Engleski pacijent*, *Majstor i Margarita*, *Nepodnošljiva lakotča nestajanja*, *Pogledaj svoj dom i Tumačenje snova*) zapravo *postmodernistički eseji* o djelima Malrouxa, Bulgakova, Ondaatjea, Pasternaka, Kundere i drugih, ali i nastavak u *Istoriji bolesti* započete *piščeve* (dakle, Kulenovićeve, A.S.) *duhovne autobiografije*.³²

Očito je da osim što iskazuju svoj vlastiti oblik, Kulenovićevi romani problematiziraju i sam stvaralački čin pisanja, pri čemu potvrđuju prvu rečenicu prvog poglavlja *Čovekove porodice*: "Pisac sam i znam da pisanje nastaje iz knjiga koje smo pročitali, iz pjesama i priča koje smo uvečer slušali pored ognjišta..."³³ Zahvaljujući tom dijalogu sa književnom prošlošću, Kulenovićevi romani prerastaju u iskaz o književnosti kao sistemu kojem i sami pripadaju i potvrđuju već navedenu tvrdnju pripovjedača u *Istoriji bolesti*, koji kaže da je književnost *ipak umjetnost, dakle tkanje, pletenje, vezenje*. Zahvaljujući ovim stavovima, Kulenović je svoje romane ostvario kao nevjerovatan spoj *igre i muzeja*, borhesovskih pojmova koji su nezaobilazni u postmodernoj književnosti. On se vraća književnoj tradiciji ostvarujući svoje romane kao muzej u kojem su simultano ostvarene i prošlost, i sadašnjost, i budućnost, a zajedno sa njima i velika djela književne prošlosti, bez obzira kojoj epohi pripadaju. I Kulenovićevi romani su eksponati u tom borhesovskom muzeju jedinstva, ali je i svaki od njih posebno jedan *muzej*, imaginarni muzej različitih tekstova svjetske književnosti! Ovaj tip muzeološke konstrukcije može se uporediti sa simbolom Aleksandrijske biblioteke u kojoj su, također, kao u muzeju smještene sve književne tvorevine koje kao takve stoje u univerzalnoj komunikaciji, svaka sa svakom. U njima ostvareno *narativno Ja*, kako tvrdi Žmegač, *operiše*

32 Vidjeti u Kazaz, Enver: *Bošnjački roman XX vijeka*.

33 Kulenović, Tvrтко: *Čovekova porodica*, Svjetlost, Sarajevo, 1991, str. 13.

34 Vidjeti u Kulenović, Tvrтко: *Istorija bolesti*.

principima *kreativne igre* i, tako reći, kroz igru tka *gusto tkanje* svoje *knjige*,³⁴ koja se sastoji od bezbroj staza imaginarnog labirinta kroz koji prolazi čitalac u potrazi za osnovnom pričom u romanu!

Ostvareni na principu polifonije, Kulenovićevi romani prerastaju u poprište različitih glasova koji se javljaju na različitim razinama ostvarivanja teksta, zajedno tvoreći kontrapunkt. Zbirno sočivo jeste u svim romanima svijest glavnog junaka, koji je ujedno i pripovjedač i ispovijedno Ja, a u romanima *Čovekova porodica*, *Istorija bolesti* i *Jesenja violina* i egzistencijalno Ja samog autora, ali su prisutni i drugi glasovi, kao i svijesti, i to posredstvom asocijacija, citata, aluzija, fragmenata dnevnika i pisama. Na taj način romani se ostvaruju kao muzika, kontrapunkt ideja, mišljenja i glasova. Prisutni su glasovi nastradalih u logorima (ostvoreni kroz glas dječaka u gasnoj komori koji govori: “Mama, pa bio sam dobar! Mračno je! Mračno!”), glasovi onih koji su učestvovali u bici kod Montekasina i u građanskom ratu u Španiji (ostvoreni kroz likove glavnih junaka “zamišljenih” romana u *Kasinu* i *Čovekovoј porodici*), glasovi nastradalih u agresiji na BiH (ostvoreni kroz sudbine ljudi koje su prikazane u *Istoriji bolesti* i *Jesenjoj violini*), glasovi oca, žene, majke, brata (ostvoreni kroz fragmente pisama i dnevnika), glasovi Italije, Španije, Francuske, Njemačke, i naravno BiH, ostvoreni kroz riječi na njihovim jezicima i dijalog radija, ali i glas pripovjedača kao dječaka koji je preživio strahote II svjetskog rata, glas pripovjedača kao mladog čovjeka i kao *pripadnika generacije bez roditelja* i glas pripovjedača kao zrelog čovjeka, sudionika i svjedoka agresije na BiH. Brojne u romanima ostvarene asocijacije i aluzije na pisce, na Baudelairea, Normana Louisa, Malaparteu, Česlava Miloša u *Kasinu*, Malrouxa, Lorcau, Hemingwaya, Dantea u *Čovekovoј porodici*, Camusa, Borgesa, Bulgakova, Kiša, Čedu Minderovića u *Istoriji bolesti*, Ondaatjea, Pasternaka, Becketta, Verlainea, u *Jesenjoj violini*, kao i književne kritičare, muzičare i slavne slikare, predstavljaju, također, po jedan glas u ovom muzičkom, glasovnom mozaiku koji tvore Kulenovićevi romani.

Potrebno je još reći da po svom tipološkom, ali i tematskom određenju, Kulenovićevi romani neosporno pripadaju *novohistorijskim romanima*. Historija više nije mjerilo vrijednosti, ona je *kasino* – kocka, rulet u kojem čovječanstvo i ljudskost gube svoje vrijednosti. Zbog toga su nazivi Kulenovićevih romana višestruko metaforični. *Kasino* jeste gradić u Italiji gdje

je za vrijeme II svjetskog rata probijena linija fronta, linija Gustav, i razbijen njemački neprijatelj, ali je i *kasino* i historija, kockarnica, *ludnica u koju smo smjestili sami sebe*, kako to kaže jedan od likova u istoimenom romanu! Sistem u čije se vrijednosti nije smjelo sumnjati sada je raskrinkan, bez maske lažnih vrijednosti: “*Istorija je jedna golema kockarnica u kojoj nemam namjeru da učestvujem. Kockarnica u kojoj se između ostalog kocka i sa našim osećanjima, jer ono u čemu nema osećanja, nema patosa, nije istorija nego gola prošlost... Ta istorija, to je ludnica u koju smo smjestili sami sebe, odnosno raj koji smo sebi stvorili prema vlastitoj zamisli pošto smo iz zemaljskog raja istjerani.*”³⁵ Kulenovićeva dekonstrukcija historije pokazuje da je čovjek, za kojeg se vjerovalo da je pokretač historije, bio ustvari samo objekat koji trpi strahote njenog ponavljanja! Istovremeno, u *Istoriji bolesti* historija je neizlječiva bolest čovjekova, Zlo koje se ponavlja, ali i historija bolesti pripovjedaču najbližih: “*Ova knjiga i nije ništa drugo nego istorija smrti, istorija smrti drugih, a ipak izvan nje je ostalo toliko njih koji su morali biti uvršteni.*”³⁶ Koncept historije je identičan i u *Jesenjoj violini*, jer *povrh svega kotrlja se istorija, njeno ludilo, njeni sunovrati*, pri čemu subjekt njegove želje, težnje, namjere, nisu ništa drugo do nabor na tkani ni objektivnosti koja se odmotava.³⁷ Iz navedenog proizilazi da je Kulenovićev romaneskni opus spoj *historiografske faksije i romaneskne fikcije*, pri čemu ova druga, *estetska*, trijumfira nad prvom, *povijesnom*, sve do pojave *Jesenje violine* u kojoj se situacija usložnjava uvođenjem *etičkog imperativa!*

Interesantno je da *romaneskna fikcija* u tom svom trijumfu nad historijskom činjeničnošću ne stremlji krajnjem obliku postmodernog ostvarenja – *simulaciji, hiperrealnosti*, kao što je to slučaj sa svjetskim tokovima postmoderne književnosti i kulture! Dok se u svjetskim okvirima ostvaruje i tumači kao “*doba stvaranja hiperrealnosti posredstvom komunikacionih i informacionih mreža, koje čine da lik, slika, znak i ideja budu očigledniji, opipljiviji i realniji od onog što je u njima označeno ili prikazano*”,³⁸ postmodernizam u Kulenovićevom romanesknom opusu doživljava svojevrsnu preobrazbu! Naime, zahvaljujući različitim sredstvima masovne komunikacije, koja nastoje prikazati realnost u svim njenim najsitnijim detaljima, u postmodernoj kulturi dolazi do stvaranja “*nadrealnosti ili hiperrealnosti*”,³⁹ odnosno takvog nivoa *uvjerljivosti* gdje iluzija istupa kao “*vjerodostojnija, tačnija, “realnija” realnost od one koje opažamo u životu oko nas*”!⁴⁰ Jednostavnije rečeno, realnost

35 Kulenović, Tvrtko: *Kasino*, str. 28-29.

36 Kulenović, Tvrtko: *Istorija bolesti*, str. 220.

37 Kulenović, Tvrtko: *Jesenja violina*, Bosanska knjiga, Sarajevo, 2000, str. 11.

38 Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*, Slovo, Beograd, 1998, 71.

39 Epštejn navedeni pojam *nadrealnosti* ili *hiperrealnosti* tumači kao “*nestajanje realnosti prilikom dominacije sredstava masovne komunikacije*”; Epštejn, Mihail: navedeno djelo, str. 8.

40 Epštejn, Mihail: navedeno djelo, str. 8.

41 Vidjeti u Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*.

42 Epštejn, Mihail: navedeno djelo, str.108.

43 Epštejn, Mihail: navedeno djelo, str. 117.

44 Vidjeti u Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*.

45 Vidjeti u Epštejn, Mihail: *Postmodernizam*.

46 Vidjeti u Kulenović, Tvrtko: *Jesenja violina*.

47 Kulenović, Tvrtko: *Istorija bolesti*, str. 110.

48 Kulenović, Tvrtko: *Jesenja violina*, str. 67.

dobija *nadrealne crte*, koje joj nameću *tehnička sredstva* njenog prikazivanja, a takva realnost postaje *realnost radi same sebe*.⁴¹ Pošto je postmoderna kultura, kako tvrdi Epštejn, *kultura svjesne ponovljivosti i podražavanja, simulacije*, ovu njenu osobinu – *produkciju realnosti ili simulaciju* – Jean Baudrillard izdvaja kao jedno od najvažnijih svojstava postmodernizma. Na taj način, postmoderna kultura stvara *“virtuelni svijet, prostor po kome se slobodno skita, putevima koji se beskrajno ukrštaju”*,⁴² prostor koji se sastoji od *samog teksta!* U tom svetekstualnom svijetu, u kojem je tekstualizacija ujedno i prvi uslov ulaska i jedini oblik egzistencije, moguće su i nove književne forme, poput hiper-romana, ali i nova pravila, nove igre i novi autori! *Stari svijet* potresla je mogućnost *hiperautorstva*, tj. *rasturanja teksta po “virtuelnim prostorima, kada ga je moguće čitati bilo kojim redom i s bilo kojeg fragmenta prelaziti na bilo koji drugi fragment”*.⁴³ *Tradicionalno autorstvo* našlo se u krizi, ali nije se samo rasturilo *po mnogim mogućim virtuelnim autorstvima*, nego se teza o *kvantnoj neodređenosti autorstva* postavila kao nova *estetska hipoteza*!⁴⁴ Prema tome, postmoderna kultura i književnost ostvarila je svoju krajnost u formi *hiperautorstva*, iskazavši nemogućnost *vaskrsnuća autora* kao *smrtne individue* i insistirajući na *stvaralačkoj interferenciji mogućih individua*!⁴⁵

U ovakvom postmodernom kontekstu, koji je odbacio kategoriju realnosti da bi njeno mjesto ustupio *simulakrumu*, očit je Kulenovićev povratak zbilji, naročito u *Istoriji bolesti* i *Jesenjoj violini*. Kao što je to slučaj sa najvećim dijelom književne produkcije koja je u bosanskohercegovačkoj književnosti nastala nakon agresije na BiH, i u ovim navedenim romanima Tvrtka Kulenovića dominira tema nedavnog ratnog iskustva. U nekoliko navrata eksplicirana težnja da se u *knjigama* uhvate *odbljesci stvarnog* ostvaruje se kao težnja pripovjedača/autora da stravično bosansko ratno iskustvo pretoči, kako pripovjedač kaže, u *odbljeske svjedočenja o opsadenom gradu i nepodnošljivoj lakoći nestajanja*⁴⁶ bližnjih! *Vremenska distanca*, u tradicionalnom poimanju književnosti bitan preduvjet za oblikovanje i nastanak književnog teksta, pokazala se nemogućom pred pitanjima *“šta može pisac, šta može govor, pred potrebom da se angažuje”*!⁴⁷ Upravo to pitanje *“pišćeve odgovornosti pred životom”*,⁴⁸ kojoj u bezgraničnom virtuelnom svijetu, obilježenom težnjom čovjeka da se oslobodi svog smrtnog tijela ili bar produži vijek njegovog trajanja i ostvari vječnost svog uma kroz spoj čovjeka i mašine, nema mjesta, prerasta u temeljno etičko

ali i estetsko pitanje cjelokupnog Kulenovićevog romanesknog opusa: *"Je li moguć putopis, kad je ono što je najveća vrijednost putovanja, povećanje intenziteta života, dolazilo ovamo, tebi kući, sa zviždukom granata, sa slikama polomljenih (napuklih) ljudskih tijela, sa strašnim pričama o još strašnijim stvarima kojima nisi bio svjedok, ali koje su se takođe događale u blizini. Je li moralan putopis, ako si bio jedan od rijetkih koji su imali privilegiju da izađu iz grada – konclogora, slobodan čovjek koji putuje na račun svojih drugova robova, imaš li pravo da tijelo svijeta sa kojeg je oguljena koža odijevaš pejzažima? Može li duša pisca podnijeti, i prerađiti, to navlačenje tunike načinjene od rijeka, planina, osmijeha ljudi i tornjeva crkava, na tijelo išarano mapom vena, natopljeno bolom?"*⁴⁹

Navedeno pitanje zapravo je pitanje etike umjetnika, njegove odgovornosti pred historijskim dešavanjima i ljudskim nesrećama! Govoriti o *"pitanjima koja se tiču sudbine kosmosa ili govoriti o vremenu užasa koje je snašlo (njegovu, A.S.) zemlju i narod"*,⁵⁰ izabrati između profesije ili samog bića, etička je i ujedno estetska dilema književnika/umjetnika na koju Kulenović pokušava dati odgovor! U *Jesenjoj violini* može se pronaći odgovor na ovo pitanje, postavljeno već u *Istoriji bolesti*! Dok razotkriva cjelokupni romaneskni postupak, teza o olakšanju koje piscu pred njegovim osjećanjem odgovornosti donosi veza sa umjetnošću istovremeno predstavlja i odgovor! Veza sa umjetnošću nije ništa drugo do pokušaj da se preko romanesknih i uopće književnih likova, djela, priča i motiva pokuša pojasniti ludilo historije, rat i opsada grada; da se u drugim knjigama, fotografijama, u tuđim zamislama i idejama sagleda mogućnost ostvarivanja ljubavi i čovjekove sreće, poput one iz *Majstora i Margarite* koja će biti ostvarena na nekom drugom mjestu, na jednom drugom svijetu; da se čovjek ohrabri sviješću da u životu ima mnogo većih tragedija od onih doživljenih i preživljenih, na primjer biti živ ispečen kao što je engleski pacijent; da se u memoarima bivših logoraša podsjeti da je bilo i gorih situacija i težih ljudskih sudbina, jer je i riža hrana i niko na nas ne pujda krvoločne pse, da su ovdje Jevreji koji pamte holokaust i potomci izbjeglica iz španskog građanskog rata, a oni su prvi shvatili šta se to u Bosni događa⁵¹! Primjetno je, dakle, da je Kulenović u svom romanesknom opusu, naročito u *Istoriji bolesti* i *Jesenjoj violini*, vratio egzistencijalni imperativ u postmodernu poetiku, isti onaj koji je u modernizmu bio zamijenjen isključivo estetskim imperativom, a zajedno sa njim, neodvojiv,

49 Kulenović, Tvrtko: navedeno djelo, str. 66.

50 Kulenović, Tvrtko: navedeno djelo, str. 102.

51 Svi kurzivi u ovoj rečenici uzeti su iz Kulenović, Tvrtko: *Jesenja violina*.

52 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 102.

53 Vidjeti u Kulenović, Tvrтко: *Jesenja violina*.

54 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 147.

55 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 153.

56 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 250.

57 Kulenović, Tvrтко: navedeno djelo, str. 250.

58 Kulenović, Tvrтко: *Istorija bolesti*, str. 104.

59 Vidjeti fusnotu 2.

vratio se i navedeni *etički imperativ!* Njegov povratak omogućio je dominaciju *egzistencijalnog Ja* samog autora nad fiktivnim pripovjedačem, koje ujedno funkcionira kao zbirno sočivo kroz koje se reflektuju ratne i uopće životne sudbine drugih, naročito onih koji pripadaju autorovoj privatnoj životnoj sferi! Upravo je pretvaranje romana u esej a naracije u esejizaciju Kulenoviću i omogućilo da prevaziđe pitanje *vremenske distance* i *da piše o onome što se sad zbiva*, da piše o *"svom narodu, svojim prijateljima i svojoj porodici u vremenu užasa"*,⁵² kao i da izmišljanje koje je dosada bilo *odrednica književnosti zamijeni pravljjenjem književnosti od činjenica!*⁵³ Zbog toga, u *Jesenjoj violini* naročito istaknuta tema ljubavi, obrađena kroz ljubavne priče ispričane u *Doktoru Živagu, Majstoru i Margariti, Engleskom pacijentu*, pored toga što predstavlja *"najbolji kontrapunkt u slikanju nasilja koje vrši historija nad čovjekom"*,⁵⁴ prerasta i u jedini izlaz! Pa, kako je jedino moguće stanje sreće, jedina *"svjetlost koja se ukazala na kraju tunela - rađanje djeteta"*,⁵⁵ dakle, povratak najprivatnijoj dimenziji čovjekove egzistencije, roman i završava snom: *"...sanjam kako se naša Hana kupa u moru..."*⁵⁶ i tezom o *ljubavi kao svjetioniku!*⁵⁷

Prema tome, nedodirljiva magija pripovijedanja i književnog stvaranja, magija koja je romaneskni svijet, i uopće svijet književnog djela, čuvala unutar njegovih vlastitih zakonitosti i vlastite stvarnosti razotkrivena je u Kulenovićevim romanima. U momentu kada *narativno Ja* u romanu *Istorija bolesti* kaže: *"Nisam pogriješio, ali sam lagao. U Čovekovu porodicu ubacio sam gotovo čitavu radio-dramu 'Smrt na fotografiji', njene glavne ličnosti su čuveni foto-reporter Robert Kapa i njegova vjerenica Gerda Taro koja je poginula na frontu kod Kordove, i koja se u drami javlja 'sa one strane', iz drugog života. Kao što je već rečeno, najveći dio onoga što ona priča o svojim sjećanjima na Španiju, o svojim doživljajima u Španiji, potiču iz Malroove 'Nade'"*,⁵⁸ ne samo da se potvrđuje navedena činjenica o postmodernističkoj borbi protiv konvencionalnosti i maske, o priznavanju artificijelnosti književnog djela, već se istovremeno i eksplicitno razotkriva *montažna orkestracija diskursa* karakteristična za Kulenovićev romaneskni opus uopće! Ali, Kulenović ide i korak dalje, pa kada ukine granicu između *autorskog glasa* i *citiranog materijala, odnosno iskrenog iskaza (lirskog priznanja)* i *citata*,⁵⁹ i kada se opredijeli za knjigu kao svjedočenje o egzistencijalnoj traumi u ratnim zbivanjima, elementi *nove osjećajnosti* kroz njegov romaneskni opus prodiru i u bosanskohercegovačku književnost!

DŽEVAD KARAHASAN – ETIČNOST NARACIJE I PRAGMATIKA LJUBAVI

Ne živimo u brižnom svijetu. Pod time mislim da ljudi ne prepoznaju vlastitu obvezu skrbi za Drugoga. Naše društvo ne samo da ne potiče brižnost već je sustavno zatire. (...) Za utjehu, moral je, baš kao i politika, umjetnost mogućeg, a ne samo onog postojećeg.

Ritta Manning

Shvaćajući “život” kao niz narativa, mnoštvo priča od kojih samo neke dopuštaju da budu ispričane, a mnogo više ih ostaje nezrečenih, skrivenih u prešućenim povijestima, onda “u onome što se naziva pravim životom – egzistencija od krvi i mesa”, kako kaže Derrida – “nikada nije bilo ništa osim pisanja” i pričanja priča. Možemo li književnosti, pročitano “kao umjetnost primjenjivu na osobne izbore; važnu i izvan zidina bjelokosnih kula privilegiranih čitatelja sveučilišnih bibliografija”,¹ priznati rang etičnosti, podarivši joj *egzistenciju od krvi i mesa*? Na ovome mjestu se ne isključuje estetska dimenzija književnosti kao jezičke umjetnosti, nego se uključuje činjenica da je književnost kulturni produkt neizbježno povezan sa povijesnim situiranjem i političkim djelovanjem književnog teksta i da, uvodeći reprezentacijsku dimenziju pripovjednih tekstova, razgovorom o književnosti ulazimo u političko-etičko područje. U preispitivanju društvenih vrijednosti književnih tekstova, treba se zapitati za koju zajednicu, socijalnu grupu i koje vrijednosti su u određenom povijesnom trenutku značajne i relevantne, suočavajući se svakodnevno sa osnaženim glasovima, povijesno zapretenim, koji traže pravo na svoju priču.



1 Govedić, Nataša. “Razgovor uvodni ili dijalozi, drugo ime etike” u: *Treća*, Časopis Centra za ženske studije, broj, 2003, str.5.

2 O takvom "sternijanskom" postupku u Karahasanovim romanima *Istočni diwan* i *Šahrijarov prsten* pisala sam u knjizi *Otvorena knjiga: elementi postmodernog dikursa u romanima Istočni diwan* i *Šahrijarov prsten* Dževada Karahasana, Sarajevo: Zoro, 2005., str. 153-171.

3 Kazaz, Enver. *Bošnjacki roman XX vijeka*, Sarajevo: Zoro, 2004, str.355.

4 Pantić, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*, Beograd, Prosveta, 1987, str.67.

Ako se etika shvati kao prostor otvorenosti u hajdegerovskom smislu ili u okviru Deleuzeovog i Guatarijevog pojma postajanja, ili Ricoeurove etike dobra za drugoga naspram etike imperativa, onda se takva otvorenost može razumijevati u kontekstu otvaranja mjesta za drugačije, drugu/oga, može postati primjenjiva u književnom opusu Dževada Karahasana.

Za razumijevanje njegovog pisma i poetike nezaobilazne su knjige eseja, a posebno *O jeziku i strahu* i *Knjiga vrtova*. Mjesto gdje je Karahasan najsamosvjesniji jest esej. Njegova zavodljivost, komunikativnost, dijalogičnost kao i suprotstavljanje svakoj kvaziznanstvenoj zasnovanosti, pokazuju autora koji svoje priče teoretizira/esejizira onako kako teoriju/eseje narativizira.² Čini se da Karahasanova romane *Stidna žitija* (1989.), *Istočni diwan* (1989.), *Stid nedjeljom*, (1990.), *Šahrijarov prsten* (1994.), *Sara i Serafina* (1999.), *Noćno vijeće* (2005.) upravo odlikuje "višak" teorijskog znanja i visoka eruditivnost u kojima se kombiniraju narativni postupci sa teorijsko-filozofskim diskursom.

Posmatrano u kontekstu bosanskohercegovačkog, a potom i južnoslavenskog interkulturalnog područja, romaneskni opus Dževada Karahasana na književnohistorijskoj ravni se nalazi na granici između modernističke i postmoderne poetike, upućujući "na opseg i vrijednosne aspekte transformacije modernističke prakse inovativnosti i diskontinuiteta u postmodernu situaciju dijaloga duž dijahronijske vertikale književnosti".³ Naravno, poetičke odrednice i književnohistorijsko situiranje djela ne zatvara mogućnost čitanja slojevitih i složenih knjiga kakvi su romani Dževada Karahasana. Ima, svakako, različitih načina, "pravih" mnogo, kako bi se sklopio kritički tekst, koji ne može zamijeniti knjigu, "makar je, bartovski rečeno, takva namera uvek negde zapretna u kritičkom govoru".⁴

Istočni diwan – Slobodna igra mogućnosti

Ako smo se već uvjerali da je simetrija binarnih razlika kapitulirala pred "onostranim", pred "dvostrukom asimetrijom" (Derrida), onda je neizbježno prihvatiti se igre, beskrajne igre označitelja da bismo uspostavili kakvu-takvu ravnotežu u traganju za odsutnim, kako bismo se uvjerali u mogućnost spašavanja šanse koju nudi ovaj problem.

Na principu rizoma strukturiran, ali nikada definitivno uobličen, jer nema središta, nema izlaza, svaka tačka spaja se sa ma kojom drugom, lavirint *Istočnog diwana* kao model koji

ima hipotetske dimenzije, sastavljen od tri priče,⁵ može se čitati iz svih pravaca – s kraja, iz srednje priče ili pak s početka. Kombiniranje priča koje upućuju jedna na drugu, koje izrastaju jedna iz druge, upisuju se jedna u drugu, omogućavajući čitanje iz različitih pravaca imamo upravo u ovome romanu. Sa maskom demijurga narator se poigrava iskačući iz uloge u ulogu – pripovjedača, lika, priređivača, svjedoka tako da se sa sigurnošću ne može tvrditi da li Mukaffa piše Gazvana ili Tawhidi priča priču o Gazvanu i Mukaffi (interpolirajući u svoju priču dnevničke zapise o emiru straže). U tom slučaju tekst postaje lavirint i mreža u kojem se svaka tačka spaja sa ma kojom drugom tačkom, a tekst je jedini mogući način da se krene na put potrage za značenjem koje je uvijek drugo, jer je poput pijeska, uvijek se osipa.

Čitajući roman, posebno urezana ostaje slika kvadrata koji se upisuju jedan u drugi, slika, građena na principu arabeske “kao konstrukcijski model knjige”⁶ – misenabymeovska figura lavirinta u kojoj se zrcali cijeli roman, njegova konstrukcija i proces nastanka:

“To su bile slike kvadratnog oblika, rađene uvijek u jednoj boji. U uglovima slike izrađeni su neki pleteri lišća kojim je pokrivena trokutna površina ugla. U četiri ugla po jedan takav trokut, tako da se osnovicama tih trokutova pravi manji kvadrat čiji su vrhovi na sredinama stranica slike. Onda su u tome kvadratu opet islikani onakvi trokutovi i njihovim osnovama iscrtani novi, još manji kvadrat čiji su vrhovi na sredinama stranica kvadrata. I tako bezbroj puta – kvadrat u kvadratu, a sve u jednoj boji, tako da su u sredini slike pleteri od lišća nepostojeće biljke bili jedva vidljivi, a od gledanja u njih čovjeka je hvatala vrtoglavica”.⁷

Nešto kasnije Karahasan će u svojim esejima *Knjiga vrtova* potvrditi činjenicu da je “arabesko ponavljanje, to jest jedan tip arabeskog ponavljanja, produktivno ponavljanje koje omogućuje, koje zapravo proizvodi, beskonačnost – jednom uspostavljeni princip se poštuje i afirmira uvijek iznova, ali se pri tom uvijek iznova taj princip dovodi u pitanje, provjerava, otkrivaju se izlazi iz jednom uspostavljenog modela”.⁸

Autor je priču smjestio u orijentalni prostor srednjeg vijeka, načinivši pri tom parabolu o savremenom društvenom uređenju, aludirajući na to da se, kako kaže Igor Mandić “kroz kriminal najbolje mogu predstavljati nove društvene činjenice”.⁹

Sve tri priče *Istočnog diwana* imaju u svojoj osnovi enigm i nastojanje da joj se doskoči, premda je posljednji dio o

5 Tri dijela *Istočnog diwana* donose neobične, fiktivne biografije pjesnika, filozofa Mukaffe, Halladža i Tawhidija čiju dokumentarnost podržava “Registar imena i pojmova” koji donosi podatke o historijskim prototipovima ovih junaka.

6 Karahasan, Dževad. *Knjiga vrtova / O jeziku i strahu – eseji*, Zagreb, Antibarbarus, 2002, str.63.

7 Karahasan, Dževad. *Istočni diwan*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, str.116.

8 Ibidem, str.63.

9 Mandić, Igor. *Principi krimića*, Beograd: Mladost, 1985, str.8.

10 Hutcheon, Linda.
Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija, Novi Sad, Svetovi, 1996, str.208.

11 Naill, Lusy.
Postmodernistička teorija književnosti, Novi Sad, Svetovi, 1999, str.64.

Tawhidiju bliži obrascu špijunskog romana. Slijedeći *apologiju Borgesove* proze, kako veli V. Žmegač, po kojoj se književnost shvaća kao vrsta intelektualne igre, *Istočni diwan* je roman koji se poigrava s trivijalnim/različitim žanrovima (detektivski žanr, dnevnik, špijunska priča, epistolarni roman), pružajući mogućnost dvostrukog kodiranja: za *homo ludensa* kao tekst koji je obilježen metatekstualnim i intertekstualnim relacijama, a za ostale manje zahtjevne čitatelje, tekst koji pruža mogućnost jednodimenzionalnog čitanja.

Priča o Gazvanu realizirana je kao detektivska pripovijest koja u svojoj paraboličnoj dimenziji funkcionira kao priča o totalitarnim sistemima i položaju čovjeka u njima kao žrtvi intriga, špijunaže i prevara. Na toj ravni krimi priča se može čitati i kao politička naracija. *Ne-nevine historiografske meta-fikcije*, smještajući se unutar historijskog diskursa, zadržavaju pravo na fikcionalnost. U takvom slučaju radi se o ozbiljnoj parodiji tako da "intertekstovi istorije i fikcije zauzimaju paralelan status u parodijskoj preradi tekstualne prošlosti".¹⁰

S druge strane, ispravno čitanje "bilo kog teksta (je) utemeljeno u potiskivanju alternativnih ili neispravnih tumačenja",¹¹ te da bismo uopće došli do *nekoj* značenja moramo krenuti jezičnom obilaznicom, iako će nastojanje za obnavljanjem izgubljene cjeline biti uzaludno, tako da će nas žudnja, želja vazda premještati samo prema novim označiteljima, upućujući nas na *drugi* supstitut.

Istočni diwan, kao i *Šahrijarov prsten* kao temeljnu odrednicu ima dva elementa – žudnju i erotiku kao polje traganja za identitetom. U erotskom doživljaju dolazi do rastvaranja jedinstva(enoga) subjekta, odnosno tekst kao totalitet nestaje u cijepanju na dvoje, a u toj raspuklini se pojavljuje (ili mu se otvara mjesto) Treći, nestvarni naslovljenik teksta, sabesjednik pripovjedača koji se doziva u pluralni prostor označitelja. U tom značenjskom kontekstu čitamo i priču o Mukaffi i Begzadi u *Istočnom diwanu*, priču o Azri i Faruku, priču o Belitsilim i Bellu u *Šahrijarovom prstenu*, ili pak priču o Simonu i Barbari – svi oni su zaraženi (začarani) Drugim, inficirani žudnjom za cjelinom, svi sanjaju konačno, žude smisao i značenje (kraj) priče koja, iako /samo/svjesna nemogućnosti uspostavljanja značenja ne odustaje od svoga nauma, ne zato što ne želi, već stoga što drugačije ne može. Zato što taj Drugi šalje (vraća) poruku, tjerajući subjekt da ga usvoji i dešifruje, budući da se poruka dobija izokrenuta. U takvom nastojanju shvatamo – da

subjekt, koji više nije jedinstven/totalizujući, već raspršen/pluralizovan, sam funkcionira kao označitelj Drugoga, što se može pretpostaviti i kao razlog njegovog “nestanka”.

Preписка između Begzade i Mukaffe implicira niz različitih semantičkih polja/nivoa.

Krenuvši stazom dekonstrukcije čitava priča oko Mukaffinog odlaska, njegove žudnje, i Begzadinog ostanka, njezine čežnje, prikriva ispod površine Mukaffinu priču o obogaljenom ocu u Perziji i čežnju da dođe/vrati se na to mjesto sa kojeg bi trebala uslijediti osveta: postati velik i poznat, i time opravdati oca koji je krivo kažnjen za *utaju poreza*, a u osnovi krije etički poziv da se suprotstavi različitim silnicama moći koje ne zaobilaze niti tijelo, niti porodicu, niti znanje. Prizivajući Drugog kao zalag istine, a ta je da zapravo žudi za znanjem, laž postaje legitimna, istinita: znanje personificirano u amanu, pismu zbog koga je kažnjen, postaje zla kob. Mukaffa završava na isti način kao i njegov otac tako što mu bivaju odsječeni ekstremiteti.

Osim toga iz prepiske između Begzade i Mukaffe, koja proizvodi *“strah od prazne površine za pisanje koja se svojom prazninom nudi svakakvim glupostima”* (*Istočni diwan*, 32.str.), proizvodi strah od Drugoga, stranoga koje se može prepoznati u tome bjelilu, onoga što se može otkriti u aporijama čitanja. Riječ je o strahu, rekla bih, opravdanom, jer se iza razuma i logičkog promišljanja naslućuje prisustvo odsutnog. Begzada i Mukaffa se na takav način doživljavaju kao dioskuri onoga drugog, zrcaleći na rubovima svojih govora uvijek ironiju, izokrenut govor. U takvom nemogućem odnosu stvara se pukotina u kojoj se lik Rustema pojavljuje kao podrugljivi Treći. Karahasan uspostavlja na ovome mjestu na superioran način postmodernističku parodiju, iznevjeravajući i izigravajući okvir, koji se ne temelji na poimanju tradicionalne eshatologije binarnih opozicija koje bivaju dijalektički smirene u trećem. Zašto Begzada Rustema uvlači u svoj nemogući odnos s Mukaffom, i zašto ga Mukaffa prihvata potom u službu kada ga sve njegovo odbija od sebe, šta više čini mu se odvratnim? Rustem se pojavljuje kao označitelj manjaka, koji proizvodi Drugi za Ja koji i *“samosvijest sili da prizna svoju bitnu ovisnost o Trećem”*,¹² jer zapravo, iako to razum odbija, tog Trećeg podrugljivog kao moment samoposredovanja *“ne može izbjeći nikakva dijalektika”*.¹³ U tom nadigravanju subjekt je nepostojan, nekonzistentan, i apsolutno (najmanje) dvoznačan, budući da

12 Frank, Manfred, “Istinski subjekt i njegov dvojniki. Hermeneutika Jacquesa Lacana”, *Kazivo i nekazivo*: studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta, Zagreb: MD, 1994, str.172.

13 Ibidem, str.172.

14 Ibidem, str.173.

15 Ibidem, str.175.

16 Lyotard, J. Fransa. *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo jedinstvo, 1988, str.30.

drugi ima Drugoga. "Njihov odnos ne slijedi zakon reprezentacije (jer nema originalne i ponovljive prezentnosti Ja koja bi se mogla ponovo prisutniti – u re-prezentirati – u ja: ta dva subjekta "nisu koncentrična"), nego je određen poretkom radikalne inverzije".¹⁴

Mukaffin otpor prema priči zasnovan je na strahu od proboja Drugog, te će priča biti anticipacija D/drugog, onoga što će snaći pisca. Sve je već bilo prije negoli se desilo. "Prezentnost Drugoga i podudarnost njegova govora s diskurzivnim poretkom komunikacije kao takve i komunikacije općenito",¹⁵ dozvoljava da dijalog postane prolaz, procjep kroz koji nadire *neprepoznavanje*.

Treba krenuti od drugih, sa mjesta sa kojeg će Mukaffa postaviti ali i potvrditi vlastito postojanje, što je u vezi sa savremenom okupiranošću pitanjem društvene samobitnosti, ali i sa pitanjem određenja vlastitog prostora na granici kao plodonosnom polju napetosti.

Šahrijarov prsten – Genealogija farnaka

Razrađujući bitne antropološke i ontološke pretpostavke, Karahasan problematizira ključne pojmove savremenosti – *pitanje identiteta, konstituiranje/konstruiranje subjekta i mogućnosti uspostavljanja dijaloga*, ono što Bahtin naziva dijalogizirani subjekt, pitanja su što "muče", misle svi likovi *Šahrijarovog prstena*. Zapravo, pitanje uspostavljanja dijaloga jeste pitanje razumijevanja govora drugoga. U toj priči uz osnovno pitanje koje roman postavlja – a to je pitanje identiteta, očituje se insistiranje na pripovjednoj raznorodnosti i kritiziranje metanarativnosti i monologizma, dakle protivljenje svakoj vrsti unitarizacije. Čini se, da se u većini Karahasanovih tekstova upravo može uočiti konstanta u obliku insistiranja na diskurzivno-društvenoj raznorodnosti. To insistiranje na različitosti pripovjednih strategija u vezi je sa jezičkim igrama, toliko da "su jezičke igre (...) *minimum odnosa potrebnih da bi društvo uopšte postojalo*".¹⁶

Prostor romana uspostavlja uporedni tok različitih priča. Vrijeme se shvaća relativno, jer u romanu *Šahrijarov prsten*, naprimjer, miješaju se i povezuju prošlost, savremenost i budućnost, sudbina se ponavlja kroz apokrifnu historiju, ili se uočavaju paralelizmi između glavnih likova tri glavne priče (postoji niz rubnih) – Faruka, Figanija i Bella, a sve ih povezuje farnak – dvostruko biće, čija je sudbina da bude proveden na magarcu,

osramoćen i naposljetku rastrgan (valjda zbog neodlučnosti kome ili čemu pripada). Farnak je razlika/différance, *nedovoljno "čist"* (bez značenja), da bi se na njega pristalo, da bi bio prihvaćen. Zato žrtvovanje postaje mogućnost za izbjavljenje, neka vrsta transcendencije, koju od ova tri lika ne dobija jedino Faruk, budući da je stvarnost izgubila dimenziju etičnosti.

Roman je dijaloški zato što je otvorena konstrukcija koja ostavlja neriješene konfliktne situacije, parodira sve druge žanrove i zato što se "*razilaženje glasova i jezika*" koji čine roman "*opire iskušenju da smanji drugost drugoga na istovjetnost istoga*".¹⁷

Subverzivni element za potkopavanje svih totalitarnih kultura, stereotipa, ideologija, represivnih, hegemonijskih diskursa političkih institucija jeste *smijeh i karneval* u bahtinovskom smislu. Oni su, moglo bi se kazati, najradikalniji oblici dijaloga. Karnevalesknost kao lajtmotiv *Šahrijarovog prstena* nudi mogućnost uspostavljanja dijaloga s drugim i time zasnivanje identiteta, ali i mogućnost za žrtvu u vremenu kad je žrtva zabranjena, za vraćanje smislenosti, a u vezi sa pravедnošću i etičnošću:

"...otkriće da bi sve ovo naporno trajanje ovdje moglo imati nekog smisla ako bi se čovjek na kraju mogao žrtvovati za nešto do čega mu je stalo i što je šire od njega samoga. Ali je naš problem danas u tome što je naše doba zabranilo žrtvu i ukinulo stvari za koje bi se normalan čovjek mogao žrtvovati, pa smo mi osuđeni na uvjerenje da smo besmrtni, tako da držimo dijete, održavamo kondiciju, skrivamo od sebe mrtve, bolesne, slobodne, radimo sve odnosno rade nam sve da sačuvamo uvjerenje o svojoj besmrtnosti... (*Šahrijarov prsten*, 321.str.)

Priča o smijehu funkcionira kao metonimija. Smijeh je sam život koji u svojoj osnovi ima igru/karneval kao oblik slobode i drugosti. Jer "smijeh kazuje da je dijaloška interakcija još uvijek moguća, čak i u najrepresivnijim situacijama".¹⁸

"Ali postoji smijeh djece, objašnjavao je Bell, razdragani smijeh tijela koje upoznaje sebe i raduje se sebi i tom upoznavanju". (*Šahrijarov prsten*, 251.str.)

Stoga u priči o smijehu Bell je *džin*, ne-čovjek, biće od plamena, duh, nevidljiv, sposoban da se pojavi u raznim oblicima, a da bi ljudima vratio smijeh, uzima ulogu puha, smiješnog kraljevog zamjenika.

Džinovo ne/postojanje ukazuje na to da je identitet posljedica ne-identiteta, tj. kulturološki subjekt se konstituira samo

17 Carroll, David, "Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti". Bahtin i Lyotard", *Bahtin i drugi*, uredio V. Biti, Zagreb, MD, 1992, str.170.

18 Bahtin, cit.po Carroll, David, "Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti. Bahtin i Lyotard", *Bahtin i drugi*, uredio V. Biti, Zagreb, MD, 1992, str.172.

onda kada nije jedinstven, utemeljen, kada je prožet mnoštvom glasova, što će reći da kritiku usmjerenu na društvene i ideološke dogme može iskazati i luda, puš, pisac romana, a ne samo neko ko je primarno naučnik ili teoretičar.

Karneval i Bell trebali bi da oslobode narod i pomognu u “njihovom postajanju samima sobom”, jer se “prava priroda” ljudi očituje upravo u karnevalskim situacijama, situacijama kada se oslobađa ego, sopstvenost od različitih ideoloških indoktrinacija, pa je maska puha, njegovo “*zamjeničko dostojanstvo*”, parodirano i ironizirano posebnim znakovima. U rasutom, dehumaniziranom svijetu, svijetu mehaničke nužnosti, mogućnost da se desi čudo – da neko umre da bi neko bio spašen – odavno je izgubljena. Stoga je Bellovo nastojanje parodirano, a jedino što je izvjesno jeste snatrenje, iluzija o cjelini. Mogućnost žrtve, kao i mogućnost da džin postane čovjek, ironizirana je tako što će Bell biti proveden na magarcu kroz grad, pri tome biti gađan, a sve da bi ljudima vratilo smijeh i tako spasio narod. Potraga za identitetom i Bella i pjesnika Figanija pretvara se u čin sramoćenja, a subjekt završava nedostojanstveno, tako da na kraju tog pohoda bude ispljuvan, ismijan i umoren, a ideja povijesti ukazuje se u ovome slučaju kao cikličko ponavljanje istoga usuda, kao igra Dobra i Zla:

“Znam za još dosta slučajeva i ljudskih sudbina sa sličnim završetkom, znam za toliko sličnih sudbina da pomišljam kako postoji sorta stvorenja kojima je u naravi ili sudbina (ako to nije isto) da budu na nekom živinčetu provedeni kroz grad, izloženi smijehu, poruzi, pljuvanju i udarcima ljudi, da bi na kraju tog pohoda bili umoreni”. (*Šahrijarov prsten*, 154.str.)

Čitava priča o smijehu postaje “*sprdnja o smijehu*” čime se odriče mogućnost utemeljenja čvrstoga identiteta kao i modernistička mogućnost spašavanja svijeta, ostavljajući priliku jedino radu na pojedinačnim slučajevima:

“A kakav ti je to smijeh?! Je li smiješno ako upregneš šepavca u kola? Jeste. Treba li se nakon tog stidjeti? Treba. Jesi li dobio veliki, državni, smijeh ako zabraniš uprezanje šepavca? Nisi. Mora li se i to dozvoliti? Mora. Treba li ponuditi ljudima da se nakon toga poka-ju? Treba. Eto to ja tebi govorim”. (*Šahrijarov prsten*, 254.str.)

U romanima Dževada Karahasana imamo postavljenu *privatnu malu priču* i mnoštvo historija i uloga subjekta u njima, naspram Velike priče/Povijesti, koja biva dekonstruirana više

tim mikropričama, negoli samim pripovijedanjem. Ovakva strategija omogućava autoru osjećaj za drugo/različito, čime je izbjegnuta subjektivizam (boravkom na granici koja funkcionira kao “metafora za objektivnu umjetnost” kako smatra Karahasan)¹⁹, a ostvarena polifona postavka koja omogućava relativizaciju pripovjednog i skeptičnu vizuru.

U romanu *Šahrijarov prsten*, kao generativni kōd, pojavljuje se kategorija etičnosti, koja s jedne strane dopušta/upućuje na viđenje pozitivnije strane povijesti, “realiziranu u individualnim sudbinama”,²⁰ a s druge strane relativizira mogućnosti da se postigne sreća jer je osujećena stalnim, cikličkim ponavljanjem zla. Ono za šta vrijedi živjeti, u romanu *Šahrijarov prsten* se ponavlja kao eho, jesu neke transhistorijske vrijednosti – umjetnost, ljubav, mogućnost žrtvovanja – ono što se vezuje za čovjeka, ono “što se suprotstavlja povijesti kao političko-pragmatičnom, kronološko-temporalnom, pozitivističko-progresivnom zlu jesu antropološko-generičke i umjetničke vrijednosti”:²¹

“Znam da moram otići ja jer ćeš, ako odemo zajedno, ti izgubiti sve osim mene, a ja ću, ako odem sam, izgubiti samo tebe (što je, doduše, sve jer ja ništa drugo nemam, ali moram jednom, treba mi da jednom, barem pokušam biti plemenit, biti bar malo više od sebe samoga)”. (*Šahrijarov prsten*, 96.str.)

Tek na kraju romana *Šahrijarov prsten* uspostavljaju se koordinate za priču o načinima postanka čovjekom, za priču o identitetu. Faruk shvata da prostor nije mjesto, grad, snatreci o nekim duhovnim prostorima čime se demistificira dugovjekovni mit našeg podneblja, antejski mit, “majčice zemlje”: “Ovo nije mjesto, a autobusi mogu voziti samo kroz mjesta (...) treba tražiti svoje mjesto, valjda ga jednom i nađe, valjda i on jednom ode”, kaže Faruk (*Šahrijarov prsten*, 326. str.). Kuća, grad, nije mjesto identiteta, prostor gdje treba pronaći Oca, socijalizirati se. Prostor je transhistorijski i bezgranični, a u vezi je samo sa čovjekom – ljubav i ljudi, dijalog među različitima/drugima kao mjesto uspostavljanja identiteta. Treba tražiti drugo mjesto i/ili mjesto Drugog da bi pronašlo vlastito. Zato se pripovjedač pita zašto otići znači pronaći svoj prostor:

“Zašto je to tako? Zašto Bosanci (a rekao bih da je slično i s ljudim s juga Italije, s Ircima) postanu tako strasni rodoljubi kada odu (...) Bosna je oduvijek prostor iz kojeg se odlazi, bježi, protjeruje, a svi sretnici koji odu, pobjegnu ili budu protjerani, iako do tada nisu znali šta su, postanu Bosanci onoga momenta kada se smjeste negdje drugdje”.(istakla A.D.G) (*Šahrijarov prsten*, 93.str.).

19 Pogledati u: *Dosadna razmatranja*. Dževada Karahasana, Zagreb, 1997, str.108-109.

20 Milanja, Cvjetko. O romanu. *Hrvatski roman od 1945-1990*, Zagreb, 1996, str.111.

21 Ibidem, str.111.

22 Karahasan, Dževad, *Posveta*, [http:// www.bosnasrebrena.com/posveta.htm](http://www.bosnasrebrena.com/posveta.htm), str.3.

23 Ibidem, str.3.

Sličnim iskazima vrvi čitav tekst koji postaje polje preoznačavanja, intertekst, aluzija na savremeni kulturološki kontekst BiH, ali i na višestoljetnu sudbinu ove zemlje. Tekst postaje tako dio bosanskohercegovačkog kulturnog sistema, a budući da je iskaz dvostruko kodiran, nije lišen niti ironije i skepse. Bosanac postaje Bosanac zbog zla, patnje i “*upravo zato što je protjeran i što je, zahvaljujući tome, to saznao*” (*Šahrijarov prsten*, 93.str.) Bosna i bosanski identitet funkcioniraju kao scena za preoznačavanje, postajući sam tekst koji otvara pitanje multietične sredine i hibriditeta, pitanje interakcije i mogućnosti uspostavljanja dijaloga s drugim/a u kontekstu postkolonijalne kritike. Kulturalni identitet (i kolektivni i personalni) gradi se u odnosu s drugim kulturnim paradigmama u jednom “*plurikulturnom sistemu*”,²² kako kaže Karahasan, u kojem su sve zajednice “*svjesne svog identiteta i svoje posebnosti jer ga stalno iznova potvrđuju u suočenjima s Drugim*”.²³

Kako je omiljena pozicija Karahasana pozicija drugog, tako se i likovi njegova dva romana *Istočni diwan* i *Šahrijarov prsten* uglavnom nalaze na toj poziciji sa koje, ukoliko se pojave u ulozi naratora, tumače historiju – historiju drugih. To znači da se ne pripovijeda iz centra već sa margine, kao što, recimo, Faruk čiji je glas obilježen kao glas drugog, pripovijeda na sahrani svoga tetka. On je stranac u odnosu na svoju familiju i njihove konvencionalne načine ponašanja; on je stranac u svome gradu, u svojoj zemlji, isto kao što je Bell svojom neprirodnošću, neljudskim obličjem drugi u odnosu na okolinu. Azra započinje *drugi* život nakon Farukovog odlaska. Takvih primjera u romanima je dosta. Drugost svih likova proizvod je boravaka na granici te njihove povijesti i u tom kontekstu poprimaju formu diskursa drugog.

*Sara i Serafina – Atópos – nepogodno prijateljstvo.
Više ljubavi – manje mržnje!*

S jedne strane, odgovaramo za sebe i u sopstveno ime, odgovorni smo samo pred pitanjem, zahtevom, traženjem objašnjenja, “instancmom”, odnosno “insistiranjem” drugoga. S druge strane, vlastito ime koje strukturira “odgovaranje-za-sebe”, u sebi samom je za drugoga, bilo da ga je drugi izabrao (na primer, ime koje mi je dato na rođenju, koje nikada nisam odabrao i koje me uvodi u prostor zakona), bilo da, na svaki način, ono implicira drugog u samom činu nazivanja, u njegovom poreklu, njegovoj svrhovitosti i upotrebi.

J. Derrida

Roman Dževada Karahasana *Sara i Serafina* razlikuje se u odnosu na prethodna dva romana *Istočni diwan* i *Šahrijarov prsten* u tematskom i konstrukcijskom pogledu. Dok su priče u oba prethodna romana bile smještene u različite kulturološke sfere, spajajući i prošlost i savremenost, *Sara i Serafina*, promovirajući se također kao polifonična proza, najvećim dijelom ispisuje kulturalnu priču koja je vremenski i okvirno smještena u period posljednjeg bosanskog rata.

Roman *Sara i Serafina* u svoj narativni prostor uvodi raspravu o smislu žrtve i etičke odgovornosti u dehumaniziranom svijetu različitih silnica moći koje presijecaju cijeli društveni korpus, a to znači porodicu, tijelo, spolnost, znanje, identitet itd.

Započinjući roman pričom o brončanim likovima u čijoj sjeni se odvija ljudski život, pripovjedač uvodi raspravu o moći kao sistemu *kapilarnog nadzora* nad pojedincima. Preko metafore brončanih likova koji proizvode čovjeka i čovjeka koji proizvodi brončane likove prikazuje se da je poništena i relativizirana klasična humanistička razlika između zakonodavca i revolucionara i da moć "stanuje" u strategijama i u načinima sprovođenja, a ne u posjedovanju kao privilegiji vladajućih:

"Svoje brončane likove, dakle institucije odnosno državu u najširem smislu, čovjek proizvodi onako kako proizvodi mokraću, znoj i ugljični dioksid – nužno i posve prirodno".²⁴

Unutar takvog svijeta mehaničke nužnosti koji je izgubio smisao za etičku odgovornost u smislu *usmjerenosti na dobro* sa drugim i za drugog propituju se pojmovi kao što su identitet, subjektivnost, drugost, i u tom kontekstu pojmovi kao što su prijateljstvo, ljubav, ljubomora koji su za čovjeka od izuzetnog značaja, a koje mainstream kultura neprestano zanemaruje i ostavlja po strani.

U osnovi romana je priča o Sari odnosno Serafini – Sari koja je usmjerena na brigu za drugoga i koja se buni protiv svih determinističkih zakona odnosno Serafine, i onoga što se nameće kao obavezno i koje ima pretenziju na univerzalnost; s jedne strane, priča o umreženosti subjekta u sistem normativnosti koji reprezentira istinu kroz različite oblike ograničavanja i, s druge strane, potisnuta priča koja nastaje u pukotini, unutrašnjost spoljašnjeg kao tačka otpora koja nastoji promijeniti *nepostojani dijagram*. To je čvorišna tačka na kojoj se živi, "ali, ma koliko da je strašna, to je linija života koja se više ne

24 Karahasan, Dževad. *Sara i Serafina*. Zagreb: Durieux, 1999, str.5.

25 Delez, Žil. *Fuko*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989, str.126.

26 Riker, Pol. *Sopstvo kao drugi*, preveo Spasoje Ćuzulan, Beograd; Nikšić: Jasen, 2004, str.178.

meri odnosima sila, i koja čoveka prenosi s one strane užasa. Jer, na mestu pukotine, linija pravi petlju, ‘središte ciklona, tamo gde se može živeti i gde se čak vodi prvoklasan život’²⁵ U ovakvoj narativnoj situaciji ne raspravlja se o načelu dualiteta, nego je riječ o osviještenosti pozicije sebstva u odnosu prema drugome, u čemu prepoznajemo etički nagovor teksta. Ricoeur uspostavlja razliku između etike kao *usmjerenost prema ispunjenom životu* i morala koji artikulira to usmjerenje u “normama koje se karakterišu pretenzijom na univerzalnost i istovremeno na učinak prinude”.²⁶ Unutrašnja izvanjskost se može misliti kao prostor etičkog usmjerenja ka ispunjenom i *dobrom životu sa drugim i za drugoga* koje čitamo iz prijateljstva profesora, pripovjedača i Sare, a posebno iz Sarine odluke i čina da stane uz prijateljicu Elu, Jevrejku po cijenu vlastitog života i “nebrige” za vlastiti život:

“To Vam napominjem da biste shvatili kako sam ja naravno znala šta znači popeti se na kamion, kao što sam znala šta znači reći onom civilu da se zovem Sara. Znale smo mi sve to, sve smo razumjele, i Ela i ja. Nismo naravno poimenice znale logore i te stvari, nismo znale pojedinosti i činjenice, ali smo itekako znale da je Ela neprihvatljiva i zašto, da mene druženje s njom kompromitira i da sam zbog tog druženja bez drugih prijatelja u razredu, znale smo da je nezdravo hodati tako kako smo mi taj dan uradile i znale smo da moramo tako hodati taj dan jer ima stvari koje vrijede mnogo više od zdravlja i preživljavanja” (*Sara i Serafina*, str.112.).

Preko čvorišne tačke, mjesta na kojem se živi, preživljava, a koje izmiče i klizi ratnoj mašineriji, zakonu i normi, razabiremo konture smisla govora o ljubavi i vjeru u brigu za drugoga. Za Anđelinu usmjerenost na *dobro*, spašavanje sestre Sare je determinirano krvnim srodstvom, familijarnošću, a za Saru (“Ma nek se ona nosi sa svojim spasavanjem!” “Ma kome je bilo do njezinog spasavanja.” – *Sara i Serafina*, str.115.) je mjesto nelagode koja ne dozvoljava odlučivost kome ili čemu pripadati jer je uzrokovana boravkom na granici. Sarina prva odluka, još dok je bila djevojčica, da stane uz prijateljicu Jevrejku tiče se etičke odgovornosti pred samom sobom i sposobnosti da se performativnim činom dobra suprotstavi nasilju. Odluka da to činim ja u ime dobra, prijateljstva, u ime onoga što bih voljela da drugi učini za mene je moto kojim se vodi Sara. Anđelinina odluka da skine sestru Saru sa kamiona smrti također je usmjerena ka dobru za drugoga. Međutim, ono što joj omogućava takav čin je pozicija koja ima političku

31 Lyotard, cit.prema: Carroll, nav.tekst, str.166.

32 Karahasan, Dževad. *Noćno vijeće*. Zagreb: Profil international, 2005, str.215.

33 Baba, K.Homi. *Smeštanje kulture*. Beogradski krug, Beograd, 2004, str.36.

(Sve, kaže Marx, ima pri/povijest). Postoji srodnost između pučanstva i pripovjednog teksta. Popularna forma 'jezika' je mala deritualizirana priča...".³¹ Ovakve tekstualne strategije u vezi su s pitanjem političkog i društvenog, odnosno, riječ je o "pripovjednim pragmatikama" koje imaju kritičku funkciju u odnosu na vladajuću metanaraciju i mogućnost druge vrste društvenih odnosa.

Posljednji roman *Noćno vijeće* potvrđuje jednu od temeljnih vrijednosti Karahasanovog proznog postupka, a to je etičnost naracije koja se i u ovome romanu ostvaruje na svim tekstualnim razinama. *Noćno vijeće* je roman svjedočanstvo koje u sebi prikuplja raznorodnost rečeničnih režima i raskola, tako da priča, uzimajući samu sebe za referenta, postaje apokrifna, ali legitimna potisnuta povijest. Izmješteni subjekt bezdomnog stanja, Simon Mihailović, vraćajući se u rodni grad Foču, kako bi pronašao tačku suglasja sa samim sobom, donosi pogled iz druge perspektive, iznutra, na svijet koji je nekad bio dio njega. Pravo stanje bezdomnosti za Simona počinje onog trenutka kada shvata da se njegov svijet sveo na kuću koju zaposjedaju utvare. Ponavljanje historije pune nasilja i smrti pretvara Simonovu kuću u metaforičnu kuću pamćenja subjekata narativa koji mrmore, škripe, izlaze iz drveta: "Kako je dobro živjeti u kući u kojoj pod škripi samo kad staneš na njega, mislio je. Ali je važno da škripi, odvratno je boraviti u nijemoj kući".³² Za Simona je stanje bezdomnosti povezano i sa traumom lične historije proizvedenom društveno-političkom egzistencijom. Stoga kuća koja povezuje ovaj i onaj svijet, prošlost i sadašnjost, život i smrt premošćava onaj međuprostor koji nastanjuju aveti povijesti, postajući simbol bezdomnog stanja svijeta, ali i metonimija umjetnosti kao "potpuno ostvarenog prisustva progonjenosti utvarama istorije"³³ koja preuzima odgovornost za zatomljene, prešućene i neizgovorene glasove prošlosti.

Temeljna postavka romana oličena u viđenju *svijeta kao šljive*, u svojoj osnovi dobrog, zaokruženog, kako se razvija naracija, destruirana se dramski u tragičnu priču o cikličnom ponavljanju zla koje se prikazuje kroz pokolje fočanskih muslimana. Kao da se spuštamo u Danteov pakao, priča se koncentričnim krugovima usložnjava i grana, te se iz parabolične dimenzije slike svijeta kao šljive, pred nama otvara raspolućena i rasprsnuta tragična verzija povijesnog slijeda. Dok se ruše jedna po jedna sve predstave nekadašnjeg života, koji se sada preselio u

ogledalo ("nema ogledala gdje ima života", *Noćno vijeće*, str.12.), za Simona Mihailovića počinje igra unutrašnjeg i vanjskog, tako da se roman pretače u raspravu koja pokreće pitanje kulturalnog i povijesnog pamćenja. Kroz lavirint svog života i kroz lavirint svijeta koji više nije pristajao na njega i na koji on sam nije mogao pristati, Simon kreće u obračun sa povijesnim ludilom i destrukcijom u svijetu koji je izgubio sve antropološke i generativne vrijednosti. Narativna konfiguracija romana unekoliko podsjeća na *Istočni diwan*, budući da Karahasan i u *Noćnom vijeću* koristi elemente paraliterarnih žanrova, uzimajući obrazac detektivskog romana, kako bi se isprovocirala intelektualna, filozofska rasprava o ljudskom odveć ljudskom – rasprava o smislu žrtve i etičkoj odgovornosti koja se poziva na mogućnost izbora, a s onu stranu pravila, zakona, normi, koje sve skupa sačinjavaju ono što bi se moglo nazvati moralom. Investirajući u priču život, ne u biološkom nego u etičko-kulturalnom smislu, priča postaje legitiman medij procjenjivanja i ocjenjivanja samih likova, ali i društvene stvarnosti. "Ideja narativnog jedinstva jednog života nam tako garantuje da subjekt etike nije drugi do onaj kome priča doznačava narativni identitet."³⁴

Roman *Noćno vijeće* je istovremeno i priča moći utjelovljenoj u policijsko-istražiteljskoj sili kao glas dogme i institucionalne kontrole koja se realizira preko detektivskog obrasca; on je i filozofska rasprava, glas iznutra, utemeljen na iskustvu koji uključuje pripovijedanje o drugima kao i pripovijedanje drugima.

U nastojanju da se konsolidira vlastiti izgubljeni identitet/i, glavni junak romana, Simon Mihailović kroz esejističke pasaže i unutrašnje monologe prolazi uzduž i poprijeko kulturnoloških granica, i iz pozicije marginalnog izmještenog subjekta, s druge strane moći, institucija i autoritativnog diskursa, pronalazi prostor vlastite kreacije identiteta u ljubavi, prijateljstvu, etičkoj brizi za drugog. Povratkom u prošlost, kako bi se kritički preispitala, i destrukcijom monumentalističkog koncepta povijesti kao teleološkog i linearnog slijeda, odriče se svaka vrsta utopijskog kolektivismu i rada na kolektivnom pamćenju, a pitanje narativnog identiteta postaje žarišno mjesto razlike između totalitaritarnog i demokratskog diskursa, postaje mjesto etičkog nagovora teksta.

"...pokrenuo se tjeran jakom neshvatljivom čežnjom za nečim što bi moglo postojati negdje dalje ispred njega, žudnjom da se primakne tom nevidenom, a možda i nadom da će se tamo naprijed umanjiti bol koji mu je zaposjedao tijelo."³⁵

34 Ricoeur, Paul. *Sopstvo kao drugi*. Beograd, Nikšić: Jasen, 2004, str.186.

35 Krahasan, Dževad. *Noćno vijeće*. Zagreb: Profil international, 2005, str.202.

36 Homi, K. Baba. *Smeštanje kulture*. Beogradski krug, Beograd, 2004, str.18.

37 Karahasan, *Noćno vijeće*, 2005, str.221.

Tjeran pripovjednom žudnjom, Simonov prelazak granice, njegov silazak u podrum (“tamo gdje svjetlost neki dan nije htjela”, *Noćno vijeće*, str.201.), koje funkcionira kao metafora u pamćenju zatrpanih i potisnutih storija, u međuprostor, *svijet prikaza* gdje borave obestjeleseni, zaboravljeni likovi prešućenih povijesti, pokazuje da završetak historijske priče ne mora da bude i kraj, budući da “granica nije ono kod čega nešto prestaje, već je (...) ono od čega nešto započinje svoje postojanje”.³⁶

“To je rješenje koje mu se otkrilo danas, dok je snatrio na suncu. Ne može on njih ponovo pobiti, a ne može ni živjeti na ovom svijetu nakon što ih je vidio, toliko je znao čim se danas probudio. Srećom, uvijek ima treći put, a on mu se otkrio u polusnu: on će otići među njih da trpi s njima, živ ali sposoban da osjeća i razumije.”³⁷

Naposljetku se okosnica romana utemeljena na početnoj spoznaji *svijeta kao šljiva* realizira putem etičke implikacije metafore “*svijet je uistinu šljiva*” koja postaje epistemologijsko izvorište romana utemeljeno, ne na utopijskoj, modernističkoj dovršenosti svijeta i subjekta shvaćenog u binarnim terminima, nego na svjedočanstvu pojedinačnog iskustva bezdomnosti, pri čemu etička perspektiva postaje legitimno mjesto opunomoćenog govora historijskog i narativnog subjekta.



Nirman Moranjak-Bamburać

TRAUMA – MEMORIJA – PRIPOVIJEDANJE (Romaneska trilogija Jasmine Musabegović)

“Već pri prvom pristupu vidimo da u dijalektici oka i pogleda nema podudarnosti, već postoji potpuna obmana. Kad u ljubavi tražim pogled, uvijek je potpuno nezadovoljavajuće i promašeno ono – *Nikada me ti ne gledaš tamo gdje te ja vidim*. Obrnuto, to što gledam, *nije nikada ono što želim vidjeti*. A odnos na koji sam maločas podsjetio, odnos slikara i ljubitelja, jest igra *trompe-l’oeil*, ma šta god kazali.”

(Jacques Lacan, *Četri temeljna pojma psihoanalize*)

Ovo je pripovijest o stranputicama čitanja, isto toliko koliko je i pokušaj odgonetanja uznemirujuće zagonetke uvezivanja priča u *trilogije*, ali takvog da se prate ne slijedovi već *skretnice*, čvorovi paradoksalnog odupiranja telosu razvojnog modela, impliciranog u konvencionalnim postupcima, u *logosu* monumentalne romaneskne historizacije sižea i likova. Naviknute da ekonomija romanesknh trilogija odlučno raspoređuje svoja “prije” i “poslije”, da pri/povijest u svom širenju temporalnog okvira posvjedočuje rađanje nekog organskog identiteta u njegovu linearnom narastanju, tri romana Jasmine Musabegović – *Skretnice* (1986), *Most* (1994, 2003)¹ i *Žene. Glasovi* (2005) – otvaraju složenu problematiku (ne)mogućće žudnje za usredišnjenjem narativne razlomljenosti, traumatične neodlučivosti započinjanja i povezivanja narativnih krajeva, intersekcije i pregovora diferencijalnih osa subjektivacije koje prije stvaraju

1 Dva izdanja *Mosta* signifikantna su za ovaj esej, jer je autorica dodavanjem uvodnog samoobjašnjavajućeg eseja o rušenju i ponovnoj rekonstrukciji mostarskog mosta i umećtanjem pjesama, ne toliko grubo narušila njegovu strukturu kako misle neki kritičari, već prije demonstrialala nesvjesnu potrebu da djelimice obuzda provalu zazornog preko iscrtanih granica pripovjedljivosti. Tako je snažno intervenirala u svoju vlastitu putanju lektire u kojoj je prvo izdanje *Mosta* bilo središte iz kojeg sam se kretala prema *Skretnicama*, što je, pretpostavljam, moralo imati posljedice po recepciju prvog dijela “trilogije”. U svom čitanju, dakle, referiram na prvo izdanje, ali shvaćam ovu intervenciju kao simptom potiskivanja koji proizvodi narativne turbulencije u završnom dijelu trilogije.

2 Moram istaći da, dosljedno svom feminističkom stavu, smatram da Nacija nije nikada dizajnirana u korist žena, pa je u tom smislu nacionalni logos tri-logije, mjesto moje konfrontacije sa lektinom. Ipak, kao što se nadam pokazati, odnos ženske priče sa njezinom etničkom kodifikacijom nije jednoznačan, te mi se to čini dobrom prilikom za suočavanje sa povjesnim kontekstom, u kojem se intersekcija rodnih, etničkih i religijskih razlika više ne bi smjela prećutati.

mjesto za provale zazornog, nego li omogućavaju da anamorfička struktura ovog tekstualnog krajolika konačnim rezom ispolji svoju djelatnu moć. Žureći previše unaprijed, rekla bih da je taj anamorfički objekat, taj fantomski lebdeći predmet oblikovan u međuprostoru ovih triju romana, zaplijenjen jednom nacionalističkom fikcijom nacionalnog identiteta,² čije prepoznavanje u tolikoj mjeri narativno ovisi o recepijenskoj predstavi neukrotljivog i prekomjernog tijela pripovjedačice (ono istodobno omogućava upisivanje etničkih označitelja i odupire se njihovoj veleleбноj fantazmatici), da na kraju krajeva treba priznati ne samo komplikovane i nejednoznačne odnose individualnog i kolektivnog, ženskog i muškog, već i u maksimalno napetoj relaciji naracije i recepcije pokušati barem lokalizirati simptomatično uzmicanje refleksije pod navalom afekata.

Govor o transgeneracijskoj kumulativnoj traumi doista je kost u grlu kako pripovjedačice, tako i čitateljice. Stoga što se pripovijedanje u okvirima ove romaneskne "trilogije" utemeljuje u "antiherojskoj naraciji" žena i žrtava umetnutih u diskurs preživjele, proces samouspostavljanja identiteta upada u prazan krug onoga što se ne da reprezentirati, u gubitak ega, prijatnu grobne dubine pamćenja kao jedinog medija koji, metaforički govoreći, može imaginirati povijest stradanja i žrtvinu priču. A to *teško iskušenje pamćenja* uzrokuje da tok naracije, osobito u *Žene. Glasovi*, nikako više nije, kako bi rekao Benjamin, kupanje brane bola u tokovima pripovijedanja, već implicirana krivica i zamjena za nemoć jezika (što bi, možda, adekvatno rastumačilo sliku kalema – čempresa kojim Nizama piše po nebeskom svodu tajne roda i naroda). I ta krajnje dvosmislena slika – slika solidarnosti sa smrću projicirana u žensko pamćenje – lice-u-lice s porazom, na čudan je način čvorište priče iz kojeg se reartikulira sva nepouzdanost identitarnih naracija. Pa ipak, sasvim pouzdano se iz recepijskog horizonta prepoznaje da je veza naracije i prezentiranog tijela pripovjedačice nužno uspostavila neporecivu scenu etničke diferencijacije, s kojom valja računati i s kojom valja izaći nakraj ako se hoće zaozbiljno izbjeći zamke petrificirajućeg nacionalističkog diskursa.

Mada je sigurno da ova priča provocira moju reakciju upravo stoga što izaziva empatiju, htjela bih se donekle ograditi, bar u onoj mjeri u kojoj i dalje čvrsto vjerujem da je nekritičko povlađivanje žrtvenom poretku, implicitno povlađivanje diskriminirajućim društvenim praksama, osobito patrijarhalnom

nacionalističkom rodnom režimu. Diskurs žrtve uvlači u svoje ponore tako što te čini slijepom za zamku u kojoj bi mogle iščeznuti ključne razlike u iskustvu, pa bi to moglo i oslabiti moj vlastiti oprez prema ključnoj priči o vječno ženskom usudu da kolektivne rane preuzimaju na svoja pleća. Izazvana slikarskim kodovima teksta, tražim oslonac u onom što sam prije čitala: "Na općenit način, odnos pogleda prema onome što želimo vidjeti, jest odnos varke. Subjekt se pokazuje kao nešto drugo nego li jest, a to što mu se daje da vidi, nije ono što želi vidjeti. Zato oko može funkcionirati kao predmet *a*, tj. na razini manjka ($-\phi$)" (Lacan, 1986:114). Nizamine pripovijesti, odnosno smještanje ženskog tijela u konstrukciju naracije tako da ono postaje ekran na koje se projiciraju nerazmrsive slike, a sve zuji od umontiranih glasova, prisiljavaju me, međutim, da se i sama, ma kako nevoljno, smjestim u polje napetosti između individue i kolektiva. Zapljenjujuća imaginacija uposlena čas na učvršćivanju čas na fragmentaciji identiteta, autohtona i paradoksalna dinamika naracije, repetitivan i surov stil – sve me to upliće u svoju mrežu, pretvara me u tačkastu mrlju na ekranu naracije. Uhvaćena u sliku, baš stoga se trudim izmaći njezinom pogledu.

Čitateljičino prepoznavanje razasutih autobiografskih indicija kao simptoma na osnovu kojih se dešifrira osnovna autoričina intencija trilogijskog ulančavanja – tek je, kako bi rekao Paul de Man, alegorija čitanja, putanja re-figuracije sižejnih skretanja i lomova, njihova premiještanja i sažimanja koji se ne mogu odhrvati idiolektu samog teksta, pa ga stoga upisuju u imaginarni poredak, potiskujući na trenutke nelagodu zbog konstantnog izmicanja čvrstog tla na kojem bi počivala pretpostavka tri-logičkog uobličjenja. Drugim riječima, pretpostavka da se radi o romanesknoj trilogiji *efekat je lektire* i nikako se ne može pripisati autoričinoj intenciji. Stoga, kada kažem da "žensku priču" *Skretnica* dovršava njezina kćer Nizama – pripovjedačica *Mosta* i *Žene. Glasovi*, polazim od mogućnosti da čitanje može u stvari započeti s bilo kojeg pripovijedanjem konstruiranog mjesta: može se smjestiti u vagon-sobu prikačenu za "lokomotivu povijesti" i promatrati pojavljivanje i iščezavanje narativnih "stanica" (skretnice, stanice i vlakovi su ključni simbol *Skretnica*), može prisvojiti "žablju perspektivu" *Mosta* iz koje iskršava metaforika *prijelaza* i *narativ postajanja* (ženom, slikaricom, subjektom generacijske sekvence u porodičnoj priči), ili krenuti iz paradoksalne

pozicije između zemlje i neba (kao Nizama, pripovjedačica i lik romana *Žene. Glasovi*), pristati biti čempres, simboličko žalobno stablo i stablo života, te tako odjelotvoriti i oglasoviti zagrobni etnokrajolik pripadanja.

Osim likova uvezanih porodičnim odnosima, glas pripovjedačice što se osamostaljuje nakon prvog romana temeljni je transmiter pripovjednog ulančavanja. Njegovim posredovanjem transfigurira se čitateljčina putanja “odvrtanja priče” unatrag i njezin vlastiti doživljaj koji se jedino može artikulirati u obrnutom slijedu – od *Žene. Glasovi* prema *Skretnicama*. Oslonac čitateljskom iskustvu, međutim, bio je već upisan u tijelo teksta *Skretnica*, jer se već taj roman nije dao utjerati u čvrst arhitektonski poredak pripovijednih instanci, pa se glas pripovjedačice nije mogao sasvim jasno razlučiti od glasa lika. Ta dvoglasnost upravo anticipira višeglasje posljednjeg romana, a potencijalno može proizvesti naknadni efekat jednog konceptualnog impresionizma: skrivena pripovjedačica *Skretnica* također bi mogla biti slikarica Nizama! Ona djevojčica što je u *Skretnicama* upoznajemo kao vragolasto mjezimče što zajedničku molitvu majke i djece prekida svojim prkosnim tepanjem: “Necu kad umji, necu!” Iako se ovdje očigledno radi o čitateljčinoj samovolji u ophođenju s tekстом, putanja se čitanja izokreće kako bi prepoznala tragove pripovjedačke rekonstrukcije Fatimine priče izatkane od živih, somatskih i preverbalnih uspomena iz djetinjstva, intenzivno emotivnih sjećanja na majku, retrospektivne diskursivne rekonstrukcije porodičnih priča i simbola vezanih za tajne doma i porodičnu povijest. Sve ovo je vezano uz ukupan motivski repertoar sva tri romana, što i omogućuje učinak povezanosti tri teksta u jedinstven korpus. Možda čak upravo iz nevjerovatne Nizamine pozicije na čempresu, odakle kupi glasove mrtvih i “prevodi” ih u pismena-slike, “nebeske epitafe” za nožem učutkane žrtve.

U trenutku kad se narativno prerađivanje prošlosti suočava sa neizrecivim, sa traumatičnim iskustvom koje se ne da više transformirati u spasonosne simbole, kada prijeti slom svakog komunikacijskog okvira, kao voljna slušateljica gotovo instinktivno ovako interveniram u Nizaminu priču, dozivajući u sjećanje malu Nisku i njezino prkosno “Necu kad umji, necu!”. Pa iako se mnogo toga može reći protiv ove samovoljne geste, gotovo pobune protiv tekstualnog prezaposjedanja mog vlastitog tijela, u biti je to samo znak da čitateljica na neki način postaje suvlasnica traume i da je sad na djelu emocionalno

pražnjenje – u formi potrage za poželjnijim krajem i njegovim potencijalnim katarzičnim efektom. Kada bi umjesto patogenog i samoubilačkog zapušavanja rane (kao na kraju romana *Žene. Glasovi.*, kada pripovjedačica iznova gubi moć govora), nastupilo masivno rasterećenje putem integrirajuće memorije u ponovo odigranom prepoznavanju majke i njezine sudbine, hipotetički bi se moglo i raskinuti pakleni krug Fatiminih proročkih strepnji: “Bože, koje li će od moje djece... imati našu sudbinu? Koje li će doхватiti britki brid noža?”³

Riskirajući dakle da me se optuži za interpretativnu neumjerenost, željela sam ipak nekako predočiti kako se moje čitanje ovih romana, baš kao što i jeste, stalno spoticalo i sudaralo sa neukalkuliranim suviškom – ekscesom generičkog narativa identiteta koji umjesto monolitnog i homogenog iskustva, kroz prekide i aporije razumijevanja, reprezentacije, saopštljivosti i referencijalnosti uvodi u igru paradoksalnu i u sebi kontradiktornu dinamiku čitanja. Uostalom, savršeno je jasno da su *Skretnice* svojom romanesknom poetikom i u odnosu na svoja tematska žarišta doista anticipirale *Most*, a da su *Žene. Glasovi* neka vrsta prisilnog dopisivanja, produžetka iznuđenog okolnostima, intervencijom historije u osobnu priču. Stvarni je redosljed moga (prvog!) čitanja, međutim, bio još ekscesivniji: najprije sam pročitala *Most*, zatim *Skretnice*, pa *Žene. Glasove*. I u kasnijim krugovima čitanja (jer jedno mi nikako nije bilo dovoljno i jer sam, valjda, zaozbiljno uzela Barthesov poučak o “ponovljenoj lektiri” po kojem se onaj/ona koji/a čita jednom – izlaže nasilju samo jedne priče), ipak se nikako nisam mogla osloboditi utjecaja spacijalne retorike središnjeg romana na ukupno predočavanje fabularnog toka trilogije u cjelini.

Središnji roman, metaforički i doslovno roman – most, mjesto je prijelazne naracije o odrastanju i individualnoj traumati odvajanja, koja priču o kolektivnim ranama uklapa u veoma specifičan scenario. Ono što konstituira prostor ovog romana, prije svega se odnosi na prepoznavanje jastva pripovjedačice u blještavoj bjelini hercegovačkog krajolika uhvaćenoj na njezinim slikama i u portretima osoba koje su obilježile njezino djetinjstvo. Međutim, središnja je scena romana tim intenzivnije povezana sa kontrastivnom slikom tamnih i hladnih bosanskih brda, neobično prigodnih kulisa za novo prepoznavanje lica smrti u dječijoj bolnici. Ta geografska lokalizacija bolnog odrastanja dočarava jedan tuđ, opasan i zastrašujući prostor, istodobno mjesto smrti i mjesto oporavka i, što je najupečatli-

3 Ovo je jedan od važnih lajtmotiva romana *Žene. Glasovi*. Drugi je glas žene koja doziva izgublenu majku i prekida tok naracije, za koju pripovjedačica veli da je “zajednički glas svijuu”. Treći je pjesnički citat: “Preklano grlo ne pjeva”.

4 Što posredno potvrđuje vezu između individualnog i kolektivnog traumatičnog iskustva.

vije, simbol osamostaljenog i prilično surovog dječijeg svijeta, nedostupnog imaginaciji odraslih. Traumatično odvajanje od porodice predstavljeno je u nizu mučnih somatskih reakcija i tjelesnih promjena, čas na intenzivno bijeloj podlozi bolesničke postelje i planinskog snijega, čas u mračnom okviru noćnih zvukova ili tamnih planinskih šuma. Proces subjekcije lika u romanu se na ovaj način iščitava kao intersekcija različitih sistema diferencijacije (lik pripovjedačice postepeno se u nizu odvojenih slika odvaja od svoje pozadine): stranosti i pripadnosti, intimnih i zajedničkih prostora, ženske i muške perspektive svakodnevice i povijesnih izbora, porodičnih javnih i tajnih relacija, te pripovjednog i vizualnog. Nizamino pripovijedanje kao da iz fragmenata svoga tjela – iz gotovo osamostaljenih oka i uha, izvlači i nastoji nanovo uspostaviti granice vlastite tjelesnosti, a sa njima i integritet jastva rasut u vizijama i odlomcima tuđeg govora. A to tijelo se, kao raskršće na kojem bi se trebale susresti diferencijalne i multiperspektivne osi diferencijacija (rodnih / spolnih, etničkih, religioznih), oblikuje i rastvara u obilju čulnih utisaka, preoblikuje se u medij za prenošenje tajni pripadanja, ponekad kontradiktornog, a ponekad u preklapanju sa tajanstvenim svijetom žena u čiji okvir ona najčešće smješta svoje uspomene.

Slika mosta koji simbolički spaja romanesknu trilogiju istodobno je i mjesto njezine subverzije. Naracija o majčinom i sopstvenom putu (od Fatiminih staničnih postaja do Nizaminih slikarskih osvajanja unutarnjih i vanjskih prostora, od majčina puta preko mosta do djevojčicinih staza ispod njega), zapliće se tu u seriju asocijacija potaknutih internom prinudom obnavljana uspomena. Paradoksalni proces spajanja i razdvajanja sopstvenih i tuđih slika pri tome sugerira ne okupljanje, već snažnu sliku rascjepa u subjektu, intenzivni doživljaj intimne rane identiteta,⁴ koja će se dozivati u sjećanje i u posljednjem romanu posredstvom uspomene na djevojčicu – dvojnicu, koja svoje djetinjstvo želi “oprati” od vlastitih crnih ciganskih očiju. Naracija o interakciji i pregovaranju sa intimnim svijetom žena, istodobno i privlačnog i odbojnog, smještena u perspektivu ispod “mosta”, od Nizame će prije napraviti čvorište iz kojeg se pretpostavka koherentnog identiteta rastvara u fluidnom, situativnom i relacijskom odnosu sa najbližom i širom okolinom, svjedočeći u prilog afektivne snage igre zrcaljenja intimnih i vanjskih pejzaža, prožetih ustrajnim tragovima onoga što se u djetinjstvu i mla-

dosti samo naslućivalo, vidjelo prije nego što se razumjelo ili se samo napola čulo.

Zaplet na relaciji majka – kćer u prostoru između *Skretnica i Mosta*, zacrtao je putanju uspostavljanja njihovih odnosa između prisutnosti i odsutnosti, govora i prećutkivanja, poricanja i prihvatavanja, ljubavi i uskraćivanja. Stoga nije čudo što ambivalentni sadržaj tog zapleta proizvodi kontradikciju patrijarhalne konstrukcije u samom srcu pozitivne alternativne ženske pri/povijesti, jer ideologije doma i majčinstva, snažno predstavljena osobito u *Skretnicama*, velikim dijelom konvencionalno utjelovljuje “muški poredak” vrijednosti, prokazujući ga, reklo bi se, samo zbog njegove slabosti i nedosljednosti. Na razini svog simboličkog ustroja oba romana slave snažne i osobite ženske individualnosti, ali prvi više potencira tradicionalnu predstavu majčinskog tijela kao utjelovljenja obiteljskog doma, dok drugi skicira ideju sebstva kojem je potrebno otići od kuće da bi se naknadno vratilo i ponovo odigralo dramu razdvajanja i povratka.

Problem koji ovdje iskršava razrađivan je u mnogobrojnim feminističkim debatama oko dinamike odnosa majki i kćeri i najkraće bi se mogao objasniti kritikom mitologiziranih slika majčinstva i idealiziranih slika doma, koje najčešće institucionaliziraju patrijarhalno i nacionalno nasljeđe. Žene su obavezane u svojim rodnim ulogama da čuvaju jezik, običaje, tradiciju, prenose kulturno nasljeđe (očevinu), budu simboličko središte obitelji i zajednice, jednom riječju personificiraju trajanje i nepromjenljivost. Kao što tvrdi Marina Warner, upravo su one garant identiteta: “Taj romantičan element ‘narodnog ognjišta’ vraća nas ponovo ‘Majci’, onoj koja utjelovljuje rodno mjesto... i naciju... Ali ona može imati tu ulogu samo na štetu odbacivanja osobne povijesti i naglašavanja vječnosti i nepromjenljivosti.” (cit. prema Morley, 2005:149) Međutim, iako romani Jasmine Musabegović djelimice potvrđuju patrijarhalnu naturalizaciju ženskih rodnih uloga, njihovu sudbinsku predodređenost da budu čuvarice doma, tradicije i jezika, ona se ovdje prvenstveno upošljava kao odbrambeni mehanizam u službi prorađivanja kumulativne transgeneracijske traume Bošnjaka i upravo ju je zbog toga izuzetno teško izložiti kritici. Osim toga, značajno je da ženska osobna priča nije ni u kom slučaju potisnuta u ime mobilizacije tradicionalnih porodičnih vrijednosti, niti je transferencija porodičnih odnosa u nacionalne izvršena bez poteškoća. Prije će biti da sa posljednjim romanom čitanje zapinje o stereotipne i pojednostavljene predstave, vezane za rodni

5 Ako je roman u svom arhitekstualnom obliku projektovani totalitet, onda bi trilogija govorila u prilog proširenja i pojačavanja ove ambicije koja isporučuje maksimalno intenziviran osjećaj historizacije romaneskne temporalne strukture. Problem je što “trilogija” o kojoj govorim operira sa potpuno drugačijom ekonomijom: ona nije “panorama” jednog života koja se sagledava iz “ptičije perspektive” povijesnih nadinterpretacija (i to usprkos uzdizanju pripovjedačke perspektive u posljednjem romanu i svojevrsne heroizacije pripovjedačice koja svoj pripovjedni “snajper” usmjerava pravo u lice prošlosti), već i zato što uporno “drobi” monumentalni vremenski tok, miješa vremenske perspektive i, što je najčudnije, dok skicira izvjesnu fundacionalističku fikciju izgradnje nacionalnog identiteta opasno i rizično se približava njezinu traumatičnom jezgru.

esencijalizam koji određenim strukturalnim odnosima unaprijed pripisuje pretpostavljene vrijednosti. Naime, kao i kategorija obiteljske povezanosti i odnos majka – kći, i simbolika doma su uvučene u složenije konfiguracije društvenih odnosa, unutar kojih teško da se daju potisnuti unutarnje obiteljske traume. Ukratko, ako Drugi neprestano nadire spolja i ostavlja za sobom ruševine i ekstremno traumatične uspomene, Musabegovićeva ne preza da nam predstavi i kako ti upadi nisu bez odnosa sa unutarnjim, brižljivo potiskivanim tajnama i razdorima u samoj obitelji. Ono što simboliziraju zmiје u temeljima kuća, mračna je strana “obično izbrisana iz tradicionalne ideje doma” (Morley, 144), pa je i prijenos rodne i obiteljske simbolike na nivo univerzalizirane fikcije nacionalnog narativa izložen poskliznućima i paradoksima, odnosno, hijerarhijski odnosi u porodičnom i etničkom narativu permanentno su izloženi krizi partikularnih i individualnih varijacija njihove vrijednosti. Ako smo rutinski spremni da porodične odnose razumijevamo kao nešto što je kodificirano etničkim idiomom, romani Jasmine Musabegović ipak nas upozoravaju da taj idiom nije do kraja čitljiv (usprkos detaljno reprezentirane kućne bosanske scenografije i običaja) čak ni za grupu koja ga dijeli, pa bi bilo dobro uračunati u katastrofički scenarij koji ga uokviruje i one unutarnje blokade (metaforički u romanima predočene kao “tajne kuće”) koje sprječavaju da pozitivni efekat imenovanja povreda ne prepokrije pojednostavljena idealizacija etničkog identiteta.

Jedva da je moguće objasniti i racionalizirati čitateljičinu istodobnu fascinaciju i nelagodu s kojima poduhvat re-lektire “romaneske trilogije”⁵ Jasmine Musabegović biva neminovno osuđen na promašivanje imaginarnog finaliziranja dijaloga sa tekstom koji čita, kada je ona, povezujući pukotine u narativnoj mreži razapetoj ponad povijesti jedne prodice kako bi se ona “ulovila” u viziju predstavljiva identiteta, istodobno prisiljena razvezivati označitelje od njihovih vektora označavanja i tako doslovce spašavati bio-grafiju lektire od konačnog zatvaranja u cikličku reasorpciju *uroborosa* – figure koja bi u svojoj strašnoj misteriji postala hijeroglif romanesknog pripovijedanja i njezova etička konsekvencija. Radije, pokušavajući zadržati kritičku distancu, ovu fresku komemorijalne viktimizacije u kojoj se vrši prezaposjedanje kako tijela teksta, tako i tijela pripovjedačice, nastojim vidjeti i doživjeti preko načina na koje se ona uspostavlja: u ambivalentnim relacijama između individualnog i kolektivnog, muškog i ženskog, intra- i inter etničkog. Stoga,

niti je “prevođenje u treće lice” priče o čitanju omaška – enklava u kojoj nesvjesno progovara, niti je figura uroborosa slučajno izbila u prvi plan. Tekstualna figura zmije koja se skriva i podupire temelje svega onog što u sebi kupi smisao “doma” (“To se zmija povija po linijama sudbine čeljadi iz kuće. Ona zmija – velika tajna kuće, što savijena leži u temelju svake, od palate do krovinjare.” – *Žene. Glasovi*, str. 39), izrasta, naime, u čitateljčinom doživljaju u simbol lektire koja proždire svoj vlastiti rep, samooplođujući se, povezujući zemlju i nebo... I taj magični zatvoreni krug, ta prijetnja samozatvaranja više nego bilo što drugo izaziva strepnju i uznemirenje, a sa njima i potrebu da se krug raskine, da se izađe, da se čitateljica izmakne iz omče priče kako bi se vratila sebi i, prorađujući traume čitanja, baš kao što Jasminina pripovjedačica repetitivno i do bola sugestivno nastoji da se emocionalno isprazni rekolekcijom serije asocijacija vezanih za traumatska sjećanja i događaje iz svoje i porodične prošlosti i sadašnjosti (budućnosti?), pronađe vlastito mjesto iz kojeg bi ponovo bilo moguće govoriti i pisati.

Pokušavajući, dakle, da se sama izmjestim iz zatvorenog kruga zmijolikog simbola priče, pretpostavila sam i nadala se da ću njegov efekat oslabiti ponavljanjem obaveze da krugovi čitanja budu jasno uračunati u pomaknute perspektive naracije, za vrijeme kojih naizmjenice njezina moć raste i slabi, čas podupirući neobjašnjiv i smrtonosan hijatus samog narativa, čas ga potkopavajući izazvanim kontraefektom. Naime, strah i sažaljenje izazvani neočekivanim tropološkim prevratom izrazito ženskih simbola, motiva i tema prvih dvaju romana u efektno maskulizirani simbol čempresa na kojem slikarka doživljava metamorfozu u snajperisticu zaduženu za oglasovljenje i imenovanje neizrecive patnje i bola, transformira moju lektiru u virtualno preuzimanje odgovornosti za “okruživanje” traume govorom. Kako se personalna konstelacija moje osobne priče ne da artikulirati u “zmijskom jeziku” romana, to me prisiljava da s dvostrukim oprezom interpretiram procese dihotomizacije koji nesvjesno upravljaju književnim područstvljenjem pojedinačnih iskustava ratne traume. To što se ovakvim kretanjem istom gestom oslobađam opasnosti da se hermeneutički krug zatvori i prisilno upadam u spiralno kretanje interpretativne samokorekcije, samo je jedan vid hrvanja s tekstom i njegovom izvedbom koja te s podjednakom silom uvlači i izbacuje sa svoje scene. Moje je tijelo takoreći uvučeno u taj *korpus*, da bi odigralo čudnovatu igru približavanja i izmicanja, tijelo naj-

intimnije povezano sa patnjom i boli, slikama svega najmračnijeg u društvenom okruženju, pa ipak se nastoji izmaknuti i na drugačiji način imenovati rane koje se otvaraju pripovijedanjem o kumulativnoj traumi, ekstremnoj traumi nacionalnog identiteta. Stoga što bosanskohercegovački romani trenutno pokreću proces kolektivnog pregovaranja o smislu traume i čine to kvalitativno na drugačiji način nego politika (ali im i iznutra i svana neprekidno prijete mogućnost da metaforički procesi konstrukcije traumatične situacije budu pretvoreni u političku strategiju), romane Jasmine Musabegović čitam radije kao simptome, tekstualne tragove traumatskih destruktivnih efekata i, nastojeći razumjeti katarzične efekte naracije, pročišćujuću moć jezika u pripovijedanju i način na koji se žrtva samopredstavlja, želim da potcrtam razlike koje razbijaju iluziju jednog "mi" sposobnog da bez ostatka ujedini pripovjedačicu i čitateljicu. Jednostavno rečeno, mada kreativna moć naracije u procesu lektire uspijeva da uspostavi krajnje emotivan i empatijski odnos prema onome što najvjerojatnije velikim dijelom preokupira kolektivnu podsvijest (u metaforičko – metonimijskom smislu trilogija Musabegovićeve, kao i mnoge druge pripovijesti o ratu, svjedoči o formi i stilu repetitivnog i okorjelog nasilja), ono što ne bih htjela dozvoliti je da mi monstroznost i iracionalnost zla začepi usta. Upravo književna ekspresija traume otvara mogućnost da se njezino prorađivanje suoči sa ambivalencijama etničkog i etičkog, te tako individualni angažman u društvenim vezama oslobodi subliminalnog efekta propasti.

Izvori:

1. Musabegović, J. (1986) *Skretnice*. Sarajevo.
2. Musabegović, J. (1994, 2003) *Most*. Sarajevo.
3. Musabegović, J. (2005) *Žene. Glasovi*. Sarajevo.

Literatura:

1. Kramer, S. (2004) "Talking around trauma: on the relationship between trauma, narration and catharsis in literature". In: TRN-Newsletter 2, Hamburg Institute for Social Research.
2. Lacan, J. (1986) *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb.
3. Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1973) *The Language of Psycho-Analysis*. New York – London.
4. Morley, D. (2005) "Rod doma". U: Treća, br. 1-2, Vol. VII, str. 140-168. Zagreb.
5. Zlatar, A. (2004) *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb.



Ajla Demiragić

REVIZIJA ROMANA LARVA I KRUG BISERE ALIKADIĆ

Polazeći od postavke Toril Moi (1985) da je feministička kritika oduvijek bila politički motivirana i da je pokušavala da denunciira, umjesto da održava, patrijarhalne prakse, u ovom radu ću nastojati da ukažem na značaj romana Bisere Alikadić kroz postupak revizije¹ i ponovljenog čitanja.² Vjerujem da na samom početku valja napomenuti da se modeli feminističke kritike, predstavljeni kao modeli čitanja, smještaju u okrilje ekstremnog poststrukturalizma, među interpretativne teorije pragmatičkog tipa, tako da ovaj rad ne teži nekom distanciranom/pripitomljenom i 'objektivnom' uvidu u romaneskni opus Bisere Alikadić, već je njegova temeljna intencija da ponudi tračak nove vizure (usp. Kolodny 1982) i ukaže na značaj romana ove autorice, posebice za najmlađu žensku/feminističku bosanskohercegovačku književnu scenu.

1 Pojam re-vizije (*Re-Vision*) Adrienne Rich predstavlja kao čin gledanja unazad, sagledavanja novim pogledom, ulaženja u stari tekst iz novog pravca... čin preživljavanja. (usp. Rich 1975: 90)

2 Odabравši ovaj metod, prva dilema koja se pojavila bila je *kako* čitati kao Bosanka/Hercegovka? Budući da je figura 'raskopuše'/'mahaluše' jedna od onih koje su bosanskohercegovačkim ženama najčešće dodjeljivane, zaključila sam da bih korištenjem feminističke strategije aproprijacije mogla da uvedem novi metod nazvan *ras-kopavanje*. Polazeći od 'temeljnih' pitanja kao što su ko je i kakva je, od kojeg *roda* je prva bosanskohercegovačka romansijerka, i primjenjujući metod *ras-kopavanja*, došla sam do veoma zanimljivih 'rezultata': prva Bošnjakinja koja je napisala i objavila roman na tlu BiH bila je bibliotekarka, vrlo lijepa žena koja se nije uda(va)la (dakle, u skladu sa opaskom poznatog crnogorskog pisca iz njegovog teksta o Virginiji Woolf, nije se "udu dala"), a *rod*-binski je vezana za Nafiju Sarajlić, bošnjačku kanonsku autoricu. (usp. *Pjesme. Larva.*, 2003: 357)

3 Nafija Sarajlić, u bosanskohercegovačkoj književnoj kritici 'poznata' kao supruga pisca Šemsudina Sarajlića "prva je Bošnjakinja koja je pisala prozu najavljujući izuzetan pripovjedački dar, nerazumljivo i nepravедно zatomljen. Između devetnaeste i dvadeset pete godine života napisala je dvadesetak *Tema* u mostarskom časopisu *Biser*. To su kratke meditativne proze, ispisane izuzetnom samosvojnošću autorskog stila i intelektualnog stava, bez početničkih mucavosti i napadne stilske kićenosti karakteristične za prozu njenog vremena. Njeni jezgroviti, nerijetko ironijski intonirani tekstovi, estetski dovršeni u sebi

lakoničkom narativnom strukturom, doimlju se istodobno kao sinopsisi pripovijetki koje Nafija Sarajlić nažalost nikad nije napisala." (Duraković 1995) Postaje kanonskom autoricom ne samo zbog poratnog uvrštavanja njenih priča u nastavne planove i programe za bosanski jezik i književnost, već i zbog činjenice da je njene dvije priče (*Košija pamet* i *Jedan čas*) Alija Isaković uvrstio u slavno *Biserje* (*Antologiju muslimanske književnosti*).

4 "Prva samostalna knjiga B. Alikadić trebalo je da se pojavi 1966. godine. Knjiga nije objavljena, iako je njeno štampanje zvanično bilo odobreno. (...) Tako će *tiha* autorica čekati na svoju prvu samostalnu knjigu trinaest godina." (*Pjesme Larva.*, 2003: 357)

Rekonstruirajući tradiciju ženskog pisma u BiH, Anisa Avdagić (2003:128) zaključuje da bi sve tri njegove faze, onako kako ih definira E. Showalter, mogle da se okarakteriziraju kao razočaravajuće, sa veoma malim brojem autorica, od kojih bi se većina mogla svrstati u prvu, tzv. ženstvenu (femininu) fazu. No, premda relativno mala, bosanskohercegovačka ženska književna scena jeste iznimno zanimljiva, a praznine i nepostojanje kontinuiteta samo još više akcentiraju kvalitativni skok od Nafije³ do Bisere, čije ime u takvoj književnohistorijskoj konstelaciji uistinu jeste znak.

Posmatrano u nešto širem (ex-jugoslovenskom) kontekstu, prva bosanskohercegovačka romansijerka, tiha autorica⁴ može se dovesti u vezu s onim spisateljicama koje su na književnu scenu bivše Jugoslavije stupile početkom sedamdesetih godina minolog stoljeća⁵ i čije se prozno stvaralaštvo određuje kao *reality fiction*, u kojem centralno mjesto zauzimaju teme položaja i uloge žene nakon 'seksualne revolucije' u patrijarhalnoj/socijalističkoj⁶ zajednici. Za razliku od tog konteksta, riječima Enesa Durakovića (1995):

Sedamdesete godine su u bošnjačkoj prozi donijele ponovnu aktualizaciju historijske tematike i vraćanje korijenima nacionalne i kulturne baštine, ali i osvojenje širih duhovnih obzora i ono svojevrsno otkriće Duha Biblioteke – literarnog univerzuma oslobođenog kulturno-povijesnih zatočenja bića. Uz napredno osnaženje i obnovu tradicionalne regionalno-folklorne pripovijetke u posljednjih se dvadesetak godina javljaju i pripovjedači stvarnosne, pa i trivijalne proze, a sve to potvrđuje oblikovnu raznovrsnost stvaralačkih tendencija, nesvodivih na neki dominantan pripovjedački model.

Naravno, ovakav uvid u kontekst bošnjačke proze 70-tih godina se odnosi isključivo na mušku književnu produkciju jer, kako ističe Dubravka Đurić, "polje književnosti (...) jeste diskurs koji prevashodno oblikuju kritičari-muškarci u kontekstu muški orijentisane strukture društva i fetišizovanog muškog diskursa književnosti." (2002: 443)

Iako uporno zanemarivana i izostavljana, Bisera Alikadić je ipak uspjela da postane priznata u 'tjесnim' književno-kritičkim krugovima, barem kao neobična i pomalo ekscentrična pjesnikinja Erosa i puti, zbog čega i ne čudi što njeni prozni radovi,⁷ osim romana *Larva* i *Krug*, nisu pobudili veću pažnju bosanskohercegovačke književne kritike.

Roman *Larva*,⁸ objavljen, sada već daleke, 1974. godine, premda je, riječima Alije Isakovića, "neobična proza već

samim tim što je piše žena. Naša bosanskohercegovačka žena!" (*Pjesme. Larva*, 2003: 353, moj kurziv), govori o vrlo 'običnim' događajima iz života tridesetogodišnje bibliotekarke⁹ Eve. Devet godina kasnije bit će objavljen i drugi roman, *Krug*¹⁰ u kojem pratimo što se događa s glavnom junakinjom nakon njenog povratka s ljetovanja opisanog u prvom romanu. I dok se priča prvog romana vremenski smješta u godinu u kojoj je čovjek po prvi put kročio na Mjesec,¹¹ u doba ljeta, vrijeme drugog romana obuhvata ostala tri godišnja doba, jesen, predstavljenu kao stagnaciju i period pročišćavanja, zimu kojom se okončava jedan vremenski/biološki ciklus, te rano proljeće, koje omogućava dovršetak metamorfoze. Posmatrajući samo vremensku dimenziju, jasno se uočava intencija autorice da promišlja o 'vječnoj temi' ženske preobrazbe, stalnog kruženja bića "neprekidne metempsihoze *in situ*, *in tempore*" (Mirković, 1995) i transformacija kojima je podložan svaki 'život' na Zemlji.

Oba romana su napisana u ispovijednoj formi, s tim da je "poetizacija iskaza" iz prvog romana zamijenjena "ogoljenim izvještavanjem" (usp. Kazaz 2003: 28). Pripovijedajući u prvom licu junakinja vrlo hrabro i provokativno iskazuje svoja osjećanja, pulsacije i nadražaje tijela.¹² Ova smjena iskaza je omogućila i to da se blage naznake kritike patrijarhalnog diskursa (prisutne u prvom romanu), transformiraju u otvorenu, oštru i precizno artikuliranu kritiku tzv. dominantnog diskurza i diskurzivnih praksi.

U romanima *Larva* i *Krug* predstavljena je borba glavne junakinje Eve da se s(u)pozna, i to kroz ispitivanje kako vlastite seksualnosti, shvaćene u terminima radnje, prakse vezane uz tijelo i ženski orgazam, tako i stvaralačke kreativnosti koju autorica dovodi u vezu sa ne-realiziranim materinstvom.¹³

Eva, protagonistica romanā, je ujedno i *femme fatale* i spisateljica, što sugerira da je predstavljena kao dvostruka *drugost* u odnosu na društvene (patrijarhalne) parametre. Koncept žene kao drugoga/-e, autorica rabi da bi svojoj junakinji omogućila da istovremeno govori i blesavo i mudro, te da njen govor bude "opetovana stilizacija tijela" (Katnić-Bakaršić¹⁴ 2004:106). Bitno je napomenuti da se glavna junakinja ne gradi samo kroz pomenute figure, već i kao kćerka, 'bivša' djevojka i prijateljica, što autorici otvara mogućnost da uvede još dvije iznimno značajne ženske teme, od kojih se prva tiče odnosa kćerke i majke,¹⁵ koji je u feminističkoj teoriji prepoznat kao jedna od ključnih

Kako, u vrlo iscrpnom predgovoru izdanju pjesama i proznog prvijenca *Larva* iz 2003. godine, primjećuje Enver Kazaz, "Književnohistorijska perspektiva valorizacije literarnog opusa Bisere Alikadić u znatnome mijenja tvrdnju tradicionalne kritike da je to pjesnikinja i opus iz sjene. Paradoksalno, ali prva bošnjačka romansijerka, pjesnikinja koja je na bazi transformiranja tradicije smjelo otvorila erotsku temu u ženskom pismu u kontekstu bosanske književnosti nije se uklapala u sistematizacijske sheme koje je tradicionalna kritika uspostavljala u genezi naše literature." (*Pjesme. Larva.*, 2003: 43) Ipak, smatram da se Bisera Alikadić i te kako "uklapala", tačnije da su je uklopili u ondašnje sistematizacijske kalupe, u tzv. 'literaturu u struji' (Tontić 1983: 157) koju su pisale žene. Naime, moja teza glasi da se se tadašnja ex-jugoslovenska književna kritika, suočena s tendencijom omasovljenja ženskog spisateljstva, morala nekako pobrinuti da ih smjesti u sigurni, socijalno izolirani diskurs, markiran odrednicom erotike, erotskog stvaralaštva, koji će se moći lako kontrolirati i disciplinirati. (U tekstu *Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory* (1986), Annette Kolodny sugerira da se nešto slično događa(lo) i na polju književne kritike) Za bh. književnu kritiku i historiografiju bi, možda, bilo puno zanimljivije problematizirati paradoksalnu poziciju u

kojoj se našla poratna bošnjačka književna kritika, koja je, u ulozi jednog od najistaknutijih promicatelja procesa repatrijarhalizacije (usp. Lukić 2003: 78), morala da se pozabavi autoricom 'erotskog' romana i da je 'uvede' u kanon 'kao prvog ženskog pisca romana'.

5 Milica Mičić Dimovska (*Priče o ženi*, 1972), Biljana Jovanović, (*Pada Avala*, 1978), Mirjana Pavlović (*Zajednički imenitelj*, 1976) i druge. Vidjeti više o *ženskom pismu* na tlu ex-Jugoslavije u: *Sarajevske eseske* 2 (2003): 67-159.

6 Ovdje valja istaknuti da je pitanje ženskih prava, napose seksualnih i reproduktivnih prava, bilo bitno drugačije razriješeno u zemljama tzv. istočnog bloka, gdje su neka od najvažnijih ženskih prava, pravo glasa ili pravo na abortus, bila priznata odmah nakon II sv. rata. U skladu s tim, u zemljama tog kruga i seksualne slobode su bitno drugačije promišljane, za razliku od zemalja kao što je Irska, gdje su do kraja 70-tih postojali (popravni) domovi za 'posrnule' djevojke. Takođe, bitno je istaći da, dok se neke autorice više bave pitanjem emancipiranih 'drugarica' i njihovog položaja u zajednici jednakih, stvarajući osjećaj da su već odavno raskrstile s patrijarhatom, druge, među koje se svakako ubraja i Bisera Alikadić, se ipak prije svega sučeljavaju s naslijedom i praksama patrijarhata.

relacija u formiranju ženskog identiteta, ali i kao složen, često vrlo frustrirajući odnos, dok je druga vezana za područje ženske solidarnosti i suosjećanja, iskazanog kroz njena nastojanja da pomogne Tanji, novoj djevojci Evinog bivšeg momka Matije-Vsevoloda, koja se suočava s problemima izazvanim (ne)željenom trudnoćom. Ovakvim pozicioniranjima autorica svojoj glavnoj junakinji obezbjeđuje status *primjerenog* postmodernog subjekta koji je svjestan vlastite raspršenosti, nestabilnosti i koji svojim djelovanjem destabilizira svaku predodžbu o čvrstom i pouzdanom entitetu.

Već sam naslov prvog romana priziva u svijest jednu od najstarijih književnih tema, temu metamorfoze. Premda autorica pjesmom koja otvara roman *Larva* nagovještava da: "zlatnoj larvi preobrazbe nema", već sama etimologija¹⁶ sugerira nekoliko mogućih interpretacija, ali i završne stranice *Kruga* svjedoče o tome da se preobrazba ipak dogodila.¹⁷

Eva se uvodi u narativni svijet kao tridesetogodišnjakinja, dakle u dobi koja obilježava prijelaz u zrelu¹⁸ fazu života. Ime koje autorica dodjeljuje glavnoj junakinji u okviru feminističke kritike je veoma znakovito, jer ono označava jednu od temeljnih ženskih figura koju je patrijarhalni binarni mehanizam redovito smještao na negativni pol značenja. Ono što se može odrediti kao jedna od značajnijih feminističko-književnih preokupacija jeste upravo nastojanje da se figurama kao što su Eva, Antigona, Medeja, itd. povрати dignitet i vrijednost koja se sada uspostavlja izvan krutih patrijarhalnih binarnih opozicija. Također, ovakvim imenovanjem Bisera Alikadić ne uspostavlja samo intertekstualne veze između suvremene žene i *prve* žene – pramajke, već i veze sa drevnim božicama plodnosti, čulnosti i mudrosti.

U karakterizaciji lika Eve centralnu ulogu zauzima tjelesno-senzorno predstavljanje junakinje. Iako su neki književni kritičari¹⁹ pisali o značaju tijela u romanima, a naročito u pjesmama Bisere Alikadić, vjerujem da su (ne)svjesno zanemarili ulogu i značaj koji autorica dodjeljuje *doživljenom* tijelu (Bigwood, 1991:59) protagonistice i, primjereno 'jakoj' (muškoj) kritici, iščitali opise i radnje tijela kao slaba mjesta teksta,²⁰ te su sasvim zanemarili učinke koje tako predstavljeno tijelo proizvodi u kontekstu subverzivnog djelovanja na vladajuće patrijarhalne/maskuline prakse. Tako scena u kojoj Eva mokri zajedno sa svojim bivšim momkom i prijateljem vrlo jasno predočava neke od tih učinaka;

da bi iskazala u punoj meri svoje genuino erotsko biće i kod toga je nju lakše omesti, zbuniti, preplašiti, jer mora da se najpre seti sebe andeoske, bespolne, da bi u sebi ogledala svoj eros. Erotske literature ima manje kod žena, jer je ometa bliskost. Ali i kada uspe da sebe sagleda u toj infinitesimalnoj naprslini, supstratu nežnosti, ona se suočava sa problemom da mora sebe i da ispoljava i pounutrava." (Mirković 1995)

13 Temom ženskog pisanja kao svojevrsne forme materinstva Bisera Alikadić se jako približila postavkama francuske feministice Helene Cixous koja kaže:
" ... And in the wake of the child, a squall of Breath! A longing for text! Confusion! What's come over her? A child! Paper! Intoxications! I'm brimming over! My breasts are overflowing! Milk. Ink. Nursing time. And me? I'm hungry, too. The milky taste of ink! (1991: 31) Pred kraj romana *Krug*, nakon raskida s Lazom, Eva, gledajući u novinsku sliku Mona Lize koju doživljava kao svoju maćehu, uzvikuje: "duša mi nije jalovica. Nisam s njim zanjela. Kakva divna riječ! Kao zanjeti se u igri. Zanjeti se u igri pravljenja čovjeka... Ne, neću klonuti. Osjećam, ako me djeca ne produže, produziće me pipci duše." (Krug, 143)

14 O stilskim postupcima pjesništva B. Alikadić

doma njenih roditelja, prvi i jedini put vodili ljubav. Ovakvo uvođenje vlastitog tijela omogućava da ga se interpretira u svjetlu Bahtinovog koncepta *grotesknog tijela* koje teži da prekorači vlastite granice, da se povezuje s drugim tijelima i sa vantjelesnim svijetom. (Bahtin 1978: 333) No, iznimno je bitno uočiti da glavna junakinja svoje biće poistovjećuje s tipičnom maskulinom simbolizacijom ženskog tijela kao osvojene zemlje. Ipak, posljednja rečenica signalizira da se, uprkos činjenici da je 'osvojena', ona nije predala, jer što Vladi vrijedi 'jurišanje' i osvajanje' zemlje koja se 'unedogled pruža', koja je sposobna da ga sasvim obujmi i u sebi potopi.

Sljedeća scena ljubavnog čina izmješta se na more i odvija se na jednom malom ostrvu na kojem Evino tijelo prolazi kroz nove mijene, skuplja se i grči do veličine embriona, a potom se na suncu "raširilo i očekivalo da se u (njemu) nasele ribe i čamci, plivači, da iz (njega) strši šaša koja se s mukom kida." (*Pjesme. Larva*, 327)

Ideju tijela kao bojnog polja "na kojem se žena bori za vlastitu slobodu" (Greer 1999) Bisera Alikadić vrlo upečetljivo realizira kroz scenu iznenadnog susreta sa 'velikim' maestrom u kojoj Eva pristaje na intimni odnos, premda je već odavno uvidjela da je Maestro, poznati violinista,²² samo još jedna "šašava priča" (*Krug*, 29):

Baci se na mene, ali i ja ću se baciti na tebe. Ako si ti maestro na violini ja sam maestro na onoj stvari. Nećeš me samo tek tako imati. (...) Spojih svoju misao punu želje i osvete sa svim onim zatomljenim čutnjama svog tijela. (...) Oko svake sise kao da mi se obavijao oreol čudnoga djevičanstva. Znala sam ko sam. (...) Ni trunke pomisli da mu dam prednost u bilo čemu. Nadvladaću ga. (...) U tom dahtanju, u toj ovlaženosti tijela, u sluzavosti, ponovo se izgubih. On me pogleda opušteno: – Zajedno smo...Baš je to zgodno. Dobra si ti...Poče lagano da se mrda i ja osjetih da ispod njegovih debelih guzica mu ponovo u meni jača njegova stvar, opšta stvar muškog roda. Dosta, rekoh i izvukoh se." (*Krug*, 30-32)

I dok u ovoj sceni Eva postepeno zadobija svijest o vlastitoj 'veličini' i vrijednosti, tek se u sceni 'spajanja' s krupnim tijelom Laze, kojeg doživljava kao "ljudoždera koji se znoji pred kazanom" (*Krug*, 92.), ona uspijeva oduprijeti patrijarhalnoj moći, i napose moći Oca:

"Lazo me ljubi po čelu, vratu, licu. Osjećam znoj očevih papuča, ne tako jak, ali se osjeti. One su dva psa koje niko ne smije da takne. Lazo me skida do gola i hoće da me podigne s tepiha. – Neka, tu

- kažem kao da se plašim zamišljenih papuča pasa. - Porezaćeš se.
- Ne mari. Krv, vino, ljubav i oćeve papuče." (*Krug*, 90)

Kroz navedene scene tihog ironiziranja i demistifikacije seksualnog čina projicira se tijelo koje je koncipirano izvan fantazija o ženskoj subordinaciji. Evino tijelo se dobrovoljno podvrgava stanjima alteracije i metamorfoze. Junakinja ovih romana ima propusno, fluidno tijelo, tijelo koje aludira na mogućnost reformuliranja vlastite sudbine izvan općih poimanja ljudskog (ženskog) usuda, tijelo koje proizvodi neobične paradokse. Ova hrabra junakinja nas poziva da se i same upišemo kroz/vlastitim tijelima u 'otvorenu' sudbinu i da ženski imaginarij koji je, riječima Helene Cixous "nepresušan, kao muzika, slikarstvo, književnost" (1975, prema izd.1991: 334) produbimo tragovima 'materijalnih' priča naših tijela i njegovih višestrukih i nepravilnih putanja.

Još jedan iznimno značajan problem vezan za žensko stvaralaštvo, a koji Bisera Alikadić uvodi pred kraj romana *Krug*, jeste tzv. efekat "strepnje od autorstva" koji su elaborirale Sandra Gilbert i Susan Gubar u sada već kultnoj studiji *Madwoman In The Attic: The Woman Writer And The Nineteenth-Century Literary Imagination Author*.²³

Naime, nakon iznenadnog i (ne)očekivanog raskida s Lazom, početkom marta, Eva zadobija snagu i dovršava svoju prvu knjigu. U nekoj vrsti snoviđenja Eva najprije razgovara s velikim književnim pretkom Francom, kojeg Eva pita da li je on anđeo, na što joj on odgovara: "Ne anđeo. Franc...Kafka. Porijeklo mog prezimena je od čavka." (*Krug*, 152), a potom s prijateljem koji je predstavljen kao slavni pisac s nadimkom Pludra kojemu priznaje svoje strahove: "Mene neće niko objaviti. (...) Strah me je. -Napisala si knjigu. - Mislila sam da ću se bolje osjećati kada to učinim." (*Krug*, 150-151)

I premda joj "mali krilati čovjek" Franc govori da buđenja nema, Eva se ipak budi. "Sat je ravnomjerno otpisivao minut po minut" (*Krug*, 152) njenog života, baš kao u poeziji Emily Dickinson, a Eva se radovala budućim danima.

Na pitanje kako su žene preovladale 'strepnju od autorstva' Gilbert i Gubar odgovaraju da se to događalo kroz proces 'skretanja' sa glavnog toka muške književne tradicije, revidiranja i redefiniciranja. Po mišljenju Gilbert i Gubar, ženski tekstovi su 'palimpsestični' tekstovi "čija površina skriva i zatamnjuje

iz feminističke vizure vidjeti više u: Marina Katnić-Bakaršić (2004) "Osvajanje govora: čulnost i eros u stvaralaštvu Bisere Alikadić."

15 Evina majka predstavljena je kao vrlo brižna i dobronamjerna žena, ali i kao osoba čija pretjerana pažnja sputava i fizički guši junakinju. Ovaj odnos vrlo dramatično je predstavljen u sceni u kojoj junakinja dobija napad gušenja ("Cvjetiči se odvojiše od peteljki. Krenuše po sobi. (...) Htjedoh da zovnem majku. Nigdje glasa. Dušnik mi se stegao. Jezičina ogromna (...)Vrata se otvorile. Majka ude. (...) - Nosi ga - prokrljah. - Cvijeće, je li? Što ti ono smeta? (...) Oči su joj se zaokruglile, dva rashladena stakla utisnula su se u me. Ona je plašila mene, ja nju." (*Krug*, 8-9)) od suhog cvijeća koje je njena mati "držala po mnogim vazama i vazicama" (*Krug*, 8). Ovako izgrađena figura majke mogla bi se poistovijetiti s figurom koju Julija Kristeva, u znamenitom djelu *Moć užasa*, opisuje kao "figuru povezanu s patnjom, s bolešću, sa žrtvovanjem, s propadanjem (...) mazohistička majka koja ne prestaje s poslom, odbojno i opčinjavajuće, zazorno." (1989:179)

16 Polazeći od keltskog pojma koji označava kožu, od kojeg riječ vuče korjen, preko njegovog značenja u latinskom jeziku, u kojem je denotirao masku koja je služila za zastrašivanje,

do njegove upotrebe u prenesenom značenju, kada označava duh, sjenu umrle osobe itd.

17 "Napravih usta da mu pošaljem poljubac. Od mog lica krenu kolut svjetlosti. U njemu zaleprša obris lep-tira." (*Krug*, 154)

18 Za ženu u patrijarhalnom društvu trideset godina obilježava i nakakvu nepisanu granicu do koje bi se ona, navodno, trebala udati, jer potom joj *prijeti* 'strašna' opasnost da ostane neudata, odnosno *postane* 'stara cura'/usidjelica.

19 Tako Kazaz piše o "poduševljavanju tjelesnog i erotskom potjelesnjenju duše" (2003: 5), dok Zilhad Ključanin smatra da je "Alikadićeva obogotvorila baš svaki detalj ljudskog tijela." (cit. prema Kazaz 2003: 9) I Stevan Tontić i Josip Osti ukazuju na auto-ričino pisanje tijelom.

20 "... to hipertrofiranje seksualnosti, ta *pomamna* tjelesnost može i da zasmeta kada pređe u razlog sam po sebi, bez dublje psihološke motivacije. (...) Istina, i junakinja „Larve“ žudi, ali ta žudnja je pomama, strast, žeđ čula, potpuna *eskalacija* tjelesnosti, a nika-ko jedna kompletnija sublimacija tjelesnog i duhovnog." (Kadribegović 1976, kurzivom istakla A.D.)

21 "Predstavljanje tijela mora se pokrenuti sa periferije ka centru analize kako bi se tijelo napokon moglo

dublje, manje pristupačne nivoe značenja." (Dojčinović-Nešić 1996: 79). Uvjeren sam da se do značenja djela Bisere Alikadić ne stiže 'jednokratnim' čitanjem i sasvim sigurna da se njeni romani ne čitaju lako²⁴, tačnije da su oni koji ih pročitaju lako samo tumarali po 'površini'.

Nadovezujući se na zapažanje Margaret Atwood kako se djelu autora kritičari često dive govoreći da ima 'muda' i na njeno retoričko pitanje da li smo ikada čuli da se neko divi djelu autorice kao nečemu što ima 'sise' (1990: 592), smatram da se za romane *tihe* autorice, bez ikakvog pretjerivanja, može ustvrditi da zaista 'imaju sise'.

Završavam ovo iščitavanje stihovima Toby Bielawski koji, možda, ponajbolje ukazuju na ono što je Bisera Alikadić, svojim stvaralaštvom, učinila, i još uvijek čini, za mlade²⁵ (i buduće) bosanskohercegovačke autorice, njene 'kćeri':

"Mama, you've burnt your bra,
So now I can be who I want to."

Izvori

Alikadić, B. *Krug*. Mostar: IKRO Prva književna komuna, 1983.
Alikadić, B. *Pjesme. Larva*. Sarajevo: Matični odbor, Bošnjačka zajednica kulture Preporod, 2003.

Referirana literatura

- Arsenijević, Damir. "Razgovor: Šejla Šehabović." *Treći trg*.11 (2006): 94-101.
- Atwood, M. "On Being a 'Woman Writer': Paradoxes and Dilemmas." *Women's voices: visions and perspectives*. Hoy, P.C. II et al. (ur.) New York: McGraw-Hill Publishing Company, 1990., 588-596.
- Avdagić, A. "Pripitomljeni diskurz (O nekoliko crtica Nafije Sarajlić)." *Patchwork* 1-2(2003):123-131.
- Bahtin, M. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prev. Šop, N. i Vučković, T. Beograd: Nolit, 1978.

- Bigwood, C. "The body (With a Little Help from Merleau Ponty)." *Hypatia* 6/3 (1991): 54-73.
- Cixous, H. *'Coming to Writing' and Other Essays*. Jenson, D. (ur.) Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.
- Davis, K. (ur.) *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*. London: Sage, 1997.
- Dojčinović-Nešić, B. "Ginokritika: istraživanje ženske književne tradicije." *Ženske studije* 5/6(1996): 63-85.
- Duraković, E. *Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka*. Sarajevo: Alef, 1995., 5-28.
- Đurić, D. "Mapa poezije i nevidljivost pjesnikinja." Blagojević, M. (pr.) *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*. Beograd: Asocijacija za žensku inicijativu, 2002., 443-455.
- Greer, G. *The Whole Woman*. London: Doubleday, 1999.
- Grosz, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. St Leonards: Allen & Unwin, 1994.
- Isaković, A. (pr.) *Biserje. Antologija muslimanske književnosti*. II dop. izd. Opatija: Otokar Kersovani, 1990, str. 294-297.
- Kadribegović, A. "Knjiga specifične vizure." *Izraz* 20/1 (1976): 149-152.
- Katnić-Bakaršić, M. "Osvajanje govora: čulnost i eros u stvaralaštvu Bisere Alikadić." Babić-Avdispahić et al. *Izazovi feminizma*. Sarajevo: Međunarodni Forum Bosna, 2004., 100-107.
- Kazaz, E. "Predgovor." *Pjesme. Larva*. Sarajevo: Matični odbor, Bošnjačka zajednica kulture Preporod, 2003., 5-44.
- Kolodny, Annette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Feminist Literary Criticism." *The New Feminist Criticism; Essays on Women, Literature, and Theory*. Showalter, E. (ur.) New York: Pantheon Books, 1985. 144-67.
- Kristeva, J. *Moći užasa: ogledi o zazornosti*. Prev. Divina Marion. Zagreb: Naprijed, 1989.
- Lukić, J. "Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama." *Sarajevske sveske* 2(2003): 67-82.
- Mirković, Z. "Žensko pismo – raskol duha ili povratak izgubljenom jedinstvu." *ProFemina*4(1995)(http://mmc.et.tudelft.nl/~sii/profemina/04/otvoreniDiskurs_04.html). <stranica posjećena 4.3.2004.>
- Moi, Toril. *Sexual /Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Osti, J. "Pogovor." *Krug*. Mostar: IKRO Prva književna komuna, 1983., 162-166.
- Rich, A. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." Gelpi, B. i Gelpi, A. (ur.) *Adrienne Rich's poetry*. New York: Norton, 1975.
- Slapšak, S. "Baubo: slika iz arheologije mizoginije." Blagojević, M. (pr.) *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*. (II tom) Beograd: AŽIN Asocijacija za žensku inicijativu, 2005., 365-374.
- Tontić, S. "Pogovor." *Krug*. Mostar: IKRO Prva književna komuna, 1983., 157-161.

shvatiti kao sama srž subjektiviteta." (Grosz 1994: ix)

22 "Nakon što se nije pojavio na sastanku Eva ga pokušava vizualizirati kao violinistu u gaćama i sa leptir-mašnom. Nasmijela bih se tada. Glavom bi mi sinulo. I slavni su isto tako prdonje i brbljivci kao i ostali." (*Krug*, 40) Ovu sliku je moguće povezati s prastarom ženskom strategijom iz-liječenja smijehom, kroz uspostavljanje veza između smijeha i seksualnosti. (vidjeti više: Slapšak 2005: 365-366)

23 Svi navodi u ovom radu prema tekstu Biljane Dojčinović-Nešić "Ginokritika: istraživanje ženske književne tradicije".

24 Svoj prikaz romana *Larva* Kadribašić završava zaključkom da se "čita lahko i da ne izaziva veći misaoni napor", te da se "ta knjiga na neki način iscrpljuje u aktu čitanja: čim sklopimo korice, shvaćamo da je naša čitalačka avantura završena..." (1976:152)

25 U ovu skupinu uvrstila bih autorice poput Šejle Šehabović, Adise Bašić, Lamije Begagić, o čijem će stvaralaštvu, nadam se, biti više promišljano u što skorije vrijeme. Na pitanje o utjecajima Šejla Šehabović odgovara da: "(...) Većinom, ipak, nastojim graditi na onim temeljima koje su na našim prostorima postavile pjesnikinje poput Bisere Alikadić." (Arsenijević, Damir. "Razgovor: Šejla Šehabović." 2006: 96)



SARAJEVO
#13
U KONTEKSTU:
SAVREMENI
ROMAN

Ali Aliu

ALBANSKI ROMAN U POSLJEDNJEM DESETLJEĆU

Prevod: Enes Tuna
i Qazim Muja

Početak posljednjeg desetljeća XX vijeka (nakon velikog sloma političkog sistema, naročito unutar granica albanske države), albanska književnost – dakle i roman, u cjelokupnom albanskom prostoru na Balkanu: na Kosovu, Makedoniji i Crnoj Gori, našla se pred velikim izazovom; oslobođena od okova sorealističke doktrine – da li svjedočiti stvaralačku moć ili nemoć? Tokom druge polovine XX vijeka među književnicima bio je ne mali broj onih koji su vegetirali ispod prosječnih stvaralačkih kvaliteta, prebacujući krivicu na pomenutu doktrinu. Veliki broj prognanih pisaca, interniranih i zatvaranih za svoje stvaralačke i “stvaralačke” grijehove nagovijestili su veliki književni bum, bilo svojim rukopisima nastalim u ćelijama zatvora i koncentracionim kampovima, ali i zbog stvaralačke eksplozije nagomilane godinama i desetljećima provedenih po zloglasnim kazamatima, naročito u prostoru albanske države.

Ali nastade razočarenje: pisci skromnih stvaralačkih mogućnosti zalud su se latili književnosti, čast izuzecima, ostavši bez sorealističkog alibija sasvim su se izgubili. Ni rukopisi iz kazamata i kampova ne doniješe ništa novoga albanskoj književnosti ni u žanru duge proze, izuzev pisaca kao što su Visar Zhiti, Bashkim Shehu... Značajniji pisci ove književnosti osvjedočeni i tokom sorealističke diktature (u Albaniji) su Ismail Kadare, Dritëro Agolli, Fatos Kongoli, Vath Koreshi, Zija Çela i drugi.

Ismail Kadare je najpoznatiji pisac evropske i svjetske književnosti. Tokom poluvjekovnog stvaralaštva ostvario je monumentalni književni opus kojeg čine više od četrdeset djela, prvedenih na skoro četrdeset svjetskih jezika. Kadareu se pripisuje uloga velikog Homera zbog njegove grandiozne književne misije za svoju naciju. Zahvaljući njegovoj genijalnosti rađala su se djela koja su uspjela da uliju nadu i dostojanstvo narodu žrtvi slijepe nacionalističke mržnje pod najnehumanijom diktaturom. Ova veličanstvena uloga nije se postigla populizmom, za razliku od većine pisaca koji su uspijevali tako

prodrijeti u šire slojeve čitateljstva, Kadare ne upada u zamke klišeja i pseudo vrijednosti, već stvara jedan novi intelektualni model za albansku elitu unutar i van zemlje. U društvu u kojem je riječ bila neshvatljivo kontrolirana, Kadare je našao način da postane poseban i da bude istovremeno i čitan pisac. Nalazio je jedini opravdani izlaz, što je značilo i potpuno žrtvovanje za pisanu riječ, stvaranje neke dvojnosti sačinjene od realnog života (u kome su pisac i njegovo djelo službena i državna stvar) i virtualni života pisane riječi, koja je jedini prijenosnik istine i jedino priznato sredstvo istine. Ova dvojnost, kakva odlikuje jedino veliku dušu i um, našla je svoj izraz u Kadarevoj žestokoj samokritičnosti, u nadčovječanskom žrtvovanju pisca koji je stvarao u egzilu, kao izgnanik u svijet riječi, od kojih je stvorio najveća književna djela. Ova djela su spasila ljudske snove, jedine koje grubi režim nije mogao savladati pokušavajući ih proždrijeti u paklu koje je autor prikazivao: “Što sam duže mislio, sve mi je bilo jasnije: bilo je to jedno carstvo smrti, ne u sebi samima, bijahu to san i naši snovi, dakle jedan dio nas koji se nalazio nekako preko, s onu stranu, u vremenu kada smo se mi nalazili sa ove strane” – govorio je Kadare – *Poziv u studio* (Ftesë në studio). U svoj romanekni univerzum će Ismail Kadare projektovati najimpresivniji lavirint albanske izolacije tokom vjekova, a naročito u enverhodžinskom periodu mentalnog i fizičkog obeščaćenja. Kadare iznosi na svjetlo dana razloge izgradnje lavirinta – domovine, kroz više carstva preživjelih kroz stoljeća. Ismail Kadare ni u ovoj ravni ne zaobilazi glavni razlog koji odlikuje i karakteriše književnost još iz samih početaka njegovih – planetarnu misteriju između života i smrti. Zato stvaranje vizije pakla, odnosno čin transcendencije, Ismail Kadare počinje romanom *General mrtve vojske* (*Gjenerali i ushtrisë së vdekur*) djelom kojim se proslavio u svijetu. U ovom romanu genijalnim idejama prilazi ka istraživanju “mrtvih duša”, praktično nekadašnjih generala, vraćajući ih savjestima albanaca (koji vrše iskopavanja), i sjećanjima nekadašnjih živih vojnika u sukobima sa svojom zemljom i Albancima. Ovaj “transcendentalni povratak” poklapa se na poseban i originalan način sa vizijom balkanskog pakla.

Ismail Kadare nastavlja biti prisutan u književnosti, svake godine obogaćujući svoj veliki opus. Samo u pet zadnjih godina iz štampe su izašli romani: *Sjenka (Hija)*, *Nasljednik (Trashëgimtari)*, *Hladno martovsko cvijeće (Lulet e ftohta të martit)*, *Život, igra i smrt Lula Mazreka (Jeta, loja dhe vdekja e Lul*

Mazrekut), *Stvar ludila* (*Çështje të marrëzisë*), *Pred ogledalom jedne žene* (*Përballë pasqyrës së një gruaje*) (trilogija), itd. Svakim novim romanom, Ismail Kadare, osvaja još jedan novi prostor u mozaiku svog veličanstvenog projekta tako da, čitajući njegov posljednji roman, zapažamo da je postojao jedan prazan prostor u obuhvatanju albanskog svijeta unutar ljudskog univerzuma. Koji dio mozaika je predvidio unutar romanskog univerzuma, i koje je mjesto odvojio budućem najavljenom romanu u prostoru i historijskom trenutku, vidjet ćemo uskoro.

Za ovu priliku izdvojit ćemo roman *Sjenka* (*Hija*), koji je, izuzimajući roman *Kronika na kamenu* (*Kronika në gur*), najnarrativnije djelo Ismaila Kadarea. Skriven dvostruko iza romana *Kineasti* (*Kineastit*) i iza *Drugu sa studija iz Moskve* (*Shokut të studimeve nga Moska*), pripovjedački glas u stvari tokom čitavog pripovijedanja žudi i insistira upravo za spoznajom pretvaranja dvojne u jednu ličnost. Ne jednom čujemo šaptanje: *evo, tamo sam ja, nemojte me tražiti ovdje, ili evo gdje sam blizu, nemojte me tražiti daleko*. I glasno *tamo i ovdje* pretenduju potpunom izjednačavanju. Ovom igrom pripovjedačkih perspektiva, Ismail Kadare u romanu *Sjenka* (*Hija*) je čvrsto artikulirao duševni i psihološki portret albanskog intelektualca tokom komunističke diktature. Glavno saznanje kroz (auto)pripovijedanje ovog pisca vezuje se za nemogućnost potpunog oslobađanja, stvarnog izlaska iz okova zatvorenog svijeta tog carstva komunizma, izlazak iz svijeta neslobode u svijet slobode. Često ulaženje i izlaženje Kineaste iz Albanije-groba u živi Pariz, na kraju će se prihvatiti kao izlazak iz mrtvih prema živima, da on – Kineast, djeluje mehanički, kao fizičko lice, ali ne kao kompletno biće: on je definitivno iznutra vezan kao dio albanskog kolektivnog stanja, slično onostranom Konstantinu nad kojim primjenjuju drugačije nedodirljive zakone. Tako Kadare kreće ka iznalaženju dubinskih psiholoških slojeva, ka osvjetljavanju tamnih zona, pokušava da shvati *onostranost*, da sazna vijesti iz Pakla i između Zemlje i Neba vijesti koje možda oni šalju jedan drugom. Žudi da uhvati lebdeću perspektivu međ Zemljom i Nebom, međ čovjekom i zemljom koja izgoni a istovremeno prikiva za zemlju koja proganja, nasuprot čvrstog držanja za Nebo koje je takođe izgnano davno.

Fatos Kongoli je autor koji je u zadnjem desetljeću zadnjega stoljeća snažno izbio na književnu scenu. Unutar jednodimenzionalnosti, sa malim izuzecima kako je već gore pomenuto za albanski

socrealistički roman, i drugo albansko "K" – kako ga često pomijenu u evropskoj kritici, nije se isticao, odnosno nije činio izuzetke, uostalom i kao prvo "K" – dakle Ismail Kadare. Fatos Kongoli se predstavio serijom romana kao što su: *Izgnani (I përumburi)*, *Mrtvac (Kufoma)*, *Dragon od slonovače (Dragoi i Fildishtë)*, *Pasja koža (Lëkura e qenit)*, *Pred portom Svetog Petra (Para portës së Shën Pjetrit)*. Ta djela su prevedena na desetine evropskih jezika i u potpunosti se uklapaju u veliki albanski politički pokret u posljednjem desetljeću ovoga stoljeća. U svojim romanima Fatos Kongoli se oslobodio albanske akumulirane more, koja je praktično bila nametnuta komunističkom diktaturom. On stvara jednu novu, snažnu i posebnu književnost u kojoj rasvjetljava albansku diktaturu – i univerzalnu diktaturu – preko mnoštva efektivnih svjedočenja iz prve ruke (dokumenti, dnevnici, sjećanja...).

U romanu *Dragon od slonovače (Dragoi i Fildishtë)* se opisuje neočekivano putovanje Genca Skampe, u Pariz na jednu tribinu balkanskih novinara, početkom 90-tih godina u vremenu početka pluralizma u Albaniji. Ta posjeta i boravak od nekoliko dana Genca podstiče i pokreće, oživljava sjećanja o "utamničenoj" prošlosti. Ispovijest u romanu počinje raslojavanjem sjećanja koja dosežu iz vremena studentskih dana Genca Skampe (1961) u Peking u do 90-tih godina, isprepletanih između Tirane, Pekinga i Pariza. Pod teretom proživljene životne drame, na rubu propasti zbog korištenja alkohola, Genc počinje da piše bilješke, pokušava oživjeti prošlost s ciljem da se ona nikada više ne ponovi, uglavnom kao svjedočanstvo za svoju djecu, nakon što ga ne bude više bilo u životu. U vremenskoj matrici u Peking (61-63), Genc doživljava snažnu ljubav sa Sui Lin, zbog čega ga "Sigurimi" (bezbjednosna služba Albanije) povlači odatle prije završenih studija i doživljava veliku neprijatnost zbog nedozvoljene ljubavne veze sa Kineskinjom. Tako će se otkriti zanimljivi detalji faze života glavnog junaka romana tokom četrdeset godina. Dakle, tokom posjete Parizu, koja je bila prvi izlazak iz domovine u toku trideset godina, Gencu Skampiju se priviđaju nezaboravne žive slike sjenke Sui Lin. Glavni dio pripovijedanja se odvija između Pekinga i Tirane. Ono što pripovijeda glavni junak romana o sebi ali i onom što kažu drugi o njemu, je snažno i zadivljujuće kazivanje, kako o ispričanoj realnosti, tako i o majstorstvu pripovijedanja.

Luan Starova, rođen je u Podgradecu u Albaniji (1942), a živi i djeluje u Makedoniji. Piše i na albanskom i na makedonskom jeziku. Uspješno prati u stopu Ismaila Kadarea i Fatosu Kongolija. Njegova su djela također prevedana na desetine stranih jezika. Njegovi romani, ciklus poznat pod nazivom *Balkanska saga* (osam romana), počeli su izlaziti na pragu zadnjeg desetljeća prošloga stoljeća, a na početku ovoga vijeka i u pariškom Fajaru. U svojim romanima on opisuje sudbinu svoje porodice u Podgradecu i u iseljeništvu, odvojene od svog rodnog ognjišta. On sanja snove kojima pokušava da se oslobodi od emigrantske sudbine u tragičnom balkanskom vrtlogu, gdje granice ostaju i dalje kao nesavladiva nesreća. Okosnicu pripovijedanja čini historijski period koji se prostire od druge polovine XIX vijeka pa do kraja XX vijeka, historija koja se isprepliće mnoštvom niti na svom putu sa sudbinom, dramama, balkanskim mitovima. On prikazuje jedno drugačije lice ovoga prostora, jedan drugi portret Balkana sa svojim antičkim korijenima i prokletom sudbinom.

Radnja u romanu *Vreme koza (Kohe e dhive)* se odnosi na stvarne događaje koji su se desili nakon II svjetskog rata, krajem četrdesetih godina. Tadašnja narodna vlast u Makedoniji donosi odluku o uništenju koza, kao štetočinama prirode. Istovremeno pastire pretvara u radničku klasu. Odmah nakon toga ulice i trgove Skoplja preplavljaju bela stada koza. To je bio znak demonstracije nezadovoljstva zbog donete odluke. Izgladnjelo i bijedno stanovništvo velikodušno i sa simpatijama prihvata stada koza, možda zbog toga što su one bile jedini izvor njihovog opstanka ali možda i više zbog toga što su koze imale hrabrosti da volju naroda suprotstave vlastima, volju koja je njima nedostajala. Tri koze iz ovoga stada kroz priču oživljavaju život izbjegličke porodice u jednoj staroj gradskoj mahali. Čitav ovaj događaj se prelama kroz biće tadašnjeg osmogodišnjaka kao snažan doživljaj kojeg će sada već talentirani pisac četrdesetogodišnjak pretočiti u priču u romanu. U ovom romanu se na prirodan način ukrštava i izvija snažno obojena stvarnost, kao i začuđujuće osmatranje naratora priče ironično obojene stvarnošću uz tihu strepnju. Evo kako se to prepliće kroz odluku o istrebljenju koza: s jedne strane imamo mizernost zakona uzdignutog u simbol nasilja, a s druge strane jednu odlučnu biblijsku tišinu istrajnosti. U ovom balkanskom vrtlogu glas pripovijedača otkriva nasilje – kao sindrom nesreće ovoga prostora – isključivost u predrasudama jednih

prema drugima, patološku mržnju, koja redovno donosi međusobne sukobe. Roman *Vrijeme koza (Koha e dhive)* kao i čitav ciklus *Balkanska saga* izmiješan je i ostvaren u vrtlogu ovoga balkanskoga raskršća, kroz preplitanje historije, mitova, ubjeđenja, vjerovanja, jezika, i artikuliran je kao jedan originalni Babilon.

Književnost kosovskih Albanaca čini skoro polovinu cjelokupne književne produkcije na albanskom jeziku. Skoro pola vijeka imala je nesreću da se razvija u uslovima ometanja ne toliko od doktrine socrealizma, koliko od antialbanske srpske politike. Na ovom polustoljetnom putu, pomenut ćemo samo jednu značajnu činjenicu: veliki kosovski pisac Anton Pashku je tokom sedamdesetih godina XX stoljeća zabilježio veliki preokret u pravcu prema modernom evropskom romanu (kao i književnosti). U tom pravcu se kreću poznati kosovski albanski pisci kao što su: Zejnullah Rrahmani, Mehmet Kraja, Eqrem Basha i drugi.

Zejnullah Rrahmani (Zejnulah Rahmani) još prije trideset godina romanima *Trg prstena (Sheshi i unazës)* i *Izgubljeni glasnici (Zanoret e humbura)* je jasno pokazao da je pisac velikih mogućnosti. Zabrinutost iskazanu u pomenutim romanima i začaranost arbreškom historijom u posljednjim romanima *Putovanje kroz Arbriju (Udhëtimi adbdhetar)* i *Roman o Kosovu (Romani për Kosovën)* čine glavnu tematsku osovinu. U objavljenom romanu provejava jasan globalni stvaralački projekat u ovom tematskom krugu, sa sve potpunijom fizionomijom u vremenu i prostoru. Ali ne radi se o historijskom žanru konvencionalnoga tipa. Historijsko vrijeme koje u ovom romanu teče kroz dva sloja, zamišljeno je kao niska otoka otkinuta od hronološkog registra, naracijom "upaljenih fenjera" na razdaljini gdje mogu čuti "jedan drugoga". Vremensko uplitanje, odjeci prije i poslije toga, oblici, kombinovane perspektive, višeznačnost teksta, sadejstvo različitih žanrova, jesu samo neke od odlika pripovijedanja u *Romanu o Kosovu (Romani për Kosovën)* koji ga predstavljaju u tokovima iskustva o modernom romanu. Sužavanje svearbreškog prostora može se doživjeti i prihvatiti kao metaforičko raslojavanje, odnosno kao metaforičko otkrivanje arbreškog postojanja kroz stoljeća.

Pripovijedanje teče u dva smjera: onaj koji se veže za lik Ahmeta Zećirija (Ahmet Zeqiri) kosovskog intelektualca,

školovanog u Albaniji i tok jednoga mitskoga pripovijedanja, koji dolazi kao onostrani glas, s onu stranu vremena. Čitalac ima osjećaj da sluša jedno božansko biće, kao da je živo, koje luta kroz arbreško vrijeme od mitoloških i antičkih davnina, e da bi ispričalo događanja onako kako ih je vidio i shvatio. Izvan dviju glavnih narativnih osovina, na samom početku i na kraju romana, nalazimo nekoliko uvodnih prizora, ne kao početak i kraj, ne kao uvod i epilog, već kao prepoznatljive simbolične predznake, kako bi se bolje prilagodili glavnom prostoru pripovijedanja.

Poglavlje kojim otvara roman *Albanija 29 Novembar Albanija 29 Studeni (Sqipni 29 Nanduer Shqiperi 29 Nentor)* grotesknim i sarkastičnim izražajnim sredstvima pruža nam slikovit izgled, jednu vanjsku simboličnu usporedbu radi sugeriranja određenog stanja, unutrašnjeg jezgra stvarnosti. Završno poglavlje romana pod naslovom *Kosovo 28 Novembar (Kosovë 28 Nandor)* (dakle ni *29 Novembar /29 Nanduer/* a ni *29 Studeni /29 Nëntor/* već jednim posrednim i zbližavajućim oblikom između dvije strane) pruža jednu drugačiju tmurnu simboličku sliku, također uzmemirujuću: albanska kočija, sada na Kosovu, skuplja strane zastave u kola za smeće, ali umjesto normalnog hoda, prevrtanjem zastrašenih konja survivaju se u provaliju lomeći se u dva dijela: jedan dio zlobno će ući u albansku kafanu uzdrnavši i lomeći sve, dok drugi dio zajedno sa konjima slomljenih nogu na suprotnu stranu. *Točkovi kočije, kao da bejahi točkovi sudbine, otkotrljaše se niz pravi put ka kraju svijeta.* To je zadnja rečenica u *Romanu o Kosovu.*

Mehmet Kraja je u periodu od trideset godina napisao četiri zbirke pripovijedaka, dvije drame i tri knjige kritika i publicistike. To je zdrav stvaralački put koji prikazuje nekakvu stalnu uznemirenost: na završetku svake knjige, stalno biva nezadovoljan, ubjeđen da je mogao biti još bolji, i da nije ispunio zamišljeni cilj u realizaciji misli. I ide dalje, piše sljedeću knjigu. Tako bez prekida kako i priliči pravom stvaraocu. U romanu pod naslovom *I luđaci lete (Edhe të çmendurit fluturojën)* Mehmet Kraja sebi postavlja kao izazov dvije stvari – nesvladive tehnike pisanja i pripovijedačku poetiku romana uopšte: bliža artikulacija, svakodnevna stvarnost – bez podrške sa strane i viđenja jednog luđaka – dakle iz jednog ograničenog okvira sa strogo utvrđenim i limitiranim pogledom. U oba fronta je pobjednik. Riječ je o romanu koji bilježi najviši umjetnički

uzlet na njegovom tridesetgodišnjem stvaralačkom putu i o djelu u tom književnom žanru na albanskom jeziku koji zauzima visoko mjesto među najplodnijim piscima. Mehmet Kraja je pisac formirane stvaralačke svijesti i koncepta sa prepoznatljivim estetskim predznakom. On majstorski i hrabro postavlja i artikuliše vrlo značajne stvari za opstanak ljudskog bića uopšte u nekoj sredini i nekom društvu.

Današnja albanska i kosovska stvarnost – u ključnim domenima kao što su nasilje, agresivnost, moralna degradacija i blaćenje vrijednosti, proždrljivost, licjemerni patriotizam, korupcija i naročito indiferentnost spram zla, ističu se i prikazuju kroz fabulu romana *I luđaci lete (Edhe të çmendurit fluturojën)*. (Naslov romana postaje čitaocu još jasniji kada se on dokraja pročita: i luđaci /ili samo oni/ znaju maštati jedan normalan i srećan svijet.) Otkrivanje stvarnosti kroz pripovijedanje – naše stvarnosti, autor u romanu artikuliše i pretače u umjetničku priču kroz pogled luđaka Kukuma. Priča počinje od prvih dana oslobađanja Kosova (juni 99) kroz usta stanovnika Ludnice u Štimlju: Kukuma, glavnog junaka i drugih sporednih luđaka, i drugog lika po prostoru i funkciji, Baloa, psa koji se ne odvaja od Kukuma. Zajedno, odjednom slobodni, pred željeznim kapijama sada širom otvorenim, oni nalaze “otkrovenje”. Zajedno sa slobodom eksplodira i zagađuje se prostor kao kada se otvari Pandorina kutija, i iz nje izlazi zlo, za njih nepremostivo. Svo ovo lutanje (hodanje u krug) Kukuma i psa Baloa, predstavlja u našoj književnosti kao kosovski donkihotski binom. Kukum nije svjestan ničega, ni o polovima dobro/zlo u ljudskom biću, već u svom lutanju, suverenim vođstvom autora, nesvjesno čini istu stvar. Pas Balo će nanjušiti upravo to unutrašnje, nesvjesnost Kukuma, postaće jedini vjerni saputnik u najtežim trenucima i tačna busola u lutanju. I kad god se pojavi zlo, Balo pobjesni, predskazuje da nešto nije u redu. Kukum se tada pokorava Balou. On, Kukum, se dva puta instiktivno suprotstavlja zlu: onda kada čine zlo Balou (nesvjesno udara i ubija Baloa) i onda kada se popreči ispred kola NATO-a prilikom nasilnog privođenja nekog stranog novinara i na kraju plaća sopstvenom glavom.

Ećrem Baša (Eqrem Basha) preko svog lika Alpinista u romanu *Alpinist* snažnom fabulom, koncentrisanom u jednu tačku, otkriva unutrašnje sukobe ličnosti – nadu, sanjarenja, strah, revolt – koji su kao nekakvo stalno prateće optereće-

nje i karakteristika ambijenta i našeg vremena. Čitalac će u svojstvu glavnog lika doseći i neosvojivi najviši vrh nazvan Djevojačka stijena (*Shkëmbi i Vashës*) ili možda gradić odakle polazi Alpinista. Njegovo prisustvo u romanu je slično šaputanju ili priči bačenoj u etar, ali koje će ga kao sjenka pratiti u stopu. Alpinista sanja o osvajanju planinskog vrha. To je njegov glavni cilj, jedina pasija od životnog značaja. Međutim planinski vrh šalje signale neosvojivosti: on ga je odbio, u prošlosti ga prezreo i kaznio svaku njegovu takvu težnju. Alpinista će se sukobiti i prkositi na život i smrt. Pored svega Alpinista će se jednoga dana uputiti ka planinskom vrhu, ka putu, prema pričanjima i svjedočenjima, koji je imao polazak ali ne i povratak.

Privedimo priču kraju: Alpinista koji sanja osvajanje Djevojačke stijene, san kojeg nije niko prije njega ostvario, umjesto da doživi sreću neponovljivog trijumfa, čini samoubojstvo, skokom u ambis upravo sa osvojenog planinskog vrha. Čitalac će se neizbježno zapitati: zašto? Tokom čitavog dramatičnog penjanja čitalac prati Alpinistu, osjeća i sudjeluje u njegovim naporima, sa čestim sučeljavanjima sa smrću, sa groznicom nagona koji ga gura prema planinskom vrhu, krvavih ruku koje se hvataju za šljasta kamena sječiva nalik nožu, očekujući da i čitalac dijeli sreću trijumfa. Dakle, kako se može očekivati jedan takav svršetak, šta je Alpinistu podstaklo na takav tragičan trijumf, na takvu odluku?

Dva su podstrekača za takav kraj: lično ubjeđenje, filozofsko potčinjavanje prirodi i duhu apsurdna i zaludnosti: ne postoji vrh, nema osvojenih vrhova koja vrijede na ovom svijetu, nema trijumfa koji nas na koncu čini sretnim. Takvo ubjeđenje postaje jasno čovjeku, Alpinisti, upravo u trenutku kada je na samom planinskom vrhu, kada je pobedio veliki izazov, kada je savladao nesavladivu prepreku. Kao da je u tom trenutku osjetio nastalu prazninu, uzaludnost nastojanja osvajanja neosvojivih vrhova. Možda zato Sizif – barem do danas – ne stiže izgurati kamen do vrha. Ovo dakle može biti tema za daljna razmišljanja u vezi sa pretpostavkama i neizbježnim pitanjima oko ovog problema.

Da li je odluka Alpiniste donijeta unapred, prije nego li se poče peti ka planinskome vrhu, ili je ta odluka donijeta tokom penjanja? Ili je to neka fatalnost: osvajanje kao grijeh? Da li je to nakakva zaslijepljujuća opijenost misterijom planinskoga vrha, slično zaslijepljenosti suncem Mersosa, ili je to odluka

donijeta poslije neprijateljstva sa prostorom u toku penjanja, ili možda zbog onog neprihvatljivog ukusa gradića? – to bi bio drugačiji prilaz pretpostavki.

Ipak, čitalac tokom čitanja romana može dalje razmišljati prelazeći iz jedne pretpostavke u drugu: može biti riječi o jednom aktu jedinke kao posljedica neke konkretne okolnosti neke sredine, neke konkretne stvarnosti, recimo slično onome kojom se sučeljava Jozef K., ili kao čin-izazov za osvajanjima nesavladovih vrhova jedinke kao unutrašnje gonjenje a ne ono spoljašnje – zaključak da je sve to jedno veliko ništa.

Na horizontu, sigurnim koracima stupaju i profilišu se kao jake spisateljske ličnosti Visar Zhitija, Agron Tufa, Arian Leka...

Mira Đorđević

Autobiografija između ispovijesti i hronike

I.

Prva *autobiografija*, nastala u evropskom prostoru, potiče iz vremena hrišćanske antike, a njen je autor Sveti Augustin (*Confessiones, oko 400.g.*). Osmo poglavlje desete knjige Agustinovih *Ispovijesti*¹ govori o fenomenu čovjekovog *pamćenja*. Autor ove i za današnjeg čitaoca zanimljive knjige razvija svoja razmišljanja o memoriji, koja se sastoji u misaonom ophođenju s blagom, što je pohranjeno u “širokim prostorima” i “magazama” našeg *pamćenja* i tamo beskorisno tavori “...sve dok ga ne proguta i sahrani zaborav...” ili pak, sve dok se ne pojavi neko pripovjedačko JA, koje će onda “svojom duhovnom rukom iz vidokruga sopstvenih sjećanja” stvari dovesti u red – “sve dok ne bude jasno, što to JA želi da iz skrivenog domena stupi na vidjelo dana”.²

Augustinov način ophođenja s fenomenom *pamćenja* ima fundamentalno značenje. On jasno ukazuje na ono, što su zapravo preduslovi svakog *sjećanja, samoopisivanja, samopredstavljanja*, jednom riječju, svega što je napisano u oblasti *autobiografske* literature. I kod Marcela Prousta ćemo lako ustanoviti koliko je u njegovom vremenu još uvijek bilo aktuelno Augustinovo učenje o memoriji. Jer upravo je cjelokupno Proustovo djelo potvrda one temeljne svijesti o čovjekovom *pamćenju*, o kojoj je pisao Augustin. Fenomen suprotan *pamćenju* je *zaborav*. Proust je bio prvi koji je u okviru svoje psihologije vremena uzimao u obzir ne samo fenomen *pamćenja* već i ovom nužno prateći fenomen *zaboravljanja*, koje on – pošto ono ima moć da u nama razara preživjelu prošlost – smatra nevjerovatno važnim i čovjeku neophodnim oruđem za prilagođavanje stvarnosti. Proust i Augustin – unutarnja bliskost obojice velikih autora na vremenskoj distanci od 1500 godina začuđujuća je i vrijedna divljenja. Negdje između Augustina i Prousta – sredinom pomenutog razdoblja – nastaju i *Ispovijesti* (*Confessions, 1782-1789*) francuskog filozofa Jena-Jacques Rousseau(a), koji će svojom *knjigom sjećanja* pred



1 Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse* (s latinskog prev. Dr. Friedrich Merschmann) Frankfurt a. M. 1866, str. 238-242.

2 Ibid. str.239.

3 Giacomo Casanova, *Memoiren* (ed. E. Grassi u njemačkom prevodu berlinskog književnika Franza Hessela) Hamburg, 1958-1960.

4 Johann Wolfgang von Goethe, *Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämtliche Werke*. Frankfurt a. Main 1993, Knj.33, str. 554 f.

očima čitave Evrope razgoliti patnju usamljenog buntovnika i prezrenog outsidersa. Pošto se Proustovo djelo javlja u trenutku kada se gotovo svako osjeća sam i bespomoćan, čini se da je čitava Evropa saosjećala s junakom koji je u izvjesnoj mjeri inspirisao pojavu Goetheovog *Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774), proklamovao fenomen "svjetskog bola" (*Weltschmerz*) i pojam "opšte volje" (*volonté générale*), pa će ovaj potonji pojam, zahvaljujući svojoj dvosmislenosti, postati čak opasno oružje Francuske revolucije.

Samorazotkrivanje autora nadmašeno je u povijesti književnosti beskompromisnom otvorenošću Rousseau(ovog) trinaest godina mlađeg savremenika i čuvenog evropskog pustolova G. Casanove. Njegovi "*Memoari*",³ *Sjećanja* ili – kako ih on još naziva "*Istorija mog života*" – bili su i ostali atraktivno štivo autobiografskog karaktera s bogatom kulturološkom podlogom. U ovom bi se slučaju teško mogla razgraničiti *autobiografija od memoara*, pošto stvarne granice između ova dva žanra gotovo i da ne postoje. Ako "*Memoari*" Giacomu Casanove s pravom uživaju glas jednog od najznačajnijih izvornika evropske kulturne povijesti 18.vijeka, onda je ono, što nam u kulturološkom pogledu nude Rousseauove sentimentalne *Ispovijesti*, od sekundarnog značaja. Zato upravo životna ispovijest G. Casanove dobiva paradigmatički značaj za sve buduće autobiografe do dana današnjeg. Bez njegovog pionirskog pothvata, bez njegovog primjera gotovo da i ne možemo zamisliti modernu *autobiografiju* koja je, lišena svakog tabuiziranja, beskompromisno svjedočanstvo samoispitivanja autora. U tom smislu vodi direktna linija od Rousseaua dalje, sve do Henry Millera i Maxa Frischa.

Pojam *confessiones*, *confession*, *Konfession* javit će se ponovo u evropskoj književnoj povijesti 18. vijeka kod najznačajnijeg predstavnika njemačke klasike, Johanna Wolfganga Goethe(a). I kod njega ova ključna riječ – izvorno sakralni termin – dobiva jedno novo, potpuno izmijenjeno značenje. Goethe je svoju *biografiju* počeo pisati razmjerno kasno, tek u šesdeset i prvoj godini života (*Dnevnik*, 16.maja 1810).⁴ Međutim on niti je bio religiozan niti je želio da se svojom ispovješću razgoliti pred javnošću poput Rousseau(a). Što je njegov autobiografski projekat više odmicao, to se ovaj autor sve više udaljavao od namjere da se "*ispovijeda*". Zato on termin "*ispovijest*" (*Bekanntnis*) pominje samo na početku knjige, u jednom pismu svojoj prijateljici Bettini von Arnim (25.

oktobar 1910),⁵ u kojem ju moli da mu pomogne, kako bi iz svog *pamćenja* dozvao izvjesna događanja i prošlosti. S tim u vezi Goethe svoju *biografiju* za svaki slučaj naziva *sjećanjem* “**Iz mog života – Poezija i zbilja**”⁶, što ukazuje da ovdje nije riječ o reprodukciji stvarno doživljenog u njegovoj cjelovitosti, već o *fragmentima pamćenja* koji tokom pismenog izlaganja poprimaju elemente fikcije.

Da bi pred svojim savremenicima, zemljacima i prijateljima opravdao ovaj u suštini “*problematičan pothvat*”, Goethe na početak knjige stavlja fiktivno pismo prijatelja, koji istim zastupa razumljiva očekivanja svojih čitalaca. Autor prema tome svojom *knjigom sjećanja* ne želi slijediti uzor Augustinovih *Ispovijesti* o duši i Bogu, već naprosto ponuditi povijest svog života u poetiziranom obliku.

Goetheova samouvjerenost profiliranog pisca se u potpunosti razlikuje od Rousseauove opsjednutosti sopstvenom ličnošću, koju ovaj smatra velikim izuzetkom i vjeruje da će upravo izuzetnim karakterom svoje egzistencije prosvjećenom čovječanstvu poslužiti kao uzor. Goetheova se “*zbilja*” teško može definisati kao dio stvarnosti, to nije gola istina (kao kod Rousseaua) već se ona razotkriva postupno, tokom kontinuiranog razvoja njegove ličnosti. Autor to najadekvatnije izražava jednom karakterističnom rečenicom 11. knjige “**Poezije i zbilje**”, koja glasi: “*Naš se život kao cjelokupnost čiji smo dio, na jedan gotovo neshvatljiv način sastoji iz slobode i nužnosti.*” S ovom konstatacijom korespondira i Eckermannova bilješka od 30. marta 1831, prema kojoj je Goethe u razgovoru sa svojim sekretarom izjavio sljedeće: “*Sve su to rezultati moga života... a pojedine ispričane činjenice služe samo da bi potvrdile jedno opšte zapažanje, jednu uzvišeniju istinu. Nazvao sam je “Poezija i zbilja”, jer se ona uzvišenijim tendencijama izdiže iz regiona jedne niže realnosti*”.⁷ Naslov djela dakle ukazuje na životne činjenice i njihovu međusobnu povezanost u jedinstveni kontekst života. Uvid u cjelinu Goetheu je bio moguć tek s uzvišene pozicije njegove podmakle životne dobi. Prema tome je “**Poezija i zbilja**” – i to valja i ovom prilikom istaći – po svojoj koncepciji, po jeziku i formi, po svojoj atmosferi i duhovnom sadržaju djelo ostarjelog pisca, koji svoj život posmatra retrospektivno kao završenu cjelinu. A posmatranje cjeline uvijek znači njeno tumačenje, znači poeziju.

Ma koliko se Goetheu izabrani naslov učinio jasnim i svrsishodnim, on njegovo djelo nije štutio od povremenih

5 Ibid. *Pismo br. 504*, str. 611/612.

6 *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Sämtliche Werke.* Frankfurt a. Main 1986, Knj.14.

7 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Berlin –Weimar 1982, str. 426.

8 J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämmtliche Werke*, op. cit., Knj.33 str. 209 (Pismo br.667).

9 Friedrich Maximilian von Klingler (1752-1831), čuven po drami "*Sturm und Drang*", po kojoj je ime dobio revolucionarni književni pokret /1771-1781/.

10 J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämmtliche Werke*, op. cit.. Knj.34, str. 340 (Pismo br.796).

nesporazuma. A ti su upravo bili povod da autor u jednom pismu upućenom bavarskom kralju Ludwigu I. od 27. decembra 1829. g. naslov svoje knjige pokuša opravdati i objasniti sljedećim riječima: *"Što se tiče ovog u neku ruku paradoksalnog naslova moje biografije, povod za izbor naslova – "Poezija i zbilja" – bilo je iskustvo da čitalačka publika uvijek sumnja u istinitost biografskih pokušaja. U želji da to preduhitrim, opredijelio sam se za neku vrstu fikcije... jer moja najozbiljnija namjera je bila da izrazim i prikažem ono u suštini najistinitije, što je, barem kako ja to vidim, dominiralo mojim životom. Ukoliko to međutim u podmaklim godinama nije moguće, a da se pri tom ne uključi mehanizam sjećanja, a prema tome i uobrazilje, pa se tako dolazi do upotrebe pjesničkog umijeća, onda je jasno da ćemo prije naglasiti rezultate i prikazati prošlost onakvom kakvu je vidimo sada, a ne pojedinosti, kako su se zaista nekada dogodile..."*⁸

Možda ne bi bilo na odmet da se na ovom mjestu na čas vratimo Augustinovom učenju o *memoriji*, kako bismo u poređenju s ovim naivnim ophođenjem s fenomenom *pamćenja*, koje dolazi do izražaja u Augustinovom pionirskom pokušaju autobiografskog pisanja, jasno ukazali na modernost Goetheove sposobnosti *sjećanja*, koje on neprestano drži pod kritičkom kontrolom. Dok se Augustin u svojim *sjećanjima* prepušta emocijama, Goethe o sadržaju i pogotovu pouzdanosti *sjećanja* sudi s mnogo većom dozom skepse. U pismu od 8. maja 1814.g., upućenom njegovom savremeniku Maximilianu von Klingeru,⁹ Goethe će se i njemu obratiti za pomoć prilikom rekonstrukcije zajedničkih događaja sljedećim argumentima:

*"Pošto mi nedostaju dokumenti iz onog vremena, a pamćenje je dostatno samo za činjenice, dok utiske, koje smo nekada sticali i kojima smo naknadno dodavali raznorazne refleksije, ono nije u stanju da oživi, to bi mi bilo veoma interesantno da saznam, kako naši stari prijatelji vide nas i sebe, i čega su sve još svjesni iz proteklih vremena..."*¹⁰

O Goetheovoj *autobiografiji* se – ne bez opravdanja – često sudilo kao o jednom od najznačajnijih primjeraka ove vrste u svjetskoj književnosti. Osim činjenice da je, kao što smo napomenuli, ovdje riječ o djelu autora podmaklog doba, važno je i nešto drugo; naime da Goethe sebe tu u velikoj mjeri posmatra u kontekstu povijesti. U tom smislu on će samo nekoliko mjeseci pred smrt njemačkom filozofu Wilhelmu von Humboldt u napisati sljedeće retke: *"Nije mi mrsko da priznam da mi se u mojim podmaklim godinama ono što doživljam sve više čini*

dijelom povijesti: bilo da se to nešto desilo davno u prošlosti ili je to nešto blisko, svejedno, čak i sam sebi sve više ličim na nešto što je dio povijesti.”¹¹ Ovaj proces u razvoju Goetheovog pogleda na svijet i razumijevanje sopstvenog života odražava se u čitavoj skali oznaka, koje on tokom vremena u različitim prilikama primjenjuje u etiketiranju svoje autobiografske djelatnosti. Tako će on vrlo rano napustiti pojam “ispovijesti”, da bi kasnije govorio o “biografiji” (pismo Knebelu 10.marta 1813)¹² ili o “hronici života” (pisma Franzu Bernhardu von Bucholzu od 14. februara 1813,¹³ te Zelteru od 24.jula 1823).¹⁴

Proces Goetheovog unutrašnjeg razvoja i poetske konfrontacije sa sopstvenim autobiografskim spisima se nastavlja i to polazeći od subjektivnog načina posmatranja u smjeru sve naglašenije objektivizacije. Tako će i pojam “hronika” vremenom biti zamijenjen još racionalnijim pojmom “anali”.¹⁵ Pomenuta tendenca ka objektivizaciji najavljena je međutim još znatno ranije. U pismu svom savremeniku Johannu Wilhelmu Süvernu od 15. oktobra 1823.g. ispoljava on svoje nezadovoljstvo “neujednačenim načinom obrade”, koji je prema sopstvenom uvjerenju utvrdio u različitim dijelovima svoje hronike, da bi iz toga izvukao sljedeći zaključak: “Vidim da moja hronika, zavisno o raspoloženju, zadržava svoj karakter ili se pak pretvara u anale, pa ponekad čak i u povijest”.¹⁶

Očigledno je da je za Goethea pisanje autobiografije ne samo zadatak već opsesivna tema, kako u smislu težnje da je odredi kao pojam, tako i u smislu neprestane samorefleksije. Rječito svjedočanstvo ove činjenice je pismo upućeno državnom savjetniku Schultzu¹⁷ od 31.maja 1825. “Ono što ne umijem da nazovem pravim imenom, ali što će očigledno dostići opseg od nekoliko tomova, su zapisi iz mog života. Oni obuhvataju sve protekle godine do najnovijeg vremena... prema strukturi bismo ih s pravom mogli nazvati čas hronikom čas analima, memoarima, konfesijama i ko zna kako još. Oni u svom jednostavnom slijedu dodiruju povijest svijeta ili pak povijest svijeta dodiruje njih i tako se kreću od beznačajnih pojedinosti do najznačajnijih i najopštijih, a možda se na kraju upravo neujednačenost ovih neobičnih svezaka nekome dopadne”.¹⁸

S obzirom na neujednačene, čak često oprečne definicije kojim je Goethe pratio nastajanje svog djela, nameće se pitanje da li je autor uopšte bio svjestan visokog plasmana koje će njegova knjiga dostići u okviru evropske autobiografske književnosti, tim više što je ona prije svega bilo usmjerena

11 J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämtliche Werke*, op. cit.. Knj.38, (Pismo 875).

12 J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämtliche Werke*, op. cit.. Knj.34, str. 186/7. (Pismo br. 703).

13 Ibid. Str. 307-309 (Pismo br. 776).

14 J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämtliche Werke*, op. cit.. Knj.37, str. 71-73 (Pismo br.46) .

15 Pismo Zelteru od 21. maja 1825. u: J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämtliche Werke*, op. cit. Knj.37, str.273/4 . (Pismo br. 218).

16 Ibid. str.116 (Pismo br. 74)

17 Christoph Ludwig Friedrich Schultze (1781-1834) u više navrata boravi u Weimaru i vodi intenzivnu prepisku s Goetheom (1817-1832).

18 *Goethes Briefe in vier Bänden*, Hamburger Ausgabe 1967, Knj.4, str. 143-145 (Pismo br. 1299)

19 J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, op. cit. str. 70.

20 *ibid.*

21 *Ibid.* str.103.

22 Usp.F.W.Riemann, *Mitteilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen.* Berlin 1841.

na vanjski svijet, ili bolje rečeno javnost, dok je njegovo “ja” neprestano bilo u drugom planu. Tim se otvara i sljedeće pitanje, zaslužuje li Goetheova knjiga sjećanja uopšte naziv “autobiografija”? Doslovno uzevši, moglo bi se možda reći da Goethe nije pisao “autobiografiju” u uobičajenom smislu riječi, nego je on pišući **Poeziju i zbilju** zauzeo poziciju kritičkog autora sopstvene “biografije”, a u tome je bitna razlika.

Osim toga bi unutar ove trebalo razlikovati pojedine faze autorovog života kao i način na koji su one u knjizi prikazane. Tome u prilog govori jedna vrlo indikativna Eckermannova bilješka od 27. januara 1824.g.: “Goethe je sa mnom razgovarao o nastavku svoje životne priče, koja je upravo u toku. Pomenuo je da epoha njegovog kasnijeg života ne može dobiti opširnost detalja, kao što je to dobila mladalačka epoha **Poezije i zbilje**.”¹⁹ Goethe je smatrao da bi bilo bolje da svoje podmakle godine prikaže u formi *anala*, u kojima bi bilo manje riječi o njegovom životu, a više o njegovoj djelatnosti. “Najznačajnija epoha u životu jedinke”, smatra Goethe “je epoha razvoja, koja se u mom slučaju odvija u neraskidivim vezama između zbilje i poezije. Kasnije dolazi do konflikta sa svijetom, a taj je samo utoliko interesantan, ukoliko iz njega nešto proizlazi.”²⁰

Slično je rezonovao i Eckermann. Kada mu je Goethe pokazao početak svoga djela, bio je oduševljen. O tome u njegovoj bilješci od 10. augusta 1824.g. čitamo sljedeće: “Struktura ovog teksta ima mnogo romanesknih elemenata. Nježna, ljupka, strasna ljubavna veza, vedra na svom početku, idilična u nastavku, tragična na kraju zbog prećutnog obostranog odricanja, provlači se kroz četiri poglavlja i povezuje ih u sređenu cjelinu. Ljupkost prirode djevojke Lili (Schönemann, prim. M. Đ.), prikazana do tančina, u stanju je zaokupiti pažnju svakog čitaoca, baš kao što zaljubljenog drži u takvoj zavisnosti, da mu je spasenje bilo mogućeo jedino bijegom. Prikazana životna epoha je izuzetno romantična... Od posebnog značaja ona postaje zahvaljujući činjenici što ona kao prethodnica vajmarskog razdoblja i okolnosti, određuje čitav život autora. Ukoliko dakle neki isječak iz Goetheovog života zaslužuje pažnju i pobuđuje želju autora da je opiše detaljno, onda je to ova.”²¹

Ukoliko se povedemo za Eckermannovom preporukom i potražimo pomenute odlomke u Goetheovoj biografiji, bit ćemo razočarani. Tu naime nema traga od one “mladalačke punoće i žara”, kojom je Goethe o svojoj ljubavi prema Lili Schönemann jedne zimske večeri (18.decembar 1807) pričao svom sekretaru Friedrichu Wilhelmu Riemannu.²² Nekoliko

dana ranije Goethe je svojoj nekadašnjoj prijateljici Lili von Türckheim, rođenoj Schönemann, uputio pismo u kojem joj "tisuću puta ljubi ruku", a sve to "u sjećanju na one dane, koje ubraja među najsretnije u svom životu"²³. Ukoliko s ovim uporedimo ono što o njegovoj vezi s Lili stoji u *autobiografiji*, to onda djeluje hladno i konvencionalno – ni traga onome što čitaocu obećava Eckermann. Objašnjenje za ovakav nesklad između "zbilje" i "poezije" objasnio je sam Goethe u razgovoru s Eckermannom, naglasivši da ga je obzir prema gospođi Lili von Türckheim spriječio da otvoreno pripovijeda kako o sreći tako i o patnji svoje davne ljubavi, a osim toga je on nastojao da u "pojedinih poetičnim scenama nedostatak ljubavnog osjećaja nadomjesti snagom poezije".²⁴

Pod osnovnim zadatkom *biografije* Goethe podrazumijeva prikazivanje pojedinca u kontekstu vremena, pri čemu bi valjalo naglasiti šta ga to u dotičnom vremenu odbija, a šta mu pomaže da spozna sliku svijeta u kojem živi i da onda tu spoznaju, ukoliko je umjetnik, pjesnik ili pisac prenese budućim čitaocima.²⁵ Ovaj izrazito aktuelan zadatak *biografa* prokomentarisat će 28. februara 1831.g. Eckermann na sljedeći način: "Ovu neizrecivu zagonetku svijeta i života Goethe označava kao nešto demonско, i pri tom pokušava okarakterisati njegovu suštinu; mi osjećamo da je u pravu, i čini nam se kao da smo s onoga što čini pozadinu našeg života skinuli zavjesu. Vjerujemo da vidimo dalje i jasnije, ali ubrzo zapažamo da je objekt našeg posmatranja suviše velik i mnogolik i da naše oči dopiru samo do izvjesne granice."²⁶

Goethe je veoma rano postao svjestan unutrašnje veze između stvarnosti i svog pjesništva. U tom smislu bismo razmatranja o prirodi Goetheove autobiografije mogli završiti riječima samog autora, koje je kao njegov izvorni komentar o sopstvenom djelu 30.marta 1831.g. zabilježio Eckermann: "Sve što je o meni u međuvremenu poznato samo su odlomci jedne velike ispovijesti, u okviru koje je ova knjižica samo jedan smioni pokušaj. ...Pojedinačno ispričane činjenice služe samo tome da potvrde opšta zapažanja, tj. višu istinu. Mislim da se u knjizi nalazi nekoliko simbola ljudskog života. Nazvao sam je **Zbilja i poezija**, jer je samo pomoću viših tendencija moguće izdići se iznad područja niske realnosti. A pojedina činjenica našeg života nije važna po tome koliko je istinita, nego samo po tome koliko nešto znači."²⁷ (podvukla M.Đ.)

Lajtmotiv "velike ispovijesti" uvijek se ponovo javlja u svjetskoj književnosti u različitim varijantama, mijenjajući se

23 J. W. von Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche* u: *Sämtliche Werke*, op. cit. Knj. 33, str. 257/8 (Pismo br. 2198).

24 Usp. Johann P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 30 März 1831, op. cit. S.426.

25 Usp. J.W.Goethe, *Poezija i zbilja*, Zagreb 1953, str. 27.

26 J.P.Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, ibid. str. 402.

27 ibid. str. 426.

od generacije do generacije, od jedne nacionalne književnosti do druge, ili pak zavisno od individualnog sklopa pojedine ličnosti, ali uvijek prisutan kao jedna od suštinskih karakteristika modernog autora. Goethe je svojom "*Poezijom i zbiljom*" namjeravao "*zaokružiti sopstveni opus*", odnosno on je njenim sadržajem nastojao ispuniti praznine među pojedinim djelima i na taj način smisleno povezati fragmente svog *svokolikog pamćenja* u jednu cjelinu. Pritom je sve to činio u skladu s povijesnom ulogom koju je sebi pripisivao. Takvu povijesnu svijest su autori novijeg razdoblja gotovo potpuno izgubili. Oni svoju autobiografiju jednostavno uklapaju u književno djelo (Henry Miller, Walt Whitman, Lawrence Durrell, a naročito Thomas Mann), ne mareći hoće li njihovi čitaoci prepoznati granicu između "*poezije i zbilje*", između stvarnosti i fikcije i kako će povijest na osnovu zapisanog suditi o njima kao ljudima i umjetnicima.

II.

Ponekad se nameće pitanje da li se u povijesti književnosti može precizno odrediti trenutak od kojeg je autor počeo da se upliće u sopstvenu priču? Ili pak da se razotkriva pod *plaštom fikcije*? Taj čuveni *plašt fikcije* ima osobinu da prikriva, ali istovremeno – možda neželjeno – i otkriva, pojedine aspekte autorove ličnosti. Umjetnost generalno može i jedno i drugo. U svakom umjetničkom djelu autor do izvjesne mjere otkriva svoju dušu. Pritom je *autobiografsko pisanje* upravo najvidljiviji oblik postupka razotkrivanja autora, koji je inače imanentan svakom umjetničkom djelu. Stvaralačka inicijativa međutim nije uvijek usmjerena na čitaoca već se tiče isključivo autora, koji želi da pisanjem sebi olakša dušu. Kada je riječ o umjetničkom djelu, onda se tu radi o klasičnoj formi sublimiranja, kako je to svojevremeno označio Sigmund Freud. Nemaju međutim svi oblici pisanja oslobađajuće djelovanje: Goetheov Werther se morao ubiti, dok je njegov autor nastavio da živi. Rijetko kada ispod *plašta fikcije* izroni autentični lik autora, već je to mnogo češće odraz njegove duše, s kojom se čitalac može identificirati, ili pak uspostaviti odnos kritičke distance.

I najstarija književnost narodnih predanja posreduje prije svega odraz nečije duše, a ne sliku njenog nosioca. Jer šta bi inače održavalo život prastarih mitova, kada se u njima

ne bi ogledala duša čovječanstva? Mitovi sadrže nesagledivo bogatstvo pojedinačnih sudbina, koje se vremenom slijevaju u nešto što onda važi za sve ljude i sva vremena.

Kao prvi znak subjektivnog poimanja autorstva bila je tek sporadična pojava autorskih imena. Imenu Homera, čija je autentičnost još uvijek sporna, slijedit će imena grčkih tragičara. Svaki od njih ima konkretnu biografiju, iako za sobom nisu ostavili autobiografske spise. *Autobiografiji* kao žarnu prethodi forma *dnevnika*.²⁸ Prvo potvrđeno autorsko "ja" platilo je svoju autorsku samosvijest glavom. Riječ je o rimskom imperatoru Gaju Juliu Cezaru i njegovom djelu *Commentari de bello Galico* iz I. vijek pr.n.e. Cezar je u svojoj knjizi rat poistovjetio sa sopstvenim djelom, što je izazvalo ogorčenje konzervativnih kritičara, pa na kraju i njegovu smrt. Potomstvo ga nije pamtilo kao pobjednika već kao individualistu koji je imao hrabrosti da se kao takav i pismeno potvrdi.

Od Augustinovih vremena se pjesničko "ja" javlja ne samo kao uobičajeni popratni fenomen pisane riječi već i kao njen nosilac. U srednjem vijeku će kao prvi iz svoje anonimnosti izaći autori velikih viteških epova, što govori o jačanju njihove samosvijesti. Njemački predstavnici ovog žanra (Heinrich von Veldeke, Wolfram von Eschenbach i Gottfried von Straßburg) slijede francuske uzore (Chrétien de Troeyes), ali istovremeno postaju i sami uzori svojim sljedbenicima. Renesansa je u skladu s principom rađanja novog čovjeka i individualne slobode morala u potpunosti afirmirati pjesničko "ja". Međutim iz tame srednjovjekovlja u novo doba ipak ulazi jedno jedino ime – Dante Alighieri sa svojim autobiografskim djelom *"La vita nuova"* (1576). Ovom knjigom, u kojoj je veliki pjesnik ovjekovječio svoju neostvarenu ljubav prema Beatrice, Dante otvara put autobiografskom pisanju u budućnosti.

Uvijek je bilo djela koja su nadrasla granice pojedinačnog i dostigle dimenziju opšteg. Takvo djelo je na primjer Cervantesov roman *Don Quijote* (1506), a takva djela su svakako i Shakespeareove drame. I uvijek se sve vrti oko duše čovjeka, oko njegove unutrašnje drame, i uvijek je to drama-tika duševnog života – ma u kojoj formi bila artikulirana – ono što fascinira čitaoca. I upravo ta iskonska težnja za samospoznajom tjera mnoge pisce, i ne samo pisce, da se upuste u avanturu pisanja *autobiografije*.

Stoga je već i iskustvo *ispovjesti* sasvim blisko procesu nastajanja prikrivene *autobiografije*. Ponekad je autoru za to

28 Usp. Gustav René Hocke, *Das europäisches Tagebuch*, Wiesbaden 1963.

29 Goethe, *Briefe, Tagebücher und Gespräche*, u: *Sämtliche Werke, op. cit., Knj.29, str 632/3 . (Pismo br.532).*

potreban posrednik, kojeg on nalazi u svom literarnom junaku i kojem onda prepušta konsekvence sopstvenih životnih okolnosti. Tako Goethe 25.juna 1786.g. u pismu svojoj prijateljici, gospođi von Stein piše sljedeće: “Upravo korigujem **Werthera** i mislim da je autor pogriješio, što se nakon okončanog pisanja i sam nije ubio. Ono što nismo sposobni da podnesemo ne bi trebalo svaljivati na leđa svom junaku i na taj se način toga takoreći osloboditi. Ovakvo prenošenje stvari na drugoga s jedne strane donosi željeno rasterećenje, s druge pak omogućava precizniju informaciju nego što je to ispovjedna autobiografija, koja je gotovo uvijek u službi idealizacije slike o sebi.”²⁹

Tako i Rousseauove **Ispovijesti** nisu nikakav izuzetak, već upravo primjer uobičajene prakse. Nije slučajno da se Rousseau svjesno držao svog najranijeg prethodnika Svetog Augustina, čije su **Ispovijesti** dijalog s Bogom, samoopravdavanje i istovremeno pohvala Boga, pri čemu je autor neprestano imao u vidu čitaoca, koji bi trebalo da dobije adekvatnu pouku. Radikalnost lične ispovjesti kod Rousseau(a), a istovremeno i u neku ruku naglašeno prikazivanje raspoloženja i osjećaja u **Novoj Heloisi (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761)** u velikoj je mjeri – iako s izvjesnim zakašnjenjem – djelovalo na razvoj autobiografske književnosti upravo na njemačkom jezičkom području. Pa ipak bi bilo suviše uprošteno povlačiti liniju od Rousseauovih **Ispovijesti** ili njegovog odgojnog romana **Emile (Émile ou de l' éducation, 1762)** do drame duše, kao što je ona prikazana u Goetheovom **Wertheru**. Rousseauova **Nova Heloisa** je epistolarni roman kao i **Werther**, no u njemu se pojavljuje veći broj pismopisaca.

Tradiciji epistolarne proze uskoro će se pridružiti i Englezi. Tamo se u 18. vijeku javlja građanski roman, a njegov glavni predstavnik Samuel Richardson objavljuje roman **Pamela ili nagrađena vrlina (Pamela or Virtue Rewarded, 1740)**. Pošto se ovaj međutim nije odlikovao ni naročitom umjetničkom vrijednošću niti pak dovoljno visokim stepenom uvjerljivosti, njegov će savremenik Henry Fielding na ovo djelo ubrzo odgovoriti parodijskim romanom pod naslovom **Shamela**, u kojem ovaj pisac idealizovanu vrlinu Richardsonove junakinje raskrinkava kao čistu koristoljubivost.

U okviru fikcionalne književnosti Goetheov **Werther** bio je i ostao do dana današnjeg savršen primjer autobiografskog romana, iako ni on nije ostao pošteđen naknadnih parodističkih reakcija.³⁰ Goetheov prvenac pisan je u duhu vremena i kao

takav je davao odgovore na sva pitanja vanjske i unutrašnje istine, te bio dragocjeno svjedočanstvo o stanju svijesti i samo-svijesti svog autora. Kritičari smatraju da njegovu literarnu relevantnost i djelovanje ne umanjuje ni eventualno nepoznavanje autobiografske pozadine, iako je to malo vjerovatna hipoteza, pošto je predznanje o toj pozadini toliko rasprostranjeno, da ga posjeduju i oni koji nikada nisu pročitali Goetheov roman. Činjenica da je riječ o jednom od najčuvenijih djela svjetske književnosti, čija fama čak dopire van granica njenog poznavanja iz sopstvenog čitalačkog iskustva. Osim toga je ovo djelo u vrijeme svog pojavljivanja bilo novina ne samo svojim sentimentalnim sadržajem već i formom. Zato se i postavlja pitanje da li se ono i u koliko zaista može označiti kao autobiografski fragment. Goetheov roman nipošto nije puka reprodukcija doživljenog, na što ukazuje autorovo ophođenje s vremenom – kako s vremenom pripovijedanja tako i s vremenom događanja unutar same romaneskne konstrukcije. Problem slobodne manipulacije vremenom, koja do tada u pripovjednoj praksi nije bila uobičajena, Goethe tehnički vješto rješava formom *epistolarnog* razvijanja fabule. Svako pismo sažima ili produžava vremenski tok pripovijedanja, što u sklopu cjeline djeluje potpuno uvjerljivo. Mnogo interesantniji je u ovom kontekstu međutim odnos između *autobiografskog* (autentičnog) i *fiktivnog* (izmišljenog), pri čemu *fiktivno* u ovom romanu mjestimično poprima čak dimenzije *radikalne realnosti*, koju doduše nije doživio sam autor već neki njegovi poznanici.

Tako se egzegeti Goetheovog romana pitaju da li je Werther u prvom dijelu knjige više Goethe nego li u drugom? Pripovijeda li Goethe u prvom dijelu sopstvenu priču, a u drugom neku tuđu? Ili je samo neko drugi, naime njegov nesretni junak Jerusalem, imao snage da učini ono od čega se mladi Goethe u posljednjem trenutku spasio? Poznati znalac i izdavač Goetheovog djela, Erich Trunz, nazvao je tumače čuvenog romana, koji su pod svaku cijenu pokušavali razgraničiti "*istinu*" od "*fikcije*" Goetheovog prvenca sitničavim i za umjetničko djelo nerelavantnim. Pri tom je svima preporučio pristup Theodora Fontanea, koji je prvo pročitao roman, da bi tek naknadno posegnuo za izvorima, konstatirajući s divljenjem kako je "iz toliko raznorodnih elemenata građe nastalo tako jedinstveno i savršeno umjetničko djelo".

Što se tiče autobiografske dimenzije djela, Goethe je odavno odgovorio pismom koje je neposredno po izlasku

30 Usp. parodiju Goetheovog savremenika, pisca, kritičara i izdavača Friedrich Nicolaia (1733-1811), *Radosti mladog Werthera* (*Die freuden des jungen Werthers*, 1775), koji se prosvjetiteljskom odlučnošću protivio svemu što je pokazivalo sklonost romantičarskog i sentimentalnog.

romana uputio bračnom paru Charlotti i Johannu Christianu Kestneru, zamolivši ih da mu oprostite, što ih je uzeo kao predloške za priču o “patnjama mladog Werthera”, koja je zapravo “nevinna mješavina istine i laži”. Na kraju možemo reći da Goetheov roman u tom pogledu nije nikakav izuzetak. Svako autobiografsko pripovijedanje oslanja se na fenomen *sjećanja na doživljeno i proživljeno*, tj. na *istinu*, koja se ukoliko je riječ o umjetničkom djelu, nužno mora dopuniti *fikcijom*, pri čemu ova, ukoliko je djelo uspješno, uvijek stoji u službi *istine*. Ukoliko se međutim upustimo u neku vrstu detektivske igre, čitajući autobiografsku literaturu kao *roman s ključem*, to nam čitanje može činiti zadovoljstvo, ali će nam pritom zacijelo izmaći umjetnička dimenzija djela, kao i punoća njegovog umjetničkog utiska. Zato se događa da onaj ko u literaturi pod svaku cijenu traži za istinom zapravo vara samog sebe.

Princip *autobiografskog pripovijedanja* u ruhu *fikcije* bio i je i ostao uvijek isti. Goetheov “*Werther*” je, kao što je već pomenuto, postao uzor mnogim autorima, koji su svoj životopis ili, tačnije rečeno, svoje duševno raspoloženje učinili ishodištem pripovijedanja. Često se govori o “*autobiografski obojenim*” romanima ili pripovjetcima, ali bi u takvom slučaju možda bilo bolje govoriti o “*autobiografski utemeljenoj*” literaturi. Jer segment autobiografskog je u najvećem broju slučajeva samo temelj, na kojem izrasta pjesničko djelo, pri čemu nikada nismo sigurni da bi pri pomnijoj analizi i on mogao biti doveden u pitanje.

Thomas Mann, čije je cjelokupno djelo mnogostruko i znalački prožeto autorovom biografijom, ukazao je u svom čuvenom romanu “*Lotta u Weimaru*”(1939) ne samo na činjenicu književne konstrukcije romana o Wertheru i na neobični omjer “istine” i “laži” u njemu, već je pobudio sumnju u vjerodostojnost onog što je do tada svakom pa i njegovim akterima (Lotti prije svega) bilo jasno. U posljednjem poglavlju romana, u kojem ostarjeli Goethe konačno pristaje na susret sa svojom nekadašnjom ljubavi, u kočiji koja Lottu iz pozorišta vraća u hotel, staricu spopada sumnja da slavni pisac romana nije bio opčinjen njenom pojavom, nego da ga je za čuveni lik Wertherove Lotte zapravo inspirisala njena prethodnica, Friederike Brion iz Sesenheima. Njena uznemirenost nije bez razloga. Autentičnost *autobiografskih romana* nikada nije pouzdana, bilo da je riječ o autoru ili o njegovim junacima. A ono što je Goethe, čije je djelo bilo u većoj mjeri povezano

sa sopstvenim životom nego što je to slučaj s većinom autora, mislio o autobiografskoj stvarnosti govori sam naslov njegove autobiografije *“Poezija i zbilja”*.

III.

Činjenica je da *autobiografsko pripovijedanje* ne slijedi samo jedan uzor, pa čak ni roman o Wertheru, iako je on pomenu-
tom žanru dao dragocjene impulse. *Autobiografski romani* su, kao što je to slučaj i s ostalim žanrovima, uvijek bili i ostali pod uticajem određenih književnih strujanja, ukusa čitalačke publike ili naprosto duha vremena u kojem nastaju.

Nakon Drugog svjetskog rata u njemačkoj prozi vrvi od autobiografski obilježenih *knjiga sjećanja*, a ove se odlikuju jednostavnošću i autentičnošću preispitivanja neposredne prošlosti. Trend politizacije i ideologizacije književne scene šezdesetih godina bit će potisnut vraćanjem pisaca sopstvenim problemima, koji proizlaze prije svega iz njihove konfrontacije s prošlošću očeva, a ovi se svakako opet mogu označiti kao modeli *autobiografskog pripovijedanja*. Tu spadaju romani Barbare Frischmuth i Friederike Mayröcker u Austriji, te Christe Wolf i Gabriele Wohmann u Njemačkoj, a zatim knjige o “ocima i sinovima” Günthera Seurena, Christopha Meckela i Bernharda Vespera. Sva ta proza toliko je stvarnosna da ju je gotovo nemoguće pokriti ogrtačem fikcije. *“Zadatak pisca je zapravo da intimnost sopstvenog iskustva uklopi u fikciju romana”*. Autor ove definicije je poznati njemački pisac Martin Walser, koji je taj zadatak pokušao ostvariti čitavim nizom svojih romana, nastalih prije 1976.godine, a ove je on označio kao *“subjektivne oratorije u obliku romana”*. Kasnije će Walser promijeniti odnos prema svojim likovima, poistovjećujući ih sa samim sobom i naglašavajući namjerno svoj otpor prema fikciji, što će se odraziti na njegova djela osamdesetih i devedesetih godina. U jednom intervjuu on će ustvrditi kako ono o čemu piše prilagođava sebi i svom autentičnom iskustvu u očekivanju, kako bi se u što većoj mjeri približio istini. Koliko se ovaj pisac u svojim najnovijim knjigama oslanja na pamćenje najbolje dolazi do izražaja u romanu *“Odbrana djetinjstva” (1991)*. Junak romana, nesretni nesprenjaković Alfred spada u red tipičnih romanesknih junaka ovog autora, koji mu služe kao zamjena za nepostojanje sopstvenog življenja. Postavlja se pitanje da li se u ovom slučaju radi o *biografiji*

31 J.P.Eckermann,
Gespräche mit Goethe,
op. cit. str. 469.

pod plaštom fikcije umjesto *autobiografije u fikcionalnoj formi*? Odgovor bi mogao biti pozitivan i za jednu i za drugu etiketu pomenutog Walserovog djela. Alfred je naime u dovoljnoj mjeri srodan s junacima ostalih Walserovih romana, a autor ga koristi kako bi izrazio ono zbog čega i sam pati. A osjećajnost, tj. sposobnost za patnju, koja je po Walseru ono što zapravo čini umjetnika, upravo je njegova vlastita vrlina.

Recepciju književnosti Walser povezuje sa sposobnošću da svaki čitalac u procesu čitanja na ono što je pročitao svjesno ili nesvjesno odgovori sopstvenom biografijom. On smatra da se pod *plaštom fikcije* stapa biografija pisca s biografijom čitaoca. Ukoliko do toga zaista dođe, riječ je, po Walseru, o pravom pravcatom "*činu ljubavi*". Ali možda bi ipak bilo svrsishodno da naše razmatranje na temu autobiografskog načina pripovijedanja završimo Goetheovim riječima: "*... ne bi valjalo kada svaki čitalac u svom životu ne bi imao barem jedno jedino razdoblje, u kojem bi mu se Werther učinio kao da je upravo za njega pisan*".³¹



MANUFATURA

Ivo Brešan
Daša Drndić
Josip Mlakić
Mirko Kovač
Maja Novak
Miha Mazzini
Feri Lainšček
Venko Andonovski
Dragi Mihajlovski
Kica B.Kolbe
Zvonka Gazivoda
Dragan Velikić
Vladislav Bajac
Balša Brković
Andrej Nikolaidis
Dragan Radulović
Emir Šaković
Goran Samardžić
Ranko Risojević
Fatos Kongoli
Mehmet Kraja



Fotografija: Rino Belan, fotoarhiv Feral Tribune

GORGONA MEDUZA

Roman se zasniva na mitu o Perzeju i njegovu pohodu na Gorgonu Meduzu, koja je svojim pogledom sve živo pretvarala u kamen. Radnja se razvija u tri usporedna tijeka. Prvi je realistična priča o mladiću Moru, čiji život od Drugog svjetskog rata do današnjih dana u glavnim dijelovima podsjeća na Perzejev. Drugi je nepostojeći ep u heksametrima o mitološkom Perzeju, djelo izmišljena autora Heliodora i u prijevodu s grčkog isto tako izmišljena prevoditelja Inoslava Vilovića. Treći je ispovijest pravog autora "Perzeide", koji iznosi svoju duhovnu biografiju, nastojeći pri tom ostati anonimnim. U njoj se opisuju njegova sučeljavanja i borbe s Gorgonom Meduzom. Naravno, ta je mitološka neman ovdje shvaćena simbolički: kao ideologija koja okamenjuje ljudske mozgove, urezujući u njih dogme. Pri kraju romana ove tri radnje se stapaju u jednu.

1. DRVO RAZDORA

Otok Kaprije nema ništa zajedničkog sa svojim čuvenim imenjacom u Italiji; štoviše, u svakom pogledu mu je krajnja suprotnost. Smješten po sredini Šibenskog arhipelaga, između nenastanjenih otoka Zmajan i Kakan, stoljećima je ostao gotovo nezapažen, bez ikakva gospodarskog, turističkog ili vojno – strateškog značaja. Jedino naselje na njemu istoga imena, okruženo s nešto plodne zemlje, uvučeno je u duboku uvalu i skriveno pogledu s brodova koji plove u njegovoj blizini. Sav preostali dio otoka prekriva goli krš i makija.

Sredinom dvadesetih godina prošlog stoljeća u selu su živjela samo tri plemena, sastavljena od nekoliko obitelji, povezanih krvnim srodstvom: Radovčići, Jelovčići i Lakoši. I dok su prva dva dijelila svu obradivu zemlju, treći, Lakoši, ostali su bezemljaši i služili kao nadničari kod jednih i drugih ili se bavili ribolovom. Kako je otok rijetko tko posjećivao, a još rjeđe odlazio s njega, mještani su se ženili isključivo međusobno, pa su tu ponekad nastajale i incestuozne bračne veze.

Svako pleme imalo je svoga starješinu, kojeg su sve obitelji istog prezimena uvažavale i slušale. Kod Radovčića je to

bio najstariji od četvero braće, Markiol, čovjek srednje dobi, nasilan i pun snage, koji ni od koga nije tražio savjeta niti trpio prigovora, a kod Jelovčića šezdesetogodišnji Jerkan, blaže naravi, ali zato ništa manje tvrdoglav i uporan u svojim zahtjevima. I kako to obično biva kad dvojica na nekom prostoru imaju moć, redovito se javlja rivalstvo i svatko želi biti barem prst iznad onog drugog. Zato su nerijetko između Radovčića i Jelovčića izbijale svađe zbog sitnica: tko ima više prava sidriti se u nekoj uvali ili loviti ribu pored neke sike. Ali te su razmirice kratko trajale i redovito završavale kompromisom, zahvaljujuću župniku, don Veljku Radici, ali i ženama: Radovčićkama udanim kod Jelovčića ili obratno.

Markiol Radovčić bio je bez sinova; imao je samo šesnaestogodišnju kćer Danku, ljepoticu kojoj nije bilo ravne ne samo na Kapriju nego i na drugim otocima. Pa ni u gradu nije prolazila nezapaženo; kad bi je otac poveo u Šibenik, gradski momci, koji se inače nisu osvrtni na "bodulice", zapiljili bi se kao opčinjeni u nju, njezin srneći hod, dugu žutu kosu koja joj je u pletenicama padala preko leđa i azurno plave oči. Dankina majka iz roda Jelovčića, Jerkanova nećakinja, rano je napustila obitelj; utopila se kad je Danka imala dvije godine. Otišla je sama "kaičem" skupljati vrše, digla se bura, prevrnula barku, a ona nije znala plivati. Ovo potonje česta je pojava kod otočkih žena: one nikada ne ulaze u more dublje od koljena, jer drže sramotnim zadizati na javnom mjestu suknju, a pogotovo skidati sa sebe odjeću. Naravno da su za njezinu smrt Jelovčići okrivili Markiola, iako on toga dana nije bio kod kuće niti je znao kamo mu se žena zaputila. Da nije s oltara župnik, don Veljko, rekao kako se sve odigralo Božjom voljom, možda bi čak došlo i do krvavog obračuna. Tako je Danka ostala Markiolu jedino blago, koje je pazio kao zjenicu oka, i jedina osoba prema kojoj je pokazivao malo nježnosti.

Premda su svi momci iz roda Jelovčića, Lakoša, pa i samih Radovčića sanjali o njoj i bili sretni ako bi im ona posvetila malo pozornosti, Danku je zanimao samo jedan: najmlađi Jerkanov sin Miho, njezin vršnjak. Odmalena nisu mogli jedno bez drugoga. Dok su bili djeca, igrali su se odvojeno od ostalih, a kad su stasali do puberteta, redovito su se sastajali i šetali rivom držeći se za ruku. Kao da ih je neka viša sila spojila i predodredila jedno za drugo. Ni Jerkanu ni Markiolu to se nije sviđalo. Bili bi oni stali tome na kraj, da se don Veljko i ovaj put nije umiješao; uspio je obojicu uvjeriti da ne smiju

raskidati ono što je sam Bog spojio. Tako su se i jedan i drugi pomirili s tim da će se kad – tad Danka i Miho vjenčati, to više što nisu ni nalazili u Kapriju neku bolju priliku za svoju djecu. A Miho je doista Danki u svemu pristajao; izrastao je u snažna, naočita momka, guste vrane kose i pravilnih crta lica.

I zacijelo bi sve teklo tako kako je Bog htio, da iznenada nije planula iskra razdora koja se razbuktala u pravi požar. Povod tome je bilo stablo masline, izraslo na samoj međi Radovčićeva i Jelovčićeva zemljišta. Dok maslina nije davala ploda ili je samo oskudno rodila, nitko nije o njoj vodio računa. Ali jedne godine dogodilo se čudo: grane su joj se savile pod težinom gusto načičkanih bobica, velikih kao golubinja jaja. I Jelovčići i Radovčići odmah su pohitali da je oberu, pa je došlo do spora, a umalo i do tuče, jer je svaka strana tvrdila da ona ima na to pravo. Markiol i Jerkan su izvršili mjerenja, ali time se ništa nije riješilo; svatko je tvrdio da je stablo tri centimetra više na njegovoj strani. Nije bilo druge, nego po običaju pozvati don Veljka da on presudi. Vidjevši da se nikakvim mjerenjem ništa neće postići, ovaj im predloži ono što mu se činilo najrazumnijim i najpravednijim: neka oberu maslinu, a plodove podijele popola. Ali to ni Markiolu ni Jerkanu nije bilo po volji.

– Ja da njima dadem polak od onega ča je moje! – ljutio se Markiol – Pri ću stablo užgat, pa neka sve gre u dim.

– Ča je moje, je moje! – uporan je bio i Jerkan – Ne dadem jim ni jednu jedinu maslinu. Ma njanci košticu od nje.

Vidjevši da su mu sva uvjerenja uzaludna, don Veljku se napokon prepunila čaša. Razljutio se i izderao na njih, poslavši ih obojicu k... ali tu se prekinuo, prekrizio i zamolio Boga da mu oprost i na onome što je htio reći. A zatim ode, ostavivši ih njihovoj ludosti.

– Bakćite se kako znate, inšempjana čeljadi! – dobacio im je usput.

Pod dojmom njegova postupka nastala je nakratko tišina, a onda se jedan od Lakoša dosjeti da na Žirju ima neki starac, Ivan Kale, koji sve sporove mudro rješava, lijeći travama bolesti i rašljama pronalazi vodu. Markiol i Jerkan pristanu da se on dovede i unaprijed se obvežu poštovati njegovu presudu, jer čovjek ne poznaje nikoga od njih, pa nema razloga unaprijed biti ni na čijoj strani. Ali će mu prije toga postaviti uvjet: ne smije im ponuditi nikakvo srednje rješenje, kao don Veljko, nego ili – ili.

Lakoš koji je dao prijedlog odmah je krenuo leutom do Žirja i istog se dana vratio sa starim Kalom. Bio je to sitan čovječuljak, sijede kose i smežurana lica, koji je žmirio na jedno oko. Sav je zračio lukavstvom i nepovjerenjem; zatražio je da mu obje strane unaprijed plate i tek kad se zadovoljio onim što je dobio, pristao je saslušati o čemu se radi. Kad je čuo pod kakvim okolnostima treba donijeti sud, zamisli se i reče:

– Kad baš očete tako, morat ćete se nadmetat. Od starine je bî običaj da glavari dvi familije, koji se sporu oko nečega, staneu jedan naspram drugom, a onda počnu jedan na drugoga sipat pogrde i vriđat se ča god jače moredu. I to tako traje jednu uru. Ako za to vrime neko izgubi živce, pokaže da se uvridi ili da ga je pogodilo ono ča je drugi reka, izgubi je igru.

– A ča će bit ako se niko ne najidi? – upita netko.

– Nadmetanje će se nastaviti na drugi način.

Cjelokupno stanovništvo Kaprija iz sva tri roda okupilo se na placu uz rivu, gdje se imala održati ta suluda utakmica, i formiralo krug. U sredinu su stali Markiol i Jerkan, licem okrenuti jedan drugom na razdaljini od dva metra, a stari Kale, kao sudac, između njih. Sve je nalikovalo na boksački meč, samo što se protivnika nije smjelo udarati šakama, nego mu isključivo upućivati riječi, koje će ga izbaciti iz ravnoteže. Jedini iz sela tu se nisu našli Miho i Danka; pobjegli su negdje daleko u krš, da ne bi do njih doprlo ništa od te lakrdije. Kale najprije upozna natjecatelje s propozicijama: svatko može govoriti što god želi dok on ne podigne ruku, a kad to učini, riječ preuzima drugi. Nitko ne smije čak ni poricati ono što je protivnik rekao, jer bi i to bio znak da su ga njegove riječi takle u srce. Ždrijebom je odlučeno da Markiol bude prvi, pa na Kalin poziv on započne:

– Stari isušeni šupku od tovara! Jebem ti sve živo i mrtvo, na zemji i pod zemjom! Meju Jelovčićima još se nî rodi niko za koga bi se moglo reć da je čovik. Sve sami lupeži, linčine, privaranti i lažjivci. I ovi put si na privaru hoti vazest ono ča nî tvoje...

Na Kalin znak rukom Markiol prestane, a Jerkan, koji je sve to mirno saslušao, preuzme riječ:

– Zviri u judskoj spodobi! Svoju si vlastitu ženu otira u smrt. Kad si vidi da će te ostavit s djetom, jerbo nî mogla više podnit tvoju torturu, posla si je vadit vrše, iako si zna da će zapuvat fortuna bure. Tebi je misto u prežunu, di su asasini, a ne ovod, meju poštenim svitom.

Kale opet podigne ruku, ali Markiol ne nastavi odmah. Vidjelo se da ga je pogodilo ono što je čuo. Imao je neodoljivu potrebu da navali na Jerkana i zgrabi ga za gušu, ali se krajnjim naporom suzdrži, jer je shvatio da će tako izgubiti igru. Zato se pribere i nastavi smireno:

– Muči, govno od pasa, i pokri se ušiman, jerbo bi se triba sramit i stidit prid svitom. Pokojna žena ti je bila kurbetina kakove se još nî vidilo na Kapriju. Kad je odlazila u Šibenik, tobože likaru na pregled, jebavala se za šolde s lučkim radniciman i fakiniman, jerbo se tebi kurac nî moga dignut. Ni popišat se ne moreš vanka kaića, pa su te zarad tega prozvali Pišakaić. Niko od tvojih sinov nî tvoj niti sliči na tebe.

Jerkan ne pokaže da ga je to imalo dirnulo i nastavi kad je na njega došao red:

– A znaš li ti, smrade judski, da su tvojega pokojnega oca Žirjani zatekli kako jebe kozu na Kaknu? Govoridu da se cili život tako pari sa živinom i da je tebe krava okotila. Zato i jesi napolak čovik, a napolak beštija.

– A ti si, kad ti je bilo dvajes godišć, ukreja u crikvi srebrenu krunu Gospi s glave i posra se posrid oltara, jerbo ti kurat nî oti dat oprost od grijā. A kako ti je i moga dat, kad si otvara grebe i mrtvima skida prstenje s ruk. Da mu tvoj brat nî zapriti da će ga prebit na mrtvo ime ako te prijavi, još uvik bi na robiji tuca kamen.

– Onu tvoju tuku od ćere, ča se šepuri ka da je paun, moj će sin izjebat, napumpat joj dite, a onda je šutnut natrag tebi. A dite ćemo mi vazest, pa će ti jednega dana tvoj vlastiti unuk dojt glave.

Opet je Markiol osjetio ujed za srce; Jerkan mu je dirnuo u ono što mu je bilo najsvetije. Ali želja da ga nadmaši dala mu je snage, pa još jednom potisne bijes u sebi.

– Ti si kriv ča još uvik u bariliman nosimo vodu s vrila. Kad su nam došla gospoda inžinjeri da nam napraviđu gustirnu, za stolom si se isprdi prid njima ka prasac, pa su judi otišli ča i nisu se više vratili. Sve si nas prikaza ka najgore škovace, iako šte škovace samo ti i tvoja kopilad...

Čitav sat su se tako međusobno gadili, izvlačili jedan drugom pretke iz grobova, pljujući po njima, i nabacivali se blatom na potomstvo. Pri tom su pola toga izmišljali, a drugu polovicu preuveličavali. Teško bi bilo sjetiti se neke pogrdne riječi, koja se u ovom neobičnom dvoboju nije čula. Na kraju, kad je istekao sat vremena, Kale ih je prekinuo i proglasio da

nema pobjednika, a onda im odredio drugi oblik nadmetanja. Sad se borba, umjesto jezikom, imala voditi tjelesnom snagom i izdržljivošću. U čamac od osam vesala trebala su sjesti po četiri izabrana predstavnika oba roda, svaki na svoju stranu, i veslati u smjeru otoka Kakan. Ako stignu do njegove obale, opet će rezultat biti neriješen i Kale će morati smisliti nešto novo. Ali ako jedna ekipa uspije nadveslati drugu, tako da brod promijeni smjer i krene nekamo mimo Kakna, presuda će biti u njezinu korist. Izbor veslača prepušten je Markiolu i Jerkanu.

Markiol je, pored sebe, odredio još svoja tri brata, sve snažne i plečate ljude, koji su zauzeli lijevi bok čamca. Jerkan je bio u maloj prednosti, jer je imao četiri sina, nimalo slabija od braće Radovčića, a uz to i mlađa od njih, pa zato izdržljivija i spretnija. Ali kad su htjeli ući u čamac, ustanove da nema Mihe. Uzalud im je bilo sve dozivanje i potraga za njim. Tako nije preostalo drugo, nego da umjesto njega, unatoč poodmakloj dobi, uskoči sâm Jerkan. Kad je sve bilo spremno, stari Kale je sjeo na krmu, kako bi pazio da se nadmetanje odvija strogo po pravilima. Da bi se isključila i najmanja mogućnost utjecanja na smjer plovidbe, skinuto je čak i kormilo. A tada je utrka započela. Na Kalin znak svih osam veslača istovremeno je divovskim zamasima pokrenulo čamac. U početku se činilo da su snage izjednačene, jer je brod išao ravno prema Kaknu. I jedna i druga strana upinjale su se iz petnih žila, da bi vesla- le što god brže mogu. Bicepsi su se nadimali, vesla su sjekla more u sve većim zahvatima, lica se grčila od napora, a tijela u velikim amplitudama pomicala naprijed – natrag. Činilo se da ni ovaj put neće biti pobjednika, jer su obje grupe držale isti ritam i imale jednaku silinu i dužinu zaveslaja, tako da je dugo vremena čamac išao pravocrtno.

Dok se odvijala ta neobična regata, Danka i Miho zaputili su se preko brda prema suprotnoj obali od one na kojoj se nalazilo selo. Otok Kaprije rastegao se u dužinu oko 10 kilometara, ali je po širini bio uzak; nigdje više od kilometra ili dva. Tako im nije trebalo dugo da poprečnim putem stignu tamo. Tu su bili sigurni da nikoga neće ni vidjeti ni čuti, niti itko njih. Obala je s te strane bila nepristupačna, pusta, krševita, bez prikladnog mjesta za pristajanje brodova, pa nije postojala opasnost da netko naide. Sjeli su uz more, na stijenu, i držali se za ruke. Riješili su ovdje sačekati dok se strasti ne ohlade i zavlada primirje, kao i obično kod ovakvih razmirica, a onda

se vratiti s nadom da će sve opet biti kao prije. Zapazivši da je Danka zabrinuta, Miho je upita:

– Ča si se tako pokunjila?

– Bojim se, Miho, da bi nas ovo moglo zauvik rastavit.

– Ma nemaj brige! Ispuvat će se ka i svaki put dosad. Don Veljko će ih smirit.

– Al nisi vidi da ni on ništa nî moga učinit? Znam dobro svojega oca. Nikad se nî ovako raspali. Stra me, Miho, da se krv ne prolije.

– Onda ćemo ovako! Oma sutra pojt ću tvojemu ocu i reć mu da ja ne odobravam ovo ča moji činidu i da se oču s tebom vinčat.

– Jesi lud! On sve vas mrzi i ti si za njega isto ča i svi tvoji. A i da nî tako, ni jedan nas kurat ne bi hoti vinčat, jerbo nam je samo 16 godišć.

– Znam ča ću. Reć ću tvojemu ocu da želim prić na njegovu stranu.

– Miho... al bi ti zarad mene bî kadar izdat svoje?

– Ja to ne vidim ka izdaju. Svađaju se, a niko od nji nima pravo. I zarad tega ja grem tamo di me srce vuče.

– Ja ću te poduprit koliko morem, ali ne znam kako će se to svršit.

Dogovore se da će odmah sutra otići Markiolu i zajedno porazgovarati s njim. Kako je u međuvremenu pao mrak, a do sela su ih vodile teško prohodne kozje staze, odluče provesti tu gdje jesu cijelu noć, sve dok se malo ne razdani, i tek onda krenuti natrag.

Ali oni nisu ni slutili da je utrka na moru, dok su sanjari o svojoj budućnosti, doživjela nagli i neočekivani ishod. Kad se tempo zaveslaja nadomak Kaknu pojačao, u jednom trenutku Jerkan ispusti veslo i svom se gornjom polovicom tijela nagne preko boka čamca s galvom nadolje; bilo je očito da mu je pozlilo. Vidjevši to, Kale odmah dâ znak da se stane, ali poslušali su ga samo Jelovčići, koji su zapazili da im s ocem nešto nije u redu. No Radovčići se na to nisu obazirali. Markiol i braća mu nastavili su nesmanjenom žestinom i utren oka okrenuli čamac za čitavih 180 stupnjeva. Tek tada su se i oni zaustavili i zatražili od Kale da proglasi pobjednika. Ali ovaj ih nije čuo, jer je prišao Jerkanu da mu pomogne. Kako se bavio liječenjem i prepoznavao simptome raznih bolesti, odmah je vidio da se radi o klijenuti srca. Pozvao je sve da se zapute natrag prema Kapriju i pokušao učiniti ono što je znao: pole-

– Barba Markiol... doša sam vam reć...

– Nimaš ti meni više ča reć... – tiho će Markiol, ali osjećalo se da je ta prividna smirenost nagovještaj orkana koji će svakog trena provaliti – Sve ča si ima reć, reka si ovim... – tu pokaže na oborenu maslinu.

– Ali... ali... – zbuni se još više Miho – to nisam ja...

– Ne tiče me se jesi li ti drža pilu, oli nisi. Ti spadaš meju one koji su to napravili i u mojima si očiman isto ča i oni.

– Nisam isto... Ja sam protiv ovega... I hoti sam vam reć da sam na vašoj strani.

– Vidi, vidi! Sad tek meni svanjiva! Kušaš mi se umilit, je li. Poče si činit ono ča mi je tvoj otac zapriti... da ćeš ugradit mojoj čeri dite, a onda je odbacit ka zadnju štracu...

– Pape, nî tako! – oglosi se Danka – Ja i Miho se volimo.

– Muči! Ti ne vidiš daje nosa. I ni riči više da nisi rekla! S tebom ću ja posli poravnat račune.

– Ali barba Markiol... – pokuša opet Miho – ja ću Danku vinčat, kunem vam se...

– E, nećeš, kurbin sine! Pri ću je u more utopit nego tebi dat.

Sad tek iz Markiola provali ono što se sve vrijeme nagomilavalo. Nasrnuo je na Mihu, jednom ga rukom zgrabio za prsa, a drugom odalamio po glavi tako snažno da je momak kao klada pao ošamućen na tlo. Odmah potom ostali Radovčići stanu bacati na njega kamenje, cipelariti ga, mlatiti odlomljenim granama masline i ostalim što im je dolazilo pod ruku. Sav krvav i izubijan, Miho ih je preklinjao da prestanu i da ga saslušaju, ali nitko za njega nije imao razumijevanja. Danka je počela vrištati, pa je jedan od stričeva pograbi i silom odvede kući. Radovčići su lemali Mihu i gazili po njemu kao da tiješte grožđe sve dok se nije prestao micati i davati glasa od sebe. Pomislivši da su ga ubili, na brzinu se pokupe i ostave ga ležati tako, bez znaka života.

Te iste noći, prije nego su Radovčići krenuli obrati maslinu, u domu Jelovčićevih događale su se dramatične stvari. Nedugo nakon što su ga sinovi doveli i pogleli na krevet, Jerkan je doživio još jedan srčani napad: počeo je gubiti dah, žaliti se na bolove u prsima, a onda odjednom zakolutao očima i ugasio se. Sve se u kući uznemirilo. I dok su nevjeste, klečeći pored mrtva svekra, stale pjevati naricaljke, tri njegovu sina odmah su se povukla na vijećanje. Najstariji od njih, Vicko, koji je po običajnom pravu sada postao glavar cijelog plemena, proglosi

da je njihov otac zapravo ubijen. A ubojice su nitko drugi, nego, naravno, Radovčići. Zato im, reče, treba vratiti milo za drago. Kao prvo, ne dopustiti im da ooberu maslinu koju su na takav razbojnički način prisvojili.

Vicko nije imao hrabrosti otvoreno se suprotstaviti protivniku, jer se nije osjećao za to dovoljno snažnim, pa se radije služio podmuklim sredstvima. Bio je visok, mršav i pognut, a glava mu je bila nalik na ribu zubatac: male usne s iskrivljenim šiljatim zubima i golemi nos koji se spuštao skoro do njih. K tome, imao je rošavo lice i neke bezbojne, vodnjikave oči, tako da je kod djevojaka izazivao odbojnost i zbog toga ostao neoženjen. Predložio je braći da oni maslinu preko noći ooberu i posijeku; to je trebao biti tek početak odmazde. Ostala dva brata bila su razumnija i pokušavala su ga od toga odvratiti; treba najprije u miru oca pokopati, govorili su, a potom o svemu razmisliti. Naprave li to na što ih on nagovara, Radovčići će im zasigurno nečim uzvratiti, a onda ludosti nikad neće biti kraja. Ali Vicko je bio uporan i oni su ga, kao novog oca obitelji, morali poslušati. Tako su oko ponoći otišli s fenjerima u polje i učinili ono što su učinili. Ali već ujutro rano došao im je odgovor kakvom se nisu nadali: dvojica Lakoša našla su u polju polumrtva i krvava Mihu i donijela ga kući. Jedan od braće je odmah otišao po Ivana Kalu na Žirje. Kad je starac stigao i pregledao Mihu, ustanovi da su mu slomljeni potkoljenica i tri rebra; inače mu život nije u opasnosti. Kale mu je očistio rane rakijom, stavio na njih ljekovite trave, komadima plahte obavio mu grudni koš i imobilizirao nogu, povezivši uz nju dvije daske. Prije odlaska rekao je da će Mihi trebati najmanje tri mjeseca za oporavak.

Nakon incidenta kod masline, i Danka je prošla svoj križni put. Otac ju je stao ispitivati gdje je bila svu noć s Mihom i što su njih dvoje radili? Kad mu je rekla da su samo sjedili pored mora i držali se za ruke, nije joj povjerovao, pa ju je pljuska-ma počeo natjeravati da kaže istinu. Kako je ona, unatoč sve težim i težim udarcima, neprekidno ponavljala isto, Markiol je napokon prestao i smirio se; uzeo je da će zacijelo biti tako kako govori, iako mu je zrnice sumnje i dalje ostalo. Ali zato joj je odredio kaznu koja ju je pogodila gore od svih pljusaka: odsad pa nadalje neće smjeti nikamo izvan kuće i svaki kontakt s Mihom bit će joj zabranjen. Da bi se to sprovelo kako valja, morala je boraviti i spavati u sobi u potkrovlju, koja nije imala prozora, nego samo na krovu tzv. bain, kroz koji

su dolazili zrak i svjetlost. Jedino za objed i večeru mogla je silaziti na donji kat, ali i to samo onda kad je otac kod kuće. Za njegove odsutnosti jelo joj je nosio u sobu Joso Lakoš, koga je inače Markiol uposlio da se brine o stoci. Djevojci je tako vrijeme prolazilo u samoći; nitko je nije smio posjećivati, ni prijateljice iz djetinjstva. To je bilo dopušteno samo strinama, Markiolovim nevjestama, i to onima koje nisu iz Jelovčićeva roda.

Kad je Jerkan Jelovčić pokopan i održana misa za upokoj njegove duše, jedno se vrijeme činilo da su se strasti smirile i da će život teći kao prije. Ali Vicko, podmukao kakav je bio, smislio je novu nepodopštinu. Kod njega je nadničario u polju Mate Lakoš, brat onog Jose koji je služio u Markiola. Preko te veze uspio je saznati na koji je način Danka kažnjena i gdje boravi po cio dan i noć. A onda je skovao paklenski plan kako će se uvući do djevojke i uzeti je silom. Nije ga na to gonila samo mržnja prema Markiolu nego i silna želja da i on malo okusi one slasti koje mu je, onako neprivlačnom, život uporno uskraćivao. Posebno ga je uzbuđivalo to što se radilo o Danki, ljepotici o kakvoj je mogao samo sanjati i iz prikrajka je promatrati kao nešto što mu je nedohvatnije i od mjesečeva srpa. Bezbroy puta ju je u mašti vidio голу i zamišljao u krevetu pored sebe, zavideći Mihi, koji je svakodnevno bio s njom. Tako će, mislio je, jednim potezom sebi priuštiti dva zadovoljstva. Nikakvi ga obziri pri tom nisu sputavali; ni to što je znao da će tim činom zadati svom najmlađem bratu težak udarac.

Popeti se na krov – nije mu bilo teško. Ali kako ući u Dankinu sobu? Krovni prozor, bain, otvarao se i zatvarao samo iznutra. Stoga najprije zamoli Matu Lakoša za pomoć: trebao je nagovoriti brata Josu da preko noći ostavi bain otvoren. Tako bi se Vicko slobodno mogao uvući u potkrovlje i domoći Danke. Naravno, nije mu otkrio svoje prave namjere; rekao mu je da bi Miho htio tim putem poslati poruku svojoj dragoj. Kad je od brata čuo što se od njega traži, Joso pristane i ne slu-teći zlo; štoviše, mislio je da će time usrećiti djevojku. Mogao ju je, doduše, i obavijestiti, ali više i od samog vraga bojao se da Markiol ne sazna nešto o njegovu udjelu u ovom kršenju odredbi. Stoga, kad je Danki donio večeru, neprimjetno otkva-či kuku koja je učvršćivala bain, tako da se stakleni poklopac mogao podići i izvana.

Nakon što je sve u kući pozaspalo, Vicko se ljestvama popeo na krov, bez teškoća otvorio bain i poput vampira

se spustio u Dankinu sobu. Ona ništa nije čula, jer je bila u dubokom snu. Vicko joj je odmah utisnuo krp u usta, zgrabio joj ruke, savio ih iza leđa, a onda se svom težinom navali na nju. Oko razodijevanja nije imao problema; bila je sparna ljetna noć pa je Danka imala na sebi samo spavaćicu. Djevojka se odmah probudila, ali u prvi mah nije shvatila što ju je to spopalo. Pomislila je da ju je napala “morina”, biće iz pučke mašte, koje navodno noću pokušava ljude udaviti. Tek kad je osjetila da joj nešto vlažno ulazi u tijelo između nogu, dokučila je o čemu se radi, ali prekasno. Vicko ju je držao tako čvrsto da joj je uzalud bilo svako koprcanje i otimanje. Nakon što se izdovoljio, na brzinu se odjenuo i istim putem izvukao iz kuće. Kad je Danka napokon došla sebi, uspjela izvaditi krp iz usta i vrisnuti, on se već ljestvama spustio i nestao. Od njezina krika Markiol se probudio i došao u sobu.

– Ča ti je? – upita je bijesno – Ča se dereš usrid noći?

Danku obuzme silan strah od toga što bi se moglo dogoditi ako mu kaže istinu. Ona je znala da taj koji je ušao nije bio Miho, jer se on ne bi tako ponio prema njoj. A tko je bio, nije mogla reći, jer nije vidjela lice tome uljezu. Otkrije li mu što se zbilo, otac će joj poludjeti, pomisli, bit će uvjeren da mu je Miho provalio u kuću, pa bi ga mogao čak i ubiti. Zato samo izlaze:

– Ništa, pape, sanjala sam da me morina spopala.

Markiolu je to djelovalo dosta uvjerljivo, pa se odmah povukao. A Danka je ostala čupajući sebi kose od očaja i tiho cvileći. Bila je svjesna da joj je netko, kako to mještani kažu, “silom uze poštenje”, što je najveći žig sramote koji neka djevojka može nositi, čak i ako se zna da je nesretnica bila žrtvom, a nije sama izazivala vruga. Prestrašila se da bi zbog toga mogla zauvijek izgubiti Mihu. Naprosto je poželjela umrijeti; toliko je bila potresena. Da je imala pri ruci nož, zarila bi ga sebi u srce ili si prerezala žile. Ali ovako, preostalo joj je samo lupati glavom o zid.

Nakon tog nemila događaja, Danka je prestala silaziti na kat i primati bilo kakve posjete; bojala se od srama pogledati ljudima u lice. Jelo koje joj je donosio Joso Lakoš jednostavno je bacala van kroz bain; htjela se ubiti glađu. Ali Markiol je jednom zapazio da se ostaci hrane cijede niz krov i pogodio u čemu je stvar. Misleći da ona to čini zato što se ne može vidjeti s Mihom, i u strahu da mu kći zaista ne umre, zbog čega bi ga cijelo mjesto osuđivalo, odluči biti malo popustljiv. Došao je Danki u sobu i rekao:

– Očeš li prestat bacat spizu kroz ponistru i sebe morit glađu?

– Ja nimam više zarad čega živit – odgovori mu ona rezignirano.

– Ala, dobro! Budeš li jopet jist, puštat ću te malo vanka, da se moreš vidit s otim svojim klipanom.

To je, čini se, djelovalo. Danka se ponadala da bi sve moglo opet biti kao nekad. Zнала je da je Miho drukčiji od svih mještana, da ne dijeli njihove predrasude i da će je zacijelo razumjeti kad mu ispriča što joj se dogodilo. I što je najvažnije, vjerovati joj. Stoga se malo pomalo smirila i počela uzimati hranu. Ali Markiol je i dalje nije puštao iz kuće. Kad je ona skupila hrabrosti da ga podsjeti na obećanje koje joj je dao, on joj je kratko odbrusio:

– Još nî došlo vreme. Ionako oni tvoj bravlji isprdak leži doma bolestan i govoriđu da će mu tribat još dugo da se oporavi.

Prolazili su mjeseci, a Danka je neprekidno živjela u nadi da će otac napokon popustiti i da će se sastati sa svojim dragim. Ali jednom Markiol zapazi na njoj nešto što mu je bilo sumnjivo: trbuh joj je počeo rasti. Da bi ispitaо o čemu se radi, pozvao je Maricu Lakoš, seosku babicu, i zatražio od nje da mu pregleda kćer. Ova je to obavila i s punom sigurnošću izjavila da je Danka trudna. Markiolu je bilo kao da mu se krov srušio na glavu. Nevjenčana djevojka u kući u drugom stanju – to je za Kaprije bilo najgore od svega što može zadesiti neku obitelj; ravno gubitku časti i svakog ugleda. Ni trenutka nije pomišljao da bi to moglo biti čije drugo djelo nego Mihino; vidio ih je, uostalom, kako u zoru dolaze iz bespuća. Ovaj put nije samo stao pljuskati Danku nego udarati je šakama i nogama, tražeći od nje da mu prizna, ali ona je uporno poricala i govorila da se s Mihom tada samo držala za ruke. A bojala se reći mu istinu. Nevjenčana, trudna, pa da se još i ne zna s kim! Od toga bi posve izgubio razum. Tek kad je zaprietio da će Mihu nabosti na vile, prepala se za svog dragog i ispričala mu je što joj se dogodilo one noći. Ali Markiol joj ni tada nije povjerovao. Zacijelo bi je nasmrť premlatio, da u Jose Lakoša nije proradila pamet i savjest. Shvatio je tek sada zašto se tražilo od njega da ostavi bаin otvoren, pa je skupio hrabrost, s pokajničkim licem došao Markiolu i priznaо mu sve. Ali ni on nije znaо tko se te noći uvukao u potkrovlje. Miho sigurno nije, reče, jer je tada ležao polomljen kod kuće. Međutim, to ni najmanje

nije stišalo Markiolov bijes; štoviše, još ga je više raspalilo. Radilo se o Mihi ili ne, bilo mu je jasno da je to djelo jednog od Jelovčića, a to što nije znao kojeg, dovodilo ga je do ludila. Sjetio se i Jerkanove prijete: “Moj će sin ugraditi tvojoj ćeri dite, odbaciti je, a tvoj će ti vlastiti unuk doći glave.” E, neće tako bit, krvi mi Isukrstove! zarekao se u sebi. Sva njegova ljubav prema Danki netragom je nestala pred sramotom koja bi se mogla svaliti ne samo na njega, nego i na cio Radovčićev rod. Nezakonito dijete u kući! Radije i vraga paklenog udomiti, negoli to. Stoga je odmah donio odluku, koju su mu i braća odobrila: riješiti će se kćeri i zaboraviti da ju je ikad imao. I to smjesta, dok još nije puknula bruka.

Već iduće jutro, prije negoli je svanulo, pripremio je leut, privezao za njega mali čamac za jednu osobu, ukrcao Danku i sa svojom braćom otplovio iz Kaprija. Krenuli su prema zapadu, zaobišli Kakan i Žirje i otišli dalje od Blitvenice, najudaljenijeg otočića sa svjetionikom, iza koga su prostirala pučina sve do Italije. Kad su se udaljili toliko da im je kopno nestalo s vidika, Markiol se zaustavi, ukrca Danku u čamac, iz koga prethodno izvadi vesla i kormilo, ostavi joj nešto hrane, sira, kruha i sušenog mesa, demijon vode, a onda joj reče:

– Da te zadržimo, navukli bi na sebe sramotu koju do smrti ne bi mogli sprat. Zarad tega te prepuštam moru i valovima, da te nosidu di sudbina oće. Pune li jugo, odnit će te na sjever, a krene li bura, poč ćeš na jug. Ako te neko najde, ne spominji mu ni svojega imena ni mista iz kojega si, jerbo, dovedu li te meni natrag, oma nama ću te brez milosti ubit. A ako te niko ne najde dok ti traje ova spiza, skapat ćeš i ti i ta prokletinja ća je nosiš u sebi!

S tim riječima odriješi čamac i zaplovi natrag prema Kapriju, ostavivši Danku da pluta na moru, prepuštena milosti ili nemilosti njegovih hirova. Markiol se sad donekle smirio: ako se i proširi kakva nezgodna vijest po mjestu, on će je lako poricati i govoriti da je Danku odveo rodici u Split, gdje će izučiti neki zanat.

Tog istog dana u kući Jelovčićevih odvijala se druga drama. Po mjestu se već počelo pričati da je Danka trudna i da se ne zna tko je otac. Kad je čuo da su Radovčići s njom nekamo otplovili, Vicko se napio, zadovoljan posljedicama svog čina, i dvojici braće s ponosom ispričao svoj podvig, uvjeren da će ga oni zbog toga više cijiniti. No braća su se zabrinula; znala su da iz toga mogu proizići samo još veće nevolje. Vicko je bio

siguran da ga Miho ne čuje, jer je još uvijek ležao oporavljajući se u svojoj sobi. Ali Miho je ipak čuo sve; do ušiju mu je doprlo da se spominje Dankino ime, pa se prišuljao do kuhinje, gdje su braća sjedila, i tako saznao što je Vicko počinio. Čitav svijet mu se okrenuo naglavce; izgubio je svaku volju za životom. Iduće noći, kad su svi zaspali, preplavljen bijesom i mržnjom, otišao je u kuhinju, uzeo veliki nož, došuljao se do Vickove postelje i svom ga snagom zario bratu u prsa.

Kad su se Jelovčići ujutro probudili, našli su Vicka kako nepomičan leži, sav u krvi, s nožem u grudima. Još se nisu ni oporavili od šoka, kad začuju Matu Lakoša da zapomaže pored štale i doziva ih. Sišli su i zavirili unutra. Dočekao ih je još jedan prizor pred kojim su zanijemili od prepasti:

Obješeno o konop, privezano za stropnu gredu, ljuljalo se beživotno Mihino tijelo.

(Početni ulomci iz romana)



Sonnenschein ili Kronika sveopćeg beščašća

Il Caffè San Marco u via Battisti prve goste prima u siječnju 1914. Tokom rata potpuno je demoliran pa tek 1920. u njega ponovno dolaze kavopije. Dolazi Saba, dolaze Giotti i trgovac Svevo koji se zove Ettore Schmitz. U Caffè Pasticceria Pirona više ne sjedi Joyce, ali kolači i vino još uvijek su bečki, a kava je "Illy". Nakon što obiđe još nekoliko takvih, Florianu se čini mirnih i bezazlenih okupljališta, vlasnik Caffèa degli Specchi na Piazza Unità kaže mu, *dođite sutra u sedam*. Obitelj Tedeschi nalazi stan u via Daniele, to je kratka i mračna ulica i crkva Santa Maria Maggiore je blizu, što je za skupni odlazak na misu zgodno.

Haja ima šest godina i slabo pamti Trst iz tog vremena. Pamti svog oca Florianu kako se u bijelom kaputiću, ukrućenim nogama gega među stolovima držeći poslužavnik visoko iznad glave kao da skuplja kišu. Pamti kako u Caffèu degli Specchi na Piazza Unità nedjeljom čeka da Florianu završi smjena pa da zajedno odu na sladoled s nogu jer takav je sladoled jeftiniji. Pamti jednu obitelj, svečano odjevenu, svu nekako otmjenu, i pamti kako želi u takvoj obitelji živjeti. Haja promatra ženu u tamnom kostimu na pruge s tokićem na glavi kako iz torbice vadi malo ogledalo koje hvata sunce i kako se smiješi svojim sinovima kao što se njoj Ada nikada ne smiješi. Haja promatra dječake u modrim odijelcima i želi ih pitati *kojim to jezikom govorite*, i želi im reći *ja sam Haja i mogu vam pjevati na slovenskom, ako hoćete*. Gospodin se ne smiješi svojim sinovima jer čita novine, ima bijele ruke, ima brkove i krasno sivo odijelo, nekako sjajno. Dječaci piju čokoladu i Haja naprasno poželi to isto, piti vruću čokoladu u Caffèu degli Specchi na Piazza Unità i klatiti nogama i gledati u svoje nove lakirane cipele koje nema. Haja pamti svoje čuđenje i svoju znatiželju *tko su ti ljudi?* Onda, kao kad iz ruku sklizne zrcalo, slika se razbije. Muškarac za susjednim stolom ustaje, stolica iza njega pada, on pravi dva marširna koraka, čovjeku koji čita novine staje iza leđa i viče, strašno viče i skroz je namršten i obrve mu se upliću u zaljubljenice i usta mu se otvaraju u mali grob iz kojeg svjetluca, a sve drži veliku šalicu kave u zraku kao da je na olimpijskim

igramu pa se sprema baciti kuglu koja sličići na bombu a nije bomba nego bijela porculanska šalice iz Caffèa degli Specchi na Piazza Unità puna mirišljave kave “Illy”, onda zamahne a šalice udari gospodina ispod lopatica i crna tečnost stane se pušiti pa uvlačiti u njegovo sivo odijelo, možda da se ugrije, možda da se sakrije, ostavljajući za sobom veliku mrku mokrost.

Schiavo, urla bacač šalice, *schiauo*, *qui si parla solo italiano!* Dječaci skaću, vade maramice, natapaju ih vodom iz očeve čaše i metu mu leđa. Kava pobjegne, izgubi miris, rastoči se oko čovjekovog pasa, sklizne niz njegovu desnu nogavicu i padne na tlo kao mala mrtva zmija. Na svijetlosivom odijelu ostaje slika nalik na spljoštenu kraljicu balegu.

Jedne vlažne trščanske večeri, šeućuci opustjelim gatovima i s užasom piljeći u prazan trbuh luke, gotovo dotičući raspolućenost grada koja se stapa s njegovom vlastitom raskidanosti koja, ta njegova razdvojenost, ta shizma, opasno tone u krutost nalik na okoštalu kralježnicu kakvog ostarjelog hodača, Florian Tedeschi uhvati sebe kako u ritmu svojih koraka ponavlja: *vorrei dirvi, vorrei dirvi,*

*jedan dva,
vorrei dirvi,
ja sam trgovac,
ne konobar,
ja sam vojnik,
u svakom trgovcu,
u svakom vojniku
krije se bol od koje duša puca kao zaleđeno staklo.*

Florian Tedeschi skrene u via San Nicolò i zastane kod broja 30 gdje i danas stoji natpis “Libreria antiquaria Umberto Saba”, ali Umberta Sabe u Trstu tada više nema a preko izloga knjižare navučena je rebrasta željezna zavjesa.

*Ispričaj mi život jedan i sve
što u njemu biva
u mutnom ludilu
uzaluđno nesložnih glasova*

kaže Florian Tedeschi piljeći u vrhove svojih konobarskih cipela.

*Riječi su potrošene
kaže
sjećam se svega, ali ništa ne razumijem.
Skupilo se vrijeme, kao iskuhan džemper.
Postaje tijesno.*

Sutradan, 15. studenog 1932. Florian Tedeschi odlazi u ispostavu Napuljske banke i svom prijatelju iz vojničkih dana, izvjesnom Lucianu Graueru kaže: *Izvuci me odavde.*

Već krajem studenog, obitelj Tedeschi preko "Società Adriatica", od kojeg, tog jadranskog društva, te jadranske plovidbe, je li, ostaje čudesno sačuvana naljepnica vjerojatno otrgnuta s neke porodične prtljage kojoj se gubi trag, koja je valjda sama otputovala u neki Haji nepoznati svijet, dakle, preko "Società Adriatica" obitelj Tedeschi ukrcava se na brod "Gange" ili "Marco Polo", Haja se ne sjeća, i stiže u Napulj. Za Haju Napulj je slika razmazanih boja koje donose mir. Nema obrisa, ima tu i tamo po koja iskra. Rađaju se Paula i Oreste. Florian radi u Banca di Napoli. Ada prati Enrica Carusa dok pjeva "O, sole mio" i kuha i pere i kuha i pere i hrani svoju djecu ribom i tjesteninom. Nakon večere Haja s ocem Florianom sluša Leoncavalla, "I pagliacci" su stalno u modi, sad naročito kad pjeva Gigli, jedan od Mussolinijevih miljenika.



Svakog 12. prosinca obitelj izlazi na trg na kojem se slavi "Giornata della madre e del fanciullo" kad se proglašavaju devedeset i tri najplodnije majke Italije s najmanje četrnaest sinova koje onda svečano primaju i skromno nagrađuju Mussolini i Papa. Jedne godine pobjeđuje njihova susjeda Amalia sa svojih osamnaest sinova i malom crvenokosom Ritom koja ne ulazi u konkurenciju, kao da ne postoji. Život je lijep. Kuća je velika. U vrtu ima naranči. Djeca dobivaju magarca koji se zove Kroo. Imaju mnogo veselih fotografija. Na svim fotografijama mama Ada nosi bijeli šešir naheren nadesno. Voze bicikle. Tata Florian na posao odlazi u odijelu. Jedne večeri Ada plače dok skida svoj vjenčani prsten. I Florian skida svoj vjenčani prsten ali ne plače, *takva je naredba*, kaže. U prostirku od žutog flanela Haja umotava srebrni grb Gorizije koji je visio u vinariji njenog djeda Bruna Baara, tako kaže Ada, i koji su nosili na onaj dugi put do logora gdje im je okrenut naopako služio kao pladanj za kruh. *Marisine naušnice ne dam*, kaže Ada, Florian više moraš. Ada usijanom iglom Haji buši uši a ruke joj drhte, *to je sve što od mame imam, ni groba nema*, kaže, i tako te naušnice s vijencem od sitnih, loše brušenih, prljavih dijamanata ne odlaze Mussoliniju, nosi ih Haja već sedamdeset i dvije godine, *evo, kao da su se smanjile*, kaže pa dotakne svoje resice. Onda kaže *dosta za danas*, i ode na spavanje.

Sanjam – otvara se leš kao knjiga, otvara se sâm, kao kakva magična kutija, a u njemu sitni dijamanti, mnoštvo sitnih dijamanata poput ljuspica mrtve kože – svijetle. onda, kao rijeka poteku. u tom lešu koji nikako da umre, u tom sad već bespolnom mrtvacu, sve stoji osim svjetlosti koja bježi. bezmirisnost. balzamirano nestajanje. koža na licu mrtvaca zategnuta je, lubanja je obavijena žutom kožom, kroz otvorena usta zubi postaju sve bjelji i duži. gledam u utrobu tog mrtvaca i na hiljadama minijaturnih ploha bezbojnog dragog kamenja vidim svoj lik, iskrivljen i umnožen

Te 1935. četvrt milijuna Talijana prilaže svoje zlato i srebro za bolju budućnost, za sretne dane na obzorju, oh, happy days. U Rimu je skupljeno 250.000 burmi, u Milanu 180.000. Bedenetto Croce žrtvuje svoju senatorsku medalju, bolonjski kardinal Nassalli Rocca donira svoj episkopalni lanac, a Pirandello svoju nobelovsku kolajnu. Sakupljeno je 33.622 kilograma zlata. Iste godine Mussolini daruje tri milijuna zlatnih franaka Albaniji uz obećanje da će dodatna ekonomska pomoć ubrzo uslijediti.

Te 1935. lansira se parola “Kupujmo talijansko!”, rađa se autarkija, nestaju uvozni proizvodi i strane firme, Italija čisti crijeva, hrani se purgativima, blista od samodovoljnosti, cvate u svom toru.

Dvije godine potom demografska kampanja dostiže vrhunac. Svakom mladom muškarcu koji odlučuje oženiti se, Mussolini ispisuje ček od sedamsto lira, što je tada najviša mjesečna plaća. Administracija otvara brojna radna mjesta i na svoja prsa prima plodne Talijane, patuljaste pastuhe. Plodne majke, one s najmanje sedam sinova dobivaju ček na pet tisuća lira, plus životno osiguranje. Vrijeme je sveopće fornikacije.

Rađa se MINCULPOP, Ministarstvo popularne kulture, a s njim novi rječnici, novi pravopisi, novo domoljublje; zabranjuje se upotreba stranih izraza koji se zamjenjuju talijanskim surogatima. Maksim Gorki postaje Massimo Amaro, ali je hitro uklonjen iz biblioteka i knjižara, Louis Armstrong postaje Luigi Fortebraccio, a Benny Goodman – Beniamino Buonoumo; ubrzo potom MINCULPOP zabranjuje svako sviranje i radijsko emitiranje jazza.

A život obitelji Tedeschi teče dalje. Za Haju sasvim obično, posve zaboravljivo kao što običnosti i jesu, zaboravljive, do dana kad na početku školske godine, u rujnu 1938, na satove zemljopisa, matematike, povijesti, talijanskog i gimnastike njeni profesori i profesorice Nella Negri, Amato Di Veroli,

Samuel Tagliacozzo, Massimo Pavoncello i Viola Sass – ne dolaze na nastavu. Do dana kada Florian nakon večere, šapatom i konspirativno, kao da izgovara kakvu prljavštinu, izjavljuje *mi smo Židovi*, a ona pita *što to znači?*

Koliko šokova, koliko nesreća, stoljećima, s tim blesavim podatkom koji ljudi skrivaju i od sebe ili, pak, kojim se trse. Ona, Haja, bila je i jest nekako lagana, oslobođena teškog tereta materinjih jezika, nacionalnih povijesti, rodnihi gruda, domovina, otadžbina, mitova, koji mnogi oko nje poput vreće zažarenog kamenja nose na leđima. Kao mali Sizi za svoje živote vuku taj pogan i opasan teret, te nakupine tuberkuloznih i sifiličnih bacila, te neuhvatljive, nevidljive, a tako zarazne kontejnere truleži, u njih čak dobrovoljno uskaču, po tom kanalizacionom mulju guše se u vlastitom fermentiranom izmetu zamišljajući, valjda, da to je njihova dužnost, da tako iskazuju zahvalnost što još su tu, kao, pošteđeni. Haja se sjeti patuljastog stabla pokraj ceste, malog stabla s okruglom krošnjom od ljubičastih cvjetova nalik na veselu dječju kapicu kako stoji sâmo i smiješi se, *to stabalce je kao poljubac*. Granice i identiteti, naši ezekutori. Bračni parovi koji siju ratove, veliku zbrku i smrt.

U zamjenu za izgublenu vjeru, Haja kao Kosovel, vjeruje u tminu.

Da si barem poginuo za časne stvari; da si se barem borio za ljubav ili da pribaviš hranu za svoje mališane. Ali nisi. Najprije su te obmanuli, a onda su te ubili u ratu.

Što hoćeš da učinim s ovom Francuskom kojoj si, kao i ja, čini se, pomogao da preživi? Što da uradimo s njom mi koji smo izgubili sve svoje prijatelje? Ah! Kad bi trebalo braniti rijeke, brda, planine, nebo, vjetrove, kiše, rekao bih: “Dobro, slažem se, to nam je posao. Borimo se! Sva nam je životna sreća u tome što tu živimo.” Ali, branili smo lažno ime svega toga. Kad vidim rijeku, kažem “rijeka”; kad vidim stablo, kažem “stablo”; nikada ne kažem “Francuska”. To ne postoji, kaže Jean Giono iako već trideset godina mrtav.

Amato Di Veroli, Hajin omiljen gimnazijski profesor, te godine, par mjeseci prije nego što mu ravnatelj gimnazije uručuje otkaz, te 1938, na sat dovodi svog prijatelja i čuvenog matematičara Renata Caccioppolija¹. Maj je. Napulj miriše na “Santa Luciju”, na opranu posteljninu i na limunove. Haja ima petnaest godina. Profesor Caccioppoli ima lijepo lice. Profesor Caccioppoli ima žute prste od duhana i trideset pet godina. Kad govori poskakuje. Smiješi se. *Ako se nečega plašite, izmjerite*

¹ Rođen u Napulju, 20. siječnja 1904, umro u Napulju 8. svibnja 1959.

I Napulj je svečano okićen, posvuda cvjetni aranžmani u klasicističkom stilu i šarene trake koje lepršaju na vjetru kao da se sprema karneval. Fasada crkve San Francesca da Paola na Piazza del plebiscito unakažena je desetinama crvenih i crnih draperija; dok se te draperije njišu na proljetnom povjetarcu, čini se da crkva pod njima ludi, malo rida u dubokoj tuzi, malo se histerično smije.

Talijanska mornarica iz petnih se žila trudi na Führera ostaviti dojam, izvodi simulaciju nekakve pomorske bitke, publika je opčinjena, uzdasi ushita i divljenja dižu se u nebo, *aaahhovi* i *ooohhovi* lebde zrakom kao mali strujni udari. Podmornice, nalik na divovske crne kormorane uranjaju i izranjaju tražeći nepostojeći plijen, dječica vrište i poskakuju, stariji muškarci i žene sjede na rasklopnim stoličicama koje su ponijeli od kuće, izgledaju kao da se sunčaju. Nakon svake vježbe šeširi lete u zrak, i muški i ženski. Vlada razdraganost, vlada zajedništvo, vlada velika sreća zbog pripadanja. Jednoj zemlji, jednom narodu, dvama vođama. Grad se odjenuo u uniformu. Tajni agenti, fašistički dužnosnici, policija, vojna straža izviru odasvuđ. Napolitanske pjesme bježe pod kamene ulice, tu šćućurene drhte i šute pritisnute tek rođenim "rimskim korakom".

Navečer, Hitlera vode na *Aidu*, da se opusti. Sutradan, vraćaju ga u Rim gdje 7. svibnja na banketu u Palazzo Venezia Italiji velikodušno poklanja Južni Tirol. Zauzvrat, Hitler od fašista dobiva Mironovog "Diskobola". Svi su zadovoljni. Posjet je uspio.

Pred kraj školske godine učenici pitaju profesora Amata Di Verolija *Kad ćete nam opet dovesti Caccioppoliju?* Profesor Di Veroli kaže *to je nemoguće. Strpali su ga u ludnicu.*

Mnogo godina potom, tamo negdje 1990-tih, Haja gleda film "Morte di un matematico napoletano" s izvrsnim Carlom Cecchijem, i iz njega, tog filma, saznaje dio priče o Renatu Caccioppoliju. Ostatak priče otkriva sama. Ali, tada je rat odavno završen, izmišljaju se nove granice, kao uvijek – posve u neskladu s prirodom, granice na čijim rubovima žive se novi životi, daleko od središta, rubni životi, odbačeni kao jedna ješka za sitnu ribu. Granice koje se prelaze na vrhovima prstiju, u gluho doba, kad put osvjetljava slaba svjetlost. Što je bilo zaboravlja se.

Svejedno, računi za naplatu i dalje pristižu. Priča o čuvenom matematičaru za Haju dolazi prekasno. Tek sad, kad iz

svoje crvene košare vadi sličice tog šarmantnog i neobuzdanog genija, možda shvaća onu njegovu rečenicu o strahu. I još jednu koju on izgovara davne 1938. na satu matematike u državnoj napuljskoj gimnaziji: *Ne poznajem izvjesnost, u najboljem slučaju otkrivam mogućnosti.*

I prije čuvene napuljske parade, Renato Caccioppoli po gradu izvodi svakakve nepodopštine o kojima se priča, koje i Haja pamti. Vrativši se iz Padove gdje je od 1931. šef katedre za algebarsku analizu, Caccioppoli od 1934. u Napulju predaje grupnu teoriju i matematičku analizu, bavi se linearnim i nelinearnim diferencijalnim jednadžbama, eliptičkim jednadžbama i tako dalje i tako dalje, svira na klaviru i violini, privatno i javno, priča o književnosti i slikarstvu, povremeno pušta bradu, na sebe navlači prnje i praznih džepova vlakom posjećuje obližnje gradove putujući trećim razredom, hapse ga zbog skitnje, onda ga puštaju, pa se vraća svojoj matematici, studenti ga obožavaju, on obožava svoje studente, nakon sato-va zajedno piju i misle.

Tada izgleda ovako:



Fašizam u gradu lijepi se za život poput pipaka hobotnice koja sve češće u mlazovima ištrcava svoje crnilo. Policija predano radi, zatvori se pune, (pojedini) ljudi bježe. Caccioppoli matematički precizno mjeri svoj strah i shvaća da ga ne može naći. Protestira protiv tupave, zatupljujuće, karikaturalne retorike režima, uvijek iste, stoljećima iste, buni se protiv prevarantskih, od samog ispraznog sjaja i jednostavnih melodija sačinjenih igračaka za gladne i neuke mase, ali Haja to tada ne vidi, samo joj je jedanaest godina, ne vidi ni njen otac Florian, ne vidi ni njena majka Ada, oni vjeruju da sad, kad su katolici, sasvim su zaštićeni, vjeruju u to bolje sutra koje obmotava njihove živote u gustu crnu čohu pa se pretvaraju u goleme svilene bube, u zarobljene kukce zgnječanih pluća koji misle da su već postali leptiri. Oni vjeruju u sveopću poslušnost koja, ako se ikada drzne uskopistiti se, zaslužuje veliku kaznu, strogu kao što je ona Božja. Caccioppoli viče *Italija je jalovo pseto na uzici*, onda se spušta niz via Chiaia, baš kad je puna pješaka, prolazi ispod starog mosta podignutog još početkom sedamnaestog stoljeća kao da prolazi kroz kakav mali arc de triomphe i za sobom na konopcu vuče utovljenog kopuna.

Kad ne izvodi nepodopštine, Caccioppoli se sastaje s prijateljem, komunistom, trockistom Mariom Palermom i na tajnim sastancima koji se održavaju po napuljskim krčmama, privatnim stanovima ili u skladištima prokazanih knjižara, debatira i svira kad god se u blizini nađu klavir ili violina. Godine 1937. upoznaje Andrèa Gidea koji za njega kaže *nisam upoznao čovjeka, upoznao sam dušu*.

Uoči parade, dva dana nakon što cijeli Hajin razred, opčinjen Renatom Caccioppolijem, odlučuje život posvetiti matematičari, (što Haja sa zakašnjenjem i čini), dakle 4. svibnja 1938, Renato Caccioppoli i Sara Mancuso ulaze na terasu malog restorana u centru grada. Noć je prozirna, orkestar svira prvo valcere onda koračnice, po koju napolitansku onako – reda radi, jede se pasta, najviše ai frutti di mare, jedu se pizze, melanzane parmigiana, na crveno-bijelim kariranim stolnjacima drhte male svijetle, srijeda je, sasvim obična večer. Caccioppoli popije gutljaj crnog domaćeg, ustaje, prilazi orkestru i kaže *svirajte Marseljezu*. *Ovako*, kaže, i odzviždi nekoliko taktova. Orkestar završava. Policajcima u civilu i gostima viljuške zastaju na pola puta prema otvorenim ustima. *Čuli ste*, kaže Caccioppoli, *himnu slobodi, slobodi koja se u ovoj zemlji guši, slobodi koju Benito Mussolini ne priznaje, koju sa svojim njemačkim saveznicom ...* Sara i Renato odmah su uhićeni. Specijalni sud trlja ruke. Ali obitelj Caccioppoli ugledna je obitelj. Tetka Renata Caccioppolija, Maria Bakunin, profesorica je kemije na Sveučilištu u Napulju, Mihail Aleksandrovič Bakunin njegov je djed. Obitelj nabavlja “liječnički dokaz” kojim se potvrđuje da je Renato Caccioppoli mentalno poremećen i smješta ga prvo u zatvorsku kliniku za duševne bolesnike koju vodi psihijatar i sveučilišni profesor Cesare Colucci, potom u privatnu bolnicu Coluccijevog tad već pokojnog prijatelja, također psihijatra, Leonarda Bianchija. Obitelj Bakunin sa smještanjem ugroženih i onih koji ugrožavaju ima iskustva, povijest vrvi od biografija “neposlušnih” koji se moraju uklanjati, ruska povijest i ostale povijesti, sve povijesti, malih zemalja i velikih zemalja, stare povijesti i nove povijesti, to je priča koja teče kao mutna rijeka. Sara Mancuso, kojom se Caccioppoli kasnije ženi, oslobođena je. Svijet odbačenih i napuštenih postaje i doslovno Caccioppolijev svijet. Renato ima svoju sobu i klavir na kojem svira Marseljezu kad mu se prohtje, kad ne računa i ne smišlja matematičke teorije koje poslije (uz njegovu suglasnost) pod svojim imenom objavljuju drugi, kao onomad 1940. slavni

Hermann Weyl. I bolesnici obožavaju Caccioppolija. Pjevaju u njegovom zboru koji nazivaju "zbor ludih", cijela bolnica pjeva, ljudi iz svijeta nestvarnosti pjevaju posve drugačije pjesme od onih koje se pjevaju u svijetu stvarnosti koje se zapravo ne pjevaju jer se uz njih ne može plesati nego samo koračati, tamo vani. Tamo vani pjesma se suši, to nije pjesma, pjesmu cijede, pretvaraju je u drop. U ludnici Caccioppoli radi. Posjećuju ga prijatelji, posjećuju ga kolege, posjećuju ga njegovi studenti (ne svi). S njima Renato odlazi u kratke šetnje po blagom suncu i smišlja novu matematiku. Haja i njeni prijatelji premladi su, oni Renata Caccioppolija ne posjećuju, njima kažu *ne shvaćate*. Tako Haji prođe život, sav u neshvaćanju, u pogrešnom shvaćanju, u kasnom shvaćanju, pa pokušava to shvaćanje, nikakvo, rasklopiti, kao da je čarobna kocka čiji se dijelovi tvrdoglavo drže. Ona otvara, komada to svoje neshvaćeno shvaćanje sve na sitno, sitno, u svaku ćeliju tog golemog saća u koje se pretvorio njen život, u te sad već prazne komorice, postupno, u jednu po jednu, gura tanku iglu razuma, a iz njih gmižu crvi, sama trulež.

Renata posjećuju Carlo Miranda² i Gianfranco Cimmino.³

Svakodnevno odlazim k njemu. Mirno prihvaća život među bolesnicima. Svoje zatočeništvo shvaća kao neko posebno životno iskustvo. Ali svi smo zabrinuti. Povremeno, kad ishodi dozvolu, odvezemo se mojim autom u prirodu, ručamo u nekom malom restoranu i razgovaramo o matematičarima, ratu i ženama.

Godine 1938. Guccio Gucci (1881–1953) otvara svoju prvu trgovinu u Rimu; njegova ženska torbica s drškom od bambusa postaje hit.

Godine 1938. Italija pobjeđuje na svjetskom prvenstvu u nogometu.

Godine 1938. u rujnu, Mussolini talijanskim Židovima ukida građanska prava.

Godine 1938. u studenom, u Italiji stupa na snagu "domaća" verzija Nürnberških zakona.

Godine 1938. kralj Vittorio Emanuele III javno podupire Benita Mussolinija potpisujući rasne zakone po kojima se iz vlade, sa sveučilišta, iz vojske i ostalih javnih službi imaju protjerati svi Židovi, a njihova prava na školovanje i posjedovanje imovine strogo ograničiti.

² Matematičar, rođen u Napulju 15. kolovoza 1912, umire 28. svibnja 1982.

³ Matematičar, rođen u Napulju 12. ožujka 1908, umire u Bologni 30. svibnja 1989.

U prosincu 1938, Florian Tedeschi ostaje bez posla.

Znaju da sam Židov, kaže Florian Tedeschi. Bлага je noć. Prozori su otvoreni. More šumi. Nema mjeseca.

Na sveučilištu, profesorima kažu *odjenite crne košulje*, što većini uopće ne odgovara. Talijanska matematika gubi najbolje ljude. Tullio Levi-Civita⁴ dobiva otkaz na sveučilištu u Padovi, otkaze na drugim sveučilištima dobivaju Vito Voltera⁵, Guido Fubini⁶, Beniamino Segre⁷. Enrico Fermi⁸ 1938. (s posebnim dopuštanjem fašističkih vlasti) odlazi u Stockholm primiti Nobelovu nagradu i više se ne vraća. Renato Caccioppoli pušten je iz ludnice 1943, organizira štrajk željezničara i zama-
lo pogiba jer štrajkbreheri miniraju skup, prisustvuje sastancima Komunističke partije Italije, često sjedi u redakciji lista "Unità", s urednicima i svojim prijateljima Mariom Palermom i Renzom Lapiccerellom obilazi bistroe, najčešće "Gambrinus", i brojne zabite krčme u kojima do kasnih sati, uz pivo, grappu, cognac ili "Stregu" smišljaju što će s nacistima.

Nakon rata, uz brojne počasti, kao član znanstvenih akademija i institucija Caccioppoli se vraća matematičari. Bavi se filmom. Svira. Objavljuje. Napušta ga Sara Mancuso. Pije. Sve više pije, sve više želi biti sam. S jednim starim svećenikom povremeno odlazi u Operu na koncerte klasične glazbe, pa se ponovno zavlaci u svoje opustošene svemire. U euklidske prostore i svoje. Izgleda ovako:

U petak, 8. svibnja 1959. oko podne šeće svojom omiljenom ulicom Chiaia, popije kratak cappuccino i dvije grappe. Vraća se kući. Čeka svog najboljeg prijatelja Giuseppea Scorzu Dragonija da doputuje iz Rima. Giuseppe kasni jedan dan.

Predvečer puca sebi u glavu.

Po njemu asteroid 9934, 1985 UC dobiva ime Caccioppoli. O njemu Mario Martone pravi film. Odjel za matematiku Sveučilišta u Napulju zove se Renato Caccioppoli. Iza svakog imena krije se priča.

(Odlomak iz romana)

4 Antifašist, rođen 29. ožujka 1873. u Padovi, umire 29. prosinca 1941. u Rimu.

5 Antifašist, rođen u Anconi 3. svibnja 1860, umire u Rimu 11. listopada 1940.

6 Rođen u Venezueli, 19. siječnja 1879, napušta Italiju 1938, predaje u Princetonu, umire u New Yorku 6. svibnja 1943.

7 Rođen 16. veljače 1903. u Torinu, 1938. bježi u Veliku Britaniju, 1946. vraća se u Bolognu. Umire 2. listopada 1977. u Frascatiju.

8 Rođen u Rimu 20. listopada 1901, umire u Chicagu 28. studenog 1954.





Josip Mlakić

KAKO UBITI ZMIJU

muka po Čovjeku ispričana u 14 postaja, zapisana nesigurnom rukom sluge Božjeg fra-Ive Lašvanina

Postaja

o strahu, sumnji, Sotoni, pisanju, poremećenoj pameti i razgovorima s Bogom

Strah je od Boga, a sumnja od Sotone. Tako nas uče Knjige i život. Sa sumnjom živimo, borimo se i nosimo, a sa strahom umiremo i izlazimo pred lice Gospodnje. Strahom je ispunjen onaj nevidljivi prelaz iz života u smrt i iz ništavila u život, on je početak i kraj, alef i tau. Strah utvrđuje vjeru, a sumnja, zavodljiva i teška, je nagriža, i ona je prvi znak Sotoninog prisustva. I uvijek su tu, ili jedno ili drugo. Čovjeku nije suđeno ni tren proživjeti bez jednog od njih. Više o nama kao sudbina, kao habit.

Dok pišem isprepliću se, miješaju i smjenjuju sumnja i strah. Stoga pišem s naporom, sporo i teško, zastanem kad me shrva sumnja, ruka mi se ukoči, a pero ostane nepomično u jednoj točki. Na tim mjestima po papiru ostanu ružne plavkaste kvržice, i one nijemo i gluho svjedoče o mojoj mucu. Ali uporno nastavljam, ostaviti nešto zapisano iza sebe bogougodno je djelo. Ali ima nešto u pisanju što me zbunjuje, to nešto je i heretičko i božansko istovremeno, i granica između ovo dvoje je uska poput one biblijske ušice igle. Na trenutak mi se učini da tu pred sobom, na papiru – u studenoj ćeliji fojničkog samostana, pri škrtom svjetlu zimskih predvečerja, ili navečer, u oskudnom krugu prljavog svijetla što se širi oko svijeće, premreženog sjenama – stvaram svijet, igram se Tvorca. Kako postaviti granicu? Svjedočiti o ljudskoj mucu je bogougodno, a stvarati svijet od ljudskih maštarija i tlapnji je siguran put u herezu. Biti svjedok ili lažni prorok, sve se u suštini svodi na to. Onda kada stvarni svijet popravljamo uljepšanim ili lažnim činjenicama, ili ga preko mjere bojimo u crno, svejedno, upadamo u zavodljivu i opasnu igru, dolazimo na ivicu

provalije koja dijeli svjetlo i tamu, sumnju i strah. A strah mi je i u ovome najbolji putokaz, strah koji me tjera dalje, strah od ispraznosti i nedovršenosti.

U trenucima kada periodi sumnje potraju, i kada se napokon othrvam i dovršim rečenicu, svlada me neki teški zamor i učini mi se da je svaka rečenica, svako slovo, svaka ona kvačica, svaka misao pretočena u pepeljasti blijedi trag crnila nepotrebna, mlaka, neuvjerljiva i suvišna, a sav ovaj posao, i kada se dovede do kraja, tek jedna od onih ružnih i teških pobjeda koje troše čovjeka preko svake mjere i koje nikome ne trebaju.

Najteži trenuci kušnje nastupaju onda kada mi prođe kroz glavu misao da ova slova i kvržice na papiru, što podsjećaju na ranice, izviru iz moje taštine. Pomislim da je život ispunjen mukotrpnim radom na Božjoj njivi isprazan, nedovoljan za ispunjenje, i da pisanje nije ništa drugo nego trag divlje zvijeri u snijegu ili zmijska košuljica, nešto čime označavamo vlastiti put i beznačajnost, neki naš način da ostavimo trag na zemlji iza sebe, ili, a ta misao mi najteže pada, tek puka zamjena za potomstvo kojega smo mi fratri lišeni. Tada ustanem iz stola i odem do prozora. Puštam da me obuzme strah, i sumnja polako nestaje. Do mene, u tim trenucima, obično dopiru glasovi iz susjedne ćelije. To pojačava strah. A ti glasovi podsjećaju na razgovor s gluhom i praznom tišinom koja svom snagom pritisne samostan čim se smrkne. Nekada pokušavam pratiti to nešto što nazivam razgovorom, a najbliže je tlapnji pomračena uma, a nekad mu se, opet, prepustim, slušam ga kao udaljenu pjesmu, ne trudeći se razumjeti ni riječ. Ti *razgovori* teku bez prestanka. Navikao sam se na njih vrlo brzo, kao na šum lišća ili žubor vode, s onom bezdušnom lakoćom, čini mi se, kojom se čovjek navikne na tuđu muku i nakaznost. To fra-Mijo Zlopaša, u susjednoj ćeliji, vodi duge i mučne *razgovore* s Bogom. Rodom odnekle s Kupresa, iz jednog od onih raštrkanih sela razasutih po obodu Kupreškog polja sa skopaljske strane, doveden u samostan kao siročić, nakon što mu je cijelu obitelj pomorila kuga, od malena se pokazao prijemčiv za knjigu i Riječ Božju. Ima tome dugo kako mu se pamet preokrenula, a nekako u isto vrijeme naglo oslabi i sav se promijenio. Nekad visok, jak i uspravna, gospodskoga hoda, odjednom se nekako pokupio, iskrivio i užutio. Bio je to čovjek velike pameti, ali od one vrste kakva ovdje, među mračnim i skučenim bosanskim brdima, ne patiše¹. Vrsni znalac dogme

1 patisati – pripadati, odgovarati

i djela svetog Augustina, zazirao je od ljudi, potrošio je svoje zemaljske dane na knjige, a od onih malih ljudskih rituala za koje se živi i koji nam pomažu da iziđemo na kraj sami sa sobom i vlastitom mukom, postojala su jedino putovanja u Italiju. Jedanput u dvije godine fra-Mijo bi odlazio do Italije – obično do Mletaka, tek jednom je, koliko ja znam, produžio i do Rima – a od tamo se vraćao s gomilama knjiga, brižno zapakiranih u drvene sanduke obložene slamom. Često bi se tu našla i pokoja knjiga za mene. To su obično bile knjige o prirodi Sotone, borbi s njim, njegovim znamenjima i licima, kakve su mene najviše interesirale. Svakom njegovom odlasku u Italiju prethodila bi žučna prepirka i uvjeravanja s gvardijanom, bez obzira tko bi u to vrijeme bio gvardijan. Uvijek se ponavljala ista slika. Gvardijan i fra-Mijo stoje jedan naspram drugog, narogušeni i namrgođeni, gvardijan ga uvjerava kako nema novca, kako su teška vremena, spominje globe, krvarine, džuluse², međutim svi njegovi argumenti kao da se odbijaju od neki nevidljivi zid. Tek u tim trenucima, fra-Mijo bi pokazao ponešto drugačiju stranu, s njegova lica kao da bi u trenutku spala maska pobožnosti i skrušenosti, i na kraju bi uvijek ispalio po njegovom.

S jednom od putovanja donio je list na kojem je napisao etape putovanja do Italije i natrag. List je bio nagrizen vlagom i požutio. Putopis je bio ispisan sitnim i čitkim rukopisom, i zaboravljen nekada davno u jednoj od knjiga koje je donio s putovanja. Ispao je jednom prilikom iz knjige koju sam uzeo u knjižnici. Putovanje do Italije, do Venecije, je trajalo otprilike petnaestak dana. Prvi dan se, preko Vranice, stizalo do Skoplja, peti do Livna, a deseti ponad Zadra. I to je, čini mi se, jedino što je ostalo zapisano fra-Mijinom rukom, što je nemjerljiva šteta. Pokušavam to sebi ponekad objasniti. Čini mi se da je kod fra-Mije sumnja bila jača od ruke, zauvijek je ukočila, i da je fra-Mijo dio priče koju ovdje želim ispričati, priče o prividu, sumnjama, tvrdoći vjere i ljudskoj mucu.

I tako, iz dana u dan, kako se gasi, fra-Mijo vodi te čudne *razgovore*. Noći su ovdje tihe i mogu, kada se umirim, razabrati cijele isječke, i osjetiti neku neobičnu jezu u tišini koja nastane kada fra-Mijo iščekuje *odgovor*. Ne jednom sam se upitao dopire li ikakav glas iz tišine do njega, čuje li ikakav Božji glas ili se to u njegovoj glavi sudaraju njegove vlastite misli, bježe vani u noć, lutaju i onda se poput jeke, koju samo on može čuti, vrate natrag. Fra-Mijo je skakao bez reda i smisla s teme na temu, ali

2 džulus – porez koji su samostani plaćali svakom novom veziru po stupanju na položaj

je svaki od tih *razgovora*, kad se izdvoje i promatraju zasebno, imao glavu i rep. Uvijek sam iz fra-Mijinog sljedećeg pitanja mogao naslutiti odgovor tišine, i to je bio jedini red u sveopćoj pomutnji. Prije, kad se tek razbolio, ti mali, zasebni svjetovi su bili veći, zaokruženiji. Vremenom su se sužavali, *razgovori* su postali kraći i nepovezaniji. Pomišljam na pomutnju koja će nastati kada se svaki taj svijet svede na jednu jedinu misao koja je sve, i pitanje i odgovor, i kada onaj Božji glas koji dopire do fra-Mije ili jeka pomutnje u njegovoj glavi, što god da je, utihne. Mislim da će to biti i njegov kraj. A to vrijeme se bliži. Fra-Mijin život je svijeća koja dogorijeva i plamen se već hrani ostacima voska u podnožju svijećnjaka.

Stajao bi, poput propovjednika, ispred prozora i govorio u noć, kao da se Bog nalazi negdje u tom neprozirnom mraku, u teškom tamnom osinu što ga je bacala Vranica na samostan, koji je upijao i ono malo svjetlosti što bi dopirala s tamnog neba. Čudan osjećaj su ti neobični, ružni *razgovori* ostavljali u meni. Nekad sam ih se grozio, a nekad bih, opet, pomislio kako u svom tom jađu ima i klica dobra: fra-Mijo nikada nije bio bliže narodu kojemu je služio nego u tim trenucima, kao da se učas pretvorio u jednog od one braće, ne toliko sklone knjizi, na čijim je plećima počivala Provincija, i koji su cijeli život muku mučili s ljudima, utjerujući ih u ljudsku i Božju súru³. Prepirao se s Bogom, korio ga, uzdizao okrutnosti i gnjev Mojsijeva Boga, prepoznavao sam u tim tlapnjama umetnute cijele, neokrnjene biblijske rečenice, grmio poput starozavjetnih proroka, kao da se obraća Ahabu, a ne Svevišnjem, i ne jednom sam pomislio da je s pameću iz fra-Mijine glave iscurio i strah Božji. Nekad čovjek velike, svetačke pobožnosti, koju je nosio između sebe i svijeta kao štit, lako i bezbrižno, poput aureole, odjednom se premetnuo u čovjeka čije zbrkane misli nagriza sumnja. Ali Bog prašta, jer računam da je i ova staračka pomutnja od Boga, i da u njoj ima nekog dubljeg reda i smisla koje mi ljudi ne možemo dokučiti. I fra-Mijina negdašnja pobožnost, kao i pamet i silno znanje koje je pokupio iz knjiga, nije tu patisala, jer ovdje sve što iskače iz regula, ljudskih i Božjih, pa i pretjerana pobožnost i učenost, odmah nekako postane sumnjivo. I braća su se šprdala s tom njegovom ukočenom i beskorisnom pobožnošću. Fra Nikola Serdar, mlađi fratar, sklon šali i marifetlucima, bio je otprilike slične građe i visine kao i fra Mijo, jedino je bio malo pognut u ramenima, često bi nakon molitve zastao ispred crkve, čudesno se ispravio

3 súra – redak u Kuranu, općenito red; dovesti u súru – dovesti u red

i krenuo sitnim, ukočenim koracima ispred ostale braće. Začas bi u tom ukočenom hodu svi prepoznali fra-Miju. A pogotovo kad se okrene, lica razvučenog u blaženi, beskrvni osmijeh, kakav godinama, poput maske srasle s mesom, nije silazio s fra-Mijina lica.

Dobro se sjećam njegovog prvog *razgovora*, ružnog i punog žući, kao da se u nekom kutku njegove glave, skupa s knjiškim znanjem, godinama taložilo i ovozemaljsko, obično, a onda, neviđenom snagom pokuljalo vani. Nekoliko dana prije toga prestao je ići na zajedničke molitve, zaključao se i okružio knjigama koje je danima prije toga unosio u ćeliju. Fra-Bono Vujica, naš samostanski liječnik i travar, svakome tko ga je htio slušati opširno je opisivao fra-Mijinu bolest, danima uporno udarao na zatvorena vrata, a zatim donosio i ostavljao pred vrata čajeve i trave, ali fra-Mijo ništa od toga ne bi ni dotakao. No fra-Bono je bio uporan, valjda je na taj način pokušavao vratiti ovozemaljske dugove fra-Miji, jer mu je ovaj sa svojih putovanja uvijek donosio poneku knjigu o liječenju, a s posljednjeg mu je donio poseban i dragocjen dar: dvije staklenke od venecijanskog stakla u kojima je fra Bono čuvao pijavice i akrepe⁴. Samostanski hodnici su mirisali tih dana po bosioku, kantarionu, lipovom cvatu, smrekovoj bobi ili nani... Ili po dimu što se dizao s mangale koju bi fra-Bono postavio tik uz vrata. Na žeru bi dodavao grumenčice mladog masla. Gusti crni dim je mirisom podsjećao na tamjan. Ali nije bilo koristi: fra-Mijo se nijednog trenutka nije pomolio na vrata, kao da mirisi trava i raspaljene mangale nemaju veze s njim. Izgledalo je kao da fra-Bono izgoni zloduhe iz samostanskih hodnika.

Taj dan, dva dana iza Iline, fojnički Turci su priredili neviđen šenluk⁵. Pucalo se, pjevalo, od kriske se prolama-la fojnička čaršija i muklo ječala okolna brda. Jedna naša, kršćanka, pobjegla je za Turčina, nekog Salku Ševu, fojničkog besposličara i kavgadžiju, koji se nekoliko mjeseci ranije, silan i nabusit, vratio iz Rusije na konju velike ljepote. Pričalo se da ga je kod Hoćina oteo od nekog ruskog kneza kojega je prije toga sasjekao. Kasnije je ta priča narastala, iz svake nove Salko je izlazio veći i moćniji, njegov podvig je iz dana u dan dobivao sve fantastičnije razmjere. Salko samo što još nije bio okrilatio. Tako je s tim pričama. Narastaju nekom svojom logikom, i nad tim narastanjem od nekog vremena više nitko nema kontrole, niti onaj tko priča i uljepšava, niti onaj što sluša, a najmanje Salko, on je tu i na gubitku, jer tko bi

4 akrep – škorpion

5 šenluk – veselje, zabava

6 kabadahija – nasilnik
7 gazija – silnik, junak, u prenesenom značenju razmetljivac, hvalisavac

8 fudikava – blijeda, blijedog, nezdravog tena

sada gradskog kabadahiju⁶ povezao sa svemoćnim, krilatim Salkom iz priča. Te priče na kraju ili proguta i uništi vlastita veličina – naglo prestanu i još se brže zaborave, kao neka sramna bolest, istrunu i ispušu se kao naduta lešina krave, trujući još neko vrijeme zrak oko sebe – ili postanu jedna od onih priča kakve se pričaju u zimska predvečerja, poput priča o vilama i vilenjacima, samo Salko ne mora nužno više biti Salko, može on postati i nekakav Novica, Ivo ili Petar, a ruski knez se učas pretvori u Turčina, silnika i gaziju⁷.

Ovozemaljski Salko se često viđao oko grada kako bjesomućno tjera konja, propinje ga bez potrebe i umara. Nitko nije znao gdje su se sreli i upoznali. Poznao sam tu djevojku: visoka, sva nekako usukana, mrka, fudikava⁸ u licu i ispijena, bez onog mladenačkog sjaja i radosti u očima. A mjesec dana prije svadbe, pretpostavljao sam da se već tada u sebi prelomila, prestala je dolaziti na misu. Nit su Turci što dobili, niti mi izgubili, ali ovdje, u bosanskoj nedođiji, uvijek su se sviđali neki drugi račun. Ovdje se vlastita korist mjerila tuđim gubitkom, a mjera vlastite sreće je često bila tuđa nesreća. Tako je za posljednje kuge u Fojnici umrlo pedeset i sedam krštenih duša, što je nemjerljiv gubitak i žalost. Ali nikada nećete čuti da se s tim smrtima na neki način ne poveže više od tisuću i dvjesto mrtvih Turaka. Bog je u tim pričama ispadao milostiv. Kao da je uzeo pedeset i sedam krštenih samo zato da bi imao razloga pokositi nevjernike. Isto kao da Bogu za sve treba izlika. Ali, eto, valjda tako mora biti, jer kako drugačije i može ispasti kada ljudi, slabi, nemoćni i prevrtljivi, od Božjih računica pođu praviti neke svoje, ljudske računice. I odmah nekako ta žalosna brojka od tisuću i dvjesto duša zasjeni te smrti, kao da onih pedeset i sedmoru nikada nisu ni hodali zemljom i kao da se sva njihova ovozemaljska misija svela na te mrtve Turke. I ne znam bi li itko od tih ljudi, koji su razmišljali na taj način i ovako svodili račune, a rijetki su koji nisu, pristali da se naši podignu iz mrtvih, ako bi se istovremeno podiglo i onih tisuću i dvjesto Turaka. Tako, odjednom, mrtvi postanu razlog za sreću, njihova smrt se pretvori u neku bolesnu pobjedu koja izjeda dušu i um. To je otprilike taj iskrivljeni i nakaradni račun s kojim mnogi liježu i ustaju, i koji je ovdje uvijek najbolji odgovor na vlastite muke. Tako, a to sam slušao vlastitim ušima, u ciganskoj mahali, izgladnjeli dječak traži od oca hrane. To je bilo u zimu, jedne godine kada su žita naročito podbacila.

– Nema, jadan! Eno ti vlasi, gore – govori mu ovaj i zao-
kruži rukom prema samostanu – pocrkaše od gladi.

I tako u krug, svatko se hrani tuđom nesrećom, koja se začas, s bezdušnom lakoćom, premetne u vlastitu sreću. Nekada, u trenucima kada me obuzme potištenost i mrzovolja, pomislim da jedni drugima trebamo samo zbog ovog paklenog kruga, bez obzira što je svijet, u kojem je tuđa nesreća trebala biti hrana za dušu i tijelo, teško prokletstvo. I tek kada tu jednu sreću promatraš neovisno od tuđe nesreće, tek tada vidiš koliko smo svi mi u ovoj ubogoj zemlji duboko i beznadežno zaglibili. Tada me svega shrva neka malodušnost i beznade, i dođe mi nekako svaka smrt ista, i ona kovača Fejze, poganog i zlog čovjeka, koji se godinama kod kadije tužio na samostan, i dobrog prakaratura Dominka Lovrića, čovjeka spore i teške misli, ali velika i duševna srca, koji umriješe isti dan.

I što jedni misle da je tuđa nesreća i gubitak veći, bez obzira što i ne bi bilo tako, to veće slavlje i dernek. A najveća su bili upravo slični događaji, jer ljudske duše su u toj nakaradnoj računici bile na najvišoj cijeni. Za razliku od nas, koji smo svoje rijetke i mršave pobjede morali kriti kao zmijske noge, Turci su svoje izvikivali na sva zvona, prkosili nam i pristajali na muku.

A taj događaj je bio u neku ruku i moj vlastiti poraz. Dvadesetak dana prije svadbe poslao je gvardijan po mene. Čekao me ispred crkve. Ženu sam ugledao tek kada sam se približio. Stajala je u otvoru crkvenih vrata, odjevena u crno i stopljena s tamnom pozadinom. Bila je to oniža, sparušena žena, zabrađena crnim lanenim rupcem.

– Eto ti, eto ona! – rekao mi je gvardijan grubo, pokazao prema ženi i zatim se udaljio.

Tih dana su u musafirhanu⁹ stigla šestorica janjičara, već pet dana su bančili i pijančevali, bez namjere da odu. Samostan se morao brinuti i za njih i za njihove konje. I u trenutku dok sam prilazio gvardijanu i ženi, čula se od tamo raskalašena vojnička pjesma. Gvardijan se u takvim prilikama nije znao obuzdati. Uhvatio bi ga neki bijes i ljutnja koji su mu sapinjali misli. Po cijele dane bi bio takav, hodao bi po samostanskom dvorištu kao da je, božemeprosti, povilenio¹⁰. I bio bi bijesan i ljut, ne samo na onu šestoricu janjičara koji su bezdušno rasipali samostanski trud i muku, nego na svakoga tko mu izide pred oči. Tako da me nisu iznenadile i naljutile njegove riječi.

9 musafirhana – prostorija koja se za turskih vremena gradila uz samostan, u kojoj su fratri, da bi očuvali samostanski mir, gostili i primali Turke, putnike, odnosno musafire

10 povileniti – izgubiti razum, strasno se vezati uz nešto

11 nafaka – sudbina, hrana
koja je suđena čovjeku
za života

– Šta je bilo? – pitao sam ženu.

Izišla je iz sjene i došla do mene. Prepoznao sam je. Imala je muža, teškog pijanicu i neradnika, koji je prije godinu dana pao na postelju. Bio je iz radišne i imućnije obitelji, ali je za kratko vrijeme raskućio sve što se dalo. Ranije, dok je mogao, išao je od sela do sela s malim rakijskim kazanom koji je iznajmljivao ostalim seljacima. Ali ni od toga nije bilo neke nafake¹¹. U nečijim spretnijim rukama taj bi kazan predstavljao pravo malo bogatstvo. Živjeli su u zabačenom selu, dva sata hoda od samostana.

– Ćer u mene – rekla je i zastala.

– Je li ono Kate?

– Jest – rekla je.

Gledala je negdje pored mene. Oči su joj bile krvave i vlažne.

– Već dva dana nikako ne spavam – nastavila je i opet zastala.

– Šta ti je s ćerom? – pitao sam.

Šutjela je i gledala u zemlju. Ponovio sam pitanje.

– Ušo je vrag u nju – rekla je.

– Znaš li ti šta govoriš!? – pitao sam grubo.

Zaplakala je i zaklimala glavom.

– Sačekaj me kod ulazne kapije – rekao sam joj – brzo ću.

Otišao sam do svoje ćelije, skinuo habit, navukao kožuh i čizme. Uzeo sam i kalež, križ i misnicu, zamotao u platno desetak hostija, i sve to opet dobro umotao i skrio u bisage, jer sam planirao ispovjediti sve nemoćne u selu, uključujući i njenog muža.

Žena me čekala na putu koji vodi iz samostana. Do sela nam je trebalo više od dva sata. Selo se nalazilo razbacano po obroncima Vranice, dok je veći dio bio smješten na nekom ružnom, ogoljelom pristranku, obraslom smrekama i sasušenom paprati, nad koji su se s druge strane nadnosila visoka brda. Činilo se kao da je biblijska poplava splavila s Vranice trošne i nakrivljene kućice od drveta i onako bez reda ih porazbacala po tom sumornom krajoliku. Obasjane škrtom svjetlošću, izgledale su poput ostataka Arke koji su tek nedavno izronili iz vode i mulja. Bilo je ipak u tom krajoliku i neke stroge, surove ljepote koja se najviše ogledala u kontrastu zagašenih boja oko nas i svjetla visoko iznad. Put je ovdje završavao, a onaj kojim smo došli se gubio među brdima, i činio mi se jedinim izlazom iz ovog stiješnjeg svijeta, kao put u Egipat.

Ženina kuća je bila donekle izdvojena. Nalazila se na omanjoj zaravni iznad onog pristranka, smještena unutar oronulih kamenih zidina, zaraslih u travu i korov. Djevojka je sjedila ispred kuće i zurila negdje iznad nas, kao da nas nije primijetila.

– Hvaljen Isus – rekao sam.

Šutjela je. Vrata kuće su bila širom otvorena. U polutami se naziralo ognjište i neki kazan iznad njega. Verige se u mraku nisu vidjele i izgledalo je kao da kazan lebdi u zraku.

– Odgovori ujaku! – rekla joj je majka.

Djevojka je šutjela i uporno gledala u istom pravcu, u tamni zid brdâ po kojemu su se već počele hvatati večernje sjenke.

Iznutra je doprlo nerazumljivo mrmljanje. Žena je ušla, a ja za njom. Čovjek je pokušavao nešto reći, u kutovima usana mu je bila pjena. Pritom je nešto pokazivao rukama.

– Vode? – upitala je žena.

Ponovno se čulo nerazumljivo mrmljanje. Žena je to, valjda, shvatila kao potvrđan odgovor i dodala mu vode. U kući je strahovito zaudaralo na mokraću, vlagu, istrulo drvo, i na onaj strašni zadah neizlječive bolesti koji površi sve ostale, i koji dugo iza smrti bolesnika ostane lebdjeti po kući. I ne samo to, uvuče se u sve: u duvare, drvo, podove, i sve još dugo zaudara na njega. Nisam to mogao izdržati i izišao sam vani. Djevojka je negdje nestala. Vidio sam je kako zamiče putem i potrčao sam za njom.

– Stani! – izderao sam se.

Zastala je kao ukočena. Došao sam do nje.

– Vrati se nazad, zbog tebe sam i došo!

Krenula je poslušno ispred mene, došla do kuće i ponovo sjela na isto mjesto. Iz kuće je ponovo doprlo mrmljanje.

– Oduzi mu vode! – rekao sam joj i pokazao prema vratima kuće.

Zaklimala je niječno glavom.

– Oduzi mu vode! – ponovio sam višim glasom.

– Neću! – rekla je. – Ja, što sam mu je nosila, nosila.

Prvi put je progovorila. Imala je ružan i kreštav glas. Mrmljanje iznutra se pojačalo. Izvadio sam iz bisaga kalež i križ. Križ sam postavio na vanjski zid kuće, na gredu iznad vrata, a kalež sam joj držao pred očima. Nije se ni pomjerila. Zurila je negdje mimo njega.

– Gledaj u ovo! – rekao sam.

Pogledala je, i sada je netremice zurila u kalež. Pogled kao da joj nije išao dalje.

– Prekrsti se!

Prekrstila se nekim bezvoljnim i sporim pokretima. Ja sam poluglasno izgovarao neke molitve koje uobičajeno molim u tim prilikama.

– Nije to – prekinula me djevojka.

– Šta, nije?

– Vrag – rekla je. – To vam je ona rekla.

Pogledala je pritom nekako preko oka prema ulaznim vratima.

– Ona? – rekao sam strogo.

– Mater – popravila se. – Ništa ona ne zna.

– Nego šta je? – upitao sam.

Nije mi odgovorila. Našao sam se u nedoumici. Sjene su se već nadvile po brdima nasuprot nas, i više se nisu jasno razaznavali prelazi po njima. Kod djevojke nisam primijetio nikakav otpor. Ta bezvoljnost i drskost nisu bile pouzdan znak. Trebalo mi je nešto više, neki vidljivi, neljudski znak otpora. Sotona zazire od kaleža, njegova sila nije jača od Krvi i Tijela, i to se moralo po nečemu vidjeti. Pokušao sam s drugim molitvama.

– Nije to – ponovo je rekla.

– Što ne dolaziš na misu? – upitao sam.

– Tako – rekla je neodređeno.

Glas joj je bio ravan i bezbojan, nije u njemu bilo nikakvih osjećaja, ni bijesa, ni ljutnje, ni plača, a niti straha Božjeg. Ostao sam pred čvrsto zatvorenim vratima. Nisam više pokušavao ništa. Pomišljao sam da je batinama slomim, ali sam u glavi stvorio sliku njenog bezvoljnog otpora, zamišljao sam kako udaram štapom po mrtvoj stvari koja niti se brani niti pušta glasa od sebe, te sam odustao. Batinama se tu, a to mislim i danas, ništa nije dalo postići. Nisam imao volje ni ispovjediti bolesnika. Spremio sam svoje stvari i krenuo natrag. Starica je izišla i dugo gledala za mnom, osjećao sam njen molećivi pogled, bolio me i pekao, dok je djevojka sjela na onu klupu i stopila se sa sjenom koja je pala preko kuće. Mrak mraku, pomislio sam.

Danima nisam mogao izbiti iz glave sliku prkosne djevojke, pokušavao sam u mislima prodrijeti iza njenog hladnog pogleda. Djevojka je za mene ostala velika tajna do onog dana kada su se, već ujutro, iz smjera čaršije začuli svatovski bubnje-

vi. Pola sata su tukla dva velika bubnja, a zatim se k nebu izvio bistar i jasan zvuk zurne¹². Vijest nam je donio neki seljak koji je to jutro svratio do samostana. Negdje iza klanjanja podneva, ubrzo nakon što je utihnuo mujezinov glas, začuli smo topot konja. Svadbena povorka je išla prema samostanu. Naprijed je jahao mladoženja na onom svom konju, a mlâda, prekrivena po turski, uz njega. Volio bih da sam joj mogao vidjeti lice. Nisam siguran što bih vidio na njemu, prkos ili tugu, radost ili zbunjenost? Prije, čini mi se, tugu i zbunjenost, jer ne vjerujem da se mogu tako naglo i bezbolno pokidati veze s prošlim životom. Bio sam načisto s vragom. U njenu dušu se sigurno nije uselio Sotona, djevojka je samo bježala od bijede. A ovdje put iz bijede obično vodi u još veću bijedu, od zla na gore, pogotovo njen, koji vodi tamo gdje se čuje plač i škrgut zubi. Iz daljine su se i dalje čuli bubnjevi. Ta povorka je bila nešto uobičajeno, znali smo da mora uslijediti. Vrhunac tih svadbi, a nekad i jedina njihova svrha, je bila ova slavodobitna povorka oko samostana. Trebali smo vidjeti ukradenu dušu, naš poraz, dušu koju smo izgubili, a nije nam je ukrala smrt. To je bio dio onog rituala, one naopake računice da je vlastita sreća u tuđoj nesreći.

Ja sam cijeli dan u sebi ponavljao riječi: *trebo sam znat*. Mučio sam se, vrtio u krug, razmišljao sam otprilike na sljedeći način: da sam znao da se ovo sprema, mogao sam to na neki način spriječiti. To isto mi je rekao i gvardijan.

– Trebo si znat – rekao mi je nešto kasnije, kada se povorka već vratila u grad. – Nisi mladomisnik da te jedna balavica privari. Trebo si iz kučke drinovim prutom izbit svu silu.

Ako nisam znao onaj dan kada sam išao do sela, možda sam trebao znati onoga dana, dva dana nakon toga, kada mi je Salko, išao sam ispovjediti umirućeg u obližnje selo, na konju pripriječio put. Propeo ga je nekoliko puta tik ispred mene i ružno se smijao. To je bilo lice Sotone. Dotada nije radio slične stvari, tako da sam pomišljao, naravno kada je već bilo kasno, da ga je ona na to nahurkala¹³.

Pred večer sam stajao na prozoru i gledao prema samostanskom dvorištu. Naišao je fra Mijo, noseći pune ruke knjiga. Čuo sam kada je ušao u hodnik i kada su mu knjige ispale iz ruku. Tada me nešto uistinu zaprepastilo. Ni danas nisam siguran da li sam dobro čuo: fra Mijo je, u trenutku kada su mu ispale knjige, ružno opsovao. Imao sam osjećaj da sam upao u neki drugi svijet, obrnut od ovog našeg, svijet u kojem

12 zurna – vrsta istočnjačke svirale, slična fruli

13 nahurkati – nagovoriti

je svjetlo sjena, vjera nevjera, molitva psovka, a turski svatovi lelek i plač.

Te večeri je počelo, nepun sat nakon što je fra-Mijo poku-pio knjige s poda, unio ih ćeliju i zaključao za sobom vrata. Muzika je bila jedno vrijeme stala, a onda su se začuli bubnjevi. Tukli su s početka u nekom brzom, suludom ritmu, da bi im se u neka doba iznenada pridružila zurna. Počeo je puhati neki vjetar. Bio je jak i udarao je na mahove. Ritam bubnjeva je tada počeo opadati, smirivati se, a zurna se izvijala sve više, kao da u svojoj huli želi doprijeti do nebeskih visina. U trenutku kada naleti vjetar, izgledalo je kao da se njen zvuk prelomi na pola.

– Mojsijev Bog je silnim trubama srušio Jerihon, a ti prepuštaš svoj narod sili turskoj, ciganskim zurnama i bubnjevima – bilo je prvo što je izrekao fra-Mijo.

Zaledio sam se, još uvijek mi je u ušima odzvanjala ona psovka, i još nisam bio izgubio onaj osjećaj da se nalazim u iskrivljenom svijetu. Te fra-Mijine riječi samo su ga pojačale. Tišina, ispresijecana zvukom zurne, trajala je desetak sekundi.

14 ćemane – violina

– Zar je pogano cigansko ćemane¹⁴ jače od tvojih truba? – nastavio je fra-Mijo. – Zar moreš mirno gledat tursku silu, i tvoj narod ponižen i pogažen?

Slična misao je i meni prošla kroz glavu, cio dan sam osjećao neko poniženje i poraz, i pomislih u jednom trenutku da je to moja vlastita misao pobjegla u noć, bez obzira što sam se svim snagama susprezao od sličnih misli, jer su plitke, vođene bijesom i ljutnjom, i vode u grijeh.

Tu večer se završilo na tome. Dugo sam ostao pored prozora i zurio u mrak. Nije mi to bilo mrsko. To mi se počesto događalo. Kao da duboko u mraku ima neka sila, neke nevidljive ruke, koje nas tjeraju na to i ne daju nam se odlijepiti od prozora. Gore, visoko u Vranici, netko je zapalio vatru. Njen plamen, topao i nestalan, uvijao se pod naletima vjetra, činilo se kao da ga neka nevidljiva ruka pomjera lijevo-desno.

(odlomak iz romana)

Mirko Kovač

IZ BILJEŽNICE O BORISLAVU PEKIĆU

1.

Ako smo imali kojeg aristokrata među piscima, onda je to bio Borislav Pekić. Njegova je otmjenost bogomdana i stavlja se iznad staleža i odgoja. Plava krv s očeve strane vuče svoju žilu iz Šavnika u Crnoj Gori; to je glavni grad plemena Drobnjaci. Ondje su i njegovi preci zasigurno sudjelovali u ubojstvu tiranina Smail-age Čengića i u lakim opancima zaigrali oko Turčinove odrubljene glave. Dakle, muška loza Pekićeva potječe "od kolaca i Crnogoraca", kako je pjevao hrvatski ban i veliki pjesnik Ivan Mažuranić. Pekićev otac zračio je srdačnošću, premda se činilo da je uvijek na distanci sa sugovornikom. Lijep čovjek, s velikom bijelom lavljom grivom koja mu je dosegala do ramena reseći njegovu moćnu pojavu. Kada sam ga upoznao, bio je još dobro držeći gospodin. Uoči Drugog svjetskog rata bio je načelnik Banovinske uprave u Crnoj Gori, što je bio rang ministra policije. U svojoj memoarskoj knjizi *Godine koje su pojeli skakavci*, pretenciozno i pogrešno napisanoj autobiografiji, Borislav Pekić veli da je njegov otac protjeran iz Crne Gore kao "beogradski ližisahan", te da mu je na Cetinju ostao klavir, a vraćena samo klavirska stolica na kojoj je otac sjedio u času kad mu je sin, maturant, uhapšen 1948. godine. Pekićeva majka je iz srpsko-cincarske imućne obitelji; njezini su živjeli u Bavaništu u Banatu, a njihova je obiteljska grobnica na pravoslavnom groblju u Pančevu. Borislav je ratno djetinjstvo proveo u Bavaništu i ondje malom Nijemcu, suigraču u nogometu, opsovao "švapsku mater", pa je u jednoj fusnoti spomenute knjige autor zapisao da mu je i dandanas milo što je to učinio, iako je zbog toga zamalo nadrapao.

Borislav Pekić nosio je odijela krojena starinski, lijepo kravate, dobre košulje s manšetama i zlatnim gumbićima, elegantne cipele gotovo uvijek istog tipa. Mi smo često promatrali njegove cipele i analizirali ih; bili su to mali traktati, duhovito pripovijedanje o obući; svatko je od nas imao pokoju zgodu s novim cipelama, priču o žuljevima, o tomu kako smo se kao

sti". Kad god me netko upitao kako to da jedan takav gospon i plemić s nama loče brlju, onda sam to i ja, najčešće pred njim, tumačio kao viši stupanj dekadencije i aristokratizma.

Zapazio sam da je Pečić u svojoj prepisci što ju je vodio s piscima izvan našeg kruga (čitao sam ih napreskok i površno), vrlo ozbiljan, uljudan, bez grama humora, historijska figura, tumač svojega djela i svojih literarnih postupaka, jer su ti ljudi bili na nekim pozicijama, uglednici kojima je dostavljao svoja pisma kao priloge za povijest književnosti, kao materijal za gradnju vlastitog mita. I začudo, vodio je računa da uvijek pozdravi važne tipove iz srpskog kulturnog miljea, pa tako u jednom pismu (22. svibnja 1971.), moli Bobu Selenića da svakako "najbolje želje i čestitke prenese Dobrici Ćosiću", a ne propušta čestitati Selenićev izbor za sekretara Srpske književne zadruge. A kada piše, primjerice, Pavlu Ugrinovu, uredniku TV Beograd, tada partijskom šefu televizije, onda će se usuditi reći kako su neke Ćosićeve knjige neuspjele, jer sada se obraća posve suprotnoj strani na koju ipak računa, a nikad se ne zna koja će strana prevagnuti. U pismu Ugrinovu (3. srpnja 1972.) reći će: "Nikad nisam podnosio uobražene i egocentrične ljude tipa onog dripca Crnjanskog...", dok će u pismu Seleniću (10. veljače 1972.) ublažiti svoju nesnošljivost prema tome autoru, malo mu prigovoriti kako nije razumio Englesku, ali *Roman o Londonu* ipak ima "divnih odlomaka". Očito nije podnosio Crnjanskog, a svoju je netrpeljivost različito plasirao, ovisno o strani kojoj se obraća. Ne znam je li što god prigovorio kada je 1989. godine dobio nagradu *Miloš Crnjanski* za memoaristiku,¹ ali nisam čuo da je nagradu odbio, unatoč gađenju prema tome "dripcu". "Vi ste, ponajprvo, pisac spekulat...", otpisuje mu blagonaklono njegov intimus Borislav Mihajlović Mihiz, kulturna figura iz razdoblja kavanskog nacionalizma, odlični pisac koji je bio uvjeren da je "srpsko književstvo" najbolje od svih "evropskijeh literatura".

S nama Pečić nije nikad razgovarao o arhitekturi svojih djela, niti o povijesnim ličnostima koje se vrzmaju po sobama njegovih romana, dočim je o tomu naširoko pisao Mihizu, ili Palavestri, kao da je želio fascinirati kritičare da jednom shvate kako su kompozicije romana složeni radovi, te da ne misle kako to sve lako izvire iz malog mozga. *Roman je erudicija*, to je bilo Pečićevo shvaćanje proze, a romanopisac je graditelj. Mihiz je bio inteligentan, osjećao je da ta erudicija pokriva neke nedo-

1 U prvim godinama mučne vladavine S. Miloševića i u ozračju srpske nacionalističke euforije, Borislav Pečić pokupio je više nagrada nego za cio život prije toga. 1987. dobio je tada prestižnu *Njegoševu nagradu*; dvije godine kasnije dobio je nagradu *Miloš Crnjanski* za memoarsku prozu *Godine koje su pojeli skakavci*, knjiga druga, a za zbirku pripovijedaka *Novi Jerusolim* dobiva 1990. godine povelju *Majska rukovanja* koju dodjeljuje Dom omladine *Budo Tomović* iz Podgorice. Naravno, sve je te nagrade i ranije zaslužio, ali vrijeme u kojemu ih je dobio nije baš za pohvalu, a sam autor o tomu se nije izjašnjavao, sve dok nisu počele demonstracije protiv "srpskog Sadama" u kojima je sudjelovala i njegova Demokratska stranka, a pisac dobio batine prosvjedujući pred zgradom televizije.

statke, da se gomilanje enciklopedijskih jedinica razvodnjava u dosadu, da je tolika matematika i statika nepotrebna “zgradi romana”, pa je u jednom pismu (3. lipnja 1979.), voleći Pekića i cijeneći njegov dar, fenomenalno i na lijep način spočitnuo svojemu pulenu: “A erudita nam je, da prostite, uvek pomalo sumnitelan: ako tako mnogo zna, mora biti da za nešto drugo i pametnije nije ni sposoban. Ondak ste vi još i spisatelj konstruktor, sugrađivač, izrađivač planova, a bogme, kao pomalo i demijurgijom da se bavite. Ko da ste, božem, graditelj, a ne pričalo. I što, đavolos Vas odneo, svaku priču izokrenete, ne pripovedate je ko što se priče odvajkada pripovedaju...”

Nisam nikad bio impresioniran Pekićevom tablom na kojoj je crtao genealoška stabla svojih romanesknih porodica, niti su me se doimale sve one silne čiode što ih je zabadao u papiriće s formulama i podacima, sve te sheme, crteži, tlocrti, konstrukcije, zemljovid, “podupirači desnog i lijevog krila romana”, fotke stubišta kojima će se penjati njegovi junaci, snimke zgrada u kojima će obitavati, popis garderobe, strelice koje upućuju na “probleme vremena i kompozicije”, na “probleme stila i jezika” – sve je to nepotrebno, ili tek za “zasjeniti prostotu”, jer on je i bez toga foliranja dobar pisac. Njegovo je *Vreme čuda* prava pripovjedačka majstorija, unatoč tomu što mu prijatelj Mihiz sa simpatijama prigovara da on sve zaokrene “jedno dvared, trired, pa ispadne ko i da je bilo i da nije moglo biti. Tako i kad ste u *Vremenu čuda* Bibliju Vašim bogokulnim makazama prekrajali...” Te su *bogohulne škar*e, bez ikakvih teorija, obavile posao savršeno i stvorile jednu od najinteligentnijih knjiga naše generacije.

2.

U opširnom teorijskom pismu-eseju (14. svibnja 1978.) svojemu kritičaru Predragu Palavestri, nadajući se valjda njegovim panegiricima i divljenju za svoje laboratorijske poslove na romanima, Borislav Pekić prilaže *Šemu temporalnosti* eda bi povjesničar književni skužio problem vremena u toj grandioznoj građevini romana, pa mu objašnjava kako će u postupku i gradnji djela “primeniti matematiku kroz svoju muzičku formu”, te kako će problem vampirizma postaviti kao “metaforu cikličnog vremena”, još mu k tome počne redati citate koje ne može pojmiti čak ni takav um kao što je Palavestrin. Nekako još i ide kad se u prijateljskom pismu navodi Sv. Augustin, Nietzsche, francuski lingvist Benveniste, Thomas

Wolfe, Eliade, Plotin, ali kad citira Lancelot Löwe Whitea koji kaže: “Jer formativni proces podrazumeva univerzalan elan asimetrije, pretvaranje asimetrije u simetriju, razrežavanje kontrasta, usavršavanje obrazaca...”, onda to i ja ne kužim, unatoč tomu što se i Pekić u tu blistavu misao upleće: “Dodao bih lično ovome orfizam kao težnju simetriji.” Dakle, unatoč tomu što je dodao “orfizam kao težnju simetriji”, nisam ništa ukapirao.

Suočen s mnogim teškoćama oko kompozicije i simetrije, hrvući se s vremenom (“meni je važno jedino insistiranje na jednoznačnosti vremena, njegovoj večnoj sadašnjosti”), romanopisac Pekić žali se svom kritičaru i prijatelju da napretka nema sve dok se ne “pobedi vreme i smrt”, pa svoju muku sažima u vrlo jasnu misao: “Problem univerzalne volje za posedovanjem u svim vidovima i antagone fantazmagorične opsesije pretvaranja u nov oblik iracionalnog načela.” Eto, vidite, zbog čega roman nikako da krene, zbog čega je romanopisac u nevoljama. Uza sve će, u spomenutom pismu, priopćiti svojem kritiku, svom historiku: “Ja sam *Zlatno runo* morao da završim pre nego što sam ga počeo”. Pokušao sam na razne načine vrtjeti i odgonetati ovu misao, ali ništa mi nije upalilo, nikakova smisla nisam mogao dokučiti, to prije što imamo tri tisuće stranica Pekićeva “Zlatnog runa”, romana koji je završen, prije nego je započet, a kad je započet, onda je već bio završen. (“Ali, čoveče božji, šta Vam bi, da napišete roman od tri hiljade stranica? Ko će to da čita?” – pita se B. M. Mihiz u pismu Pekiću od 3. lipnja 1979.)

I kada bismo sva ta teorijska zanovijetanja ozbiljno uzimali, takvu knjigu ne bismo otvorili, ali, srećom, Pekić je talentiran, pa nam nije bio potreban nikakav ključ uz roman, jer smo s lakoćom uočavali slabosti i vrline “Zlatnog runa”, čitali ga s naporom i dugo, mučeći se s jezikom, crkvenoslavenskim ili možda kakvim cincarsko-srpskim, ali uvijek štujući autora. Bolje bi bilo da je umjesto “temporalne šeme” ili “simeunske firmonautike” priložio rječnik manje poznatih i nepoznatih riječi i tvorenica. Pisac stvarno ne smije povjerovati laskanjima da je genij, jer prije ili kasnije ispada budala. Upravo onog časa kad mu takve pohvalnice pristižu, mora sve staviti na provjeru i pod lupu sumnje. S Pekićem sam bio blizak, mogao sam mu teške stvari reći a da i nadalje ostanemo prisni. Često sam ga poticao na sumnju, a sjećam se da je jednom uzvratio na te

moje provokacije: “Toliko uživam u pisanju da ne stignem sumnjati.” Malo sam to izokrenuo, na njegovo zadovoljstvo, i rekao mu: “Toliko mnogo pišeš, da ne stigneš uživati.”

Borislav je Pekić, kao i Ćosić, zaljubljen u povijest, posebice u srpsku povijest, pa se i on pozabavio “seobama Srbalja”; otuda vjerojatno odium prema Crnjanskom koji se mnogo prije upetljao u to područje i, štono vele, pobrao vrhnje. I Pekić je u svoje romane uvodio znane nam historijske figure, tako se u “Zlatnom runu” našao i Ilija Garašanin “popečitelj vnutrenih dela Kneževine Srbije” kum “uvažejšči” Simeona Lupusa, junaka romana. Njih dvojica se na mnogo stranica dopisuju jezikom “ubi’ Bože”, ali razumijemo da se tu raspreda o politici, da se tu kroje granice Srpskog carstva, da se spominju povijesne ličnosti, između ostalih i Ljudevit Gaj, prijatelj srpski, “koji svakome preporučuje kao sredotočje budućčega Carstva Srbiju, i to je sviju njegovih posledovatelja mnenije”, dočim je Ban Jelačić nesklon Srbima, ali tu je lova, tu su obli-gacije, a “Hrvatima je novac potreban”, pa će “pogodujušča kompenzacija” svaku nesklonost skloniti. Sve to opstaje u jednom romanu od nekoliko tisuća stranica, svašta se o svakome može reći, jer z bore junaci. Čak i onda kad im autor uvaljuje u usta vlastita stajališta i poglede, to funkcioni-rava kao “dio roman-nesknog tkiva”, i ne može se zlorabiti u bilo kakve tužiteljske nakane protiv autora, makar iz tih usta izvirala jeza ili naj-mračnija ideologija. Čitajući ovu korespondenciju tako sam zažalio što njegov junak Simeon Lupus nije izrekao o kumu Garašaninu ono što je učinio sasvim lično njegov tvorac u pismu (London, proljeće, 1985.) B. M. Mihizu, te o *Načertaniju* pisao kao o “modernizovanoj politici Dušana Silnog”, a o kumu Iliji kao “supersrbinu” i živom dokazu “da smo imali i te kako mudre držav-nike, te da nam, očigledno, samo narod nije valjao”. Da takvo što kaže, i to bez ironije, bez zezanja, čovjek poput Pekića, to je onda loša faza “kada nacionalni osjećaj ruši vrijednosti nacije, a istinoljubivost zamjenjuje šarenim idolima”.

Godine 1985. Pekić je postao dopisni član *Srpske akademije nauka i umetnosti* – to je vrijeme kada se uvelike radilo na *Memorandumu*. Bio je uz Cicija Pavića, Bečkovića, Palavestru, Mihiza, Miću Popovića, i druge član *Krunskog saveta* koji je imao zadatak “vaspostavljanje monarhije”. Tada je često dola-

zio iz Londona u Beograd, bio je stalno nešto zaposlen, zabrinut, pa smo se rijetko viđali – bliski prijatelj nije imao vremena za mene, a kad god bih uspio iskamčiti neki susret, obično nakratko u kavani *Trandafilović*, uvijek mi je nešto prigovarao ili me korio, a onda bi mi povjerljivo šanuo na uho kako me danomice brani od napadaja Dobrice Ćosića. Jednom sam mu zlobno rekao kako je ušao u Akademiju eda bi to šovinističko leglo rasturio, te da je krtica u drevnoj ustanovi, a on se, boga mi, da vidite, uvrijedio. Bilo je to s moje strane drsko, pa sam mu se ubrzo ispričao, jer sam shvatio da mu je do te počasti stalo i da uživa u zvanju srpskog akademika.

Znam pouzdano da Pekić nije imao dobro mišljenje o Ćosiću, ali me sada demantira ova korespondencija, jer ondje su posve drukčija stajališta, pa bi se tako moje iskreno prisjećanje na sijela naše tzv. grupe, kada smo otrcavali toga nepismenog književnika, prednjačio je Kiš, ali i mi smo se dobro držali, moglo tumačiti kao zlobno i netočno, jer se uvijek može podstrijeti suprotan citat iz nekog pisma. Najprije, Pekića obavještava Braco Palavestra u pismu od 11. prosinca 1983. godine, da je Dobrica Ćosić obećao poduprijeti njegovu kandidaturu za akademika, “i da će se založiti za vas punim srcem”. Godinu i nešto kasnije, kada se već za mojega drugara otvaraju vrata Akademije, on će napisati Palavestri: “Dobio sam od Dobrice *Grešnika*. Već prve rečenice bacile su me u zanos. Na žalost, majka mi je otela knjigu i pročitala je za dva dana, tako da je sad opet na mom stolu i oduševljenje se nastavlja. To je svakako jedna od najznačajnijih knjiga posle rata... Roman je, uistinu, potresan. Onaj ko takvu prošlost još oseća kao svoju ili onaj ko bi želeo da i sadašnjost bude takva, mora Dobričinu knjigu osećati kao udarac u srce.” Ubrzo nakon toga upućuje još jedno pismo Palavestri (travanj, 1985), u kojemu obznanjuje da u rukama drži “Hazarski rečnik”, još ga ne čita, nego se samo oblizuje, ali je uvjeren da će mu se dopasti, jer ta knjiga koju kani čitati zapravo godi njegovu “perverznom ukusu”. Za nas je iz družbe imao drukčiju verziju; knjigu je počeo čitati i ostavio, “jer se ne može čitati”. Također se uvijek grlato i od srca smijao kad god je Kiš na našim sijelima parodirao Ćosićeve stilske rogobatnosti oponašajući njegov moravski akcent. Ali sada je, pred ulazak u Akademiju, Pekić napisao Palavestri da je ta kupusara “najznačajnija knjiga posle rata”, jer je znao koliko je Ćosić utjecajan u Akademiji, a pismo je i napisano da ga Braco pokaže Gedži.

Iako sam bio blizak s Pekićem, čini mi se da jednu njegovu stranu nisam upoznao. Nisam nikad tražio njegove slabosti, jer je bio toliko fascinantan da ih je uspijevao potisnuti. Ali ova njegova korespondencija razotkriva ga i sjenča barem djelić njegova karaktera. Umio je ugađati. Vele da je laskanje svojstvo Crnogoraca i to “beogradskih ližisahana”, kako tu sortu nazivaju, koji su se, laskajući, brže integrirali u srpsko društvo. To je taj nagon za preživljavanjem – naći što prije kakvu gazdaricu, oženiti se kćerkom starog trgovca, gospojicom Persom, ne mora biti lijepa i pametna, samo da je mirazuša ili bar u nekom srodstvu s Karađorđevićima, a montanjar će onda srbovati “za sve porodicu”. Budu li ga mučile kakve glavobolje, dođe li mu nezgodno poradi laganja i dvojstva, ključne li kadgod savjest, onda je tu vječita utjeha – šljivovica. Dakako, ovo je samo kratka skica jednog tipa montanjara u Beogradu s kojim Pekića nikako ne dovodim u vezu. Ovdje sam tu skicu plasirao jer je mjesto zgodno, jer sam već bacio malu sjenu na Pekićev karakter, na dvojstvo karaktera, a takva sjena može pasti i na moćni duh kakav je Pekić nedvojbeno bio, pogotovu što će mnoge druge vrline i sjenu samu izbrisati.

3.

Kada Boro Pekić piše nekoć zajedničkom prijatelju, piscu Dragoslavu Mihailoviću, onda mu nešto povlađuje i želi ga oraspoložiti. To može biti plemenito i podlo. Podlo je ako mu povlađuje u kakvim gadostima, pa mu, povlađujući, dotura i neke svoje opačine. To je fina i laka forma slaganja s naopakim. Elem, Pekić piše svojemu prijatelju, piše mu parodirajući hrvatski jezik, premda neuspjelo, a čini to stoga da bi se razgallio “Nash Jules” Dragi Mihailović. Jules je Sartreov lik što ga je Danilo Kiš uveo u svoju polemiku kao “portret primenjiv na sve nacionaliste”.

Naime, Jules je okej sve dok netko ne spomene Engleze, tada popizdi, počne drhtati, postaje značajan – za ime Boga pred njim se ne smije spominjati ništa englesko, jer on voli svoje Francuze, a mrzi Engleze, i tako Jules “postaje ličnost zahvaljujući *engleskom* čaju”, veli Kiš. D. Mihailović je također znao mirno sjediti za stolom, blagorodno bi se smješkao i pijuckao, vrlo ugodno časkao o literaturi, bio je dobičina sve dok se ne spomenu Hrvati, tada bi zapjenio, nastala bi strka za stolom, počelo bi gurkanje i namigivanje: “Nemojte pred Dragim spominjati Hrvate”, pa bi se taj ispad zataškao do sljedeće runde.

Znajući to njegovo svojstvo, Pekić mu piše rugajućim hrvatskim ne bi li ga odmah odobrovoljio, pa u jednom pismu od 29. travnja 1971. godine spominje Mirka i veli da se to "osebujno ime odnosi iliti ima biti odnositi se na Mr. Kovacza i imotski dijalekt kojeg rabi u svom zadnjem romanu", a potom najavljuje fusnotu u kojoj će to pobliže objasniti, te nastavlja s nesuvislom pričom na hrvatskom, nitko je ne razumije, a bit će da pisac s "ironijskom distancom" dočarava ispraznost govora na tome jeziku, pa kad shvati da postaje dosadno i zamarajuće, onda se povlači i kaže: "Prestajem sa ovim bloody jezikom i počinjem da opet govorim svojim jezikom", ali, ne lezi vraže, već i sljedeće pismo opet krene na "bloody jeziku", uzme tako neku riječ iz "bloody jezika", primjerice riječ *osobno*, tek da bi tomu mogao dodati: "Što rekao kuražni bojovnik protivu svih zabluda osim vlastitih, Krleža Miroslav."

Jules se smije i dovikuje suprugu Neni sa zahodske školjke kako je Bora "opandrčio onoga ustašu, kako mu ga je surduknuo do balčaka, će mu bidne muka od toliku batinu". Tako je to bilo onih godina, sada Jules Mihailović pizdi na Crnogorce, pa je na skupu srpskih akademika u SANU, 13. veljače 2003. godine, pozvao na izgon te rase iz Srbije. Ali o tome i još ponečemu bit će koja u posebnom tekstu.

Ono što je cijelog života sanjao, Pekić je napokon dočeka, a to je propast komunizma i višestranačke izbore u Srbiji, pa je u Londonu spakirao kovčege uvjeren da ga već godinama nestrpljivo očekuju u domaji, jer vraća se emigrant, vraća se disident, karizmatična ličnost, "najveći srpski pisac XX stoljeća", barem prema mišljenju onih koji ga nikad nisu čitali. Vraća se srpski akademik s aureolom robijaša u komunističkim kazamatima i odmah osniva Demokratsku stranku, postaje njen potpredsjednik i član Glavnog odbora, te urednik nekoliko početnih brojeva stranačkog glasila *Demokratija*. I piše za BBC svoj posljednji tekst "Farewell Britain", ne klanja se na rastanku Britaniji, čak veli: "Kao pripadnik svog naroda nemam na čemu da ti zahvalim", ali, nadodaje: "Kao Borislav Pekić tvoj sam dužnik." Ma što to značilo, on je Britaniji rekao zbogom i "kao pripadnik svog naroda" vratio se u Beograd. Sve je nekako išlo uhodanim putom, samo još da demokrati preuzmu vlast, jer Pekić je to godinama pripremao na BBC-u kao politički komentator srpske sekcije. Svoje tekstove skupio je u knjigu *Posljednja pisma iz tuđine*, nadajući se da će njegova razmišljanja postati u Srbiji udžbenik demokracije. Ta je

brošura ispala samo zbirka banalnosti, pa sam se pitao nije li doista politika tako banalna stvar da se čak i jedan Pekić nije tomu mogao oduprijeti. Ondje sve vrvi od općih mjesta, to su one floskule koje su penzići preživakavali na svojim klupama, kao primjerice, “Slovenci kod nas kupuju jeftine sirovine, a prodaju nam skupe proizvode”, “Srbi i Crnogorci nemaju ništa protiv da Šiptari idu u Albaniju pod uslovom da sa sobom ne ponesu zemlju”, itd., ali ni u jednom komentaru ne spomenu Slobodana Miloševića, politiku srpskog nacizma, ratne bubnjeve u Srbiji, jer mu je u SANU zasigurno rečeno: “Ne diraj u Slobu, obavlja nam posao.”

Ali kad se naš izgnanik, bliski moj prijatelj, drag čovjek, domognuo svojega glasila, odmah je ukazao da je glavna opasnost za demokraciju u pvoju zapravo Filip David, pa mu je održao lekciju o tomu što jest demokracija, okomivši se na njegov intervju u riječkom *Novom listu*. Davidov je grijeh bio u tome što se pribijavao da na vlast mogu doći luđaci, a to je urednika *Demokratije* i potpredsjednika Demokratske stranke iznerviralo i nagnalo ga da s te visoke pozicije potptraši svojega drugara iz tzv. grupe i dugogodišnjeg intimusa i spočitne mu kako ne razumije “suštinu demokratije u kojoj voljom naroda i ludaci mogu doći na vlast”. Filip David nije s njim polemizirao, ali je u mnogim svojim tekstovima zastupao stajalište da demokracija ne smije prepustiti vlast luđacima, jer ako nije u stanju obraniti samu sebe, onda “utire put nekom Hitleru”, kao što se dogodilo u Weimarskoj republici u Njemačkoj. David je samo napisao pismo Pekiću (5. lipnja 1990.) i pripočio mu kako ne želi s njim javno polemizirati. “Previše te poštujem, a uz to, vezuju nas neke zajedničke uspomene i prijatelji, živi i mrtvi. Uveravam sebe da je samo nesporazum posredi, jedan od mnogih u ovim vremenima. A do takvog nesporazuma, budi siguran, nije došlo mojom krivicom”, piše plemeniti David svojemu prijatelju. Tada sam i ja nazvao Pekića i rekao mu: “Ako ti misliš da je Filip David najveći problem u Srbiji, onda je tvoja zemlja sretna i poželjna!” Zatražio sam da me primi, što je doživio kao žalac. Kasnije se pokajao, ali tek nakon debakla na prvim slobodnim izborima kada ga je Vojislav Šešelj uvjerljivo tukao, a Pekić se, sa svojom karizmom i slavnom biografijom, osjećao poniženim. U pismu od 20. srpnja 1992. godine (*Knjiga pisama 1992. – 1995., Feral Tribune, Split, 1998.*), Filip David oplakuje našeg dragog, rano

preminulog prijatelja, prisjećajući se divnih trenutaka s njim, a onda mi opisuje kako su se možda nakon dvije godine sreli na jednoj kazališnoj premijeri. “Delovao je izmučeno, umorno, Pekić kakvog nisam poznavao. Zar sam mogao slutiti da ga je teška bolest već ozbiljno iznutra izjedala? Nosio je dostojanstveno svoju veliku muku, ne želeći ni od koga sažaljenje. Ugledao me je u masi i prišao. Osetio sam u njegovom pogledu, njegovom već promuklom glasu, onu dirljivu srdačnost iz najranijih dana našeg zajedničkog druženja. ‘Ludaci su zaista uzeli vlast u ruke’, rekao je jednostavno. I čvrsto mi stegnuo ruku. Danas shvatam, opraštao se zauvek.”

Boro Pekić posthumno je odlikovan *ordenom dvoglavog belog orla prvog stepena*, što ga je udovici uručilo Njegovo Kraljevsko Veličanstvo, prijestolonasljednik Aleksandar Karađorđević, zvani Gica. To je onaj princ koji se “uneredio za svečanim ručkom” na Oplencu, kako je to tvrdio Pekićev rival Šešelj, jer ga je “proterala jaka i masna sarma”. Na toj je srački zloglasni vojvoda pravio svoju stranačku i političku promidžbu, nazivajući prijestolonasljednika “usranim princem usrane dinastije”, pa je unatoč takvim primitivnim invektivama uspio na jednim parlamentarnim izborima prikupiti čak 36 posto glasova birača toga “kraljevskog naroda”. Da je to Pekić doživio, doista bi vidio utjelovljenje one svoje, i nadalje mislim pogrešne prosudbe kako ne valja srpski narod. Toliko sam mu puta govorio, ali utaman, da nije pametno pozivati se na svoj narod, jer pisac zapravo nema nikoga, pa ni svog doma, to prije što svakog časa može biti izopćen ako se nađe kontra rulje i njezinih euforija, te ako se založi za istinoljubivost koja ne ugađa sunarodnjacima. Za takvo što moj prijatelj nije htio čuti, pa me u jednom času naših prepirki nazvao izopćenikom, tada mi se činilo visoka, jer sam se prisjetio našeg razgovora u kavani *Trandafilović*, kada mi je spočitnuo da ne bih smio svoj antinacionalizam pretočiti u protusrpstvo, premda sam vjerovao da Pekić nije bio nacionalist, ali je sasvim dobro razmišljao i znao da se često neki protustav može izroditi i otići u neželjenu pravcu. Bio je Pekić fini pametni gospodin, na sve je ljude gledao u onom dickensovskom smislu kao na “suputnike na putu do groba”, jedino je na tome putu radije išao sa svojim sunarodnjacima, makar i nevaljalima, dočim je meni, a to sam mu umio predočiti, bilo posve svejedno tko će mi društvo praviti, te s kim ću koračati do toga strašnog mjesta.

Mirko Kovač

KAO SVINJE U BLATU

Naš je mentalitet kao svinja u blatu

Živojin Pavlović

1.

Ako bi se pisala povijest grupe beogradskih intelektualaca koji su se još negdje od sredine pedesetih godina okupljali oko *Kino-kluba Beograd, Mediale, Vidika*, revije *Danas, Kinoteke, Ateljea 212*, itd., premda dvojim da će se u ovom vremenu sveopćeg pada kulturnih vrijednosti netko takav uopće naći da bi se pozabavio nečim uzaludnim, ali ako bi se takav zaludnik našao, onda bi to zasigurno ispala kulturna povijest jednog vremena, te istodobno i sociološka snimka mnogih proturječnosti, svojevrsna literarna povijest najrazličitijih sudbina, potresnih umjetničkih sudbina i dramatičnih obrata.

U toj grupi istaknuto mjesto zauzimao je Živojin Pavlović, rođen 15. travnja 1933. godine u Šapcu. "Moje detinjstvo i moja mladost neprekidna su odiseja – cenu nomadstva predratnih činovnika, oficira i prosvetnih radnika plaćaju njihova deca; plaćaju je odsustvom zavičaja", pisao je Pavlović. Ali unatoč tomu, on je uspio stvoriti svoj literarni zavičaj, čak i onaj geografski, a to je Istočna Srbija; otuda je rodom njegova majka, pa je dobar dio djetinjstva, posebice ljetnje školske raspuste, Pavlović provodio kod bake; ondje je primio seljački akcent negotinskog ili zaječarskog kraja, ne znam točno, na njemu je inzistirao cijelog svog života, premda je potjecao iz intelektualne obitelji; otac mu je bio profesor pedagogije i psihologije.

Ž. Pavlović maturirao je u Beogradu, a studij na Akademiji primjenjenih umjetnosti, odjel dekorativnog slikarstva, završio je 1959. godine. Dakle, Pavlovićeva intelektualna, duševna i politička odiseja nije zavisila od njegovih roditelja, sam ju je odabrao, a mimo svoje volje stekao aureolu kontroverznog umjetnika. Njegova su djela osuđivana, nagrađivana i zabranjivana; njegova je sudbina bila nemilosrdna, ali temeljita; on se gorčine napio, a uz gorčinu je išla i "radost stvaranja", kako to sam ističe, usprkos svim zaprekama i zamkama postavljenim na njegovu umjetničkom putu.

Stalno se hrvajući s nedaćama izrastao je u prvorazrednog umjetnika, podjednako uspješan kao pisac i kao filmski redatelj, mada je u javnom životu njegova književna karijera ostala u sjeni one filmske, što je nepravedno, ali i razumljivo, ne samo stoga što je film kao medij mnogo više u “masovnoj uporabi” od književnosti, nego i stoga što je sam Pavlović kao filmaš bio čišći, suzdražniji, podložan cenzuri, pa je sve to podiglo i njegovu estetsku razinu do koje je u prozi teže dolazio. Doduše, filmski svijet uporno ga je tjerao iz hrama sedme umjetnosti – u tom smislu poduzimalo se koliko se najviše moglo, svim sredstvima naše balkanske svireposti. Ako nisu uspjeli prokleti ga i umjetnički osporiti, onda su sve učinili da ga politički ogade i prikažu kao “opasnog elementa”, a istodobno su mu činili uslugu, jer se dovijao kako da prevari cenzore i spasi svoje filmove, pa je na prinudan način došao do forme i vlastite estetike.

S početka šezdesetih godina, Pavlovića sam viđao u dugačkom kožnom kaputu, rijetko samog, a češće u društvu nekih momaka s kamerama i reflektorima, uvijek nekamo na putu prema periferiji, prema smetlištima i skladištima; stvarnost je za njega počinjala u donjem svijetu, daleko od intelektualnog licemjerja i etabliranog filmaštva. Njegov je hod uvijek bio “hod po sjenama”, kako je sam definirao vlastitu umjetničku sudbinu, iako mi nije bilo posve jasno što je to *hod po sjenama*; bit će ipak neka metafora, ali mi se čini da je bio mnogo precizniji u jednom svom zapisu iz 1990. godine u kojemu stoji: “Čitav sam život koračao uz tok i svaki korak činio čupajući s ogromnim naporom noge iz ilovače. A to iznuruje.” Dakle, cio mu je život protekao u gacanju kroz blato, u čupanju nogu iz ilovače, pa je blato postalo njegova centralna metafora, srž njegove poetike, a svijet o kojemu je pisao ili snimao filmove, sve te moralne i duhovne nakaze, sa svojim nagonima i zločinima, nisu ništa drugo doli mentalna slika svinje u blatu.

Pavlovićev svijet nije samo svijet tragičnog udesa historije, svijet očajanja, mračnih nagona, psovke, nasilja, hedonizma, brutalne seksualnosti, nego katkad i svijet čednosti, svijet uređenog bola u kojemu dominira poezija straha. Još 1988. godine pisao sam pogovor za njegovu knjigu pripovijedaka *Ubijao sam bikove i druge priče*, što sam je uredio i sačinio za *Narodnu knjigu*, u kojemu sam između ostalog rekao: “Kada bih sada morao odgovoriti na pitanje kakav je umjetnik Žika Pavlović, rekao bih da je to umjetnik strasti, bilo da piše ili

pravi filmove, čita ili rasuđuje, ili s prijateljima raspravlja o književnosti, filmu, kazalištu, slikarstvu, politici, pornografiji. Radoznao je, svestran, pronicav, a tko nije u stanju prihvatiti žestinu njegove umjetnosti neka mu ne prilazi. Ujeda!”

2.

Što sam stariji, sve češće mislim na prijatelje s kojima sam se razišao i nastojim u mislima izgladiti neke nesuglasice koje su nas udaljile, ali unatoč tomu još nijednom nisam došao u napast da se javim nekome od njih. Nekoć sam o njima sve znao, tajio njihove povjerljive priče, putovao s njima, tješio ih u raznim bolima ili ljubavnim jadima, podržavao ih u mnogim dobrim nakanama i odgovarao od onoga u što i sam nisam vjerovao, dijelio s njima svakovrsne užitke ili traume, kušao vina i jela, gledao nekad davno porniče, išao na utakmice ili književne večeri, u kazališta i kina, na prijeme i dodjele nagrada, na tajne projekcije i festivale, ljetovao s njima, osvitao u krčmama, pisao im pisma i razglednice s putovanja, a sada više nema ničega, tek je ostalo sjećanje i to u rijetkim trenucima. Kao da nikad nismo prijateljevali. Kao da se nekadašnja bliskost prosula s neke niske i sada samo promatram rasuta zrnca po podu naše prošlosti nemajući volje da ih skupim.

O mnogima od njih ne znam ništa, ne znam kako žive, što je s njihovom djecom, s njihovim ženama. Nikad se ne raspitujem o njima. Ako mi pak netko doturi kakav novi detalj iz njihovih sadašnjih života, nastojim skratiti priču i skrenuti razgovor na drugu temu. Posve mi je svejedno je li netko od njih objavio novu knjigu ili se razveo, ima li ljubavnicu ili je postao ambasador. Jedino me potrese vijest o bolesti, o smrti, o nekoj nesreći njihovih bližnjih. Dobro je imati na umu da nedaće nisu namijenjene samo drugima.

Kako godine odmiču i nekamo hitaju, sve radije se zadržavam na postajama sjećanja, kao da želim taj ritam godina usporiti. Drago mi je što pokatkad mislim na prošle stvari; to je dobar način da ponešto zapišem. Tako me ovih proteklih dana preplavilo sjećanje na prvomajske praznike koje sam nekad, cijelo jedno desetljeće, sve do početka devdesetih godina, gotovo redovito provodio s bliskim prijateljem, filmskim autorom i piscem Žikom Pavlovićem, u njegovoj kući na Divčibarama. Otuda i kratki uvod o prijateljevanju. Njega više nema; umro je 1998. godine.

Volio sam i cijenio Žiku Pavlovića; držao sam do njegova mišljenja, čak i kad se nisam slagao s njim. Iako smo bili bliski prijatelji, naši su ukusi i shvaćanja umjetnosti vrlo često bili posve suprotni. Dakako, to nas nije priječilo da prijateljujemo. On je u jednom razgovoru za *Start* (1983.) rekao: "Činjenica je da je različitost isto tako važna u prijateljstvu kao i sličnost, možda čak i značajnija." Takvo poimanje odnosa, ne samo među prijateljima, činilo ga je tolerantnim. On je bio do ganuća iskren. Nije umio zatajiti mišljenje, niti ga prilagoditi nekom trenutku ili osobi, ma koliko to bilo opasno. Ono što je želio reći, točno bi i precizno definirao. Unosio je strast u sve, a kad bi govorio pred autorom o njegovu djelu, nije mario što je prisutan, nije se dovijao da ublaži oštar sud ili obuzda pretjeranu pohvalu. On je pred sobom imao samo djelo o kojemu prosuđuje i svoje mišljenje koje iznosi. Intelektualna i lucidna zapažanja, teoretski vrlo uspješna, često je znao svesti na lakonsku i ubitačnu, gotovo priporostu, ali živopisnu definiciju, nakon koje se više nije imalo što reći.

Svoju razložnu i pametnu argumentaciju Žika Pavlović znao je začiniti nekom "sočnom sentencom" koja je uvijek palila, ma koliko puta bila izgovorena, jer on je točno pogađao trenutak kada kao melem dolazi taj njegov završni ili početni akord izvučen iz rukava "vulgarne estetike". Ako on kaže za neki film ili knjigu da "ne valja po pičke ladne vode", onda se to poprati pljeskom i smijehom, a nakon toga bi mu samo budala proturječila. Još su bile njegove omiljene uzrečice "pr-dnuo u čabar", "usro motku", "lupa ko pička po samaru", te još mnoge uspješne tvorenice koje sam zaboravio, ali one su se pretvarale u svojevrсна estetska mjerila. Naprosto je volio "teške termine", pa je i u knjigama ostavljao neizbrušenu formu, rogobatan stil, šokantna mjesta, a ponajčešće posve sirovu erotiku. I neki naslovi njegovih knjiga bili su prejaki i odbojni. Primjerice, *Zadah tela* ili *Ispljuvak pun krvi*.

3.

Prisjećam se jedne naše zajedničke šetnje na Kalemegdanu, s nama je bio Danilo Kiš kojega Pavlović nije volio kao pisca, ali mu je bio drag kao osoba. Jednom mi je priznao kako mu se Kiš mnogo više dopada kao pjevač starih židovskih arija što ih je slušao na nekom sijelu, nego kao pisac. "Dok sam slušao njegov uzbudljivi muzikalni glas srsi su me podilazili, a kad čitam njegove tekstove ostajem hladan", govorio mi je

Pavlović, naglašavajući da ne voli ni Kišove uzore, te da mu Borges ide na živce, a tek kako ga nerviraju njegovi učenici. Kiš je također imao loše mišljenje o Pavloviću kao piscu, nazivao je to drljanjem i sirovinom koja se ne može probaviti. Dakako, njihove korektne odnose to nije dovodilo u pitanje, ali prijetnjevali nigda nisu, iako sam pokušao spojiti ih na večerama i nekim prigodnim slavljima. Oni su bili antipodi, posve suprotni, s različitim ukusima, politički na različitim pozicijama.

Ta šetnja na Kalemegdanu ostala mi je u sjećanju i stoga što je Danilo tako duhovito i lijepo govorio o tomu da se pisac od nerva prepoznaje i po kulturi naslova svojih knjiga, te kulturi davanja imena junacima svojih proza. "Ne mogu čitati knjigu u kojoj se glavni junak zove Živorad", rekao je Kiš. Sve što je govorio, pogađalo je upravo Žiku Pavlovića. Šetnja se završila u knjižari na Terazijama gdje je Kiš izveo pravi šou. Nas dvojica nismo uopće znali što nas je uveo u tu knjižaru u kojoj su ga cure iza tezgij poznavale, pa su se odmah sjatile oko njega preplavljene ljubaznošću, jer on se plijenio ženski svijet, ne samo svojom pojavom, nego duhovitošću, šarmom; uvijek udvarački nastrojen i rasipan kad se dijele komplimenti curama. I kupci u knjižari pogledavali su prema nama i osluškivali što će Kiš izustiti. Danilo je rekao: "Imate li najnoviji roman...", a onda je zastao hineći kako se ne može sjetiti naslova, pa je tako još više privukao pažnju, a potom je zapjevao: "Raslo mi jeeee baaadem drvooo..." Prvi se nasmijao Žika Pavlović, a onda prodavačice i neki kupci. Tih dana bješe izašao iz tiska novi Pavlovićev roman *Raslo mi je badem drvo*, što su riječi poznate narodne pjesme. Prije toga o romanu nismo razgovarali; meni je bilo najčudnije da je Danilo uopće znao da je taj roman objavljen; tih godina živio je u Parizu i nije mnogo pratio srpsku književnu produkciju. To je zapravo bila Kišova poanta onoga što je govorio na Kalemegdanu. Pavlović je to shvatio. Sjećam se da mi je Kiš rekao: "Samo idiot može dati naslov romanu *Raslo mi je badem drvo*."

4.

A kad smo kod Žikina *Ispljuvka*, ta je knjižica bila zabranjena 1984. godine, premda je to bio samo dnevnik "lipanjskih gibanja" iz 1968. godine. Istina, u dnevniku su bili ukomponiorani i neki drugi dokumenti koji su tada "prelili čašu slobode", pa je donesena sudska odluka da se cio tiraž uništi. Jedne noći u kasne sate banuo je u moj stan Žika Pavlović. Bio

je raspoložen, pa sam odmah znao da je donesena presuda o zabrani knjige, jer on je takve događaje, a imao je iskustva sa zabranama, primao vedro i s umjerenom paranojom. Ispod remena hlača izvukao je “svježu robu”, a potom je pričao kako je uspio maznuti dva primjerka knjige netom prije uništenja. Ako dođe do pretresa u njegovu stanu, naći će jedan primjerak, a drugi je donio meni da ga negdje sakrijem. Počeo sam zbijati šale i pričati da sam praznovjeran i da me strah držati u kući nešto što se zove *Ispljuvak pun krvi*, a uza sve sam i hipohondar. Onda smo počeli tražiti kutak gdje bismo sakrili tu kužnu knjižicu. Smijali smo se otkaćenim i luckastim prijedlozima; napokon sam *Ispljuvak* stavio u džep zimskog kaputa koji je visio u ormaru. Bilo je to negdje koncem lipnja 1984. godine.

Lako nam se bilo šaliti te noći; ipak su mnoge stege bile olabavile unatoč zabranama, pa i nekim hapšenjima, ali sve to nije bilo ni izbliza kao s početka sedamdesetih godina kada su nas obojicu razapinjali na križ *crnog vala*. Tada još nismo intenzivno prijateljevali kao posljednjih desetak mojih beogradskih godina, ali smo često bili zajedno, fotka do fotke, u novinama, raznim revijama i emisijama, kao *crnovalovci*, kako su nas nazivali komunistički ideolozi, predbacujući nam da smo na području kulture, kao tvorci “crnog talasa” širili beznađe i destrukciju. Iste su političke kreature pisale o nama, isti novinari i pisci – tko zna, možda smo tako postali nerazdvojni, ponajprije virtualno, pa tek onda zbiljski.

I kad god bi krenule hajke na Žiku Pavlovića, uvijek bi se u novinama tendenciozno pojavljivala njegova fotka: simpatični brko ispred poredanih pištolja na zidu njegove radne sobe. Bio je kolekcionar pištolja, starih telefona i pisacih strojeva – sve je te kolekcije rasturio negdje sredinom osamdesetih godina. Sjećam se da je stanovita Mišićka, ideološka šefica u nekom komitetu, izjavila kako nam taj crnovalovac šalje poruke čak i svojom fotkom s pištoljima otraga, jer da će ih jednom skinuti odande i “pucati u naše društvo”. Dakako, htjela je šefica ispasti duhovitom i “frljati se” metaforama kako bi malo omekšala kruti jezik birokratskih glavosječa.

Sada se već mogu sa stanovitom lakoćom ironizirati mnoge smiješne i apsurdne priče koje su se plele oko Žike Pavlovića, kao, primjerice, one da je još dugo nakon poslijeratnih tortura vlasti nosio dugačku kožnu kabanicu, odjevni simbol zloglasnih udbaša, valjda kao ruho nostalgije, a kačket na glavi kao značku dosljednog i uvjerenog lenjinista. Uza sve to, njegova

strast za oružjem nije bila slučajna, a njegova kolekcija pištolja možebitno je skrivala barem jedan kojim je mlada i komunistički fanatik Pavlović upucao nekog neprijatelja poretka.

5.

Žika Pavlović je veliki autor, jedan od najvećih u srpskoj kulturi, ponajprije kao filmaš, a onda i književnik; napisao je barem tri-četiri antologijske pripovijetke, nekoliko snažnih romana, te niz lijepih eseja. Režirao je petnaestak filmova, od kojih najmanje pet genijalnih. Zabranjivan, šikaniran i nikad pretjerano hvaljen, unatoč nagradama i mnogim svjetskim priznanjima – to je donekle umjetnička sudbina Žike Pavlovića. Neki njegovi filmovi ušli su u svjetske enciklopedije. Filmski znalci vele da je John Schlesinger izjavio kako je *Ponoćni kauboj* nastao pod utjecajem Pavlovićeve filma *Kad budem mrtav i beo*. Mnogi kritičari uočili su da je završna scena u filmu A. Penna *The Missouri Breaks*, ubojstvo u poljskom nužniku, parafraza iz filma Žike Pavlovića. Za film *Buđenje pacova* (1967.) dobio je *Srebrnog Medvjeda* za režiju na Berlinskom festivalu. Film *Zaseda* (1969.) nagrađen je *Zlatnim Lavom* na Filmskom festivalu u Veneciji. Imao je još mnogo priznanja i nagrada na filmskim festivalima.

Cioran kaže da je oživljavanje sjećanja znak preranog starjenja, ali prošlost traži pravo na život. Ne ostavljaju me misli o nekim prijateljima; naprosto me progone i tjeraju na mnoga pitanja. Kako se prisnost između dvojice prijatelja istopi, kamo se najednom djene ona silna količina intime, kako se to sve rasprši, a da često za takvo što nije bilo povoda, ili ga barem nismo htjeli priznati. Naprasno su, negdje s početka devedesetih godina, između mene i Žike Pavlovića, zamrli telefonski pozivi i razmjene mišljenja, nije više bilo dnevnih sjedeljki i rasprava o politici i umjetnosti, nije bilo obiteljskih druženja i večera, utihnulo je sve tako naglo i to u času kad je oko nas bila sveopća buka – padao je sustav koji nam je često zagorčavao život! Dvojica prijatelja koji su pad toga poretka čitavog života priželjkivali, najednom bijahu udaljeni; nisu više imali što reći jedan drugom.

Počelo je novo razdoblje. Žika Pavlović je tada sablaznio sve te naglo probudene slobodare izjavom da će se “o Titovoj epohi jednom govoriti kao o našem Periklovom dobu”. Mene ta izjava nije iznenadila, niti mi je smetala. On je uvijek išao protiv struje.

6.

Prije godinu-dvije netko mi je dojavio kako me moj najbolji prijatelj Žika Pavlović, nešto kao “opandrčio” (namjerno koristim njegov omiljeni termin) u svojim *Dnevnici*ma, što ih je sam još za života priredio za tisak, a objavljeni su na žalost posthumno, i to u nekoliko kila, točnije šest svezaka iliti dvije i pol tisuće stranica, kako to u novinama stoji, ali volje i želje nisam imao provjeravati što mi je prijatelj zamjerao. Ako je to samo ono i onoliko što sam u *NIN*-u pročitao, u jednom novinskom tekstu, onda mu halal bilo, ne vidim da me “opandrčio”, to prije što sam i sam svjestan svojih mana, s njima se nosim, a katkad bome i mučim. Ondje Žika veli, u nekom svom dnevničkom zapisu iz 1990. godine, da “Kovač beži od samog sebe”, ali moram nadopuniti njegovo pisanije i reći da sam “bežao” i od drugih, a bježeći od drugih čovjek vjerojatno bježi i od samog sebe.

Pa i ja bih ponešto mogao zamjeriti svom drugaru Žiki Pavloviću, to je dopušteno, čak i kad se to potajno radi, kao što je on činio, sjedeći preko dana i navečer sa mnom, uz mezeluke i pokoju divčibarsku šljivovicu, a u zoru bi, kad je pisac obično mlatio nogama i rukama po pisaćem stroju, “opandrčio” prijatelja s kojim je preko dana i navečer bio ono što se kaže “grlo i duša”, a da mu nijednom, tijekom dugih sati druženja, nikakovu zamjerku nije predočio. Velim, bez prijetvornosti i foliranja, da je to dopušteno, da je moguće, premda nisam siguran koliko je poželjno, ali se i o tomu daje raspravljati. Bilo kako bilo, to je neka slika, djelomice o onomu koji piše, a djelomice i o onomu o kojemu se piše, makar bila ograničena samo na kut onoga koji piše. To je sve što bih imao reći o tim njegovim dnevnicima iz kojih mi je svojedobno puno puta čitao neke pasuse, ili mi oveće cjeline davao na čitanje i prosudbu, ali tu vrstu dnevnika, makar bili Krležini, nisam nikad odviše cijenio, pa i o prijateljevima skribomanijama nisam imao povoljno mišljenje. Kad smo kod dnevnika, moram reći da volim Kafkine *Dnevni*ke, ili Gombrowiczeve, jer su u njima čak i stvarni događaji postali fikcija.

7.

Nas smo se dvojica počeli mjerhati negdje s početka šezdesetih, vidali smo se i samo pozdravljali na nekim tada kulturnim mjestima kao što je beogradska *Kinoteka*, na mnogim kulturnim zbivanjima poput Festivala dokumentarnog

filma, u nekim dvoranama na projekcijama za mali broj ljudi, u gurmanskim krčmama (Pavlović je bio gurman, uživao je u mrsnim jelima, bili su mu omiljeni specijaliteti *škembići u saftu, crevca na žaru, svinjske uši u dunstu, podvarak, srpski pasulj, pihtije, proja s čvarci*, kako je on govorio, itd.), a potom bismo sve češće zastajali na ulici i razmijenili tek pokoju riječ, uvijek srdačno i suzdržano, pa čak i sa stanovitim oprezom, ispitujući jedan drugog i čuvajući se da ne prekoračimo onu neophodnu distancu koju smo obojica držali. Naše prijateljstvo nije počelo spontano, a zblježavanje je teklo sporo i dugo.

Bilo je to vrijeme kada su ideolozi kulturnog podzemlja širili razne fame o mnogim umjetnicima, pa je tako i Žiku Pavlovića bio glas kako je u mladim godinama, kao skojevac, negdje u Istočnoj Srbiji, ganjao one koji su išli u crkvu ili na krsne slave, te da je kao gimnazijalac sudjelovao u obračunima s onim đacima koji su se slagali s rezolucijom Informbiroa. Čak sam osobno slušao iz usta jednog brbljavog udbaša, kavanskog pripovjedača, kako je Ž. P. bio vinovnikom krvavog obračuna na željezničkoj postaji Lapovo kada je učenik jagodinske gimnazije ustrijeljen od grupe mladih informbirovaca koji će se nakon toga ubojstva, zajedno s ravnateljicom gimnazije, naći na Golom otoku. Sam je Pavlović o tome događaju govorio u velikom intervjuu za *Književne novine* (1988.), što ga je s njim uradio književnik i teoretičar književnosti Mihailo Pantić.

Ondašnje priče namijenjene objedama i dezinformacijama uvijek su imale barem zrnice istine, tek da pripovijedanje otpočne, a potom je zlobna mašta činila svoje. Toliko sam puta čuo razne samozvane psihoanalitičare kako tumače traume mladog Pavlovića kao vrelo njegovih opsesivnih tema, kao što su nasilje, erotika i općenito brutalnost u svim njegovim prozama i filmovima. Opsjednut je udbašima i crnjakom stvarnosti, jer je stasao u tim tragičnim trvenjima, pa se tako žestina njegove umjetnosti napajala na koritu vlastitog iskustva i sudjelovanja u mnogim prijekim zbivanjima. Istina, i sam je Pavlović znao pripomoći takvim tumačima i doliti koju kap ulja na vatru naopakih strasti, kao jednom u *Startu* (1989.), kada je objašnjavao korijene vlastitih nesporazuma i “unutrašnjih previranja”, “jer sam, da tako kažem, napuštao verništvo, prelazeći na stranu jeresi, u odnosu na valadajuću ideologiju”. Osobno mislim da je kao autor bio prejak da bi se njegovo djelo primalo bez otpora i potresa.

“Retko koga iz moje generacije nije opio komunistički romantizam”, isticao je Pavlović u svojim intervjuima. Ako je doista bio komunist, ili “komunistički romantik”, onda je to bio na svoju ruku, za svoj groš, jer je sustav kao “praktičnu politiku” još davno nazvao “feudalnim bezumljem” i “totalitarnim ruglom” u okviru kojega “stasaju dvojne ličnosti”. Zasiurno znam da nikad nije bio opijen demokracijom, niti je vjerovao da taj “sistem vrijednosti” pogoduje balkanskom mentalitetu. “Mislim da nisu sva društva sposobna za demokratski princip koji zahteva suptilan metod vladanja da se robovi u njemu ne bi osećali robovima”, govorio je u mnogim svojim intervjuima i tekstovima, što bi današnji antiglobalisti zdušno prihvatili, kao što su ga mladi i onda prihvaćali, pa je bio omiljen kao profesor na Akademiji za kazalište i film. Njega su privlačila demokratska društva ponajprije zbog individualnih sloboda, ali to mu nije bilo dovoljno, jer “društva individualnih sloboda nisu društva koja su eliminisala ljudsku bedu”, rekao je u *Dugi*, 1988. godine.

8.

O sukobima u jugoslavenskom društvu, Pavlović je često i više puta govorio, a u intervjuu za *Književne novine* iznio je svoja stajališta s kojima se nisam slagao, proturječio sam i osporavao njegove teorije da se radi o sukobu katoličke civilizacije sklone fašizmu i orijentalno-bizantijske sklone staljinizmu, te da se na tom našem prostoru nadmeću različite totalitarne religije, ogoljene u “čistu politiku” i udaljene od svojih teoloških izvorišta.

Jednom je u *NIN*-u objavio neke svoje nebuloze o nekakvoj “kristalnoj civilizaciji”; u taj je filozofski pojam utkao neke svoje spoznaje o islamu kao nadirućoj prijetnji Zapadu, kao nečemu što će neminovno preplaviti otoke “mrtve zapadnjačke kulture”. Doista ne znam kako je došao do znanstvenog otkrića te “kristalne civilizacije”, je li preuzeo formulu ili je pače sam skovao filozofski termin, ali se sjećam da je nekoć u nekoj od svojih 52 knjige nešto tupio o tomu da kristali simboliziraju nekakvu fermentaciju, pa je vjerojatno tako došao na ideju da to sve poveže sa islamom, jer biva u tom islamskom svijetu stalno nešto vrije, stalno fermentira, pa je onda logično da se radi o “kristalnoj civilizaciji”, koja će vrijući nadirati na Zapad. Doduše, on nije govorio o strahu od islama, jer njegove pozicije nikad nisu bile nacionalističke, niti je govorio s mržnjom ili pri-

jezirom prema drukčijem, nego je samo bio opsjednut načinom i procesom nadolaska “kristalne civilizacije”. Bio je uvjeren da će religije sve više imati političku ulogu, a sve manje vjersku i duhovnu, ali je griješio kada je “politizaciju religije” pripisivao ponajviše islamu, jer je kršćansku civilizaciju smatrao pasivnom i nemoćnom da pronade u sebi samoj bilo kakav potencijal.

Ozbiljno sam prigovorio njegovim tezama koje barataju terminima kao primjerice “nadirući islam”, što će nacionalistima dobro doći u organiziranju straha od te neregularne islamske vojske. Proturječio sam mu ističući da islam nije jednoznačan, da ne postoji vodeća islamska sila, jer ta religija ima na stotine svojih “lokalnih kultura”, pa ju je gotovo nemoguće učiniti internacionalnom unatoč tomu što neki jedinstveni fenomeni islamističke kulture postoje. Tako smo se počeli sve više sukobljavati nadajući se da to neće utjecati na naše odnose, pa ipak je, valjda samo po sebi, naišlo razdoblje kada smo se sve rjeđe vidali, a s početka devdesetih godina gotovo da više i nije bilo zajedničkih večera i izlazaka. Zsigurno nije presudilo neslaganje oko “kristalne civilizacije”, bilo bi to posve djetinjasto, ali se očito nagomilalo mnogo nesporazuma koje katkad i nismo u stanju registrirati.

Izazivao sam ga svojim inzistiranjem da je islam dinamičan, te da je to još jedina religija koja brine o socijalnim pravima isto koliko i o duši, koja kritizira “dolarsku dominaciju”, pa sam tako dodirnuo njegove omiljene teme i primorao ga da prizna kako za njega islam nije “neprijateljska slika”, a njegov je “zastrašujući ogranak zvanj fundamentalizam” zapravo produkt zapadnjačkog licemjerja. “Njihov im se proizvod vratio kao bajata hrana koja truje”, tako je govorio.

9.

Jednom sam ga neugodno iznenadio, mislim da je to bilo negdje u rano proljeće 1986. godine, kada sam na nekoj tribini ili gradskoj knjižnici u Novom Sadu, ne sjećam se posve točno mjesta radnje, govorio o njegovu romanu *Zid smrti* za koji je dobio *NIN*-ovu nagradu, tada prestižno književno priznanje, premda je i ta nagrada imala čitav niz ozbiljnih promašaja i pogrešaka, a iznenadio sam ga tako što sam ga ranio tamo gdje je bio osjetljiv i ponajviše siguran u vlastitu genijalnost, a to je upotreba erotike.

Začudilo ga je, a malčice i kosnulo, kad sam ustvrdio da je u njegovim romanima i pripovijetkama izostalo ono erotsko

umijeće što ga je isti autor i te kako dosegnuo u svojim filmovima. Erotske scene gotovo u svim njegovim filmovima izvedene su majstorski, s ukusom i mjerom, poetične su, duhovite, dok je sve to u romanima na rubu banalnosti i pornografije, čak nevješto i jezično odurno, kao da je sve smišljeno da izazove gađenje na seks. Rekao sam na javnom mjestu da Pavlović ne umije sakriti u svojim prozama ono što je po prirodi svojoj tajnovito, nego upravo napastuje to tajnovito misleći da tako ruši neke seksualne tabue. Na piscu nije da te tabue ruši, nego da erotiku dovede do "estetske punine".

Žika Pavlović je u romanu *Zid smrti*, ali i u drugim svojim prozama, tu estetiku sustavno razgrađivao lošim izborom riječi, usporedbi, metafora, stila. Točno sam predočio vulgarnu opise jebačina na koje sam dan ranije, pripremajući se za tribinu, gotovo nasumice naletio u svim njegovim knjigama. Naveo sam primjer iz romana *Zadah tela* (1982.), u **kojem njegov junak u jednom trenutku istrči iz auta i u nekoj močvari pokraj puta počne rigati**. Za njim potrči ženska koja ga, dok on bljuje, ljubi u usta smrdljiva i kiselkasta od bljuvotina. "Ljubila me po pupku, po slabinama, onda po brucama, tako da mi se opet diže, najzad poče i njega da ljubi, onako slinavog, a zatim ga svitla sebi među usne, žmureći, i nabirajući čelo kao da je razdiru brige, i muke, a ne moj napet kurac. I tako zborana, zabrinuta, ali i odlučna, naglo me povuče u ševan, obori me na leđa i zajaha, hropćući i gušeći me muklim grlenim kricima: 'Jebi me, Šanji, proburazi me tim tvojim mađarskim, tim usijanim ražnjem...'" Taj isti prizor u filmu Žike Pavlovića izgledao bi posve drukčije. Ako bi ženska uzela ustima spolovilo junaka, zasigurno bi izostao onaj opis iz knjige "najzad poče i njega da ljubi, onako slinavog", a to bi izostalo iz dva razloga: jedan je, što bi to na filmu bila čista pornografija, a drugi je cenzura. Rečenica iz njezinih usta: "proburazi me tim tvojim usijanim mađarskim ražnjem", djelovala bi vulgarno i nategnuto, čak smiješno, a i pitanje je kako bi to neka glumica izgovorila.

Naveo sam još čitav niz porno-citata ističući kako nije uvijek sigurno da će nas šokirati ono što autor misli da hoće, jer onog časa kad se pretjera svi su efekti već pali. Pavlović je u jednom trenutku u svojoj prozi prekinuo ševu kad je najslade, jer je junakinja ugledala usrane gaće svog partnera, a učinio je to kako bi šokirao čitatelja. To može biti istinit detalj, ali istinit detalj za prozu nije dovoljan. Evo kako to Pavlović opi-

suje: “Ona se uspravi, ugrize usnu, i poče da sa znojave kože skida liske. Kad se primirih, svali me na leđa. Baci se preko mene, poljubi me, stavi mi jezik u usta, a rukom pomilova po kurcu. Bila je strpljiva. Posle duže vremena – diže mi se. Ona se nasmeši i sačeka da se ukruti. Onda me zajaha. I dalje strpljiva, trljala je glavić o malje i pičku. Osetih kako me vlaži. Još trenut-dva, i kita bi kliznula unutra, kao podmazana. Najednom, njeno se lice zgrči. Prestade da me miluje. Pogleda ukočenog i izvrnutog u stranu, skameni se paralisana neopisivim gađenjem. ‘Šta ti je?’, uspeh da kažem. Iskrenuh se ne bih li video u šta tako panično zvera. ‘Pogledaj!’, kriknu, siđe s mene i sa gomile pobacane odeće dohvati moje gaće, žute međ’ nogavicama. I baci mi ih u lice.”

Takvo što u filmu ne bi prošlo, niti bi Pavlović na tome inzistirao, jer bi bilo vrlo teško taj detalj dočarati iz mnogo razloga, od tehničkih pa nadalje, pa sve do krupnog plana te mrlje “žute međ’ nogavicama”, a onda i glumačke vještine da se ne “prei-gra” u gađenju kad junakinja ugleda govnjive gaće svog švalera. Pavlović u svojim filmskim erotikim scenama uvijek pronađe neki humoran detalj koji opušta gledatelja, dok je u prozama sve tako tvrdo, šokantno, katkad i nepodnošljivo, a nedostatak humora inače je ozbiljna mana njegove proze.

Nisam nikakav čistunac; štoviše, volim dobre erotske pasuse u prozi, ali uvijek se prisjetim Foucaulta koji je rekao da “vulgarnost zna uništiti radnju”. Sam je Pavlović napisao u jednom eseju: “Osećanje lepog neraskidivo je vezano za duboki smisao seksualnih fenomena”. U filmu je zadržao to “osećanje lepog”; dočim je u literaturi bliže onoj Rilkeovoj da je “lijepo početak ružnog”. Čak sam mu više puta prijateljski ukazivao da su jebačine u njegovim prozama potpuni “antiseks”, a termini na kojima gaji, prostaštvo na kojemu gradi erotiku, posve su lišeni estetičnosti. Kad Pavlović kaže “tad joj ga surduknu”, “zbiči ga u dupe”, “pička obrasla zelenožutim dugim dlakama kao bradom, proždire kurac”, “njegovo omlitavelo spolovilo izvlači poput slinavog puža”, “oblizuje spermu kao sladoled”, “prljavo spolovilo propinje se kao zmija”, “strmeknu se u njenu dlakom obraslu utrobu”, itd., a takvim i sličnim neuspjelim usporedbama i vulgarnim opisima vrvi u romanu *Zid smrti*, pretvarajući “seksualne fenomene” u definitivnu antierotiku.

Zapazio sam da Pavlović u svojim erotikim opisima vrlo često poistovjećuje žensko spolovilo s utrobom, kao da tu nešto ne razlikuje, pa je kod njega utroba runjava, obrasla

maljama, katkad je to pravo runo kao kod ovce, a muško spolovilo njegovih junaka prodire duboko u žensku utrobu koja je uvijek mokra, gnjecava, sa zapahom, "zadahom tela", itd. Pisac zasigurno razlikuje žensko spolovilo od ženske utrobe, ali u nedostatku erotske mašte gradi neke svoje neuspjele i krivo shvaćene usporedbe. Žene u njegovim romanima obavezno su pohotne, bludne, one uvijek zajašu muškarca, rokću i skviče dok se ševe, kao da slijede Pavlovićeve spoznaje i otkrića da je "naš mentalitet kao svinja u blatu", pa se u erotskim fantazijama doslovno drže tih autorovih načela.

Seksualni odnos Pavlovićevih junaka ne može se nazvati ljubavnim činom, jer to je zapravo okrutni seks, neka vrsta silovanja, vulgarni čin koji se po pravilu, i u romanima i u filmovima, uvijek događa na neudobnom mjestu, u nekoj štali, u sjeniku, na žitu, pokraj taraba, na smetlištu, negdje blizu hrpe balega. Njegovi se seksualni partneri valjaju u blatu kao svinje. Pavlović ne poznaje nježnu terminologiju; za njega je zagrljaj grč ili davljenje, poljubac balavljenje, žensko spolovilo jama bezdanica koja proždire muški ud, itd. "Mršavo muško telo opruženo na ležaju i objahano ženskim butinama, a između butina ogroman muški polni ud zabijen u raščepljenu stidnicu", to je jedna od tipičnih erotskih slika iz Pavlovićeve romaneskne pornografije. Zašto "stidnica" mora biti raščepljena i zašto je uvijek "ogroman muški polni ud", kao da oni s normalnim spolovilom uopće ne sudjeluju u seksualnim zbivanjima, ili, ako već sudjeluju, ne zanimaju pisca. To su neki klišeji koje Pavlović više ne primjećuje. On je vrlo često o seksu govorio kao o poniženju, a u jednom svom eseju o pornografiji citira Berđajeva koji kaže: "U seksualnom životu postoji nešto što ponižava čovjeka."

Kod Pavlovića je u romanima svaki seksualni čin prena-glašen, sve je nekako predimenzionirano, pa se, primjerice, sperma slijeva niz butine u potocima; sve je neprobrano, uzeto s prve gomile riječi tako da je najčišći i najnježniji opis kad junak u romanu *Zid smrti* "trlja glavić o vlažni procep između njenih nogu". Usporedbe radi, taj "procep između njenih nogu", američki pisac John Updike opisuje kao "malene ružičaste usne", kao cvjetić "koji dahće u rosi njene topline". Kod Pavlovića su erotski opisi vulgarni, bez ikakve finoće, netočni, ponavljaju se, pa već postaje pomalo gadljivo kako se u svakoj knjizi na isti način dočarava seks, kao u porno-filmovima, bez strasti i gotovo mehanički.

Izlažući još tuce zamjerki oko upotrebe erotskog u Pavlovićevim prozama, posebice u romanu *Zid smrti*, što sam ga te večeri, u nazočnosti autora, promovirao na toj tribini, doživio sam posve spontan pljesak publike, a jedan mladi čovjek upitao me, slažući se s mojim dobronamjernim primjedbama, kako objašnjavam to da je Pavlović na filmu majstor erotskog, a u romanima to nije. Najprije sam govorio o različitim medijima, ali sam istaknuo da te razlike nisu odlučujuće, te da ne bi smjele na tijelu istog autora napraviti tako veliki “vlažni procep”. To je u dvorani izazvalo smijeh, ali moja glavna teza zašto je to tako, bila je zapravo *pohvala cenzuri*.

Pavlović je u filmovima bio u vlasti cenzure, ona ga je ograničavala, a on se trudio da u tom ograničenom pronađe najbolje instrumente koji će to erotsko sačuvati od zabrane filma, pa je tako dobio na obje strane, a ponajviše na onoj estetskoj. Cenzura nagoni da se autor dovija, što je samo po sebi već forma. U književnosti je ta cenzura mnogo manja, jer nije skopčana s državnim financijama kao film; to je Pavlovića činilo slobodnim, išao je do kraja, točno onako kako sam shvaća erotsko, a po mojim prosudbama on je tu slobodu zlorabio. Ako ga je filmska cenzura natjerala da suspregne svoje seksualne fantazije, onda je to bogme u romanima nadoknadio, pretjerao i doveo u pitanje svoj talent.

Te večeri pročitao sam jedan kratki esej J. L. Borgesa *Pornografija i cenzura* u kojemu taj veliki autor, između ostalog, kaže: “Pisac koji zna svoj zanat, može reći sve što želi reći a da ne vrijeđa uljudnost, niti narušava konvencije svog vremena. Svima je znano da je sam jezik zapravo jedna konvencija. Sve što je podložno da uveća moć Države jest opasno i neugodno, ali cenzuru smatram, kao i policiju, nužnim zlom.” U tom eseju Borges je rekao da Voltaire duguje cenzuri onu svoju divnu ironiju da opsceno tretira neizravnim načinom, jer je jezik umjetnosti neizravan, a ne eksplicitan.

10.

I dok pišem o prijatelju obuzima me sjeta i kopka sumnja nisam li možda pretjerao u zamjerkama, ali nije samo Platonu draga istina, pa sam se ponadao da je ova vrsta iskrenosti samo jedan krak istine. Ono što je najteže u ovakvim tekstovima jest othrvati se uspomena. Kad god sam pokušao jače naglasiti neke svoje primjedbe, iskrsnulo je preda mnom lice pokojnog prijatelja; to me sputavalo, pa ipak nisam mogao odoljeti da

neke sjene na tome licu ne istaknem, kada to već nisam učinio onda kada smo se posve slučajno i na misteriozan način sreli u Trstu, negdje u veljači 1994. godine.

Nisam mogao vjerovati da bi jedan Žika Pavlović, čovjek od pameti i dara, mogao snimati svoj film *Dezserter* (1992.) u razrušenom Vukovaru, unatoč tomu što pretpostavljam da je njegova poruka antiratna, jer film nisam gledao, ali je činjenica da je u taj grad stigao s one strane koja ga je rušila, te da je još izjavio kako je grad sablastan i kako ga zasigurno "lukavi katolici neće obnoviti, nego će ga ostaviti kao spomenik našem varvarstvu". Zar je to sve što je imao reći o jednom od najvećih zločina u povijesti ovih naroda. Znajući ga, mislio sam da će pokazati više pijeteta, pa i stida.

Na isti način šokirao me onda kad smo se sreli u Trstu; o tome sam подробно govorio u pismu Filipu Davidu (*Knjiga pisama 1992. – 1995.*, Split, 1998. *Feral Tribune.*). Sjedili smo u jednom kafiću, a on je bez ikakve sućuti pričao o tome kako je u društvu oficira JNA obišao netom poharane Konavle, u jesen 1991. godine. Istina je da se užasavao tih zločina i te destrukcije, ali to je mala utjeha pred spoznajom da su mu vodiči bili zločinci i ubojice s kojima je sjedio u istom džipu. Ponajviše me pogodilo njegovo tumačenje da su rušitelji poštediti crkvu u Ćilipima stoga što je nekoć bila pravoslavna, a to je naprosto netočno.

Nisam tada uspio reagirati, bijah zanijemio, pa sam skrenuo razgovor na drugu stranu i upitao ga zašto nije došao na susret hrvatskih i srpskih intelektualaca u Zagrebu od 20. do 22. studenog 1993. godine, a bio je najavljen? Pavlović mi je odgovorio odlučno, siguran u vlastitu nepogrješivost, da nije htio za isti stol s Vladom Gotovcem. Tada se čaša prelila, pa sam gotovo povišenim glasom odbrusio: "Vlado Gotovac je ono najbolje što postoji u hrvatskoj kulturi i hrvatskoj politici." Iznenadio ga je moj ton, napravio je kao začuđujući izraz lica i uzvratio: "Otkad si ti s nacionalistima. Ili si samo s hrvatskim nacionalistima?" Gotovac nikad nije bio nacionalist, to je bila komunistička podvala i ujdurma. "Gotovac je demokrat i kozmopolit", rekao sam. "Briljantan čovjek, drag mi prijatelj."

Više nije imalo smisla o bilo čemu razgovarati, pa sam u slučajnoj ulozi domaćina (Trst je u to vrijeme bio u neku ruku moje područje), platio konjake i kave koje smo popili u kafiću *Meeting Point*, uručio iskrene i nježne pozdrave njegovoj fami-

liji koju sam uvijek volio, poljubili smo se i prijateljski rastali, a one maloprijašnje vibracije u tonu nisu ostavile nikakva traga na našu srdačnost, makar i hinjenu. Otada se nikad više nismo čuli; osobno se nisam zanimao za ono što radi, iako su do mene dopirale vijesti da je nakon *Dezertera* snimio još jedan film, a zasigurno je i novih romana napisao, njemu je to išlo lako, forma ga nije zanimala, stilski nije brusio svoje proze, ali unatoč manijačkoj skribomaniji napisao je podosta dobrih stranica. Sreća je što se bavio filmom, kako za film tako i za literaturu, jer da nije ostali bismo prikraćeni za nekoliko vrhunskih filmskim ostvarenja, a u literaturi bi kvantitetom zatrpao i ono što je uspjelo u njegovim prozama. Negdje sam pročitao novinsku vijest da je pred kraj života napisao, u žanrovskom smislu, čisti pornografski roman.

Pavlovića je oduvijek krasila pronicava, inteligentna kritičnost prema onome što je osjećao kao vlastiti politički i društveni brlog, a nikad se nije libio, niti je tu nešto kalkulirao, da svoje kritike javno iznese, sviđalo se to komu ili ne; činio je to bez ustručavanja, bez dlake na jeziku, pa je stoga upadao u nevolje i mnogo puta dovodio u opasnost samoga sebe i svoju obitelj. Nitko na nj nije mogao utjecati da ne kaže ono što želi reći, čak ni njegovi bližnji, njegova inteligentna i pametna supruga koja ga je toliko puta pokušavala urazumiti i ukazati mu da je politika nedostojna njegova talenta. Uza sve to, on je svoje kritike formulirao teškim riječima koje su katkad bile jače od onoga što kritizira. Kad se on obruši na vlastitu naciju, onda je umio reći da se “naš mentalitet našao kao svinja u blatu”, te da je cio život samo valjanje u blatu iz kojega nitko ne želi izaći.

Svako nastojanje da se život u Srbiji promijeni, Pavlović je smatrao opterećenjem za naciju, jer je mentalitet “svinje u blatu” otporan na promjene, a siliti ga da iz svog brloga izađe vodi u destrukciju, koja je, kako pisac misli, trijumfirala krvavim ratovima s početka devedesetih godina XX stoljeća. O svemu tome može se govoriti, ali njegov je način grub, njegove su usporedbe šokantne i nepodnošljive; to ga je činilo nepoćudnim i razarajućim umjetnikom. U jednom svom zapisu od 5. lipnja 1990. godine, Pavlović veli: “Od Srbije ništa očekivati ne mogu. Dok je bila u sklopu komunističke despotije, ganjali su me fanatici i čankolizi zato što nisam hteo da veličam tiraniju i što mi je individualna sloboda bila najviši cilj; sada, u haosu nacionalnog ludila, odbacuju me rodoljubi i šičardžije



fotografija: Jozе Suhadolnik

Karfanaum ili As killed

Pustinja, prividi. Opojna grmljavina nevidljivih slapova, obmana da se na vrhu ceste što se uspinje preko užarenog asfalta ravnomjerno vrtloži za prst duboka bistra voda: da li je Izina priča bila istinita ili ne, ovisi o tome što zapravo predstavljaju ona bijela keramička jaja na stupovima visoke napetosti koja nazivamo šalice za kavu. Naime, gotovo sam siguran da nemaju veze s elektrikom nego s telefonom, a kad o tome znaš nešto više, s izolatorom pada i električni kabel – ili umjesto toga, cijela ženina priča. Nikad nisam provjeravao. Šteta je bila počinjena. Neizvjesnost mi postaje bliska. Ništa nije takvo kakvim se čini; nije bilo kad su mi sudili a nije ni danas na Dobu.

Preveo: Edo Fičor

U svakom slučaju, sad su na mojem popisu za odstrel bila dvojica – Pavle i Ljubo. Možda Matjaž, premda nisam bio uvjeren. Kad bih se barem nekome od njih mogao približiti! Ubojstvo na gradilištu unatoč stotini zanimljivih sredstava što se sama nude, gotovo da i se ne može zbiti drugačije nego pred svjedocima. Inače smo Ljubo i ja trebali noćiti u istom kontejneru. Koješta! Čitav tjedan dana, za neke neukusno sretan, nevrijedan da bih ga opisivao – toliko ipak znam da se tuđu sreću ne da uvjerljivo opisati – imao sam priliku do kasno u noć vrtjeti se pod preznojenim plahtama živo zamišljajući gdje je moj cimer i koliko *spava*.

U tom tjednu Juditi se posrećio znameniti podvig. Postigla je da je pred vojni sud dospio jedan od regruta na projektu. Bilo je to ovako: kad je požurila u tesarsku radionicu po radnika koji je dobio telefonski poziv, Arapin u uniformi koji je na uglu Zamka plećima podupirao ugodno zagrijani zid, pro-siktao je: šarmuta. Kao što već znamo, šarmuta znači kurva. Judita je hladnokrvno odjurila dalje. Kad je opet doprašila natrag, Arapin je još bio na istom mjestu i opet se činilo da je bezobrazan. Ili se pak tako učinilo Juditi. Ne usporavajući, skrenula je pod pravim kutom i uletjela u Šalabijev ured. Pri tom je pljoštimice odgurnula dlanovima oba dva strojnicama opasana stražara, kao da su krila dvostrukih vrata. Zatim je Šalabiju važno rekla: tako, tako i tako. Rezydentni inženjer

nije mogao vjerovati. Brzim je korakom krenuo za Juditom do spomenuta ugla, i zaista je tamo s potplatom na zidu izvlačio cigaretu jordanski regrut. Možda onaj isti od prije, možda ne. Spoznaja da ih ne razlikuje, Juditu nije smela. Uperila je kaži-prst u vojnika. “Što si joj rekao?” Šalabi se nadnio nad njega. “Što sam joj mogao reći? Ta ne razumije arapski”, regrut je lijeno slegnuo ramenima. To ga je pokopalo. Sljedećeg jutra je besprijeckorno uljudni Šalabi priopćio preko telefona da je prijeki vojni sud osudio čovjeka na koga je pokazala prstom, na tri mjeseca zatvora. Kad smo svi mi ostali Slovenci saznali za tajnično junaštvo, polako smo počeli vjerovati da ćemo se zaista osamostaliti.

Osim Ljube, na kome se dobro vidjelo da je u domovini bio izložen rafalima iz novina i televizije, operativna se reži-ja za inat nije brigala za osamostaljenje. Na trećem, petom i sedmom kareu pod bjeloćom je bubrila žbuka, unutrašnji zidovi najmanje tridesetak zgrada bile su kozičavi, kao da ih se latio ludak sa sačmaricom, i svi sastanci s podizvođaćima, nadzornim i našim šefovima bili su posvećeni samo tome. A tako nam je najviše i odgovaralo. Budućnost je bila prokleta maglovita. Pravno uzevši, Slovenski zidari u Karfanaumu bili su samo produžena ruka savezne direkcije za rezerve i opskrbu, i nitko nije želio razmišljati o tome kako će se zakomplicirati život kad budemo isključili Beograd, Antu Markovića i magistra Jabuku, koji je na sajtu od devet do tri ponizno, posve nekorisno, zastupao direkciju. Nadalje, barem osamdeset posto naših na projektu bili su Neslovenci – ili neslovinci, kako vam drago; sami nisu bili dovoljno pismeni da bi se uzbuđivali, ovako ili onako. Bez njih bili bismo izgubljeni. Bilo je još i drugih zapleta o kojima nismo željeli razmišljati. “Krv će teći u braćnim krevetima”, za jedne pijanke proročanski je izjavio natprosječno opijeni asfalter, pravoslavni Lićanin, oženjen za Muslimanku. “Ajde prestani, nemoj”, smirivali smo ga. Na večeri pjesme i plesa četvrtkom nitko više nije pozivao Tonka iz Koprivnice, jer bi se već nakon čašice-dvije raznježio i počeo zavijati: “Vodi me, Franjo, klat ćemo Srbe.” Onda su ga vođa operative i najbliži susjed za stolom morali uhvatiti pod pazuhu te ga, dok je topotao tanašnim nožicama koji centimeter iznad broskog poda, odnijeli pred vrata. To nam stvarno nije bilo potrebno. Za razliku od mudira u Zamku, koji su bili u devetim nebesima, nismo mogli vjerovati niti to da će obićnog smrtnika slovenska država koštati manje od Juge. Tako smo,

dakle, izbjegavali bilo kakve razgovore o lipnju, i kao svatko tko se ponekad nađe u procjepu, vjerovali da će osamostaljšivanje samo odžamoriti preko Karfanauma, samo ako se budemo dobro pretvarali da ga ne primjećujemo.

No, uvijek se nađe netko, dovoljno je da je samo jedan, koji nepromišljenim brbljanjem sve pokvari, i tako su prve Švarcenegerove riječi, kad se za leđima šofera Pište sjurio stopalima na karfanaumski pijesak, bile: "Jebemti mater Demosovoj vladi, ne znaju sastaviti ni pošten pravilnik." Na to je pokraj ne više svojega nissana Abu Gluhi s punim naručajem personaliziranih lončića za čaj, uokvirenih obiteljskih fotografija, pepeljara s natpisom "I love Aqaba" i kaligrafskih rotringa s pisaćeg stola, koji će kasnije biti Švarcenegerovi, prosvijetljeno blenuo: "Pa ne mogu oni to znati. Pa do sada još nisu imali prilike da se nauče, jer ih komunjare nisu pustile blizu." I Švarceneger je na to rekao... i Abu Gluhi mu je odvratio da... i mi, sektorski, smjesta smo shvatili da će procvala žbuka na našim kareima, eto, morati još malo počekati.

I zatim je Švarceneger, ravan u kičmi kao vitez u oklopu, svojim velikim stopalima u cipelama na vezice, svojim metrom i devedeset, svojim plećima na kojima bi mogao nositi terenca, odtutnjao u nekadašnji ured upola manjeg Abu Gluhog i već u hodu počeo uspostavljati red. Juditin telefon opet je počeo cvrkutati, i ona se spremala da jurne van po Matjaža. "Nikuda!" zagrmio je Švarceneger. "Već će se naći momak koji će umjesto žene trčkarati za takve stvari!" Te je odvuкао od kompjutora računovodstvenog tehničara, koji se do tog dana mrštio zbog toga što mu se činilo da ga Judita i Vlasta cijene manje od nje-gove žene; žena mu je, naime, udajom za njega u miraz donijela zaposlenje kod Slovenskih zidara. Išao je kao pokisla kokoš na koturaljkama; Judita se stropoštala na operativni stolac za sharpom, kao da joj se srušio svijet. A tako je voljela iz Zamka ponekad izaći na sunce. Švarceneger je skrenuo iza pregradnog zida, zavitlao natrpanu aktovku na opustošeni stol na kojem se potom torba još dugo vrtjela oko svoje osi i zalajao na Abu Gluhoga, koji je još uvijek pognut žonglirao s potrepštinama u naručju: "Nađite mi Jabuku i rezidenta! Odmah!" I potom je, kad su pozvani stigli u Zamak, odmarširao, lupkajući u hodu, u taktu sa svojim koracima, nekakvim blokom za crtanje broj pet po svojoj debeloj butini, sve do ciglene barake, u kojoj su se skrasili laboratorij i uredi betonare i taracerske radionice. Tamo je šutnuo u kade za tuš od ulivenog taraca, namrgodio

se nad Arapima koji su pospano lijepili naljepnice na četvrt metra debele betonske valjke izdubene iz raznih terasa i ploča i namijenjene u amanski kraljevski institut za testove opterećenja, i onako, općenito, dobacio preplašenom tehničaru: “Slabo, jako slabo”, zatim se raskoračio, kao u nekom zanosu raširio ruke u visini ramena, usrkao u pluća vjetar, pijesak, kiselu prašinu i paru od vrtećih diskova kojima su brusili tarac, i ne gubeći vrijeme niti toliko da se zakašlje ili trepne očima, zatulio prema Ljubi, koji je iz džipa upravo iskrcavao sebe i Vlastu: “Hej ti, stani! Imam poklon za tebe!” U Murglama, u Ljubljani, bili su susjedi. I zavitlao je prema njemu blok za crtanje, no Ljubo je bio za desetinku sekunde prespor, blok mu je pao pred noge i iz kartonskih korica izmiljeli su crteži: psići, mace, cvjetići, kućice, sunce, mama koja kuha, nezgrapna slova s razmazanom temperom: “Dragom tati”. Ljubo je imao dvije kćerke, pet i sedam godina, i kao što zidaru i pristoji, bio oženjen s njihovom mamicom. Crteži karakteristično mrkih boja srednjoeuropske djece, tamnoplave, okrutno zelene, crne, prljavo smeđe, izdajnički su ostali ležati posred vlažnog betona pod nadstrešnicom laboratorija; i već saginjući se da ih pokupi, Ljubo se sjetio da pogleda prema Vlasti, ali je na granici vidnog polja jedva još uspio uloviti kako je njegov auto u četvrtoj brzini odnosi preko kolnih brazda, duboko utisnutih u crni šljunak, i preko tračnica dizalice u smjeru čeličnih stražarskih tornjeva na sjevernom rubu gradilišta. Tek tad mu je sinulo što joj je zaboravio reći u tom upravo svršenom bajnom tjednu.

Morao sam je potražiti; Ljubo nije mogao bez auta. U svojoj svetoj naivnosti, uvjeren da sam ja njegov prirodni saveznik, zamolio me za uslugu: “Kosta, ti je najduže poznaješ, ti ćeš to znati najbolje urediti.” Pretpostavljali smo da je na nekom stražarskom tornju. A bilo ih je sedamnaest. Sastavne dijelove za njih dovezli smo u konvojima iz Štajerske i Zasavja, u konvojima preko Turske i Sirije s njihovim lakomim carinicima. Poput srednjovjekovnih kotača za mučenje na stupovima opasivali su buduću bazu vrhovne komande zračnih sila JAF, da bi je kasnije štitili od pustinskih pasa i skakavaca. Kratkim klinastim stubama, koje su se spiralno dizale oko nosećeg stupa u sredini, šesnaest puta sam se popeo devet metara visoko na šesterokutnu platformu. Tek kad sam pod sedamnaestim primijetio džip, postalo mi je jasno da bih prije obavio posao

da sam od samog početka umjesto žene tražio auto. Bio je do šasije utopljen u nekakvoj udarnoj rupi punoj pijeska. A ovako sam pregledao svaki toranj posebno, iako na podnožju nijednog od njih nisam čuo nikakvu hysteriju, ništa osim vjetra koji je brujaio među napetim čeličnim sajlama kojima je, kao sa šatorskom užadi, svaka platforma bila na šest uglova pričvršćena za teške, duboko u bazalt zabijene karabinske kuke. Bio sam spreman na sve, samo ne na to da će biti osorna kao prvog dana kad je došla u Karfanaum. Očekivao sam suze, očekivao sam pogođenost i nemoćan bijes. Nisam očekivao vojnu zapovjednicu. Mislio sam, dok sam se zadihan penjao po sedamnaestom nadzemnom bunaru stepenica, da ću je zateći kao samotnu hrpu jada s podvijenim nogama na rubu platforme, s naslonjenom bradom na srednju od triju šipaka ograde; nisam mislio da će se leđima upirati o najvišu, s rukama prekriženim pod grudima, u gotovo novoj američkoj jakni koju je za desetinu cijene drpila na skladištu, u vojničkoj jakni od impregniranog platna sa sjajno žutim metalnim patentom ispod ovratnika, koji je izgledao poput generalskih oznaka, s naramenicama poput epoleta, Vlasta, s prkosno podignutom mramornom bradom, s očima kao od muranskog stakla, uperenim u pustinju koja je blijedjela. Spuštala se noć, boje su otjecale kroz osnovu i potku slikarije na poledinu vidljivog, kao da ih tamo nešto neizmjerljivo vuče u se. Nebo je postajalo bijelo. Stražarski stupovi slijeva i zdesna postali su pepeljasto bijeli, oglodani poput misli na stražarski toranj. A kamenje, toliko crno da je pogled na nj gušio, nije moglo postati bijelo i nije moglo postati ni srebrno ni sivo, uopće nije moglo postati ništa, te je zato lebdjelo između zemlje i neba i poput vrućeg taljenog stakla treperilo pred očima. Žutim, teškim – muransko staklo je teško i oblo kad ga uzmeš u dlan – pogledom Vlasta je odmjeravala pustinju na izdisaju, a ptice su bježale preko pustinje kao ptice selice, čitav roj njih digao se ispred Zamka, kao da u onom arapskom praznovjerju doista ima nečega. Najprije sam pomislio da su to šišmiši. Prikovala me za platformu očima kao pribadačama, nekom silom me pokorila, ledeno me upitavši: “Zašto mi nisi rekao?”

“Ja... mislio sam da znaš.”

“Aha. I tebi se činilo potpuno logično da spavam s nekim za koga znam da je oženjen. I štoviše, to da on spava sa mnom.”

Zastenjao sam, uplašio sam se oštine prepiranja koje je moglo uslijediti. Vlasta se bokovima odbila od ograde, brojala

je svoje korake na platformi. Toranj se ionako njihao na vjetru, a sad se zanjihao još i pod njenim stopalima; vibracije su se stopile u nekoliko zanimljivih varijanti morske bolesti. "Pa na koga si sada ljuta – na mene ili na Ljubu?" ponizno sam upitao.

Namrštila se i okrenula mi leđa.

Da, volio bih joj pomoći, doista. Ali samoga sebe ipak nisam htio posipati pepelom. Nijemo sam buljio preko ograde u noć, razmišljajući kako da pobjegnem.

"Znaš li što vam najviše zamjeram?" oglasila se.

Odlučio sam da mudro šutim.

"Vi uopće ne znate živjeti", oštro je rekla.

"Kad nema vremena", zareklo mi se. "I sama vidiš kako je. Objekti koji se ruše prije nego što su izgrađeni i arapska vojaska koja pogurne tamo gdje bi bez njih nešto i ostalo cijelo. Deset sati na dan, šest dana u tjednu. Ali s bijelim kruhom se nije pametno svađati. Tu smo zato da zaradimo a ne zato da živimo."

"I kad napravite svinjariju, to napravite zato jer nemate vremena razmišljati, a ne zato jer ste tako htjeli."

"Tako nekako", laknulo mi je.

"Pa u tome je problem. Ne da vam se živjeti."

Razgovarali smo okrenutih leđa.

"Ako dobro pomislim", polako sam započeo, "za sve je krivo to što si ti pokušala. Arapski. Aman. Ribarenje. I Ljubo, naravno. Ne smiješ ga osuđivati. Nije ni pomislio da ti očekuješ nešto više. Samo malo je lud jer još nije prošlo dovoljno vremena otkad je stigao. Prvi mjesec na sajtu svi su takvi. Kod kuće su fukali, zato ih još vuče. Poslije uzmu stvar u svoje ruke i postanu vjerni svojim ženama. Ali to nije prijevara. Možda lakomislenost. Mislio je naprosto da si ti prekaljeni građevinski mačak kao Iza iz Ramte. Da ti tako odgovara i da ćeš kad se projekt okonča zaboraviti i na njega i na Jordan. Kao i svi drugi."

"Zaboraviti na Jordan?" zgranula se.

"A što drugo?" rekao sam od srca. "Vidjet ćeš kako je to lako. Kao kad ozdraviš. Osjećaš se kao da nikad ni nisi otišao od kuće. Ako se budemo slučajno sreli ispred Miške u Titovoj ulici, pitat ćeš se tko sam ja, a ja ću se s mukom prisjećati otkuda te poznajem. Ispadne baš zgodno. I ako budemo onda ušli u bife i ja te zapitam što danas rade Judita i Abu Gluhi, nećeš imati pojma o kome govorim. Uvijek je tako kad se vratiš kući, vjeruj mi."

Lagao sam. Znao sam da ću nju pamtit i nakon što budem prestao sanjati o napukloj žbuci na sedmom kareu.

“Kako da povučem vodu za mjesecima života?” uzбудila se.

“Tako, lijepo, drugačije ne ide. Takva je profesija, svaki put se razidemo. Ako se srodiš, poludiš. Vidi, misliš li da meni ne bi odgovaralo da imam ženu ili bar malo vremena za napeti roman pred spavanjem? Ali to ne mogu tražiti na radu u inozemstvu!”

“Nego kod kuće?”

“Da, kod kuće, naravno, u Sloveniji.”

Okrenula se kao one baletanke na glazbenim škrinjicama. “A što ako nikad ne dođeš u Sloveniju?” zlobno se podsmjehnula.

Zagrcnuo sam se. “Što te je spopalo?”

Stisnula je šakama o bokove. “Samo teoretiziram, Kosta. Recimo da nikad ne dođeš kući. Recimo da Matjaž, Pavle i Ljubo nikad ne dođu kući. Ili dođete, a u Sloveniji je rat pa vas zakači geler. Ništa se ti ne smij, to je vrlo moguće. I što onda? Čega ćete se sjećati prije smrti? Iz Jordana ništa, jer samo čekate da prođe, iz Slovenije također ništa, jer jedva da ste i bili malo tamo. I onda, Kosta, reci ti meni: što onda?”

“Tješit ću se da sam za svoga vijeka bio razuman čovjek, ako već ne živ”, procijedio sam kroz zube. “Ne možeš pišati u vjetar, Vlasta. I sama vidiš što se događa kad poželiš živjeti a drugi nisu za to. Ako su drugi tek građevinski strojevi, vapno u žilama i visak u hlačama – poznaješ taj vic – pa onda ću i ja biti takav! A preporučio bih to i tebi, i to da ne odlaziš više sa sajta.”

Gledala me ukočeno. Iznenadeno primijetih da joj se u očima skupljaju suze. “Kosta, pa ne misliš ozbiljno”, tiho je dodala. “Ili možda želiš tako misliti jer su te drugi tako naučili, iako ti podsvijest govori drugačije; i onda, naravno, piješ.”

Postajala je osobnija i povrh svega, bila je u pravu. “A što bih trebao, da se stalno zalijećem o tuđu bezbrižnost?” zalajao sam. “Da se uvijek iznova mučim, kao ti sada?”

Vlasta je pognula glavu. “A tako dobro je obećavalo na početku”, snuždeno je šapnula.

Perom sam je mogao srušiti. “Obećavalo je, gdje? U *Karfa-naumu*?” jauknuo sam. “Oprosti što te pitam, ali kada točno je obećavalo? Pa nije valjda, da sam slučajno bio u blizini?”

Tiho je kimnula glavom. “Tako je obećavalo... Bila sam sigurna da sam se napokon našla među sebi jednakima. Da

ništa ne komplicirate, da vam nije važna forma i izgled, nego kažete bobu bob i bez ceremonija prihvatite čovjeka, ako vam je po volji. Možeš to nazvati poštenje, ako želiš. Bez ikakvog odmjeravanja i ocjenjivanja, bez suvišne racionalizacije. A onda shvatim da me samo zato niste ocjenjivali jer vam je bilo svejedno kakva sam. Samo još jedna više koja loče pivo na istom tulumu. A inače vam je važan bijeli kruh. Baš nikako ne znate živjeti, previše horizonta vam šteti, i ja opet ostajem sama. Pa tako lijepo je počelo, Kosta. Mislila sam da sam našla prijatelje. Zašto me prijatelji uvijek moraju razočarati?"

Htio sam progutati slinu, ali bila je prekompaktna, pa nije htjela dolje. "Ali, Vlasta", iznenada sam uplašeno blenuo, "ako smo ti se *mi* činili nešto posebno, kakve si onda prijatelje imala ranije, kod kuće?" I tada sam shvatio da ne znam ništa o njezinom životu, da ništa ne znam ni o radnicima koje od jutra do večeri lovim po gradilištu, da je Karfanaum izuzet iz prostora i vremena, mjesečev grad pod prozirnom kupolom, u zračnom mjuhuru, štoviše, da svatko pri Slovenskim zidarima sa sobom nosi svoju kupolu, poput puževe kućice, ma gdje išao. Pa to je upravo ono što želite, rekla bi Vlasta.

Raširila je dlanove i stisnula usnice. "Recimo, takve prijatelje koji su me razočarali. I takvu obitelj i isto takve ljude koji su mi bili uzor, i uopće sve. Vas sam smatrala drugačijim. Kakvim – što sam rekla malo prije? Ah, nije važno, možda mi se uopće niste činili ovakvim ili onakvim, samo *drugačijim*, da. Drugačiji ljudi pod drugačijim zvijezdama, iz toga se mora roditi nešto dobro, mislila sam." Oteo joj se grčevit smijeh, kao da joj je pod prsnom kosti pukla neka opruga. "I zvijezde uopće nisu drugačije, Kosta. Ono tamo je isti Veliki medvjed kao i kod nas, jedino što ga ne prepoznaješ odmah, jer ga vidiš iz drugog zornog kuta. Opet razočarana. Znaš li, što je bilo najgore, apsolutno najgore, Kosta? Gore od Matjaža, gore od Ljube, čak gore od Pavla? Pjevački zbor."

"Tvoj pjevački zbor?" pitao sam u čudu.

"Da", kimnula je glavom i poput vreće brašna iznemogla sjela na vrh stuba.

Sjeo sam do nje. "Pa svi te tako vole", zinuoh.

S umornim osmjehom, čeprkala je po džepovima tražeći cigarete. Pod našim nogama tamno ždrijelo stubišta vijugalo je prema dnu. Ruke su joj drhtale od iscrpljenosti, zato sam joj upaljač i cigaretu morao izvući iz prstiju da bih joj pripaljenu cigaretu stavio u usta. Pritom sam mrvicu predugo podržao

svoje dlanove na njezinim. Ponadah se da su možda bili topli. Vlasta nije ništa primijetila. "Vole", duboko je uzdahnula. "Na neki način, da. A tako lijepo je započelo... Četnica neukih bradonja koji pjevaju na sav glas, sve dok ne počnu jadicovati. Nešto što nikako ne možeš zaboraviti. Nešto što za kišnih večeri kod kuće, onih zimskih večeri koje počinju već u četiri popodne, dok iz modre tame prilazi studen, drugačije nego ovdje, možeš iz skrivenih zakutaka sjećanja izvući poput nekakve svjetlucave fotografije, onakve kakve radi Zaki, i postane ti toplo pri srcu. Ali nakon što me je Pavle pokušao silovati, dolazila sam na pjevačke probe u lošijem raspoloženju, i varaš se, Kosta, ako misliš da to nisu primijetili. Jesu. Naša Vlasta je nešto loše volje, rekli su. Nisam se upuštala u razgovor. Malo su me još iskosa promatrali, a onda su počeli razgovarati među sobom, po mogućnosti o njezi betona, i za nekoliko minuta u njihovom glasu nije ostalo ni traga od one topline i susretljivosti s kojom su mi se obraćali malo ranije. Vole me, ali o meni ipak ne žele znati previše. Otvorio si mi oči: sad znam zašto je bilo tako. Trebala bih ti biti zahvalna. A najradije bih te kaznila, još gore nego druge."

Zagrlio sam je oko ramena. "Ne govori o kazni", šapnuo sam, "pa nije kraj svijeta..."

Odjednom je priljubila svoj obraz uz moj vrat i rasplakala se. "Za mene je, Kosta", hripavo je zajecala. "Ne mogu više ovako. Ne mogu progutati novo razočaranje, zar ne shvaćaš? Možda, možda bih podnijela još jedno ili dva, ali sad se bojim. Tako se bojim, Kosta! Da su mi suđena samo razočaranja i da će se jednog dana pojaviti i takvo koje će me sasvim slomiti. Ne mogu živjeti s tim strahom... Pogledaj me, sva se tresem. Više ne mogu ni sjediti uspravno, kao da sam bez kičme. Kao da ničeg više nemam, nijedne kosti, kao da se u meni sve raspalo... samo izvana sam onakva kao ranije, a pod kožom sve mi se ispremiješalo. Kad da mi je pukla nekakva zlatna struna koja je sve to povezivala. Tako sam izmučena, prijatelju, strah me je još jednog razočaranja. Zato bi svi trebali biti kažnjeni, svi vi. Onda bi sve ponovno dobilo smisao. Onda bih možda još mogla živjeti dalje, onda možda ne bih više osjećala takav ledeni strah, jer bih znala da oni koji me razočaraju mogu biti i kažnjeni. Zar ne razumiješ, Kosta, svi moraju platiti zato da bih mogla živjeti dalje!" Suze su joj lile za ovratnik jakne i meni pod košulju, i drhtala je tako da sam se uplašio da nije možda dobila groznicu. Ne bi to bila prva groznica od živaca, u Karfanaumu.

I što sam mogao napraviti? Zapravo nisam točno ni znao o čemu govori, a zbunjeno zidar zna napraviti samo jedno, i to ludost. "Volim te, Vlasta", šapnuo sam joj u uho. Uspravila se i napela među mojim rukama. "Otkad to?" prostrijelila me očima. Opet su bile žute.

"Odavno", glupavo sam promućao, "još od prvog dana kad sam te vidio ispred Zamka..."

Šakama me je udarila po ramenima. "I to nisi znao reći!" uzviknula je. "Nisi znao zinuti jednu malu riječ, nisi me znao čuvati, pustio si da su se drugi sa mnom poigrali, a nisi znao reći – naravno da ne, jasno, ti, ti koji ne znaš živjeti!" Srce mi je krvarilo kad sam je morao obuhvatiti rukama i stisnuti prema dolje, tako da je ponovno mogla doživljavati ono što joj je radio Pavle, ali bila je u stanju takvog bijesa, da sam se bojao da ne padne po stubama ako joj dozvolim da stane na noge. Ubrzo joj je ponestalo snage. Opet me je obgrlila oko vrata. "Oh, Kosta", zaridala je, "kakvih muka bi me riješio – kakav Matjaž, kakav Pavle, kakav Ljubo – da si mi to odmah rekao..."

Poljubio sam je. I opet, i opet. Sve teže sam se krotio. Vraćala mi je poljupce. Danas mislim da zato jer je shvatila da će tako obaviti najbrže. Bilo kako bilo, nakon nekih pola sata, kad se stražarski toranj ispod nas umirio te se njihao još samo na vjetru, njezina kičma bila je u mojim prepletenim rukama i njezine obnažene grudi uz moje bile su opet tople i meke.

"Krenimo", rekao sam tiho.

Morao sam je pridržavati pod miškom dok smo se spuštali puževim stubama. Tada sam shvatio: nikad više neće biti ista kao prije. Mrko sam pogledao u bijele prozore kontejnera, udaljenih kilometar ili više, i mrzovoljno se složio: da, svi moraju biti kažnjeni. Sva trojica. Donio sam odluku. Čak da je to posljednje što ću učiniti u životu, neću biti miran dok svi ne plate.

(9. poglavlje romana)



Miha Mazzini

Telesni čuvar

14.33

Hana nije iznela ručak na sto, iako je već bio skuvan, sve dok koščati Arapin nije dostavio tri paketa iz Mekdonaldsa. Pokornost izražena u vidu usisavanja me je očigledno iskupila, jer sam video Hanu kako se njiše između kajanja i izvinjavanja. Nепrestano mi je upućivala pogled, nekoliko puta htela da počne sa objašnjavanjem, predomislila se, pa prinela ustima još nekoliko kašika. Mislila se nije zadržavala na jelu ni za trenutak.

Otvorio sam prvi paket i počeo da preturam po sadržini Veselog obroka. Bio bih sposoban da pojedem Hamburger u jednom zalogaju, ali sam se savladao i sažvakao ga u tri. Iscedio

Prevela sa slovenačkog:
Ana Ristović

sam kečap na tanjir i počeo da umačem u njega krompiriće. Hana je uporno lovila kašikom zelene parčiće iz supe i nije prestajala da duboko razmišlja. S vremena na vreme bi odmahнула glavom.

U paketu je bila plastična figurica Duška Dugouška. U drugom i u trećem, isto. Hej, neka prevara!?! Veseli obrok sam naručio upravo zbog igračaka, a ispostavilo se da ti zajebanti u svaki paket ubace isti komad plastike.

Gurnuo sam zečeve ispred sebe, ka Hani.

Tupo ih je pogledala.

Nastavio sam da umačem krompiriće.

“Za mene su?”, rekla je.

“Da.”

“O, hvala!”

Sva se ozarila. Zbog plastike!

“Znaš, još mi niko nije poklonio igračke iz Mekdonaldsa. Hoću da kažem, već dugo mi nije. Hoću da kažem, još nikada tri iste, i to odjednom!”

Pokupila ih je i poređala na policu na kojoj je čamio dugi niz kamenčića, malo neuobičajenog, ali ne preterano čudnog oblika. Izgledalo je kao da su sva tri Duška Dugouška napravila zasedu.

“Hvala”, rekla je.

Pojeo sam sadržinu drugog paketa i prešao na treći. Hana je ostavila svoju čorbu.

“Oprosti za ono malopre”, počela je. “Moram da ti objasnim.”

Ostavio sam hamburger i čekao.

“Moja mama ... Kako da kažem ... Jesi li video kako te je gledala?”

“Da.”

“Tako ... Moram da objasnim ...”

Setio sam se da je Hana većinu vremena stajala iza majčinih leđa i, dakle, nije mogla da vidi njene oči. Nisam imao hrabrosti da je prekidam pitanjima.

“... tu požudu”, završila je rečenicu.

Duga pauza. Oprostio sam se od hamburgera i pite od jabuka koju sam naručio za dezert. Jednom sam i jedno i drugo pokušao da pojedem hladno i bilo je sasvim neukusno. Očigledno su hemikalije od kojih umese obrok dobre samo kada su tople.

“Moja mama ... voli ... seks. – kako teško mi je da o tome pričam! – Ona je ... sakupljačica seksa. Ali ... kako da objasnim

... ne interesuje je toliko brojnost, koliko različitost. Kako da kažem ... Imala je seks sa crnokosima i plavokosima. Indijanci, crnci, azijati, obradila je sve rase. A onda i debele i mršave, visoke i niske. Jednoruke, jednonoge, bezruke, hrome. Bila je i sa patuljcima i sa džinovima. Da o raznim profesijama ne govorim, znaš li koliko ih ima na ovom svetu? Ne smem da zaboravim ni bolesti. Sećam se, jednom je saznala da sused ima rak prostate, i odmah je otrčala kod njega. Nikada do tada nije bila ni sa kim ko je imao tu bolest. Razumeš? Zato te je tako gledala. Zato, jer ...”

Rukama je lovila reči u vazduhu.

“Znam”, rekao sam, “razumem.”

“... jer si telesni čuvar, i to još tako izrazitih crta lica. Nego, bolje da počnem od početka. Od kada se sećam, odrastala sam kod bake. Ili ovde, u ovom stanu, kod tetke, kao gost. Baka je živela na selu i, o, kako sam samo bila nesrećna tamo. Babica nije znala čime je zaslužila takvu kćer, samo, imala sam osećaj da je za sve okrivljavala svog muža, koji nije učinio ništa drugo nego je umro veoma brzo nakon što se rodila moja mama. Sigurno je htela da strogim vaspitanjem spreči da njena unuka, koja je takođe rasla bez oca, krene sličnim putem. Mama ionako nije bila u blizini. Već nekoliko godina, jer, dešavalo se toliko toga. San Francisko, sa cvećem u kosi, Vudstok, slobodna ljubav na sve strane. Jednom prilikom sam joj se tako desila i ja, odvela me je na selo, predala babi, i opet nestala. Mislim da sam je prvi put videla kada mi je bilo jedanaest. Baka nije imala nijednu njenu sliku. Uopšte nije pričala o kćerci. O njoj, ni reči.

I, onda je mama došla, i između nje i babice je izbila strašna prepirka. Zatvorila sam se u sobu i sva sam drhtala. Pobedila je mama, odvukla me napolje, zajedno smo obradile nekoliko lokala u obližnjem gradu. Sa jedanaest bih morala svega da se sećam, ali se ne sećam. Samo toga, da sam htela da idem kući, da spavam. Kunjala sam za stolom, dok se moja mama kikotala sa nekim čudnim tipovima. Pamtim samo jednog, nekog trbonju, motoristu. Ujutru me je odvela kući i potom je opet nestala na nekoliko godina. Ništa ne kažem, na kraju krajeva rado sam izlazila sa njom, ali još uvek su mi bili odvratni svi ti muškarci oko nje.

Vraćala se svakih nekoliko godina ili svake godine, na jednu noć. Moja mama neprestano putuje i svuda gde se nalazi samo je u prolazu. Kada sam imala sedamnaest dovela me je

ovde. Imala je divlju romansu sa Ervinom, onim, koga si video u ponedjeljak. Zaposlio me je kao frizerskog šegrta. Stanovala sam kod tetke, koja je nakon godinu dana umrla i ostavila mi stan. A moja mama je već bila negde drugde. Dolazi ponekad, kao što si je čuo da je rekla, na friziranje.

Svaki put vikne Hana, Hanička; kako mi to ide na živce. Kao da u nama zaista ima nešto poljske krvi! Da, imam kršćenicu i znam očevo ime, Leopold Vojcik, ali nikada ga nisam videla. Na osnovu priča slutim da je moja mama imala napad griže savesti pred svojom majkom i da je iskoristila priliku kada je naleteo poljski iseljenik, regrut, koji nije znao jezik, kao ni to šta potpisuje. Zlobna sam? Jesam, a? Samo prema sebi, ponekad. Šta ću, tako je bilo. Mama i ja smo dobile prezime, a ja još i zvaničnog oca.

Znaš šta joj stvarno zameram? Traženje opravdanja, traženje razloga! Umesto da kaže, volim seks, ona kaže: 'upravo proučavam tantra jogu sa najvećim Vodnikom našeg doba'. Ili nešto slično. Zašto ne može da kaže, vau, uživam u seksu, fino mi je."

Vrhom drške kašičice je nekoliko puta kucnula po stolu.

"Tantra joga! Zajedničko osećanje aure! Slobodna ljubav! Razmena kosmičkih energija! A zašto ne, jednostavno - tuca-nje?"

Zaustavila se.

"Oprosti, obuzelo me je. Psujem. Neću više. Ti samo nastavi da jedeš."

Prevarao sam se da žvaćem hamburger. Pod podignutim dlanom nije mogla dobro da me vidi.

"Svesna sam, opsednuta sam svojom majkom. Ma, ne. Više potrebom da dokazujem da nisam poput nje, što sam morala da činim čitavo detinjstvo. Babica me je neprestano pratila pogledom. Kada sam bila sasvim mala, mislila sam, ona brine o meni, pazi da se ne spotaknem, udarim, šta znam. Kasnije sam shvatila. Čekala je kada će da se pojave prvi znaci, kao i kod njene kćerke. Umrla je pre pet godina i ni u bolnici, na samom kraju, nije htela da me vidi. Nije mi verovala. Krenula sam maminim tragom, postala sam ista kao ona. Nestala sam za nju. A taj njen pogled ... kako ga se samo sećam! Kao pogled nekoga, kome su uvalili novorođenog tigra, a sada gleda kako raste pred njegovim očima, i čeka kada će odrasti u zver i pojesti ga. Morala sam da svima redom dokazujem da sam drugačija. Priče o mojoj majci su, naravno, stigle i do sela.

muškarci mi nisu nedostajali. Opsedalo me je ono pitanje. Po čitave dane sam zurila u tu zvezdu što se vrti i svašta mi se motalo po glavi. Da odem na studije? Napustim frizeraj? Nisam imala hrabrosti. Tamo, ipak, ne moram ništa posebno da radim, a eto, dobijam platu, očigledno sam kukavica, ziheraš. Verovatno bi trebalo da me neko prilično snažno ćušne, pre nego što bih se zaista trгла. I tako ... Počela sam da pravim figurice od gline.

Nije pomoglo. Sve više sam razmišljala o veri. Zar vernici nisu na neki način porodica, grupa kojoj pripadaš, tako da nisi sam? Ne smej se!”

Nisam dao ni najmanji znak da ću početi da se smejem.

“U crkvu, mislim, hrišćansku, nisam htela da idem. Senka moje majke – morala je da ode sa sela, jer su je zajedno sa popom zatekli u ispovedaonici. On se kasnije obesio. Koleginica Meri je odlazila u neku diskusionu grupu, ili, kako su se već zvali. Pozvala me je da idem sa njom i nagovarala me od prvog dana posla. Opirala sam se iz sve snage. Još nešto, što sam nasledila od mame. Svaki put, pre svake odluke, pomislim šta bi ona učinila, i onda učinim drugačije. Mama je stara veteranka svih mogućih diskusionih grupa, sekti i ne znam čega sve još. U novoj duhovnosti se uvek dešava dobar seks, rekla mi je jednom prilikom. Odluka da se uključim u grupu čiji član je bila Meri, za mene je značilo krenuti maminih putem. A sa druge strane, bilo me je sve manje, bila sam sve praznija. Ujutru me je mrzelo i da se očešljam, išla sam naokolo potpuno zanemarena, kao neka kokoška. Ni dan danas ne volim da sedim na toj stolici, veruj mi. Nema tužnije stvari nego zuriti u Mercedesovu zvezdu, koja te ne vodi nikuda.

Otišla sam sa Meri u njenu diskusionu grupu. Držali smo se za ruke i razmenjivali energiju. Vođa grupe je bio upravo Ervin, vlasnik frizerskog salona, i pitala sam se, zašto Meri dolazi ovamo. Ervina može da po ceo dan gleda na poslu. Uveče smo zajedno otišli u restoran i svi smo, verni duhu zdravog života i duhovnosti, naručili štapiće od soje. Jedino je vođa naručio dupli, debeli T-bone steak, krvav. Mljackao je i mljackao, a mi smo ga gledale. Da, zaboravila sam da ispričam, on je bio jedini muškarac u grupi. I onda sam ga pitala, hm, oprostite, a kako sada to? Toliko ste pričali o pročišćavanju, a dok mi grizemo štapiće, vi jedete gomilu mesa. Rekao je da se pročistio u prošlom životu i da sada ne mora više da vodi računa. Mi smo još uvek početnice u večnom procesu reinkarnacije. I nastavio da jede. Ustala sam i otišla. Prošle godine sam

čitala knjigu neke žene, koje se maglovito sećam sa tog susreta. Ona u toj knjizi opisuje mene i moje pitanje kao dokaz, zašto moramo da se potrudimo i pročistimo – da bismo u sledećem životu mogli da radimo šta hoćemo! Da jedemo šnicle ili šta već! Moj odlazak je navela kao primer otpadništva nevernika, čiji um ne može da shvati tajne mistike. Zamisli!

Nakon toga, Meri me je dugo ružno gledala. Nisi učestvovala čak ni u inicijaciji, izvalila je jednom prilikom. A šta je to, upitala sam? Okolišala je i okolišala, a onda je priznala da duhovni vođa spava sa svakom novom učenicom. Nakon toga sam počela da sasvim drugim očima gledam na frizeraj i Ervina – kao na sektu. I tu je vlasnik morao da spava sa svakom. Ispričala sam to Meri i ona je dugo razmišljala. Očigledno ranije nije primećivala da su te stvari povezane. Sledećeg dana mi je pružila ruku, hajde da se pomirimo, i da ne pričamo više o tome. I zaista nismo.

Rekla sam sebi: hrišćanski župnik sa mojom mamom u ispovedaonici, ezoterijski vođa sa svakom nakon večere, baš nemam sreće. Mora da negde postoji ta duhovnost, ne svodi se valjda sve samo na seks. Gnjavim te?"

Odmahnuo sam glavom.

"Brzo ću završiti. Čula sam za sektu koja se zvala Šumsko bratstvo. Odustala sam, jer nisam mogla da nateram sebe na to da pijem sveštenikov urin. On je bio kod njih rezervisan za početnice. One sa dužim stažom su mogle da posegnu po samom svetilištu, odakle je dolazio čarobni sok i zvao se Isusova škrinjica. Opet seks. Nisam više odlazila tamo. Za tantra jogu sam čula još iz maminih priča i bila sam sve očajnija. Zgadili su mi se ti kružoci, ta sastajanja po napuštenim fiskulturnim dvoranama u školama i vrtićima, malim sobama u zadnjim prostorijama knjižara. Na svakom susretu sam viđala ista lica, ne iste ljude, već iste tipove ljudi. Jedan jedini tip, tačnije – sredovečnu domaćicu. A gde su muškarci, pitala sam se? Zar oni ne osećaju prazninu u sebi? Muškarci su uvek bili učitelji i uvek su navodili učenike na seks. Pitala sam se, jesu li svi kao moja mama, zar su svima potrebna opravdanja? Zašto ne odu odmah u krevet, ako im to prija? Zbog čega domaćica srednjih godina mora da prihvati ulogu učenice na putu prosvetljenja, a on ulogu majstora Velikog duha, da bi mogli da imaju seks? A još ni seks nije ono što su videle moje oči, već razmena i prelivanje kosmičke energije? Shvatila sam da ionako svi znaju šta misle pod tim, samo nelužne ovčice poput mene ispadaju glupave. Jebiga."

Klimnuo sam, da oprostim na tom izrazu, još pre nego što je uspela da se izvini.

“Otišla sam u biblioteku i donela kući ovako veliku i ovako debelu knjigu.”

Pokazala je mere. Impresivno.

“Istorija sekti. Odem, tako, da čitam, i, šta zaključim? Uvek su muškarci bili ti koji su izmišljali sekte, a žene bi odmah dotrčale. Kažem ti, u većini slučajeva osnivač sekte je bio krojač. Zamišljala sam kako po čitave dane zabada iglu, osvrće se oko sebe, shvati kako bi bilo lepo zabadati i nešto drugo, i proglasi samog sebe za proroka. Iz ličnog i tuđeg iskustva znam da proroci uvek pokušaju da spavaju sa tobom. Uprkos tome, ili baš zbog toga, svaka budala uvek pronađe barem krdo pratiteljki. Uglavnom sredovečnih domaćica. Ne znam zašto. Možda zbog te praznine koju nosimo u sebi.”

Srknula je čaj i izvila usne, kako da kažem, nekako kockasto – nikada nisam video nešto slično.

“Kao da samo kurac može da ispuni tu prazninu”, rekla je.

Kocka od usta se raspala, i pogledala me je zbunjeno.

“Oprosti, ovo je bilo vulgarno. Htela sam da kažem da većina žena na ta okupljanja dolazi samo da bi punila organske rupe. Dobijaju tačno ono po šta su došle. A problem je sa nekoliko meni sličnih, koje imamo rupe u duši.”

Začutala je i brzo otišla do prozora. Naoblačilo se, zvezda je već bila izgubila dodir sa zracima.

“Tako sam završila sa duhovnošću.”

Ćutali smo.

“A što se tiče moje praznine ... Još uvek je tu, nije se smanjila, samo je izbledela.”

Dodala je, više za sebe:

“Srela sam mnogo proroka, ali nijednog sveca.”

Ustala je i otišla da opere šolju. Krenuo sam za njom noseći praznu ambalažu. Čudno, kakva tužna atmosfera nas je obavijala, i pored trostrukog Veselog obroka. Hana je delovala utučeno i razočarano. Samo su se figurice Duška Dugouška smejale iza kamenja.

Pažljivo sam rasporedio đubre po odgovarajućim đubrovnicima. Odvojeno papir; u “Organske ostatke”, kao što je pisalo na poklopcu, treći hamburger i štrudlu od jabuka, u “Ostalo” baš to.

Pokupio sam kese iz svih posuda i krenuo ka vratima. Hanin pogled je otkrivao čuđenje nad mojom vrednošću,

jer, jedva da sam imao šta da odnesem napolje, ali, ništa nije rekla.

Kada sam izašao u hodnik, brzo i na prstima sam otrčao do ormarića za sortiranje, izvukao smrdljivu crknutu mačku iz skrovišta i gurnuo je na dno najbliže kese. Počela je da me peče savest. Vratio sam ruku, zgrabio leš i premestio ga u kesu sa organskim otpacima.

(odlomak iz romana)



Feri Lainšček

Odvajat ću pjenu od valova

*

Nad cestama od Sóbote do Beltinca lagane su gospodske kočije čitavo prijepodne podizale takvu prašinu da su se konjanici i pješaci radije uputili preko polja i među kolnicima pronalazili najkraći put. Ravnica je izdaleka izgledala kao sajmište, pa bi stranac, koji je možda tih dana prečuo smrtna zvona, mogao pomisliti da tu negdje započinje fronta i tjera ljude u bijeg. Dolazili su Szapáryji, Esterházyji, Batthyányi, Vogleri i Kodolitschi iz okolnih gradova, dolazilo je plemstvo čak iz Keszthelyja, Sombotela, Graza, Čakovca i Varaždina, uputila se cehovska gospoda iz Sóbote i okolnih trgovišta, došli su svećenici iz cijele biskupije, jer je taj pogreb bio velika masa koju je vodio sam presvijetli biskup János Mikes. Narod koji je većinom dolazio pješice mogao je na zastojima posve izbliza vidjeti sav taj plemenitaški nakit i sitno zveckanje sjajnih lanaca koje se u ravnici čulo kao rojenje nevidljivih kukaca, što mu je samo još više davalo do znanja da je smrt tada imala svoj praznični dan.

Mlada grofica Teodora Zichy umrla je u Beču, stara 29 godina. Nakon pucnjeva u Sarajevu, koji su ubili prijestolonasljednika Franza Ferdinanda i njegovu ženu Sofiju Hohenberšku, i već skoro po čitavoj Europi probudili kentaure, ostala je u carskome sanatoriju gdje je kao bolničarka pomagala ranjenicima. Njezina odluka, koju je isprva bilo moguće razumjeti i kao plemenitašku dužnost, još za života postala je primjerni izraz nesebičnosti jer se tamo zarazila sušicom. Glas naroda znao je pri tome reći da se nije odvajala od ranjenika niti kad je već bila posve shrvana. I zato se činilo da lijepa beltinska mlada grofica sada, početkom travnja godine Gospodnje 1915., nije odlazila kroz tamna vrata svjetova, već u svijetlu legendu u kojoj će još dugo živjeti.

Stari vrtlar naredio je za nju porezati svo crveno cvijeće u velikom gradskom glashausu. Bilo ga je toliko da je s njime bio posut i put do otvorenog groba. Slavilo ju je bojom životne snage i zanesenosti s kojom je davala drugima ono što joj nije namijenila sudbina. Po njemu je iza lijesa hodalo točno stotinu i dvadeset djevojaka u uštirkanim bijelim haljinama.

Sa slovenskoga prevela:
Jagna Pogačnik

Bila je to, dakako, boja čistoće koju je očuvala do kraja. Ili pak boja duše koja si je namijenila put do milosti, jer – samo rijetko je tu bilo tako i tko zna hoće li se ikad više ponoviti – baš nitko među tisućama prisutnih na pogrebu više nije razmišljao o njezinom podrijetlu i staležu, nitko nije molio za nju samo mir i spokoj, već joj je želio uznesenje koje se činilo jedinom pravičnom naplatom.

Elica Sreš, koja je među zadnjima stupila u red bijelih djevojaka, s olakšanjem je utvrdila da ni izdaleka nije najstarija među njima. I odjeća koju je još ujutro uzela iz ormara putem joj se dovoljno pripila uz tijelo, tako da joj nije bilo neugodno ni zbog izgleda. Ipak joj je i dalje bilo nekako čudno što je uopće tu i što sudjeluje, jer je i razlog zbog kojeg je došla bio čudan. Odlučila je to, naime, zbog snova koji su joj se nadasve živo utisnuli u sjećanje i uznemirili je.

Bilo je nekako ovako: na panju ispod njezine kruške žena, koja je bila najvjerojatnije parka, noću je ostavila svilenu žensku cipelicu s pozlaćenom kopčom. Ljudi koji su ujutro prolazili, zastajali su, razgledavali šarenu obućicu i pogađali zašto se tu našla, zašto je bez para i što to može značiti. Onda su utvrdili da se cipelica zapravo našla ispod njezina prozora i počeli su nestrpljivo kucati po prozorima i lupkati po zidovima. Bojala se njihove nasilne radoznalosti, jer o pronađenome nije znala ništa više od njih, a što je više navlačila zavjese i sklanjala se u kut, postajali su sve napadniji. Naposljetku su jedan preko drugoga provalili kroz vrata i izvukli je na dvorište.

Među njima se sada našla žena koja je cipelicu i donijela i s prigušenim bijesom rekla: “Ovo sam jednog jutra našla kraj njegove postelje i od tada on više nije ni za što. Samo sjedi i gleda zvijezde umjesto da radi u kovačnici. A ja po cijele noći lutam od jednog djevojačkog prozora do drugog djevojačkog prozora i tražim par. Već sam isplakala oči i izgubila pamet, ali gore budi onoj vještici kojoj će cipelica odgovarati.”

Okupljeni su se uskomešali i pokušali je primorati da proba svilenu cipelicu koju je neznanka stavila ispred nje. Štipali su je i gurali, prigovarali joj i prijetili šakama, a njoj je sve više nestajalo snage i izgledalo je već da će joj je sada, sada silom nataknuti. Iako je naravno znala da nije njezina, bilo ju je strašno strah da bi joj mogla biti dobra i da je krivo osude. Posljednjom snagom se zato pokušala istrgnuti i dokazati im da žena izmišlja i najvjerojatnije nema dobre namjere. Pri tome su joj kleknula koljena i nezaustavljivo je posrnula na tlo.

Masa je podivljala i gazila preko nje, ona je posve izbliza pogledala svilenu cipelicu u rosnoj travi i sad ju je lijepo prepoznala: bila ju je nosila mlada grofica Teodora koju je kao dijete prvi put izbliza vidjela ispred crkve svetog Ladislava u Beltincima. Šćućurila se i isprva bila nekako ogorčena jer joj pokušavaju naprtiti gospodski grijeh. No, opirala se i pomisli da sada prstom pokaže na nju i tako se spasi. Ili još i više: bila je sve uvjerenija da mora mladu groficu u pravo vrijeme upozoriti i tako je možda spasiti od suđenice. Posegla je za svilenom damskom obucom i pokušala je sakriti u njedra, ali okupljeni su to primjetili i neumoljivo je pritisli na tlo...

Kriknula je u nemoćnoj stravi i probudila se.

Sjedila je na krevetu i mrtvački hladnim prstima češljala kosu koja joj se prilijepila na oznojeno čelo. Kroz prozor je između bijelih platnenih zavjesa sijala plavkasta mjesečina i ocrtavala oštre sjene. Soba je bila neuobičajeno svijetla i prožeta prisutnošću koja ju je ispunjavala strahom. Htijenje iz noćnih mora, da što prije mora u dvorac, i činjenica da je mlada grofica zapravo već mrtva, stajali su joj ususret kao nešto što potom još dugo nije mogla posve shvatiti. Isprva joj se činilo da bi sve bilo drukčije da je samo došla pravovremeno i nesnosni osjećaj krivnje sve joj je jače pritiskao prsa. Potom je nekako prepoznala raspuklinu u vremenu koja je svjedočila da bi svakako bilo prekasno i to ju je barem malo tješilo. Tek nakon nekog vremena, kad je unatoč nesvjestici ustala i posve odgrnula zavjese, nekako se uvjerala da je sve to bila snovito ludilo. Ali osjećaj tjeskobe da je te noći dohvatila nešto zlokožno i da je s nesrećom na beltinskom gradu od sada tajno povezana, ostao je unatoč svemu i sve do jutra prožimao njezino bolešno bdijenje.

“Blažena Djevice Marijo”, prekrizanih je ruku sjedila majka kojoj je poslije, nakon svitanja povjerala snove. “Naša grofica ti je u svoju smrtnu uru ostavila cipelu i to sigurno nešto znači”, okrenula se prema požutjeloj slici Majke Božje na kućnom oltaru i u poniznoj se ganutosti više puta prekrizišla.

“Što znači?” nekako je iz trbuha istisnula Elica koja je i dalje bila prepuna izbijajuće tjeskobe i doslovno je vrebala spasonosnu riječ. Već sam osjećaj da bi ipak to moglo značiti i nešto dobro pokrenuo ju je da čučne uz staricu i s očekivanjem je povuče za dlan.

“Znam samo da joj se moraš sada stvarno zahvaliti za veliki dar”, majka joj je do boli stisla prste. “Uz sve djevice

draga se mlada grofica zadnje sjetila upravo tebe i to će ostati zauvijek zapisano u tvome životu”, grčevito joj je stresla dlan i posve izbliza joj se zagledala u oči.

“Pa ići ću, znaš da ću ići”, kimnula je čitavim tijelom, iako je još noću osjetila da se tada doista mora odjenuti u bijelo i biti spremna.

Majka ju je u nijemoj zahvalnosti povukla k sebi i nakon dugog vremena je ponovo poljubila u kosu. Taj neočekivani dodir preplavio ju je davnim, skoro posve zamrlim djetinjim sjećanjem i jedva je prikrila da joj se plače. Ispravila se prema jedinom ormaru za odjeću koji je bio u kući i evo je, sad je već bila tu – u gaju rezanog cvijeća, šuštave pozlate, treperavih sviječica i skladnog pjevanja, u tom zemašskom raju u kojem se i smrt čudesno pretvarala u opojni doživljaj i gubila u tisućama nijansi gospodske različitosti. Istina je, naravno, bilo da Elica još nikada nije bila na ovakvom pogrebu i izbliza je poznavala samo onu običnu, prizemnu i neumoljivu plebejsku smrt, koja je svojom konačnošću dovodila do očaja i tjerala ljude da tule, nariču i luđuju, zato joj je sada sve bilo čudno. Lica uz lijes činila su joj se utopljena u drukčije žaljenje nego što ga je poznavala i njihovi zaneseni pogledi najvjerojatnije su mogli u tom trenutku doseći nešto što sama nije mogla vidjeti. Ipak joj se činilo da to barem može osjetiti i prepuna zahvalnosti što je uopće prisutna tome posvećenom obredu, uskoro se posve prepustila njegovom zvuku i ozračju.

Stari grof August Zichy je onoga dana kad je kćerka Teodora zadnji put došla kući, gologlav stupio na suhu panonsku prašinu i široko raširenih ruku potražio nevidljivi dlan svoje pokojne žene. Grofica Hedviga koju je oženio iz plemenate donjoaustrijske rodbine umrla je još 1892. godine, stara samo 31 godinu, i ostavila ga samoga s tri malodobne kćeri. Već je sljedeće godine kod poznatog bečkog arhitekta, baruna Maxa von Ferstla, naručio nacрте za kapelicu Majke Božje s grobnicom u koju su 1894. godine prenijeli grofičine posmrtnе ostatke. Od tada je veći dio svoga slobodnog vremena proživio u svetištu i ljudi su s godinama jednostavno počeli vjerovati da mu je velika ljubav omogućila dodir sa onostranim i da je tako sa ženom i dalje na neki tajanstveni način povezan. Upravo zbog toga se i tada, kad se pješice uputio za kćerkinim lijesom iz Sóbote u Beltince, nitko nije začudio njegovom malčice neubičajenom držanju i mnogi su bili spremni vjerovati da su se stope nevidljive pratilje čak i vidjele na prašini ceste.

I sada, uz uzneseni biskupski govor, bradato je grofovsko lice prožimala svjetlost koju je nosio u sebi i svjedočila o snazi srca kojoj nije bilo objašnjenja. Tako su možda u tu žalost doista mogla gledati stoljeća koja su već prešla preko svega ili je gledao kamen koji je bio najtvrdje meso svijeta, ali tako je mogao gledati i čovjek, čak i ako je star i mudar, a to Elica nije mogla shvatiti. Zato joj se činilo da stoji tu nasuprot živoga sveca, svetac usred živog oltara i osjećala se pred tom monumentom beltinske gospode sama sebi još nezatnijom. Neizmjerne je malo, naime, znala o svijetu. Jedva si je što mogla objasniti. Njezina je duša bila duša zečića koja je u susretu sa nepoznatim uvijek izdajnički zatreperila. Zbog toga ju je grabila tiha srdžba ili je postajala bijesna. Njezina je sudbina bila sudbina sive čaplje koja je bila stalno i stalno u osluškivanju i uvijek je bježala, samo je na osami ponekad dizala glavu. Bili su joj dodijeljeni šaš i divlje raslinje, hvatala joj se vlaga koja je radila lišajeve, pod noktima joj se sušilo blato. I ako je nekad pomislila da će se jednom možda bolje snaći, istovremeno je znala da su to samo pobožne želje. Ili pak snovi kojima se nije dobro prepuštati jer je stvarnost poslije izgledala još okrutnijom.

“Imam potrebu”, prošaptala je djevojka pokraj nje. “Jako me tjera”, nakon nekog vremena je opet cupkala s noge na nogu. “Ne znam hoću li izdržati”, već joj se plakalo.

“Naravno da hoćeš”, naposljetku ju je bocnula Elica. “Znaš da moraš”.

“A ako ne mogu”, spustila je prekrižene ruke do trbuha.

“Umrijet ćeš ako odeš prva od lijesa”, pokušala ju je prestrašiti.

“Bog će znati zašto sam otišla”, preklinjala ju je.

“Znat će, ali neće mu biti drago”, bila je neumoljiva.

Tada je djevojka samo čučnula među druge i piškila. Sigurno je nitko od pogrebne povorke nije vidio, ali se čulo. O, Bože! U sebi se zgrozila Elica. Tko smo i kakvi smo?, uzburkalo joj se u prsima. Samo nas rijetko u životu pozovu jer nad doista trebaju, ali ni tada ne možemo izdržati, bila je ogorčena. Djevojke su se samo odmaknule od barice koja im se razvukla ispod stopala. Usred zbora djevice zijevnula je rupa koju su navjerojatnije primjetile samo ptice. Bilo je, doista, kao da se ništa strašno nije dogodilo i čak je i djevojka koja se olakšala opet zaneseno molila. Elici se činilo da je taj razmak prepun srama kojeg nikad neće ugušiti i opet joj je bilo žao što je došla.

*

Za vrijeme škropljenja Elica je osjetila pogled koji je obletao po djevojkama u bijelom i zastajao i na njoj. Mogao bi to biti pogled muškarca koji je primjetio što se među njima dogodilo i možda čak posumnjao da je baš ona bila ta nemarnica. Ipak joj se poslije, kad se nekako prkosno pogledala s njim, već učinilo da nije. Nikakvoga zgražanja, naime, nije bilo u njemu, niti prijekora ili možda podsmijeha. Bio je to samo pogled svijetlih, nekako lijeno pritvorenih očiju koje nije čahurila svemu ovdje dodijeljena žalost i možda su se i zbog toga činile tako drukčijima. Čak bi rekla kako se muškarac pomalo dosađivao i tako si kratio vrijeme, zato je samo okrenula glavu i opet se prepustila zajedničkom osjećaju. A njegove su oči sada bila začudo još uvijek tu. Za vrijeme onog jednog, letimičnog pogleda bile su joj se utisnule kao modri pečat o kojem nije mogla prestati misliti.

Kad ga je potom ponovo pogledala, nasmiješio se.

Stisla je usnice i podigla bradu. Drukčije mu nije mogla reći da joj se u toj prigodi ovako nešto ne čini pristojnim. Razljutilo ju je, tako da je klonula, zaboravila se u radoznalosti, učinila nešto što je sad mogao objašnjavati na svoj način. Ništa dobro si na kraju krajeva nije ni mogao misliti netko tko je to njihovo pogledavanje primjetio. Kao da je cijela stvar bila začarana, jer nehotice ostavlja dojam onakve kakva u njihovim očima doista nije htjela biti. Osim toga: stranac je stajao na drugoj strani u redu onih koji će poslije moći prići lijesu. Njegova crna odjeća bila je krojena kod mjesnog krojača i zlatni gumbi na manšetama bijele košulje su otkrivali da će poslije i otići drugim putem. Samo će se izvještačene oči napasti njihove seoske, za njega možda doista divlje i požudne ljepote, a onda će se vratiti bljedilu koje nikad nije boso trčalo po travi i opet će slatko dokazivati da je još uvijek najljepša i za njega jedina.

Da, tako je bilo s time – no ponovo je okrenula glavu i pogledala ga.

Bio je to sad već pogled koji ga je pokušao pomilovati – uistinu to više nije mogla savladati. Jer u njegovim su očima bile boje čistog proljetnog neba iznad ravnice. Ili su to bile boje različka koji je ljeti samotno cvjetao u usjevima i prkosno mazio svoje crno gorko sjeme.

*

Nakon pogreba su pjevače, konjanike i djevojke kod južnog majura ponudili modrom frankovkom i makovnjačom, nadzornik gradskog posjeda im je došao zahvaliti. Sudionici pogreba osjećali su se kao nakon napornog posla koji su dobro obavili, njegovano vino muškarcima je ubrzo razvezalo jezike, a djevojkama su se već nakon prvih gutljaja kušanja rumenili obrazi. Bilo je, onako kao što je inače bilo u takvim prigodama – žalost se pretočila u suze i osušila, žilama je još snažnije zakolala krv i u duši su narasle zazubice. Samo se Elica i na tom darežljivom dvorištu nekako nije pravo snašla. Osjećala se kao da se prejako zavrtjela na vrtuljku, a sad je opet pristala na tvrdom tlu i jedva hvatala ravnotežu. Ili, čekala je i nadala se da će konačno proći ono što je za nju počelo još jučer i u nekakvom se nerazumljivom, ali nezadrživom slijedu od onda samo stupnjevalo. Možda je s njom bilo tako jer je posljednjih godina vrlo rijetko išla među ljude, sada je bilo u snovima i u stvarnosti previše nametljivih lica. Ili je za sve bio kriv onaj pogled stranca koji možda nije bio samo mig oholog samca, nego je mogao biti i nešto drugo?

“Elice, Elice”, žmirkajući joj je rekao Juš kojeg je poznavala s imanja i stalno ju je gnjavio. “Što će biti s tobom, ako te pojede vuk?”, pecnuo ju je pitanjem kojim su obično smirivali cendravu djecu. “Ili se možda bojiš da će te za vrijeme suše uzeti mürski duh?”, na to se glasno okrenuo tako da su i drugi mogli čuti.

“Jadan si, Juš!”, udarila ga je po ruci. “Jednom ćeš izmisliti riječ koja će ti zapeti u grlu i nitko ti neće htjeti pomoći”, prekorila ga je jer tada doista nije mogao aludirati na nešto uvredljivije.

Uzeo je to naravno iz zajedničkog sjećanja na vremena kad su ljudi kraj rijeke bili uvjereni da samo djevice mogu izmoliti kišu. Bilo je ovako: seoski muškarci povelu su na obalu dvanaest djevice koje su okupljenima morale jamčiti da do tada nisu imale ništa s muškarcima. Svaka je nakon tog zavjeta u svoju vrbovu košaricu stavila raspelo, posula ga suhim lišćem i zapalila. Goreće lađice su potom za vrijeme molitve odgurnule u rječni tijek i žrtvovalle ih mürskome duhu. Ako je u sljedeća tri dana padala kiša, darivanje je bilo prihvaćeno. Ako je suša i dalje pustošila, bilo je više nego jasno da je barem jedna od djevojaka lagala i muškarci su ih ponovo priveli na obalu. Osumnjičenu su čvrstu zavezali na dno drvenog čamca

i živu lađicu odgurnuli u riječni tijek. Ako se nesretnica nekako spasila, bio je to dokaz njezine nevinosti, ako su je progutali valovi, bili su uvjereni da ju je uzeo mürski duh.

“Ej, Elice, Elice”, samo se još s visine cerio Juš. “Zamjerio bih ti, bogme bih, da se sad tako otrovno ne braniš”, mudrovao je. “Ali još bih ti više zamjerio kad bi predugo ostala cura”.

“Luđak!”, kriknula je sada već grozničava. “Što ti imaš s tim i što te uopće briga?!, najradije bi ga udarila u trbuh koji mu se napinjao kroz preusku košulju, tako da su se rupice za gumbе rastegle kao zmijske oči.

“Ja?”, rastegao je, kao da je rekla nešto neshvatljivo. “Tko kaže da ja?, zaokrenuo je očima i zagledao se uokolo, kao da traži pomoć.

“Ti i svi drugi!”, viknula je. “Možete se obrisati ispod nosa!”, zamahnula je grčevito stisnute pesnice i u nemoćnom bijesu uputila se u dvorište.

“No, no”, smješkali su se muškarci koji nisu razumjeli taj njezin napadni bijes i naravno nisu ni bili ništa krivi. “Pa što joj je?”, raspitivali su se više tek tako, da bi nešto rekli. “Zar se jадnica napila već iz prvog vrčića?”, lako su si našli odgovor i odmahnuli.

Elica je za vrijeme hoda izula svečane cipele i bosa trčala među njivama. Tek probuđena zemlja bila je toliko nabijena i oštra da su joj na trenutke od boli samo klecala koljena, no i to joj se sada činilo kao nešto što ne smije do nje doprijeti. Ono što ju je tjeralo, naime, više nije bio bijes, ni očaj, već zavjera. Bilo se pokrenulo u njoj ono što se najvjerojatnije već godinama skupljalo, samo što to nije znala. Obično je gutala i radije uzmičala, a sada je u pravi čas prepoznala odvratan okus te naizgled laskave muške lukavosti i morala ga pljunuti. Išlo joj je na živce što su mogli tako govoriti o njezinoj nutрини, kao da im je jednostavno pripadala. Ljutilo ju je da su mogli tako prostodušno tjerati nešto što zapravo uopće nisu poštovali ili im je čak bila smetnja. Osjećala je njihovo zaželjeno uzimanje koje nije bilo samo slijepi životinjski nagon, nego prije svega ljudsko pravo. Između je naravno zјapila praznina koju nisu željeli niti mogli ispuniti. I zato je, najvjerojatnije, njihov život bio tako – gol i blatnjav, kao obrezana repa u jesenskoј brazdi...

Zato se nije osvrnula ni kad se posve umorila.

Doista, mrzila je zbog njih taj marof i sad si je to i priznala.

Bio je plodan i širok kao more, iako joj je s vremenom postao kavez. Bila je osuđena na njegovu varljivu dimenziju,

o svjetovima tamo iza sivila obzora mogla je samo sanjati. Pa i u tim snovima sada je bilo drukčije jer je bio rat; loše vijesti dolazile su i s istoka i sa zapada, tako da nevjerojatnije ni tamo više nije bilo onog sunčanoga komadića svijeta u kojem bi joj moglo biti bolje. No, iako je bila doista uhvaćena i sve je išlo po zlu, još uvijek je bila uvjerena da je činila pravo i sve što se od ogorčenja i prebrzog koraka sada uzburkivalo u njoj, klicalo je da se ne smije nikad maknuti. Tako srčan zavjet je možda doista prizivao nesreću, ali čuvao je istovremeno i nadu. Bila je sakrivena i sitna, kao što je bila neznatna bijela djevojka usred otvorene panonske ravnice, ali bila je – i kad bi joj je netko želio uzeti, morao bi je izrezati nožem.

*

Duboko među ledinama dugo ju je sustizala laka kočija koja je potom nije prestigla. Približavajući topot konjskih kopita od laganog je kasa prešao u jedva čujan korak i drndanje kotača je posve utihnuo. Ne osvrćući se sklonila se u travu jer je sad već pomisla da se netko od gradskih momaka uputio za njom i opet će joj dosađivati. Bila je, naime, čvrsto odlučila da unatoč lijepim riječima ne pođe natrag – i da ne pođe nikad više. Tada je kočijaš iznenada ispustio uzde i tik kraj nje izašao iz kočije.

“Vi?” šapnula je, iako je tijeko kriknulo i iznenađenje joj je išlo do srca.

“I vi koji ne marite za moj trud”, nasmijao se i pozdravio je podignutim šeširom. “Ili možda baš danas ne marite ni za što na ovom svijetu?”, nagnuo je glavu i radoznalo se zagledao u nju pritvorenim očima. “Jer ako je tako”, na to je podigao obrve, “ako sada poreknete da sam se samo zabunio u danu, onda si to nikada neću oprostiti”.

Zastala je i spustila pogled prema svojim bosim stopalima na koja se uhvatila prašina, a među prstima se sasušila krv. Bilo joj je nadasve neugodno što ju je uhvatio takvu, grozničavu i rastrojenu, ali to mu nije mogla reći. Nije se mogla ni potužiti na ogorčenje zbog prostaštva na majuru i objasniti mu da njezina loša volja nikako nije povezana s njim. Zato se samo ugrizla za jezik i radije i dalje šutjela. Osjećala je, naravno, da je primjećivao kako tom ženskom zunjenošću samo krade vrijeme da se barem malo sabere. A što, kad je doista stupio pred nju kao da su se među njihovim svjetovima otvorila neka nevidljiva vrata i za nju je bilo sve kao da je čudo.

“Vjerojatno je istina da čovjeku nakon ovako žalosnog pogreba idu svakakve stvari po glavi”, uozbiljeno je rekao nakon šutnje. “Posve je razumljivo da su neki u to vrijeme najradije sami”, dodao je, kao da je pokušao sada umjesto nje tražiti odgovor. “Ali ja, vidite”, raširio je dlanove, “rekli su mi da ste krenuli pješice i nikako nisam htio propustiti prigodu da vam ponudim prijevoz”.

Ošinula je pogledom konja koji je bio dobro upregnut, jer se cijelo to vrijeme nije pomaknuo i pogledala kočiju koja je bila ulaštena kao kovčezić na oltaru i najvjerojatnije skoro nova. Nad zadnjim kotačima bio je namješten drveni sanduk, tako da je putnicima bio namijenjen samo prostor kraj kočijaša i morala bi dakle sjesti tamo. Ali već od same pomisli da bi se možda ipak popela i tako vozila kroz selo, samo je uzdrhtala. Dogodilo se ponekad da kočijaš tako pokupi namjernika, ali činilo joj se da bi sada izdaleka bilo vidljivo da se nisu susreli slučajno. Osim toga, također, da nikako ne idu jedno s drugima i tu svoju blizinu teško mogu objasniti.

“No?”, upitao je.

“Ne, ne”, šapnula je.

“Smijem vam pomoći?”, samo je ponudio dlan.

“Mislim da ne”, zavrtila je glavom. “Nemojte zamjeriti”, nekako se molećivo zagledala u njegove modre oči koje su joj sada bile posve blizu i zapravo samo jedna dubina tajne. “Ne razumijem, zašto to želite?”, rekla je u tu dubinu.

“Ništa neću tražiti zauzvrat, ako možda to mislite”, uhvatio ju je za dlan i poveo je oko kočije. “Samo ćete se nadisati brzog zraka i odmorili svoje lijepe noge”, povjerljivo se nasmijsao i gurnuo je na kola.

“O, Bože”, prešla je dlanom preko čela kao netko kime je zagospodarila sudbina. Znala je da nije posve izgovorila ono svoje ne i nije mu zamjerala što ga nije htio čuti, a bilo bi sigurno bolje da se mogla bolje uhvatiti prašine koju je njezina bosa noga strpljivo mjesila čitavog života. Tako se sada kao razvučena mürska maglica podizala za kočijom i sigurno se već izdaleka vidjela.

Skinuo je šešir sa širokim obodom i objesio ga na klin iznad prečke, onda si je prstima podigao kosu i pustio je da je vjetar raspuše preko ušiju. Na njegovom uskom, skoro koščatom licu za to je vrijeme zatitrao smješak koji je svjedočio kako mu je nadasve drago što ju je nagovorio. Sada joj se činio mlađim nego na prvi pogled, ali ipak još prilično stariji od nje.

Svo njegovo držanje bilo je unatoč brzim pokretima muževno i ozbiljno, kako je na kraju krajeva pristajalo gospodinu koji se uokolo vozi u ovakvoj kočiji, zato o starosti nije mogla prosuditi. O njegovom zanimanju i staležu nije ni pokušavala pogađati, jer je sigurno bio među onima koje je samo rijetko susretala i po izgledu i maniri nikad nije prepoznavala.

“Hi, Hidra!”, povikao je konju.

“Hidra?”, naposljetku se glasno začudila. “Kakvo je to ime?”

“Što ja znam”, ošinuo ju je pogledom sa strane. “Nekad je to bilo ime vodene zmije sa sedam glava koje nije bilo moguće odsjeći jer su odmah ponovo narasle”, potom joj je objasnio. “Danas tako zovemo velike rijeke koje imaju puno rukavaca i, recimo, tako promjenjiv tijek kao Mūra”.

“Ali ova vaša Hidra je ipak kobila”, i dalje joj je bilo čudno.

“Da”, kimnuo je. “Je”, pomakao se. “Doista može biti pravo pitanje zašto sam joj dao takvo ime”, pomislio je. “Iako je zapravo istina da je bilo prvo koje mi je palo na pamet i ušlo u uho”, dodao je nakon nekog vremena. “Uostalom – što bi uopće drugo mogao smisliti netko tko po cijele dane prčka po vodi?”

“Po vodi?”, začudila se.

“Točno”, izravnao se u sjedenju i nategnuo uzde. “Ne zamjerite mi što se nisam predstavio”, naklonio se za upoznavanje i pružio joj ruku. “Nadzornik Ivan Spransky, službenik radgonske uprave voda”.

“A da?”, otegnula je. “Ja sam Elica”, potom se sjetila i vrhovima prstiju posegla mu u dlan. “Kćer pokojnoga Sreša, beltinskog sluga u štali”, dodala je jer nije bilo ničega drugoga što bi mogla dodati uz svoje ime. Za to je vrijeme konj iznova potegao i zrak koji se pomicao na sreću joj je hladio crvenilo koje je opet osjećala. Bila je, naime, uvjerena da ga je oneraspoložila jer se potihom najvjerojatnije nadao da je samo slučajno bosa i da je samo zbog nekakvog inata ili svojeglavosti krenula pješice. Ujedno joj je nekako laknulo. Istina koja je ovako pala među njima bila je nešto što nisu mogli izbjeći i činilo joj se nadasve primjerenim da su to obavili u pravo vrijeme.

“Sad se, dakle, malo poznajemo”, pogledao ju je kao da joj je čitao misli.

“Da”, stresla je ramenima. “Sad se poznajemo”, pokušala je nekako prikriti nenadanu srditost.

“Ja bih svakako volio da naše poznanstvo ovime ne završi”, nastavio je ne mičući pogled. “Ako je to naravno moguće?” postavio je pitanje. “Ako to možda možete dopustiti?”, ustrajao je. “Ako je to i vama po volji?”

Opet je prošla dlanom preko čela i zagledala se u ravnicu. Ponavljala je pitanja koje je morala i dalje i dalje slušati i prosuđivati da li je doista dobro razumjela. Činilo joj se, naime, posve nepojmljivim da joj je i dalje bio naklonjen i čak ustrajavao.

“Oprostite”, rekao je negdje iz daljine. “Jesam li vam možda time nešto uvrijedio?”

“Ne, ne”, zavrtila je cijelim tijelom. “Samo mi je čudno”, pokušala mu je objasniti. “Ne razumijem zašto to uopće želite”, priznala je.

“Želim”, odgovorio je. “Doista želim”, potvrdio je glasom kojem bi mogla vjerovati. “I ne znam sada poželjeti ljepše nego da još koji put ovako brbljamo”.

“Brbljati možemo”, slijegnula je ramenima.

“No, vidite”, posve se razveselio i protresao uzde tako da je kobila poskočila i potegla brže. “Što će čovjeku to cvijeće i gajevi ako se nema s kime zajedno čuditi njihovoj ljepoti?, uzneseno je podigao glas i njušeći se osvrnuo uokolo. “Uskoro ću vam moći pokazati i mürske pojaseve kakve sigurno još niste vidjeli”, ponovo se razbrbljao. “Za crne šume znam gdje se gnijezde čaplje, poznajem rukavce u kojima mlade imaju labudovi, pa i gnjurca sam pronašao svakog proljeća, koji baš ovako plete gnijezdo na vodi.”

Slušala ga je i na raskrižju zaboravila reći da su mogli skrenuti prečicom. Ali, sad joj se više nije tako žurilo i uopće joj se nije žurilo s kočije koja je kao perca lebdila nad cestom i ugodno se njihala. Zaostale ženice, koje su se teških nogu vraćale s pogreba, sad su joj se činile odmaknute i usamljene kao vrane, čak i ako ju je možda neka prepoznala i sad o tome razgovaraju, ni to je se začudo nije ticalo. Rekle su što su mogle izmisliti, istina je bila samo njezina i jedina je vrijedila.

(ulomak iz romana)



Venko Andonovski

SMRT LIKA MOJEG OCA

Čitaj roman dalje, čitaoče moj, a i ti, čitateljko moja. Dobar je i zasad nemam osobitih primjedaba: znao sam da si ti jedno razmaženo (iako, u suštini, talentovano) biće koje po navici i usljed puke lijenosti traži da mu sve bude sažvakano. Pa zar se ne osjećaš bolje, sad kad si pisac i kad se sve odvija po tvojoj volji? Diktator koji je bio sakriven u tebi, onaj manijakalni diktator koji te tjerao da ideš od knjižare do knjižare, da tražiš sve novije i novije knjige, od Kalvina, preko Kurejšija i Barika, sve do Basare, i koji je očekivao da će u dušama tih jadnih ljudi naći, da će iz njih iscijediti već gotov roman koji sâm treba da napiše, eto taj diktator sad sâm nosi odgovornost za to o čemu piše. Ja sam miran; narator u penziji. Ja konačno ulazim u samo-psihoanalizu. Moram da rastjeram neke svoje opsesije. Imam vremena za privatni život, konačno! Otac mi je nasmrtno bolestan, vrata u zidu nisu otvorena, nemam erekciju, čak ni želju za njom (žene češće dobijaju mjesečnicu nego ja erekciju), nemam XXL, dugujem više od 20.000 eura za kuću koju sam

Prevod s makedonskog:
Nenad Vujadinović

sagradio na mjestu montažne kuće svojih roditelja, sedmica gore desno čeka operaciju na odjeljenju za maksilofacijalnu hirurgiju, pišem krimi-priče svake subote pod pseudonimom, svake srijede kolumnu pod imenom i prezimenom, predajem (za bijednu platu) staroslovenski jezik na Fakultetu i čekam, već izluđen čekam, da sretnem svoj lik, a i sâm sam već u lik preobražen. E, pa nije mi lako, zar ne? Roman mi je posljednja rupa na svirali sudbine, da se i ja pjesnički izrazim kao i ti! Ali još uvijek imam dušu, jer duša je talenat, a ne stilistika. Zato napravi pauzu s tim svojim padre Bendžaminom, kojeg sam ja izmislio, a i sad me sve to i interesuje jer smo se dogovorili da to budem ja! Samom sebi otac!

Imam tri-četiri godine i to je najranija percepcija mog života koje se sjećam. Veče je, zima, hladno je. Negdje me vode. Pokazuju mi nebo: zvijezde. "Ono veliko što svijetli je Mjesec", kaže moj otac. Ja gledam: bijela kugla, medena oguljena dinja. Puna je kao oko. Zaljubio sam se u nju: išla je za nama cijele večeri. Nišanio sam u nju prstićem. Bila je svud unaokolo. Nisam mogao da pobjegnem od nje. A obično se i zaljubljujemo u ono od čega ne možemo da pobjegnemo. "Od čega je napravljena?", pitam. "Od šećera", kaže mi otac i zatim se on i moja majka smiju.

Jutros je padao snijeg. Prvi put sam vidio snijeg: bijelo, mliječno nebo i mnogo, mnogo šećera u prahu, kao na krofnama moje majke. Odjednom ustajem i, plačući, bijesno trčim prema kuhinji u kojoj moji piju kafu. Plačem, ne mogu da prestanem. "Što se dogodilo?", pitaju oni skočivši. "Okrnjio se Mjesec", kažem. "S neba pada šećer, u prahu". Roditelji me blijedo gledaju. "Neka prestane, neka prestane, želim da ostane nešto od njega!", vrištim, a otac se kikoće tako bezdušno da to nikad neću moći da mu oprostim. "Budalasto dijete", kaže i u tom trenutku i majka počinje da se kikoće. Mrzim ih tad: mislim da je to nekakva zavjera, mislim da je to što se Mjesec runi njihovo djelo, tajni plan, nečista stvar. Smiruju me krofnom. Na njoj, naravno, šećer u prahu. Grozno: kako da jedem leš nekoga ko mi je drag.

Veče – bistro nebo. On je tu, ali kao da je malo spljošten, kao da mu nedostaje jedna kriška. Istina je, dakle, da se runi. Samo je on mogao imati toliko snage da snijegom pokrije čitavu zemlju. I bar još toliko. I zatim je svake noći neka nevidljiva sila grizla od njega po jednu krišku. Znao sam da pada snijeg po drugim, inim predjelima. Nisam shvatao ko ga nagriza.

Konačno se ostvarilo i ono čega sam se plašio: izgubio sam ga. Vedro, čiča zima, a njega nema. Svake sam noći čekao da se javi, da se obnovi. Čekao sam ga kao što žena čeka mjesečnicu.

I jedne večeri ipak se pojavio: jedan noktić, koji raste iz noći u noć. Smirio sam se. Shvatio sam da ništa nije konačno: sve je svjetlost, a svjetlost je vječno odlaganje (to sad znam, tad sam drugim riječima sročio istu misao). Postoji smrt, ali i uskrsnuće postoji. Kao što kaže Bog: zrno mora da umre, da bi se zahvaljujući njegovom proljetnjem uskrsnuću rodila cijela njiva. Ako ostane živo, neće dati plod. Samo polako, bez suza, bez strasti, i straha da ono što odlazi iščezava. I kad prođeš pored drveta, ne plačeš, jer drvo ne iščezava: samo se krije od tebe, do sljedećeg javljanja, do momenta kad ti se put zamota u klupko, u kružnu kružnicu.

Toliko o tajnoj vezi između Mjeseca i snijega, za koju mnogi osjećaju da postoji, ali vrlo mali broj njih stvarno zna za ovu tajnu. Recept Slobotke Atanaskove za pravljenje šećera u prahu.

12.

Stajao je na vratima i gledao u duhovnika, s fenjerom u ruci. U reveru mundira imao je limeno znamenje: krupnu ružu sa šest listića.

“Kako čudno”, procijedio je kroz zube satnik. “Dva poslije ponoći. Duhovnik u vodenici, po drugi put. A mi tražimo vještice.”

“Kupala se jedna gola, maloprije, u jazu,” reče zajedljivo otac Bendžamin. “Za malo vam se izmigoljila.” “Je li?”, reče još ciničnije satnik. Da joj niste donijeli odjeću da se obuče?” “Ne”, reče otac Bendžamin. “Ionako ćete je zapaliti. Odjeća izgori prije kože. Da se bar na odjeći uštedi: skuplja je od ljudske kože”. “A konj? čiji je konj?”, pitao je satnik strogo. “Jeste li vidjeli vješticu na konju?”, reče otac. “One obično koriste savršenija sredstva: metle. Konj je moj. Zar mislite da bih ostao ovdje, u ovoj pustinji bez konja?” “Što radite ovdje, oče?”, pitao je satnik smirenije, jer je primjetio da je duhovnik loše volje. “Isto što i vi”, reče otac. “Očekujem vještice. Želim da napišem knjigu o njima. U Parizu to od mene očekuju, na teološkom univerzitetu. A knjiga ne može da se napiše bez dokaza. Biće to bolja knjiga od ‘Malleus maleficarum’. Od one večeri, kad sam bio svjedok tog gnusnog sabata, u meni je gorio samo jedan plamen: plamen na kojem treba da se zapali hereza.”

Satnik se povukao u sebe kao puž u kućicu, prije kiše. Pred njim je ipak stajao najbriljantniji teološki um Evrope, anđeoski doktor. “To će biti moj počasni doktorat, jer jedan već imam,

satniče. I već sam počeo da pišem”, rekao je i pokazao na figure iscrtane na pješčanom podu vodenice. Satnik je gledao zbunjeno u dvije figure, očigledno ne razumijevajući ništa, a zatim i u druge dvije. “Znate li što je rekao Pitagora kad su vojnici ušli u njegovu kuću, a on je prethodno već bio iscrtao geometrijske figure na pješčanom podu?”, pitao je duhovnik. “Na sreću, znam, gospodine doktore”, rekao je oduševljeno satnik, jer je zaista znao; a čovjek se, koliko god inače bio u zabludi, raduje kad shvati da zna nešto pred višim od sebe. “Non tagere circuos meos!”, reče satnik salutirajući.

“Pakstekum”, reče padre Bendžamin. “Ali niste morali odmah da otkucate gospodinu inkvizitoru da sam one noći dolazio ovamo. Pa već sam vam rekao: ova vodenica je takoreći moja. Imam uspomene koje me vezuju za nju”.

Satnik se nasmija: “Razumijem vas, padre. Ali razumijte i vi mene. Kad sam prije četvrt sata vidio svjetlost na prozorčiću vodenice, znao sam da ste vi tu: pa koja bi vještica zapalila fenjer, ako se već krije u napuštenoj vodenici? I došao sam više zbog toga da bih vidio da li je sve u redu: osim vještica, ovdje ima i razbojnika. Želim da vas zaštitim. A to što sam vas otkucao za onu noć, molim, to je moja dužnost. Ali ispostavilo se da ste bili sasvim ispravni, odnosno da niste bili krivi: da ste bili u misiji. Naučnoj, ako tako mogu da se izrazim. Ali, molim, pa vi ste referisali pred cijelom skupštinom “Limenež ruže”, čiji sam i sâm revnosni član, da ste bili svjedok nečastivog sabata: ja sam godinama u ovim planinama i nikad nisam naletio na đavolji sabat. Među nama rečeno, ne znam i da li bih želio: plašim se, iskreno da vam kažem.” “Pametno je to što se plašite”, reče padre Bendžamin. “Ja sam ipak teolog sa svim monaškim sakramentima: đavo se njihov boji. A sabati nisu toliko česti kao što mislite. Kad bi bili česti, i djeca bi znala gdje se jeretici skupljaju, i vi ne biste imali posla, zar ne?” “Pa, tačno”, reče razočarano satnik. Želim da znate da je ova vodenica, od ovog trenutka, pa nadalje, u mojoj nadležnosti. Za njenu bezbjednost ja garantujem”, reče satnik s vidljivom željom da se dopadne ocu. “Čuvajte se lopova, iako vam ja garantujem da ću učiniti sve da ih satrem, sto kilometara unaokolo. Samo vi radite na svojoj knjizi. Jedva čekam da je pročitam. Osim toga, biće mi čast da učestvujem, makar i tako što ću čuvati njenog pisca.”

Zatim se satnik poklonio, prvi put sagnuo i poljubio ruku padre Bendžaminu. “Pakstekum”, reče otac. Satnik otpozdravi,

zatvori vrata i već sljedećeg trenutka viknu: "Naprijed!" Konji odgalopiraju niz livadu.

Polu sata kasnije otac Bendžamin je, u polusnu, čuo kako rže konj: čuo je kako ga seminarista odvezuje a zatim se začuo meki kas kopita po livadi. Ali on je sanjao roza boju: stopala boje nedozrelog nara trče po travi, ka horizontu.

Ova je žena, ipak, bila djevojka: poput nedozrelog nara. Nije bilo odžaka na njenoj kući.

Sljedeće večeri otac Bendžamin se našao pred Medvjedgradom s prosjačkim štapom u ruci. Pješao je cijelog dana i zaista se osjećao kao prosjak: nije imao ničeg na sebi, osim jutjenih vreća: ostataka odjeće njegovog oca, iz vodenice. Crnu kožu ostavio je sakrivenu u vodenici. Iza najtajnijih vrata, vrata ljubavi i smrti.

Pred Medvjedgradom mimoišao ga je satnik s potjerom. Otac Bendžamin je navukao kapuljaču i sagnuo glavu. Potjera je prošla kraj njega u galopu; na sto metara odatle, skupljala se svjetina: skupština, velika, narodna.

Bila je to velika narodna svjetkovina: prikazanje sjenki i događaja iz Starog i Novog Zavjeta. Narod je bio uzbuđen. Prosjak se provukao između oznojenih i smrdljivih tijela seljaka. Mirisali su na svježu balegu i polje natopljeno znojem. Zaustavio se u prvim redovima. I podigao pogled. Po onome što je vidio znao je da put koji je tog dana prevalio nije bio uzaludan.

Na jednoj skeli, uzdignutoj taman toliko da se može vidjeti i iz zadnjih redova, bile su postavljene kulise od bijelog platna: bio je to zid neke kuće, s jednim zatvorenim, oslikanim vratima na njoj. Iza kulisa se probijala svjetlost: očigledno je iza platna bila zapaljena vatra. Nad kućom je bio još jedan paravan u formi trougla, kao krov. Bio je neprovidan, iskovan od dasaka. Bilo je to ovaploćenje crteža sa pergamenta!

Narod je žagorio, sve dok jedan dubok glas s čudnim, ino-rodnim akcentom nije progovorio: "Narode, božja skupštino, mir s tobom. Sad ćete vidjeti prikazanje o nesrećnoj Raheli, ženi čija se utroba zapečatila kao brava bez ključa, tako da nije mogla imati poroda". Otac Bendžamin je sad bio ubijeden da je na pravom mjestu.

Nastupi strašna tišina. U mraku, na osvijetljenom platnu, u kući se pojavi sjenka muškarca: bila je to, u stvari, lutka za

pravljenje sjenki; iza platna vješto pokretana od strane nevidljivog lutkara. Sjenka muškarca došla je do sjenke za stolom (bili su to savršeni odrazi na platnu), do sjenke žene koja sjedi (i ona je bila mala, kao i muškarac), i zatim započne rasprava: muškarac je prekoračio ženu da je jalova. Zahtijevao je začecije od nje. Zatim je uzeo tanjir sa pšenicom koja je stajala pred njom, bila je to njena večera, i prosuo je. Rekao je: "Kakva si ti to njiva, kad svake večeri jedeš po cijeli tanjir pšenice, a nijedno zrno ti ne niče u utrobi, ne uzrijeva klas." Začu se ženski plač. Sjenka žene plakala je nad prosutim sjemenom, koje je završilo na zemlji, kao kod bludnog Onana. "Da te je bar jedno zrno oplodilo", vikao je muž. Rahela je plakala. "A pogledaj Saru", kaže muška sjenka. "Pogledaj, bijednice, što je izrodila mužu svome: rod, porod i narod." Zatim je počeo da je tuče.

Svjetlost iza platna se prigušila i odjednom je (jer u tami se prave lukavstva), na mračnom platnu, otac Bendžamin primjetio brzu promjenu sjenki: sjenka ženske lutke odjednom se izgubila i na tom mjestu on je ugledao Njenu sjenku: sjenku tijela ženskog, tijela pravog, od krvi i mesa stvorenog; vidio je kako se ispravlja, kao što se prethodne noći ispravila i izašla iz jaza. Žena, u punoj veličini, jer nije bila lutka; bila je to prava žena i imala je isti mjesečev profil: oštru bradicu, prčast nosić, kovrdžavu kosu do zadnjice; i dvije polulopte je vidio, iz profila; vidio je i pužve kućice, dvije njuškice srna bliznakinja. Narod se sav pretvorio u poluotvorena usta, jer se sjenka žene od maločas nekako popunila, postala je tvarna i stvarna, obla i gola, velika.

U toj magičnoj kutiji usred polja, u tom svjetlopisnom kovčežiću, u tom malom svemiru sazdanom od dasaka i platna – stojeći s prednje, zaklonjene strane – otac Bendžamin prepoznao je laž svijeta, tijelo iza ruha, dušu iza tijela, dušu je svoju prepoznao iza crne kože rizom što se zove; ali je poznao i prepoznao i nju: svoju uplašenu zvjerčicu, koja je one večeri molila za još života, za još strasti. I zatim je vidio: lutku, muža njenoga, koji joj ni do koljena dopirao nije, kako počinje da je tuče! Lutka je tukla tijelo tvarno i stvarno i govorila mu:

"Ti si vještica, jer si mi magijom smanjila plodilo, a ti si postala velika, deset puta veća od muža svog, i teža deset puta od mene, vještice jedna, rod si mi smanjila, a jedeš moju pšenicu: svako zrno – jedan zlatnik! Jedno zrno dva rađa, jedan zlatnik deset zlatnika, a ti ih gutaš, trpaš ih u svoju utrobu i ništa ne rađaš; evo ti zato, Rahelo bijedna, kazne preteške:

evo ti kamenja, roda i poroda tvoga, kojeg ćeš milovati! Miluj kamen, umjesto djeteta s rozim stopalima!"

I zatim se ona sagnu, snizi se do njegovog malog stasa, stasa muža; a on joj stavi kamen oko vrata i ona, jadna, poče da mazi čedo svoje, hladan kamen, pa mu zapjeva pjesmu milnu, pjesmu tihu, uspavanku.

"I potom Rahela skoči u rijeku, s kamenom svojim, s djetetom koje prohodalo nije, koje ni zadojila nije, i udavi se," reče glas od iskona, s inorodnim akcentom.

Nikad ranije otac Bendžamin nije osjećao takvu želju, takvu čežnju, kao tada, takvu strast da pocijepa platno iza kojeg se krije najsavršenija laž na svijetu, svjetlopis. I odjednom narod, sav u poluotvorena usta pretvoren ovom pričom, vidje prosjaka obučenog u bijelo, poput anđela na grobu Hristovom trećeg dana od ukopa, i uplaši se mnogo. Jer vidješe svi čovjeka bijesnog, u ritama od brašnenih vreća, od grube jute sačinjenih, kako se probija kroz svjetinu sa štapom, i kako viče na sav glas: "Narode, ovo nije istina! Ovo istina nije, jer Rahela nije sjenka prava: žena je to, obla i gola, tvarna i stvarna, putena i plodna, njiva rodna, i nikakvom magijom ona nije savila plodilo trgovcu lakomcu, nego je on – nemuž, lutka obična, pokretana koncima lažnim!"

I zatim je ludi prosjak pocijepao platno svojim štapom i vrata na zidu otvorio! I kroz vrata su vidjeli svi: nju, голу, plodnu, oblu, putenu, bolno rodnu! Jednim pokretom štapa prosjačkog svoga svukao je Joanu kao goli, puni Mjesec, on, crnorizac bijel, s jutanim vrećama za brašno, u prosjaka prurušen. Ukazao se neočekivan prizor koji je otkrio prevaru prikazanja, svjetloписа; pokazalo se da je raskoš s ove strane platna bila oskudna, jer je kovčežić magični pravo bogatstvo krio s druge strane, iza platna: ukazala se žena crvenokosa, od đavola i Boga zajedno ljepša, koja krikom pokri grudi. Ali i bijeda se ukaza: ukaza se jedna jadna drvena lutka (samo je okvir imala, čak ni tijelo imala nije, ni ruho ni utrobu), čija je sjenka bio muškarac koji je do maločas tukao Rahelu; ukazala se i konci koji su povlačili i kretali ruke i noge muškarca. Konci su išli naviše, ka nebu, ka lažnom krovu kuće, od dasaka iskovanom. Ludi prosjak raskova štapom i taj paravan, visok koliko čovjekov stas, i, dok ga je raskivao, vikao je:

"Evo narode i Boga, evo tvog Boga koji se sakrio na nebu, da vidiš koliko je pravedan i koliko mu je visoko nebo, koliko mu je i pravda visoka, jer je prevarant ovaj tvoj Bog.

Nevidljivim koncima pokreće mrtve lutke da načini sjenke živima, čisti privid, kao što je i život samo privid, samo san i mašta sjenke; evo tog tvog Boga, što prevarom, koncima nevidljivim, pokreće sve na licu zemlje, sve, ali baš sve, osim prave životvorne tvari i tijela nad kojima vlasti nema!"

I već se u sljedećem trenutku iza paravana ukaza običan starac, toliko star da je i od Boga stariji bio, s dugom bijelom bradom, kako stoji na skeli, zatečen u prevari i lukavstvu: u rukama je držao konce lutke koja je bila Rahelin muž. Ali nije-dan konac nije išao od tijela žene ka njemu, nijedna struna živog tijela prema njemu nije išla. Starac se namršti, opsova i reče: "Narode, tucite onoga ko vas je razljutio i magiju priče rastjerao!"

Narod je stajao zbunjen. Nije mogao da vjeruje da je muž, gospodar ženin, bio samo drveni okvir, strunom s neba pokretan; nije mogao, čak i da je htio, da povjeruje da je te konce pokretao jedan bradati starac, poluslijep čini se, jer mu oči nisu vidjele ni onu svjetlost koja je davala sjenke njegovim stvorenjima; jer svjetlost je slijepa, ona samo osvjetljava, a sama je slijepa, jer je sama sobom zaslijepljena; nije mogao da vjeruje da je jedan poluslijepi čovjek gospodar nevidljivih struna, Bog koji upravlja tim raskošnim svijetom sjenki, i da je dodjeljivao sudbinu mužu, a i nju je, iako slobodnu, vezivao uz pomoć pšenice i muževljevih batina, za njega i za sebe, i za muževljevu sudbinu; nije mogao da vjeruje da je sva ta divota bila jedno platno iza kojeg se krila bijedna prevara: nijedna od tih sjenki nije imala svoju dušu, lik i odlike, osim žene. A svi su prije toga vjerovali da su sjenke prave i žive, i da samo bog iz Makedonije, opsjenar Isijan, zna kako da ih namami iz svijeta mrtvih i da ih čovjekovom oku učini vidljivim.

Goli Mjesec pogleda bijesno u prosjaka i zatim uplašen, svojim rozim tabanima nošen, pobježe niz livadu.

Prosjaka su potom tukli. Kad je iznenađenje prošlo, ubili su ga od batina. Jer im je rasturio privid. Narod voli priviđenja. I ne želi da vidi strune kojima se upravlja njihovim životima. Tukli su ga kamenjem, štapovima, mazali ga izmetom. Tukli su ga jer su htjeli da žive ispred zavjese koja krije laž svijeta. Toliko su ga tukli, da je on, prije nego što je izgubio svijest, pomislio: "Bože, pa ja sam im samo pokazao da iza platna postoji nešto drugo." Zatim je zaspao tako tvrdim snom, da se više nije mogao sjetiti ko je.

Teško se budio, u vodenici. Bio je položen na dasku. Pokriven vrećama. Go ispod njih.

Nije znao kako je došao tu.

Nije znao ni koji je dan, ni koja godina.

Skupio je snagu i ustao, kao da mu je neko govorio da treba da ustane i da uradi nešto. Doteturao se do dolapa u prostoriji za brašno. Usput se omirisao: mirisao je na polje, na meleme od majčine dušice, na bosiljak i smilje. Na svog je oca mirisao. Rane po tijelu su bile suve i po tome je znao da je dugo ležao; najmanje pet dana, a nije se sjećao nijednog buđenja.

Kad je otvorio dolap, vid mu se razbistrio: vidio je crtež na pergamentu. To je bio isti onaj rebus koji mu je bio poklonio seminarista: očigledno, u onoj žurbi, seminarista ga je bio izgubio.

Ali postojala je razlika: na pergamentu je sad, oštrim očnjacima, neko bio izgrizao kožu, baš kod vrata. Neko je očito bio tu i našao izgubljeni rebus koji je ležao pred njim. To je sad bila čudna slika, rukom i očnjacima sazdana: ruka je bila nacrtala zid, a očnjaci su otvorili vrata na zidu, čineći rebus stvarnim, u tri pravca: vidjele su se visina, širina i dubina.

Posljednjim snagama gurnuo je tajna vrata iza dolapa. Ona su se otvorila i on je vidio tunel: crn, prazan. Iz njega je dolazio svjež dah vlažnog vjetra iz jaza. Zatim se vratio i legao na dasku, kao da je kamen, težak, milion godina star. I zaspao je snom tvrdim, ali slikovitim.

Vrata su bila otvorena. On je samo trebalo da sačeka.

Skup podivlja od radoznalosti. On tone: otac tvoj tone. Voda mu ulazi u usta. Uže između tebe i njega je kratko: baš onoliko koliko je potrebno za bliskost između oca i sina. Ti plivaš, taj jaz znaš kao svoju odaju: tu si se kupao sto puta s djevojčicom koja je bila kost i koža. Plivaš i ruke ti postaju vesla: vesla preteške Nojeve lađe, teške kao tuč. Za sobom vučeš oca: njegovo sjeme, sva potomstva tvoja i njegova, i sve koji su prethodili i tebi, i njemu. On sve češće guta vodu i davi se, propada i vuče te za sobom. A ti ga povlačiš i izvlačiš, svom snagom suprotnom i tjelesnom, ali sve je manje imaš: plačeš, vičeš, dušu uprežeš da bi vukao taj tovar. Očev tovar.

magistrature, doktorate, pa zašto vas hrani ova država, sjeme i pleme vam jebem," kažeš i hvata te bijes, ludilo te hvata, pa uzimaš viski J&B, Džej-Bi (Joana i Bendžamin, jesu li unutra njihovi duhovi, spiritus u isparenom špiritu?), flašu koju je Srećko, tvoj školski drug, prijatelj tvoj prvorazredni, za tebe otvorio, za još neispuštenu dušu tvog oca, pa je zafrljačiš u kredenac njegove kancelarije i ona se sasvim usitni. Srećko ustaje, zalijepi ti šamarčinu (zna on, ljekar je: histerija se šamarom liječi), pa još jednu, a ti njega dočekaš pesnicom, on ti vrati dvaput istom mjerom i zatim, raskrvavljenog nosa, sjeda i kaže: "Daj smiri se, jebem te, nisi dijete!"

Sjedaš spokojno a pokojno, kao da ništa nije bilo, kao da ste razmijenili dvije čaše viskija, kao da ste nazdravili. I zatim kazuješ nešto što se samo u časovima tužnog ludila kazuje, kažeš suludo: "Jebem te, nisi dijete, tako si rekao", kažeš mu. "Pa zar treba da budem dijete, da bi me jebao? Pedofilčino jedna".

I zatim počinjete da se smijete kao blesavi, obojica krvavi. Toliko se smijete da prozori ječe i zveče. Nezdrav je to smijeh: tuga u ruhu smijeha. I odjednom, utihnete kao da se nikad niste smijali. Odozdo zuje frižideri mrtvačnice.

On se briše papirnatom maramicom, uzima tampon, sipa alkohol, pa briše tvoju arkadu. "Izgleda da sam ti je razbio," kaže. "Sići ćeš dolje, na hirurško, jedna moja kurvica će ti uštepati dva konca", kaže.

I zatim ćutite. "Daj cigaretu", kažeš mu. Daje ti, pališ ti, pali on, iako ne puši, pulmolog je, ali uvijek u fioci ima Davidov, crni. Za ovakve, brze smrtne slučajeve. "Davidov: da vidim, ali da vidim bijelo, da ne vidim crno", kažeš mu, pokušavajući da napraviš igru riječi od marke cigareta, a, u stvari, kalambur jada i ludila od bola praviš, dok nijeme suze teku niz obraze.

On te gleda i kaže: "Slušaj. Slušaj što ću ti reći. Ovo ne bih smio da radim. Ali za tebe ću uraditi, jebem ti pisca, ti jebem. Ti misliš: medicina je melodrama; za sve ima lijeka, sve završava hepiendom. Slušaj: ima jedan lijek, zakonom zabranjen. Koristili su ga prije dvadeset godina za ovakve slučajeve. Veoma je kardiotoksičan. Truje srce, ali ako upali, efikasniji je od onih šest doza. Ne dajemo ga, jer ga pacijenti često ne izdrže. Za tebe ću ga dati. Ali ako potpišeš. Ako preuzmeš odgovornost za svog oca. Ako lijek bude djelovao, ima još tri do šest mjeseci života, maksimum. Idi kući, naspavaj se. Ne pij po kafanama. Pozvaću ti taksi. Naspavaj se i sjutra mi reci", kaže.

I ti ga gledaš: Srećko, sreća od Boga stvorena, srećka koju ni lutrija izmislila nije, nudi ti ugovor s đavolom; oca svoga, s vrećom

punom kamenja na grudima, C.A. dekstrum, da spašavaš užetom oko vrata, rijekom života da ga vučeš i da ga izvučeš. Da se obećaš đavolu: on, đavo, daće tvom ocu još šest mjeseci života, ali ako da Bog. A kako da potpišeš, kada tvoja majka još ne zna od čega je bolestan, kada i nju lažeš magičnom riječju – “neкроza”?

I kažeš Srećku, sreći božijoj, neviđenoj: “Daj formular. Sad. Za mog oca drugog sutra osim danas nema. Sad ću potpisati.” On kaže: “Idi kući, razmisli. Da ne bude poslije – eutanazija. Da ne budeš oceubica.” A ti ga gledaš, i kažeš: “Daj, ne jedi gurabije, Srećko. Gadi mi se od tebe. Budi hrabar, daj svom drugu formular.” I zatim on popunjava formular, ugovor s đavolom, ovjeren njegovim pečatom, prim. dr Srećka; a ti kažeš: “Pa ovo ‘primarijus’ znači prvi među prvima na latinskom. Srećko moj je to, nije šala. Đavo lično, primus i primarijus!”

I potpisuješ da preuzimaš odgovornost. Za smrt ili život svog oca.

I sjećaš se: ulazi tvoj otac kod tebe bijel kao krpa. Kao Betoven mračan, poslije devete simfonije.

Pijan.

Liježe na krevet i kaže: “Bolestan sam.” Majka mu kaže: “Nisi bolestan, pijan si.” A on: “Nisam pijan. Bolestan sam.”

I daje joj novine. Novine od danas. Ona čita na prvoj stranici, zaokruženo crvenim flomasterom. Nadnaslov: Dvije godine pobijedene demokratije. “I?” kaže mu ona.

*“Ništa”, kaže on. “Greška. U kucanju. Nisam je vidio. Treba da stoji: Dvije godine **pobjede** demokratije, a ne Dvije godine **pobijeđene** demokratije.” Pogriješili su kad su prekucavali tekst.*

Majka jadikuje. “I što si im rekao? Pa trideset godina si noću dežuran, trideset godina loviš i ispravljaš greške u sistemu, bilo je red da jednom pogriješiš!”

On gleda u tavan onim njegovim zelenim očima i kaže: “Ništa. Niko ne vjeruje da je tehnička greška. Misle da je genetska. Moj brat Dimče bio je partizan. A poslije komunista, došli su oni, demokrate.”

Majka mu kaže: “Pa glavni urednik je onaj uredničič, iz sela si ga doveo, prvi si mu tekst napisao jer si se sažalio nad njim, jer te podsjećao na tebe samog s probušenim cipelama. Stan si mu dao, državni, socijalistički; na čevape si ga vodio u kafanu.”

“Ne važi to ništa”, kaže čovjek sa zelenim očima i diše duboko, kao riba na suvom, kao da mu se povraća. “Nova pjesma se svira sad. Ne smije biti grešaka, čak ni tehničkih.”

I zatim zaspri teškim snom i bunca, iz buncanja shvatimo i ja, i moj brat, i majka: ovi novi, demokrate, izbacili su mu sto u hodnik.

Po naredbi onog uredničića. Rekli su mu: bolje da ga oni ne otjeraju, bolje da sam ode u penziju. Najbolje bi bilo da se razboli, preko veze, s ljekarskim uvjerenjem, tako mu penzija neće biti mala.

Ti ideš u drugu sobu i, dok on spava, uzimaš telefon. Ponižavaš se iz ljubavi. Uredničiću kažeš: "Kako te, bre, nije sramota. Čovjeka je od tebe napravio, a ti – sto u hodnik." A on kaže: "Shvati me, molim te, nisam to ja, ovi iznad mene, iz partije, ne vole ga, nimalo ga ne vole, jer je zapeo s tim njegovim istorijskim feljtonima protiv Vanča Mihajlovskog. Zapeo pa zapeo, kao da je Galilej – ne okreće se Sunce, Zemlja se okreće, kao da je važno što se oko čega okreće, jebem li ga. Posavjetuj ga da napiše jedan tekst o Vanču, odmah će mu vratiti sto nazad, kaže mu da savije vrat. I meni će laknuti, znaš koliko ga volim. Kao otac mi je bio, stan sam dobio zato što je on bio predsjednik Komisije. Daj, kaže mu," kaže ti glas bez tijela i ruha, glas iz slušalice i zatim začuti. Ti dišeš šumno, ne znaš što da kažeš, a on otud traži izlaz, pa kaže nešto što se nijednom sinu ne smije reći da učini svome ocu: "Ili bar ti našvrlijaj nešto o Vanču, proknjižiče se kao da je on napisao, jebem li ga, ne budi dijete!"

I ti spuštaš slušalicu tako da se aparat pod njom smrska u hiljadu plastičnih krhotina.

Poslije mjesec dana obitavanja po hodnicima propljuvao je krv. Odvedoh ga kod Srečka, sreće moje, druga krvnog. Preko veze.

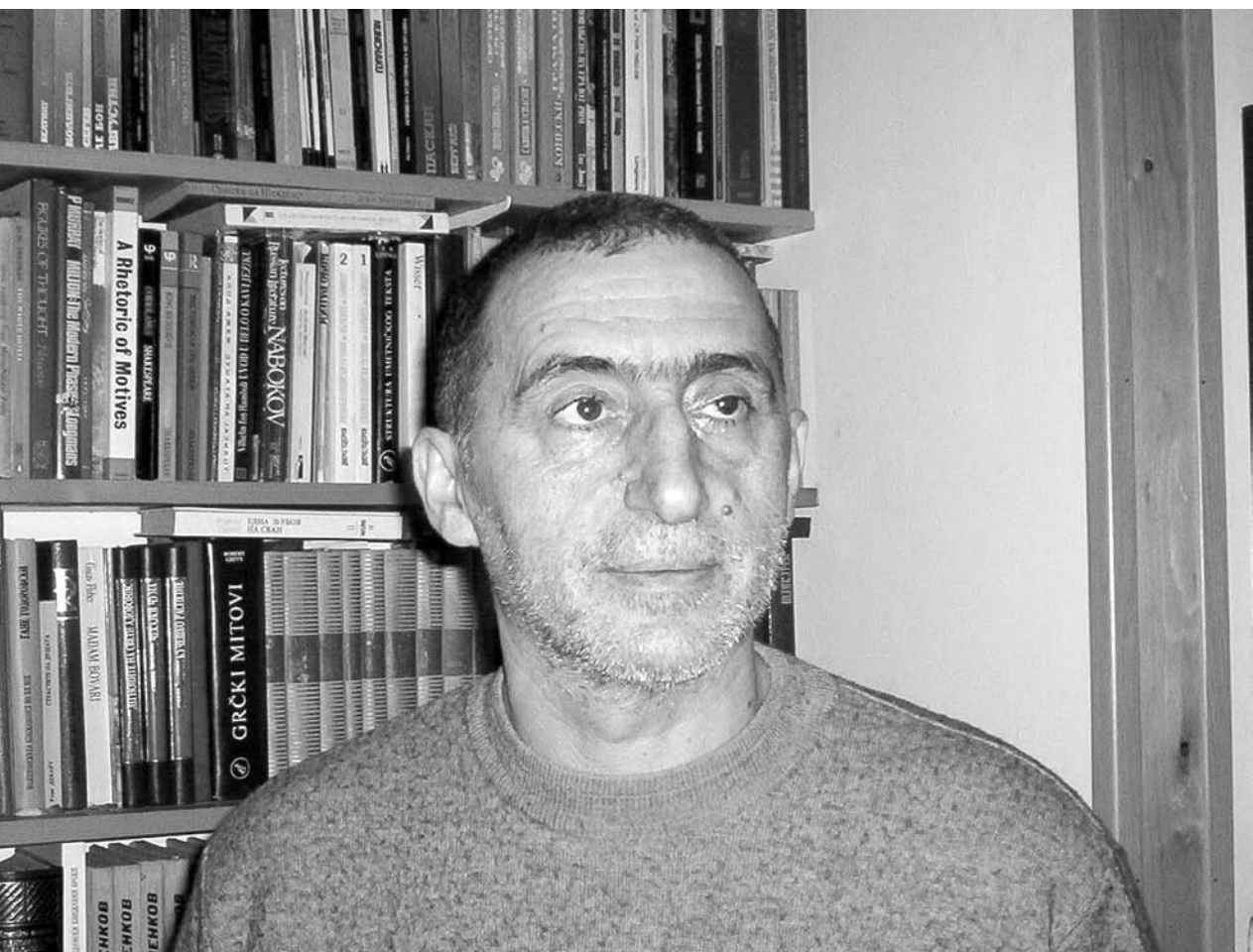
"Zar baš trpni pridjev mjesto imenice, dva-tri slova u jednoj riječi, tako da presude tvome ocu? Je li toliko bitna razlika između 'pobjede demokratije' i 'pobijedene demokratije' da čovjek umre zbog nje, otac, povrh svega? Ili je, pak, taj uredničić bio ovaploćenje greške, tanatosne razlike, koja se naziva demokratijom? I što si vidio ti od te demokratije, jebem joj mater? Kakva je pravda ta demokratija kad i ti, i neki idiot koji kopa nos, pravi lopticu, pa liže prst jer nema gram mozga u glavi – imate pravo na po jedan jednako vrijedan glas? Jeste li do te mjere podjednako pametni, da ti on može presuditi u kakvoj ćeš državi živjeti?!"

Izlaziš kroz vrata i odjednom se, kao u filmu, sudaraš s crve-nokosom: stažira tu, na pulmologiji. Leptirica užarena, zaljubljena u tebe (znaš to, je li, iz knjige koju pišeš znaš), u bijelu uniformu obučena, poslušna, s kosom vezanom u dvije kikice, poput sred-njoškolke. "Dobar dan", kaže sa strahopoštovanjem. "Dobar dan, pišče, kako ste?", dodaje, jer ti čutiš. "Dobro, kažeš. Dobro sam ja. Kako si ti?", i snažno uzbuđenje ti preplavi lice. Erekcija: poslije toliko vremena, samo zbog njenog glasa! U zao čas za tvog oca, jer erekciju dobijaš, gade jedan, jer je rečeno: gdje je smrt, tamo je i nagon za rodnom i porodom, eros. "Nema te nešto, nisi došla onda,

u srijedu”, kažeš joj i vidiš: mantil joj je raskopčan, a ispod mantila jedna tanka majica, a ispod nje nema grudnjaka, samo njuškice od srnice njuše. Interesuje ih što ti tu tražiš, kod Srečka, srečke neviđene, kakvu lutrija još izmislila nije, s đavolom uortačene. Jer, ko kod Srečka ide, ne stiže sam do kraja. A ona te gleda svojim očima-ugljenčićima, muškom strašću još neužarenim, predosjećajući da si se i ti upisao u Srečkovu knjigu (jer uzeo si tri mjeseca plaćenog odsustva na Fakultetu), kaže: “Nosim ovdje knjigu, u torbici mi je”, i vidiš da na ramenu ima pletenu torbicu, skromnu, ali lijepu. “Hoćeš li mi je sad potpisati?”, kaže, kao da predosjećajući tvoju lošu kob. Ti je gledaš, ona te gleda i guta te tim ugljenčićima koji se polako žare, i ti sasvim hladno na taj žar sipaš led: “Ne. Ne sad. Samo što sam potpisao jednu posvetu. Ne mogu sad”, kažeš joj, i ona vidi suze u tvojim očima.

Laknulo joj je, jer nisi ti u Srečkovu knjigu upisan, jer čovjek ne plače nad svojom smrću; nad tuđim smrtima plače. Ti otrčiš stepenicama, a ona ostaje za tobom, s tim svojim otvorenim ustima, malim dragim trouglom, geometrijom savršenom, djelom majstora iz tajfe mijačke zidarske.

Sljedeće srijede, a da ni sama ne zna zašto, iako zna da si tri mjeseca na ferijama, ona čeka pred tvojim kabinetom na Fakultetu. A ti na groblju. Vratit ćeš se ti, vratit ćeš se, ali humka se neće vratiti kući: to je ostalo od njega, od oca tvoga. Na rukama ti je umro, dva dana prije toga, a posljednje riječi su mu bile: “Nekroza je, obična nekroza, ništa to nije, ne brini se, sinko.” I eto ti Srečka, pošto se sve završilo, zemlja je prekrila tijelo: dolazi, grli te i umjesto: “Primi moje saučešće”, kaže ti: “Jebem ti pisca, ti jebem. Rekao sam ti da nije melodrama, nije med za srce, otrov je za srce, kardiotoksično je.” Ti ga grliš, on polaže dva karanfila na grob, dok te grli kao kliještima, kaže ti: “Moraš da znaš: još prije prve terapije, kod prve doze, kad je ležao kod nas tri dana, prve noći, na mom dežurstvu, našao sam ga. U kancelariji dežurnog, u mojoj kancelariji. Bio je uključio lampu na stolu, otvorio svoj dosije i čitao. Ja ulazim i kažem mu: ‘Što radiš to?!’ On kaže: ‘Gledam kako ljubav i od smrti pravi nekrozu’, i smije se. Izvadio je iz fioke crni Davidov, zapalio, puši kao da mu je to prva cigareta u životu, uvlači i kaže: ‘Preklinjem te, djecom te kunem: nemoj mu reći da znam. Neka teče svijetlopiš: nek mu moja sjenka vjeruje da mi tijelo nije bolesno. Ako kažeš, sjeme će ti se zatrijeti. I ja ću igrati igru: ja ne znam. Igraću kao da ne znam da svaka svjetlost ima svoju sjenku.’ I zatim puši, ne trepće; drugu cigaretu vadi, pali, mojim cigaretama me nudi i kaže: ‘Koga lažete? Čarlija Hita? Ja sam, da bi na put izveo njega i brata, napisao sto-



Dragi Mihajlovski

DIJAKOVA SMRT

TIMURTAŠ

Prebrojasmo se! Mnoge uze Alah, devetsto trideset i sedam! Mnogi još jauču ispod velikog bijelog šatora, koji je malo udaljen od zidina. Tristo dvadeset i pet! Probodeni, izmrcvareni, sakati! Ovo mi se odavno nije desilo! Čista vojnička katastrofa! Ne može se reći da nas sad nema dovoljno! Trinaest hiljada zdravih, izvježbanih, moćnih ratnika čeka na moju zapovijed: osam hiljada pješadinaca i pet hiljada konjanika! Sila je to, nije šala! A koliko ima nevjernika? Niko tačno ne zna, ali sigurno je pola od njih već mrtvo! Još smo ih dolje, kod tjesnaca, razbili! Kao gnjide smo ih zgazili! Glupi nevjernici! Maloumni junaci! Što su postigli? “Što su postigli, ej Bajruuuše?” Ovo je sigurno izletjelo iz mene kao krik, pa eto ti Bajruša kraj mene, ni iz čega se tu stvorio: iz samog plavetnila beskrajnog neba ili iz dubine stradalničke zemlje, gde je možda bio došao da posjeti svog mrtvog druga, bliskog saborca, sad otjeranog u hladnoću i tjeskobu negostoljubivog mraka. “Zovi komandante!”, kažem mu, svjestan koliko smo blizu vječnom mraku. Dovoljno je da te ošine sitni kamen ispaljen iz pračke nekog ljutog branitelja i – toliko. Tu završava tvoja odiseja, tvoj skromni, beznačajni, mukotrpn put. Pokupiće te kao đubre i strpaće te u jednu od ovih razjapljenih rupa, koje se posvud unaokolo otvaraju gladne novog, svježeg mesa. I produžiće dalje. Do sljedećeg popunjavanja, do sljedeće gladne jame. Glupi, glupi, vojnički kraj. Bijeda, gadost, krv i bol! Jaukanje, vika, krici! Himna smrti! Oda tuge i grubog, hotimičnog ličnog poraza! Ples samosažaljenja i svireposti! Šejtanski trijumf!

“Gdje su, Bajruše? Pozvani su?”, kažem i sjedam u šator na drvenu stolicu, koju Bajruš nosi za mnom svuda po bijelom svijetu. Kobajagi za sreću! Sreća? Izgovaram i slušam to što je izgovoreno – sreća! Što to bi? Ponavljam riječ još nekoliko puta i sa svakim sljedećim ponavljanjem smisao joj se sve više gubi! Sreća! Sreća! Što to bi? što se krije iza ovih pet smiješno složenih glasova nasilno spojenih u jednu riječ, koja mi se sve više čini praznom, besadržajnom, čak i glupom? Koji se bog,

Prevod s makedonskog:
Nenad Vujadinović

koji sultan, koji čovjek nekad dosjetio da napravi ovaj kratak, nesrećan spoj suglasnika i samoglasnika, i da njega postavi kao simbol, kao krajnji cilj našeg vječnog traganja? Vrh života pun osjećajnih ispuščenja i udubljenja? Podvig umora? Dođe mi da se smijem! Ha, ha, ha! Sreća! Sreća! Put ni do čega! Do privida riječi! Ha, ha, ha! Potraga za čim? Za riječju, a riječ je privid, ispušteni vazduh obojen nevidljivom dušom! Sreća! Boli me svaki suglasnik, svaki samoglasnik! Bol osjećam, ali značenja nema! Bože, kakva prevara! Prostačka i nečuvena! Zavrzlama nad zavrzlamama! Ujdurma nad ujdurmama! Hir šepavog! Sreća je parola, prazna riječ, prevara koju nam je smjestio neki seoski šeret; glup san nekog ludog siromaška, koji jedva krpi kraj s krajem; zamak od tankog kartona, koji se brzo ruši nakon uboda obične, sitne, beznačajne čiode! Snovi! Snovi! Ludost sićušnih!

“Tu su!”, kaže Bajruš i klanja se do zemlje. “Neka uđu!”, kažem i ostajem na stolici, a ono što mi šeta mislima sad mi se jasno vidi u očima.

I evo ih. Dolaze jedan po jedan. Smjerni, pokorni, ali divlji. Ne znaš ko će ti kad zabiti nož u груди. Slavoljublje! Svako ga ima! Svako od nas! Ima ga svaki od ovih strogih, surovih, nemilosrdnih ratnika, koji sad, kao po navici, ulaze u moj šator, poklanjaju se i stoje preda mnom. Znam to po sebi. Zašto bi oni bili drugačiji? I ja sam do juče bio kao oni. Sve do nesrećnog prelaska preko prevale, gore kod Pletvara. Otjelovljenja sujete! Dođe mi da ih sve zakoljem kao kokoške! Da počne krv da im prska po šatoru, kao što prska krv iz vrata mlade koke koja još nije postala nosilja, i koja je ostala bez glave, tik pošto je sijevnula oštra sjekira na tvrdom panju. Nevjernici su oni! žeđ za slavom ih čini nevjernicima. Misle da mi to nije jasno? Da ne znam za njihovu ludu želju da me vide posrnulog, osakaćenog, mrtvog; pa da se poslije međusobno ispoubijaju, boreći se za moje mjesto? Nagnuće se nada mnom polumrtvim, ružnih lica punih iščekivanja, i nemilosrdno će pitati, kao što su jednom u iskonskom Vavilonu pitali Makedonca Aleksandra, slavnog Iskendera, dok je bio na samrti: “Ko će te naslijediti?” A ja ću im, isto kao i on, skupljajući snagu, s dušom se rastajući, odgovoriti: “Najjači!” Da, baš to želim da im učinim. Najjači! Neka se poubijaju bezumnici. Nek se satire njihov soj. Da se spasi ova jadna zemlja slavožednih, nasilnika, ubica! Ne! Mogu im učiniti nešto još gore! Da poludim! Da! Da izađem sasvim iz njihove glupe šeme postojanja

i da ih pogledam iz nekog drugog, njima nepoznatog ugla, i da se smijem njihovoj beznadežnosti! Tad neće znati što da urade! Da me ubiju? Teško! Moraće da me slušaju bez obzira na to kakve budalaštine zapovijedam! Zato što će sultan ipak meni vjerovati, mojoj beglerbejovskoj riječi, mojoj istini – a njih će surovo kazniti. Ali čekaj, polako. Možda nisu svi loši! Ko se borio dolje lavovskom snagom dok sam ja preživljavao svoju bijednu, ružnu krizu, a? Ko je pobijedio i zgazio tvrdo-glave nevjernike? Oni! Ili neki od njih! Ne znam! Priberi se, čovječe! što brže to bolje! Pogledaj svoje potčinjene. Stoje pred tobom i čekaju nešto da im kažeš, nešto što će zagrijati njihova surova srca! Neku blagu, mirnu riječ! Ima takvih! Nisu sve prazne poput “sreće”! Ustani, čovječe, odbaci sumnju i budi njihov bog! Oni samo to traže od tebe! Samo to i ništa drugo. Da budeš zdrav za sebe, snažan i surov za dušmanina, strog, ali blag prema njima! Takvog vođu žele!

“Ne stojte, sjednite!”, kažem. Gledam ih kako stoje i dalje, baš to sam i očekivao, i polako se smirujem, vraća mi se vojnička strogost, zapovjednička blagost, ona zbog koje me vole i cijene. “Loše stoje stvari, gospodo! Ali vraćanja nema! Pred kim da se povučemo, mi, slavni Alahovi ratnici? Zar pred jednom nevjerničkom bandom ludaka, koja vjeruje da može da zaustavi naš pobjednički put? Nikad! Snage imamo! Alah je s nama! Imali smo dovoljno odmora! Vojnici smo, a ne babe!” Govorim i polako dolazim sebi, ličim na onog starog, kakvog me znaju. Oni me gledaju, gledaju, žele, vidim, da mi vjeruju, ali nešto ih sprječava. Kao da je neki nevidljivi, tajni, crni argat mraka stao između nas i ne dozvoljava nam da se razumijemo. Hvata me očaj. Što više podižem glas, efekat je sve manji. Ja već vičem, a oni samo ćute. Riječi odabrane, ali njima poznate, udaraju kao krupne kapi proljetne kiše po tvrdom i ćutljivom zidu preda mnom. “Ujutro, u zoru, napadamo!”, vičem, navaljujem, a oni bulje u mene kao da me prvi put vide. “U zoru napadamo!”, ponavljam, ali ovog puta tihim, molećivim glasom. “Da ih pobijedimo i cijeli će grad biti vaš!”, obećavam, “cijeli”, mucam, “samo da ih pobijedimo, da odemo dalje, mnogo dalje, do plavog, beskrajnog Jadrana!” Pogled mi se mijenja, Bože, da li ludim? Izlaze, klanjajući se, obećanje uvijek pomaže, znam ja dobro, nisam od juče. Stari sam lisac. Star, vrlo star. Od početka svijeta, možda od iskonskih zora. Samorođen možda, kažem i znam da riječi više nisu moje. Neki tuđinac, osjećam, legao mi je na grudi, uhvatio

ritam, kuca u mom srcu, govori umjesto mene. Ovako dolazi ludilo. Ovako, i nikako drugačije. S tuđincem uvučenim u tijelo, s tuđincem, koji svom dušom govori, glagolji, galami, besjedi – govori umjesto tebe! Bože, gospode, čuj me, molim te – i pomagaj!

RAVUL

Pobijediće nas, možda će nas satrijeti, trag će nam se izgubiti, a ne znamo ni ko smo! Ko smo, zaista? Gori svijeća u tijesnoj ćeliji, noć je. Možda noć pred uništenjem. Gori svijeća i obilježava treperav krug mog ograničenog svijeta pišćeve mašte i šturih sjećanja! Pisati, zapisati, makar i ukratko, ono što nam se dešava, da bi buduća pokoljenja, ako ih bude bilo, znala što nas je snašlo, kako je kuga zakucala na naša vrata, kako je groznica tresla naše domove, kako je kolera satrla domaćine. To mi se čini vrijednim! Bar jezik imamo, dobro je! I pismo! A ko su nam preci? Što su mislili i što su zapisivali prije nego što su iščezli s prelijepog svijeta gustih šuma, plodnih kotlina i dolina, plavih jezera, Bijelog mora? Starac Paisij rekao mi je jednom kad smo se popeli na Brijeg, na jedno pola sata pješke od manastira, i kada smo se zagledali u široko pelagonijsko polje, da su naši preci došli s područja iza Karpatha. Zinuo sam i čekao da mi objasni, a on je samo rekao da su i njemu tako rekli, da su Karpati planine iznad Vlaške zemlje, a da se iza njih proteže ogromna, nesaglediva ravnica koja seže do samog ledenog, Sjevernog mora. Zamislite kakva je zbrka nastala u mojoj glavi nakon spominjanja svih ovih stvari. Danima i noćima sam razmišljao o tome kako bi mogla da izgleda ta Vlaška zemlja, ti Karpati, ravnica iza njih, ledeno more! A i sada, dok sjedim na drvenoj stolici nagnut nad lojanom svijećom, pitam se, ako jednom i stigne ovaj rukopis do nekog budućeg čitatelja, hoće li se on samo smijati mojoj neukosti i prostoti, ograničenosti i zaslijepljenosti! Ali, molim vas, oprostite! Jer, što još možete da očekujete od čovjeka koji nikad nije otišao dalje od pelagonijske visoravni, od čovjeka koji nikad nije vidio ni jezero, ni more, ni velike gradove, o čijem postojanju samo sluša priče? Ne tražite mnogo od mučenika koji svijet vidi samo uz pomoć svoje mašte; koji zamišlja kako bi moglo biti ovo, kako bi trebalo da izgleda ono; od prostog dijaka, koji nikad nije dodirnuo ženu, a kamoli neki čarobni, začarani, divni predio pun uzbuđenja!

Prost sam gospodine, prost i neuk, izvinite zbog toga. Svijet su moj četiri stotine monaha i dijaka, ovdje u manastiru, nekoliko oskudnih rukopisa koje sam imao prilike da vidim i prevedem, rijetki razgovori s teta Marijom i mnogo vila, vještica, patuljaka, nečistih bolesti, zlih vjetrova i duhova, koji me svakodnevno obuzimaju i tjeraju da ostanem to što jesam u ovom drevnom obitavalištu kraj Dragora, dobro nadošlog ovog proljeća. Ali ipak, što je s precima? Da li su zaista došli s područja iza Karpata? Zašto su morali da dođu odnekud? što ako su oduvijek ovdje bili, od samog postanka svijeta i vijeka? Zašto bi baš mi morali biti došljaci? Da li možda neko tako želi, da budemo došljaci, da budemo novodošli, da bi uvijek postojao neko ko će tvrditi da je stariji, da je ovdje prije nas, pa da tako ima pravo da nas gnjavi, da nas tjera na poslušnost, na savijanje glave i klečanje pred starijim, možda prvostvorenim? Da li zaista postoji redosljed postanka? Da li je Bog prvo polako, vješto i sa stilom, stvorio narode koji su mu značili mnogo, a poslije sve druge, na brzinu, u naletu – da bi bili vječno pokorni ovima prvima? Kakav je slučaj s nama? što smo mi? Sloveni, tako kaže jezik, tako kažu obredi. Ali što je s vjerom? što ona kaže? Ona mnogo ne govori o tome. Ona je uvezena, donešena, silom uvedena. Da li su Sloveni oduvijek bili hrišćani? Nisu. Hrišćani su od prije nekoliko vjekova. Pokrstili su ih sveti Ćirilo i Metodije, Kliment i Naum. Zašto se onda držimo tako slijepo nečega što je uvezeno? Koju smo vjeru imali prije toga? što je falilo mnogoboštvu? Svaka travka, svaka životinja, svaka zvijezda – bog! A što ako nas sutra pobijede oni ljuti napadači, oni silni nevjernici. Ako nam nametnu islam umjesto hrišćanstva, Hrista zamijene Muhamedom, Boga Alahom? Da li će se nešto bitno promijeniti? U čemu je razlika? I tako je sve uvezeno, nametnuto, nije naše. Kažem: ko su bili naši preci? Da li smo zaista s tog područja iza Karpata, iz tih ravnih, jednoličnih predjela, ili smo oduvijek bili ovdje, na ovim divnim brdima i planinama, na ovim plavim predjelima božje velikodušnosti i ljepote? Starac Paisij mi je još prenio da smo, kad smo došli iz te zemlje u podnožju Karpata, svi bili plavi, bijelog lica, plavooki i krupni. Gledam svijet koji znam, vidim teta Mariju, monahe, dijake, vladike, vidim sebe, znam građane Bitolja, seljake iz okolnih mjesta, teško će se naći neko takav: samo plav i samo plavook, i samo krupan. S kim su se pomiješali oni koji su došli, ako su uopšte došli? Da li s potomcima slavnog Linkestijca Arhabeja, koji je kraljevaio u ovom gradu i u cijeloj Pelagoniji mnogo

vijekova prije Isusa: najmanje pet, kako kažu grčke knjige, prije nego što je izgubio kraljevstvo od lukavog Makedonca Perdike, udruženog sa Spartancem Brasidom? Ili s potomcima velikog Filipa Drugog, koji je gnjevan sačekao pljačkaša Bardilju, ilirskog kralja, ovdje negdje u pelagonijskoj ravnici, i pobio njegovih deset hiljada vojnika; a potom, neka četiri vijeka prije Isusa, izgradio Herakleju kao vojno odredište na putu Vija Ignjacija baš ovdje, gdje se danas još uvijek diže svakad ugroženi Bitolj? Vjerovatno oni koji su došli, ako su došli, nisu ovdje našli pusto polje, prazne kuće, nenaseljene predjele, mrtve domačice, kotline i doline bez ljudi, robe, stoke? Ili su možda bili toliko snažni i oholi (kao što jednom reče mali gadni Zlatoust, koji se uvijek hvalio da je čistokrvni Sloven; iako mislim da bi se Sloveni, ukoliko ih je ovdje uopšte bilo, sigurno stidjeli njegove pojave) da su poubijali sve živo na svom putu do Peloponeza i započeli svoj novi, čisti život – novih, čistokrvnih, plavookih i plavokosih ljudi? Zvuči nevjerovatno, smiješno, glupo! Više volim, iako sam u ovim stvarima neuk, to priznajem, kao što sam neuk i u mnogim drugima, da drugačije shvatim istoriju i naše porijeklo! Ovdje su možda dolazili i odlazili narodi, ali zemlja, ta strašna ljepotica, svima naplaćuje porez, uzima im najljepše i od toga oblikuje svoj jedinstveni i raznoliki narod! Zemlja je porijeklo! Zemlja je vjera! Zemlja je moj narod, nekadašnji, sadašnji i buduć! Ona će znati da i od ovih nasilnika, koji su se rasprostrli pod stasitim zvijezdama, uzme najbolje, da ga ugradi u nas, da postanemo bolji! Ne, kažem, ne znam za druge, ali ja nisam s tog područja iza Karpata! Ja sam plod ove zemlje! Oblik ovog iskonskog predjela! Kvazi Sloven, prefarban zreo Indoevropjec, hrišćanin na probi, dijak u iskušenju, Linkestijac: otvoren, ali i čvrst prema svim napadima nekog novog Bardilja ili osmanlijskog sultana, ili novog oblika stare poznate vjere! Ja sam Makedonac!

TIMURTAŠ

Šejtanski grad! Sudbinska prepreka koja se isprijčila preda mnom kao mutna, široka neprohodna rijeka! Što radim ovdje? Što sam se zaletio kao budala pod zidine i zatupljen, zaguljen, samo mlatim, udaram, krvarim? Zbog čega toliko krvi? I vidi je! Ona je pametnija od svih nas! Ona ne zna za vjeru, porijeklo, ovako posvud razlivena: pod bedemima, po liva-

dama, po odjeći ratnika! Ona se besramno miješa i posvud je crvena! Za nju ne postoji druga boja osim crvene. Ko može sad da pročita, ovdje, u ovoj izmiješanoj lokvi svježe, crvene krvi, ko je bio nevjernik, a ko pravovjernik, ko je prizivao Isusa, a ko Alaha prije nego što će pasti i slomiti vrat, prije nego što će mu oštro koplje probosti grudi, iskrivljeni jatagan presjeći grkljan? Pitam se što je to što postoji u ovoj nepokretnoj, zgrušanoj i besprijeckorno mrtvoj crvenoj tečnosti što nas, kad prostruji našim venama i žilama, čini ljutima, bijesnima, zaslijepljenima, poblesavljenima, nepovratno ludima, pa nas onako besramno, divljački, nečovječno gura u veliko i nedostojno, besmisleno klanje? Što se krije tamo? Koja moć, kakva sila, koji bog ili šejtan? Bože, spasi svijet! Spasi ljudski rod od laži krvi! Ljuti i bijesni, ispunjeni lažnim predrasudama i poukama, tuđim vjerama i istorijama, žurimo jedan prema drugom i ubijamo se. Vrebamo jedni druge, iscrpljujemo se, trošimo se do posljednje mrvice snage i uma samo da bi ubili, da bi uništili nepoznato, tuđe, možda i bolje od nas. A sve je zavjera krvi! Podla, gruba, bezobrazna predrasuda! Mi se prebojavamo, mi se dijelimo, mi pišemo istorije u kojima smo, naravno, junaci i moćnici, mi se istrebljujemo međusobno kao pacovi, kao muve govsnare krajem ljeta, sve radimo ne bismo li stvorili razdor; a ona, podla, ističe i miješa se! Uvijek iste boje, uvijek topla, kao da jedva čeka da se izlije iz naših mračnih izduženih tijela, iz svojih zatvora, u dugo željenu slobodu. Ne, više ne želim da koljem! Ne, više ne želim da činim ništa u korist slobode te podle zarobljenice! Niko me više neće moći natjerati da joj služim! Trebalo mi je dugo vremena, ali prozreo sam je! Shvatio sam jednom da su krv mrtvog Bajruša i moja krv iste, nepromjenljive boje. Shvatio sam da poslije smrti samo krv doživljava svoju ekstazu, svoj veliki, dugo pripremani trijumf, i da kreće na put ka svojoj voljenoj, miloj slobodi! Sve drugo – prethodna uzbuđenja i naprezanja, ljutine i bjesovi, radosti i tuge, nevažne pobjede i porazi, podjele na nevjernike i pravovjerne – bilo je samo hir, spoljni prikaz unutrašnjeg bunta krvi i njene posljednje, najveće bitke za izlazak iz zatvora naših tijela, njenog čudovišnog boja za trajnu, spokojnu slobodu!

Gledam posvuda lokve krvi, nazirem nevidljive duše upokojene u njima, dok ležim ovdje u šatoru isprskan svježom krvlju i kažem: Nikad više! Nikad više tuđe bitke! Vrijeme je da pokušam da dobijem svoju! Da, samo svoju! Najvažniju i najveličanstveniju! Bitku za život!

Sad čekam kaznu u ovom već zapaljenom manastiru, izbrisanom s karte svijeta, zajedno sa svojih trista devedeset i šestoro preostale braće. Toplina pretvorena u crvene, opake zmije uvlači se kroz pukotine, gura se u kamare, dolape i izbezumljuje nas. Ništa se ne čuje napolju. Ni poj ptica, ni meki fijuk vjetra po oprljenim krilima nekadašnjeg gaja, ni prijetnja hladnoće po kupolama i prozorima strahom okamenjenog zdanja. Samo toplina – teška, sparna, gadna vrućina koja ulazi sa svih strana i guta sve živo pred sobom? Da li se otvara vječnost? Da li ćemo se ubrzo, kad se istopimo kao slanina svježe zaklane svinje, naći svi zajedno, ošamućeni, izgubljeni, izgorjeli i pocrnjeli, na samom jezeru zaborava, koje gori u vatri sumpora i tartara? Da li ćemo, vezani lancima, prikovani teškim okovima, ostati zaboravljeni u zatvoru svoje vječne kazne? Ili ću se samo ja, kao najveći grijешnik od svih, naći tamo kraj bešumne Lete, kao Tantal i biti iskušavan kapljicom vode nužnom da ugasi nepodnošljivu žeđ; a drugi, grijешni, ali ne poput mene, biće protjerani da lutaju u vječnom progonstvu po mračnim predjelima nepoznatog Hada? Vjerujem da će mi Bog, ako riješi da se ukaže iz procjepa svojeg tajnog borišta, sve moći oprostiti, sve osim ubistava; onih, koja sam počinio zajedno sa sabraćom braneći baš njega, njegova prava, vjeru čistu kao suza, primogenituru naše svijesti. Nakon smrti starca Paisija, priznajem, malo sam se pokolebao. Preteški su bili oblaci crnog dima koji su gledali u mene, umjesto njegovog milog, smirujućeg, dostojanstvenog lika. Preteški i previše nerazumljivi za moj prostački, dijački um. Pomislio sam da treba da istražim mrak, da tražam na onoj strani božanskog, da tražim zaumno, da prodrem u predjele nedostižne i nepristupačne drugom, sljedbeničkom svijetu. To me i natjeralo da pred opasnošću tuđeg vladanja našim umom, pomislim na neki kompromis, na neko pomirenje, opravdanje. Možda na pomisao da je moguće i da se dvije suprotstavljene vjere pomire i jedna drugu nadopune. U tome sam vidio budućnost i našu i našeg naroda. Ali kazna je ubrzo stigla. Nagrnuli su, srušili su naš stari, sveti grad, poklali su stanovnike, otjerali su i najmanju nadu da sam bio u pravu, da je bilo kakvo pomirenje moguće. Smrt, naročito nasilna, toliko nevinih, mladih života, sve to čudno mijenja tok krvi u žilama. Odjednom podivljaš, pobjesniš, sam zaboraviš na sebe, ne možeš se prepoznati. Svaki damar, svaka žila, svaki mišić, jetra, bubrezi, želudac; sve vrišti za osvetom, više dozivajući odmazdu. Tako

sam napravio i najveći grijeh. Ja, zakleti dijak, pisac istorije u ovo bronzano doba, prevodilac svetog Dionisija, učenik smjerran starca Paisija, postao sam iznevjeritelj. Iznevjeritelj svog starca, svoje učenosti, svetog Dionisija, vladike, patrijarha, svakog dijaka na ovom tužnom lijepom svijetu, svog gospoda Boga. Ubio sam. Ubio sam ljudska bića. Ljude kao što sam ja i onih trista i kusur kaluđera, koji sada šćućureni i zaljepljeni uz zidove, u potrazi za hladom i spasom, zajedno sa mnom čekaju surovu, ružnu, vrelu smrt.

I koje je opravdanje? Bili su tuđinci nametljivci, bezvjernici. Gluposti! Gluposti! Gluposti! Takvo nešto ne postoji. Samo riječi, riječi, riječi! Lažne, prazne, izlizierte parole koje su odavno prestale da označavaju ono što su označavale u doba vlastitog djevičanstva. Tužno je što sam se samo njima služio cijelog svog života, izgubljen u prividu koji se zove pismo, pisanje, prevođenje. Riječi, riječi, prazne parole!

Umiremo, nemamo kud dalje. Ova klada se rasplamsava sve više, svakog trenutka, svakog minuta. Što da kažem sad? Je li moguće pomirenje ovih dviju, za nas uvoznih, vjera? Je li ovo uopšte neka dilema ili možda pomirenje nikad nije ni bilo potrebno, jer u svom prapočetku, u svom vilajetu djevičanstva one nikad nisu ni bile posvađane. Bile su jedno. Sve što nas dijeli i svađa, i tjera da se koljemo kao zvijeri su – riječi. Riječi prazne, lažne, gole, lišene svakog značenja. Riječi, riječi, riječi! Zar vrijedi zbog njihove tuge, njihovog plača nad bijedom sopstvenog obesmišljanja, međusobno da se ubijamo? Gospode, kakva zabluda, kakva greška! Surovo umirati, skotski ginuti zbog starenja riječi!

Plameni jezici nezaustavljivo nas dodiruju. Eno, gori mali Zlatoust. Pišti, vrišti kao nevjernik nabijen na vatreni kolac! Nije mi žao gada! Ali, zar je trebalo da završi ovako? Nisam znao da čovjek gori tako brzo. Kao luč, kao suvarak, kao slaninica stavljena u tiganj kad se prave čvarci. Prije nego što će plamen progutati i mene, vidim kako se s freske na zidu preko puta oslobađa zmaj pred kopljem svetog Đorđa, isteže svoju ružnu glavu, širom otvara odvratnu njušku i polako, strasno, uz silnu vatru što mu šiklja iz utrobe, guta jadnog nemoćnog sveca. Kleknem i molim se: Bože, oprosti mi, Bože, oprosti mi, stvarno nisam znao što radim. Stvarno nisam znao što radim!...

Zar nisi prije neki dan rekao da želiš da odeš tamo, na dan-dva? Nisam otputovao, Gavriole. Spriječio me snijeg u Skoplju. Imaš li vijesti odande? Ima li i tamo snijega koliko i ovdje? Da, čak i više nego ovdje! Razgovarao sam jutros s monasima iz Ohrida. Tamo nema struje već dva dana. Cijela Makedonija je zavijana! A što je najstrašnije, snijeg ne prestaje da pada. I ko zna dokad će padati, kaže Boris zabrinuto. Ja sam, doduše, i tako imao namjeru da ostanem ovdje do Nove godine. A možda i do našeg Božića. Samo, kako stvari stoje, ko zna kad ću moći da se vratim u Hamburg. Od juče je skopski aerodrom zatvoren za saobraćaj. Kažu, na neodređeno vrijeme. Dok se snijeg ne istopi! Sto godina, bato! Vidi se da Ivan koristi svaku priliku da uvrijedi brata. Pa, bato, tako ćeš imati vremena, čitav jedan vijek! Iskoristi priliku. Napiši jednom i ovdje neku lijepu rečenicu. Zašto ne i cijelu dramu? Na Ivanovu primjedbu smije se samo Nora. Profesor i njegova žena gledaju čas u Noru, čas u Borisa, čas u njegovog brata. Kao da osjećaju nešto. A što je s tvojim planovima, Dino? Je li se i tebi snijeg ispriječio na putu za nazad, pita me domaćica ljubazno. Ja ne odgovaram odmah. Ono što mi je prije dva dana bilo potpuno jasno (željela sam, naime, da se što prije vratim u Firencu) sad mi se učinilo beznačajnim. Bilo bi dobro da mogu da se vratim kao što sam planirala, kažem. Ipak, nije tako strašno ako odem i malo kasnije. Da, i kod mene sve zavisi od snijega, dodajem. Samo od snijega, zapitkuje profesor. Ne. Postoje i neke druge stvari, kažem. To me raduje, draga Dina! Snijeg ne smije da bude jedini razlog zbog kojeg ti ostaješ duže ovdje. Poslije večere, opet sjedimo pred ognjištem. David nam se ne pridružuje odmah. Jedno vrijeme stoji kraj police s knjigama. Prelistava nešto. Profesor mu prilazi. Stoje duže vremena zajedno, tiho razgovarajući. Ne mogu da razumijem o čemu pričaju. Otac Grigorije me pita gdje sam to na Zapad, u Evropu, planirala uskoro da se vratim, ako ne padne snijeg. U Firencu! David se neprimjetno vratio kod nas. Sluša me, dakle. Ima li tamo naše crkve? Gdje ideš na službu? U jednu rusku crkvu, kažem. U tom trenutku osjećam da David prolazi iza mene. Vrlo blizu. Sakoom mi gotovo miluje kosu. Mislim da će sjesti kraj mene, na kauč. Ima dovoljno mjesta. Griješim. Sjeda polako u fotelju nasuprot meni. Do Nore. Lako prekrsti noge, jednu preko druge. Vrhovi čizama nam se dodiruju, skoro. Polako, kao u nekom tajnom ritualu, iz džepa vadi lulu i kesu s duvanom. Polako puni lulu. Naginje se. Zatim je pali. Uvlači dim i sobom počinje da se širi prijatni miris duvana iz lule.

Ispravlja se. Zavaljuje se udobno u fotelju. Pogled mu od tog trenutka počiva samo na meni. Nisam pripremljena na takvu bliskost. Gledam u stranu. Nešto tražim po tašni. Cijelo vrijeme osjećam njegov pogled na svojim obrazima, usnama, kosi, rukama, nogama, grudima. David me ispituje. Kao da me je stvarno bio zaboravio. Kao da sad želi da se uvjeri, da li ga sve to podsjeća na nekoga koga je poznavao. Vatra iz ognjišta osvjetljava mi lice. Tišina i muzika. Mocartova klavirska sonata, u ce-duru. Omiljena sonata moje majke, kaže Laura Davidu. On ima čudan bljesak u očima. Obara pogled. Čudan mir vlada velikom prostorijom. Svi gledamo u vatru, slušamo Mocartovu muziku koja žubori, a kroz prozor blješti bjelina snijega. David se okreće da bi nešto upitao Ivana. On stoji iza Nore. U tom trenutku kesa s duvanom se otkotrlja iz Davidovog krila do ispred mojih nogu. Ja se nagnem, prostorijom zavlada mrak. Ah, nestala je struja, kaže Laura Ognjenova! U prvom trenutku ne vidim ništa. Ne primjećujem da se i David nagnuo da uzme kesu s duvanom. U mraku osjećam samo njegov obraz do svojeg, njegov dah kao topao vjetar prelazi preko mojih usana. Oboje se ispravljamo, kao opareni tim iznenadnim dodirima. Gospođa pali nekoliko svijeća. E, sad, na žalost, nema više muzike! Ali zato imamo pravu sibirsku romantiku, kaže ona. Svjetlost vatre, svijeća i snijega! Njegov pogled otkriva uznemirenost. Ne gleda više u mene. Na mojim usnama još plamti njegov dah. Osjećam da ga moje tijelo priželjkuje još jačom žestinom od one od prije sedamnaest godina. Samo što se tome protivi moj hladni um. On me stalno podsjeća na to da nasuprot meni sjedi čovjek koji mi je nanio najveći bol u životu. Iako on, uopšte, ne izgleda kao neko koga možete da mrzite, čak ni zbog tako dubokog bola. Izraz njegovog lica potpuno mi je nepoznat. David, onaj moj David, bio je pun životne radosti. Ovaj je hladan, uzdržan, tužan i tih. Kao da je sve u njemu zamrlo. Podsjeća na automat koji funkcionira uz pomoć mehanizma na navijanje. Nora ga pita znatiželjno. Davide, ako se sjećate, ja sam Vas upoznala na Vašoj prvoj izložbi ovdje u Skoplju. Prije četiri godine? Šest, popravljala je. Da. Prije šest godina. Htjela sam da Vas pitam nešto? To mi je ostalo u sjećanju! Vi ste tad izložili neke crteže? Mislim da su to bile ilustracije *Zlih duhova* Dostojevskog? Sjećate li se? Ne sjećam se, Nora. Ne znam na što mislite. Imam mnogo ilustracija. Sad, na primjer, radim kao ilustrator. Ne sjećate se? Ali, Vi ste tada, na toj Vašoj izložbi, imali tri crteža koji nisu bili na prodaju. Ne želim da povrijedim Vaše sjećanje, draga Nora.

Ali zaista ne znam o čemu govorite! Obično ne izlažem na izložbama djela koje ne želim da prodam. Izložbe su za to, zar ne. Da se na njima djela prodaju! Nora je vidljivo zbunjena. Ovo me čudi. Zaista! Pa nije moguće da sam baš toliko pobrkala stvari? Ja, obično, imam dobro pamćenje. Naročito o stvarima koje ti se dopadaju, ubacuje se Boris. Da! Borise, ti si me podsjetio! Pa, ti si bio sa mnom na izložbi! Ti si me upoznao s Davidom. Mora da se sjećaš? Je li da sam ti rekla da mi se ta tri crteža mnogo dopadaju? Znaite, Davide, to je zbog moje slabosti prema književnosti. Profesionalna deformacija. Skupljam sve što ima veze s književnošću. Ali Vaši crteži su mi se dopali ne samo zato što se radilo o Dostojevskom! Oni su bili izvanredni u umjetničkom smislu! Zaista jako su me očarali. Sjećam se, kao sad, da sam zamolila Borisa da Vas pita, da li bi, ipak, mogli da mi ih prodate? Ne prodajem ih, odgovorili ste. I nema nikakve nade da se predomislite i da mi ih, ipak, prodate? Molila sam Vas, Borise, pa bar se toga sjećaš? Poslije sam poslala i tebe da pitaš Davida, još jednom, da li bi htio da mi proda crteže? Nora, stvarno se ne sjećam, odvraća joj Boris. Ko zna na što sam mislio tog trenutka. Znaš, ja uvijek imam trista čuda u glavi. Ali zašto insistiraš toliko? Ako ti David, dakle, sam umjetnik, kaže da nije bilo takvih slika, što onda ja da kažem? Čega da se sjetim? David kaže da takvih slika nema! Mora da si nešto pomiješala. Idemo na toliko izložbi svakog mjeseca. Ovdje i u Njemačkoj! Ko će ih popamtiti? A meni se sve ispomiješalo u ovoj mojoj velikoj glavi! Ali nije moguće da sam se do te mjere zbunila? David gleda Noru vrlo blagim, smirujućim pogledom. Nora, znate što? Dodite ovih dana do mene, u galeriju. Pokazaću Vam sve svoje grafike. Odaberite neku od njih. Biće mi zadovoljstvo da vam je poklonim. Znači tako lako poklanja, pomislih s gnjevom i gorčinom u sebi. On me gleda. Bezizražajno. Smijem li da pitam o čemu se radi? Ako nije neka tajna, razumljivo, pita profesor radoznalo. Davide, ko će reći, Vi ili ja? Izvolite, Vi, Nora, kaže on škrto. Prije četiri, pardon, prije šest godina David je imao izložbu. U tek otvorenoj galeriji *Rozenblat*. Dolje, u njegovoj kući! Vi ste, profesore, tad još bili u Francuskoj. Da. E, sad. Koliko se ja sjećam, on je tad bio izložio i tri crteža. To su bila jedina djela koja se nisu prodavala. Ali, izgleda, da sam ja jedina koja je vidjela ta tri crteža. Možda sam pogriješila umjetnika? Ipak, u to mi je teško da povjerujem. Ovako lijep muškarac ne zaboravlja se lako! Po mom sjećanju, Davide, to su bile vaše studentske ilustracije *Zlih duhova* Dostojevskog. Tako ste mi bar rekli. Tada!

Sad, međutim, izgleda da sam ja sve to sanjala! Ali nije moguće. Jer sam se odmah u njih zaljubila! Htjela sam da ih kupim po svaku cijenu! Sve tri! A znate, profesore, David nije htio da popusti ni za pedalj! Ma, molila sam ga, ubjeđivala. Govorila sam mu da može da ih gleda kod mene, kad poželi. Da bi mu ih pozajmljivala za retrospektivne izložbe. Sve sam mu ponudila. Samo da pristane da mi ih proda! Bez uspjeha! Što ste mi ono rekli, Davide, ne sjećam se dobro? Vidiš? A tvrdiš? I to sa sigurnošću? Žene! Ne priznaju da su pogriješile ni za živu glavu! Borise, ostavite je da nam ispriča do kraja. Čak i da nije istinita, priča je veoma interesantna, reaguje gospođa Ognjenova. I Nora? Što ti je David odgovorio na to pitanje? Da. Sad sam se sjetila. Slike su bile vrlo lične, kazao je. Crteži su bili posvećeni jednoj ličnosti. Da. Tako je bilo, Davide. Baš tako ste mi rekli! Da. Pa ima slika koje se bave određenom ličnošću. To nije nikakva tajna. To bih mogao da vam kažem o svakoj svojoj slici ili crtežu. Sve slike su moje, lične. Ne, ne Davide. Obratno! Vi ste rekli, ovako, odgovara energično Nora. Sad sam se sjetila! Mogu vas čak i citirati! Crteži su posvećeni jednoj za mene značajnoj ličnosti. To je sad priča. Oh, pa to je zaista mala tajna! Davide, to je zaista vrlo uzbudljivo! A koja je to ličnost kojoj su crteži posvećeni, Davide, pita gospođa Ognjenova. To je jasno! Bar, po Norinoj priči. Poslije kratke pauze, u kojoj kao da se koleba, David odgovara, vrlo tiho. Dostojevskom! I vi samo zbog Dostojevskog niste htjeli da mi prodate crteže, odgovara Nora, dobro odglumljenim plačljivim tonom. Prvo, kaže David. U glasu ima neku uzdržanu tugu. Ne mogu da vam kažem da li sam mogao da vam prodam nešto što nikad nisam napravio. Nikad niste ilustrovali nešto od Dostojevskog? Pa, rekli ste, bili ste i ilustrator? Da, ali ne to djelo Dostojevskog. Nije mi najomiljenije. Dakle, ipak imate crteže koji ilustruju njegova djela? Da. Pa, možda je to onda bilo neko drugo djelo, uzvikuje Nora? Možda sam stvarno nešto pomiješala. A ja sam, ipak, tad, mislila da se tajna ličnost krije u čudnoj šifri, u signaturi? Šifra u signaturi, nema veze s Dostojevskim, odgovara David vrlo brzo. Tako ste mi rekli. David samo sliježe ramenima. Nema mi spasa! Moram vas sve pozvati. Kod mene! Da napravite inventar svih mojih djela. Dakle, Nora, David ti tad nije otkrio tajnu šifre? David se okreće prema gospođi. Ona sjedi malo iza njega. Tako mogu nesmetano da ga posmatram. Bože, to lice! Čini mi se da znam svaku fleku na njegovoj koži. Da, ja znam svaku fleku na njegovoj koži. Usne pamte bolje od uma. Znaš, Laura, šifra

samo upućuje na nešto. Ne otkriva ga. Zato, čak i da sam to bio ja, i da sam imao djelo sa šifrom u signaturi, ipak nisam mogao da joj je kažem. Tada to više ne bi bila moja šifra, šifra treba da štiti dragocjeno saznanje u sebi. A ne da ga razobličići, zaključuje David vrlo smireno. Dobro, dobro! Mogu li ja da predložim nešto, kaže otac Grigorije. Davide, kako bi bilo da ti nama, prvom prilikom, pokažeš ne samo ta tri crteža. Nego i najnovija platna. Eto, napravi nam jednu privatnu izložbu. Kod tebe, kući. Vi ste krivi! Ti i Nora! Jer ste nas učinili radoznalima. Sad nema nazad! Moraćeš da nam pokažeš te ilustracije Dostojevskog. Mislim, one rađene po drugim djelima. Znaš, svi smo mi ovdje ljubitelji Dostojevskog. David se za trenutak blago nasmiješi. Ne odgovara odmah. Polako izusti. To zavisi od Dine! Od Dine, viknu Nora čudnim glasom? Umjesto Davida odgovara gospođa Ognjenova. Pa, da, razumije se, to zavisi od Dine! Ona se uskoro vraća nazad! David treba da nas pozove dok je ona ovdje. A ne znamo do kad će ona ostati. Za Borisa, znamo. On nam je rekao do kad ima namjeru da ostane. Rekao si, je li, do Nove godne? Da, potvrđuje Boris. Ako snijeg dozvoli! Dakle, samo je Dinin ostanak neizvjestan, kaže gospođa. Što misliš Dina, kad bismo mogli da se skupimo kod Davida i da mu udruženim snagama pretresemo i najskrovitija mjesta u ateljeu, produžava profesor? Možda ćemo tad naći i te misteriozne Zle duhove? Možda su se sakrili negdje, toliko dobro da je i David zaboravio da postoje. Profesor uvijek govori u paradoksima i dvosmislenostima. Tako volim tu njegovu naviku. Time svaki, čak i najobičniji razgovor, postaje pomalo tajanstven. Davide, ti mi nisi odgovorio na pitanje? A što je s tvojim najnovijim stvarima? Hoćemo li imati šansu da i njih vidimo? Oče Grigorije, ti dobro znaš odgovor, kaže mu tiho David. Što sad treba ovo da znači, pitam se. Postojala je neka tamna sjenka u Davidovim očima kad se obratio nasmijanom ocu. Dakle, Dina, kaži, kad ćemo se naći kod Davida, obratio mi se otac Grigorije i sjeo je do mene, na kauč. Ne znam. Ne zavisi potpuno od mene. Kao što Vi kažete, Davide, prvi put mu se obraćam. Zavisi od Vas! Mislim, kad Vi imate vremena. Izvlačim se vrlo nevješto. Znaete što? Dogovorite se, vas dvoje. Nađite dan koji će odgovarati oboma. Mi ćemo doći, kad budete rekli, presječe profesor. Da. Tako je najbolje, složi se David. Gleda u mene. Ja ćutim. U sebi kiptim od bijesa. Da, tako je bolje za tebe, kažem samoj sebi. Gledam ga ljutito. Samo za trenutak moj pogled je izazvao nevidljiv osmijeh na njegovim usnama.

Bljesak. Došla je struja. Time kao da je iščezla i čarolija večeri kraj ognjišta. Na starom gramofonu, domaćica pušta istu Mocartovu klavirsku sonatu. Boris odlazi da uzme vino za profesora. Ja i Nora smo ga zaboravile u kolima. Vratio se, pobijelio je od snijega. Ljudi, nemate predstave kako pada snijeg. Vjetar i snijeg! Prava mećava, kao u filmovima! Ovako velike pahulje! Što je ovo čudan snijeg! Kažite što hoćete! Ovo neće na dobro. Slušajte vi čika Borčeta! Ah, da! Oče Grigorije, Boris me podsjetio na to što sam još odavno htio da te pitam. Što kažeš ti o ovom strahu ljudi od stoljetnog snijega? Ima li nečeg takvog pod nebeskim svodom kao što je stoljetni snijeg? I hladan i vreo? Gavriilo, ti znaš bolje od mene da pod nebeskim svodom ima mnogo stvari kojima naša mudrost nije dorasla. Tako je i sa stoljetnim snijegom! Možda postoji nešto takvo! A možda je sve to samo simbol nečeg drugog! Pa zar to nije sujevjerje? Mislim na ono rašireno vjerovanje da je snijeg misteriozno povezan s iščezavanjem zemlje pod njim? Pa i ozbiljni ljudi su ovih dana počeli da mi govore o tim bapskim pričama, kaže energično Nora. Zar crkva priznaje takva predviđanja? Da ostavimo sad crkvu po strani! Narod stvara svoju mitologiju, koja se oslanja na njegovo istorijsko iskustvo. Razumije se, u njoj ima mnogo sujevjerja. Ali s narodom treba paziti. S njim ne treba biti vrlo strog. On, ponekad, kroz naizgled pogrešne stvari govori istinu. I to značajnu istinu! Pa da, dobacuje Boris. Mitologija je dio našeg duhovnog nasljedstva. Svi narodi imaju svoju mitologiju. Samo mi smatramo, kao što ti Nora kažeš, da je ona bila jeftino sujevjerje! Pa, što su onda, molim te, ti njemački Nibelunzi? A ti tako mnogo voliš Wagnera? Onda je i on mitologija! Boris pritom stoji i hoda ispred nas, između Davida i mene. To mi dozvoljava da nesmetano gledam u Davida, a da to drugi ne primjete. Naročito se krijem od lukavog Norinog pogleda. David se izmijenio u ovih sedamnaest godina od našeg posljednjeg susreta. Nema više dugu kosu. Sad je vrlo kratko podšišan, kosa mu je prošarana rijetkim sijedim vlaknima. To nimalo ne umanjuje njegovu privlačnost. On je još uvijek vrlo lijep muškarac. Oči su iste. Samo malo više melanholične. Ogromne, crne i tople. Kao da je u njima skupljeno hiljadu tajni. Na čelu se ističu dvije duboke bore. Isto pokretno, muževno, vitko tijelo. U njegovim pokretima još ima mladenačke energičnosti. Sad mora da ima četrdeset i dvije godine. David isto tako ispituje mene. Polako. Pažljivo i precizno. Imam osjećaj da prati svaki moj

pokret. A vi sigurno ne znate najnoviju mitologiju? A, Dina, smijem li da im otkrijem? Smijem li da im otkrijem tvoju tajnu mitologiju o Makedoniji, šeretski se smije Nora. Ne volim kad počne ovako da se smije. Znam da će uslijediti nešto neprijatno. Nerijetko, čak i uvredljivo za mene. Tako ona uživa da me demaskira pred drugima, ali u moju korist. Tako bar ona kaže, kad joj kasnije prigovorim zbog toga. Ja to uvijek shvatim kao namjerno ponižavanje. Samo je David osjetio koliko mi je neprijatno. E, sad ću vam otkriti Dininu tajnu! Najinteresantnije u svemu ovome je što ona zaista ne zna da ja znam! David me gleda ukočenim pogledom. Primjetila sam da čvrsto steže lulu. Pocrvenjela sam. Pomislih da je on nekome rekao nešto o nama dvoma. Možda Ivanu? Izgleda da su bliski. A Ivan je još bliskiji s Norom! Kako je smio? Pa ja nisam nikome rekla. Osim svojoj majci. A to je isto kao nikome. Moja majka ne otkriva takve tajne! E, evo tajne, viknu Nora! Slušajte me pažljivo! Dakle! Ako na internetu, na nekoj od alatki za pretraživanje napišete ime Dina Asprova, tad ćete, među drugim podacima, na primjer o tome na kojim je simpozijumima i kongresima u svijetu učestvovala ova naša vrlo perspektivna sunarodnica, naći i njen hompejđž. E, pazite, sad dolazi glavno! Tamo piše da je ona rođena u zemlji Kazablanka na najudaljenijem jugoistoku Evrope, u gradu Justinijana, na poluostrvu Balkanija! Zar nije ovo dobar vic? Oh, Dina, izvini, ali to je tako smiješno! Rođena u Justinijani! Originalno, nema što. Kazablanka, Justinijana, Balkanija. U svakom slučaju, sve to za zapadnoevropske uši zvuči mnogo egzotičnije nego Makedonija, Skoplje, Balkan. Ko zna, možda bih i ja uradila isto da sam bila u tvojoj situaciji, Dinočka. Potpuno bez korijena. Sama. Bez ičije zaštite. Ali, zaista, Dina uvijek kad pročitam tvoju virtuelnu biografiju, ne mogu satima da prestanem da se smijem! Kako ti je takvo nešto palo na pamet! Stvarno! To možeš samo ti da izmisliš. Nora zaista dugo nije mogla da prestane da se smije. Najstrašnije za mene je to što se svi prisutni smiju u glas, osim Davida i oca Grigorija. David me gleda s toliko nježnosti u očima da mi se duša grije. Za te dvije sekunde topline i nježnosti u njegovim očima vrijedi da se izdrži još glasniji smijeh. Bijesna sam na Noru, ljuta, razočarana. Zbunila me direktnost kojom ona kao da želi da me razgoliti pred svima. U meni se rađa snaga. Ne stidim se više toga što ona može reći o meni. Ukoliko si se smirila od frivolnog smijeha, da i ja tebe pitam nešto. Zaista Nora, što želiš da kažeš

ovim? Naime, zašto kažeš da otkrivaš moju tajnu? Ta moja virtuelna biografija nije nikakva tajna. Kad je na internetu, onda je ona tamo zato što nije nikakva tajna! Svako može da je pročita! Čak i ti! Kao što si nam sad potvrdila. Iako, kad sam je pisala, istini za volju, nisam mislila na tebe kao na potencijalnog čitaoca. A o podrobnostima reći ću vam više drugi put. U manje komičnim uslovima. Ako želite, razumije se!

Nora je prestala da se smije. Njeno lice se preobrazilo u grimasu. Time je narušena srdačna atmosfera koja je vladala cijele večeri. Žao mi je naših domaćina. Oni ne zaslužuju da budu kažnjeni vječnom konkurencijom između Nore i mene. Ostali su poslije razgovarali o površnim stvarima. Magija večeri je iščezla. Ćutim. A i David. Na odlasku, Nora nudi da sa sobom, svojim kolima, odveze oca Grigorija, Borisa i njegovog brata. Jasno mi je. To je njena čuvena metoda kažnjavanja onih koji je vole. Nisam bila dovoljno poslušna da zaslužim njenu ljubav. Nije znala kako je svojom željom da me kazni ostvarila moje najskrivnije želje. Davide, možete li Vi, odvesti Dinu sa sobom? Ona, pored toga, živi do Vas, takoreći u dvorištu. Iza ugla, smije se Nora. Da, nema problema. Sa zadovoljstvom, kaže David i gleda u mene. Gospoda Ognjenova dotrčava iz kuhinje. Ah, zamalo da zaboravim! Davide, Dino! Možete li malo sačekati? Davide, hoću da ti dam nešto za tvoju majku. On se sramežljivo smiješi. Hvala, Laura. Sačekaću. Drugi gosti već izlaze. Dobro, profesore, gospodo Ognjenova, mnogo vam hvala. Večera je bila čudesna. Boris pritom ljubi ruku gospođi Ognjenovoj. Pozorišni čovjek! Pošto se najsrdačnije pozdravila s domaćinima i s Davidom, prolazeći pored mene, Nora samo kaže. Ćućemo se sutra? Da. Naravno. Možda je ipak osjetila da je prešla granicu prijateljske šale. Profesor i njegova žena prate ih do vrata. Ostali smo sami. Ćutimo. Samo se tiha muzika i vatra igraju žuboreći. Branderburški Bahov koncert. Gledam kroz prozor. U snijeg. Stari zidni časovnik otkucava u tišini, toliko jako da se trgoh. Jedan sat poslije ponoći. Spokoj. Zakrilje toplog doma usred duboke zime. Dosada sreće. Zašto sam se oduvijek toliko bojala ove slike spokoja dvoje ljudi u ljubavnoj zajednici ili braku? Bračni par Ognjenovi. Dvoje čudesnih ljudi. Što stojite tako? Kao da čekate voz? Primjetila sam da je i Davidu postalo neprijatno. Lijepo je. Ovako. Bah i snijeg. Kod vas je uvijek jako prijatno. Iste misli. A kod njega? Čita mi misli? Gospoda Ognjenova otrča u svoju kuhinju. Profesor gleda Davida zamišljeno. Kako idu

pripreme? Vježbate? Da, da. Naveliko. Ja ne toliko. Kao što bih htio. Nemam vremena. Drugi su dobri. Vježbaju. Mladi. Revnosni. Lijepo je da se radi s njima. Našao si neko rješenje za svoj problem. Ne. Još uvijek ništa. Otac Grigorije je obećao da će probati da pomogne. Pitaće neke žene iz njegove parohije. Nadam se da ću ubrzo naći neko rješenje. Inače, da ti pravo kažem, ne znam kako ću pripremiti koncert. A nije samo to! Imam i drugog posla. Gomilu! Galerija. Na slikanje ne mogu ni da pomislim. Ne brini se! Svi ćemo ti pomoći. Evo, za sutra imaš dovoljno ovoga što sam ti stavio u korpu. Pozdravi mnogo svoju majku. Čuješ? Glavu gore! Nisi sam! Tu smo ako zatreba. Gospođa Ognjenova pritom gleda Davida vrlo blago. Miluje ga nježnom majčinskom rukom po obrazu. Profesor me čvrsto zagrlio na rastanku. Ljubi me očinski u kosu. Dino, nemoj da zaboraviš! Obećala si da ćemo se vidjeti i dugo razgovarati. Kao nekad, sjećaš li se? U mom kabinetu? Na fakultetu? Kad ćeš doći? Vidjeću, kažem. Javiću Vam se telefonom. Ovih dana. Hvala. Večeras je kod vas bilo prekrasno. Jadno dijete! Dokle li seže ženska intuicija gospode Ognjenove? Idem polako, pažljivo pokraj Davida. Čizme mi duboko propadaju u svježim nabacani snijeg. Snijeg pada u ritmu Bahove muzike. Ona se čuje kroz otvorena vrata. Zaljubljeni par stoji na vratima, domaćini. Pažljivo nas prate pogledima. Kao da sa snijegom nebo šalje iscjeliteljsku snagu zemlji. Sve je izmijenjeno. Osjećam njegov dah kraj mene. Od njega mi se vrti u glavi. Bože, kako ću smoći snage da sjednem do njega? A da mi ne pukne srce od čežnje za njegovim dodirom, za njegovim usnama? Usne su mi razigrane laste na plavom nebu. Trepere silno od želje za njim. Što se dešava sa mnom. On me, izgleda, ne prepoznaje! A ja gorim od želje za njegovom ljubavlju. Kad se okrenuh da mahnem domaćinima, malo se okliznuh. Za trenutak je izgledalo kao da ću pasti. Njegova čvrsta ruka. Obuhvata me oko struka. O njoj sam sanjala svih noći nakon rastanka. Kaže mi, bez pogleda. Tu sam. Uvijek sam bio tu. Zнала sam. Pomažem mu da ukloni snijeg sa stakla. Uzvik radosti u meni. Ja i on, zajedno, u tišini snježne bjeline. Nema drugih ljudi na svijetu. Postojimo samo nas dvoje. Stoji blizu mene. Mirišem njegov debeli kaput. Davidov miris. Naši kaputi su smjeliji od nas. Oni utoljuju glad za dodirom. Dodiruju se. Njihovi prsti su čisti kao dječji. Ne poznaju bol. Nemaju pamćenje. Moje oči traže njegove. Sekunda jasnosti. Zatim, opet hladnoća i bijeli snijeg. Tako je daleko od mene. Čuti,

namršten. Nepoznata strogost. Nešto tuđe. Zaista me ne poznaje? David vozi sporo. Kola kao da su sanke. Klize po snijegu. Snježna zavjesa nam zaklanja vidik. Napet je, stisnut u sebi. Liči na čovjeka koji vozi po najgušćoj magli. Napeto i s mnogo koncentracije gleda u put. Ćutimo. Na semaforima se kola zaustavljaju na minut-dva. Kažem sebi. Neka mi kaže nešto. Jednu blagu riječ. Uspomenu. Da zna koja sam. Da zna da sam Ona. Njegova Dina. I on je morao da gori istom ljubavlju. Ne zaboravlja se takva ljubav. Poslije sedamnaest godina? Što je to za vječnost? Zašto ćuti? Sad bi mogao da kaže nešto. Sad ne mora da pazi na put! Zar će i preda mnom da se pretvara da smo stranci? Zar misli da mu vjerujem kad glumi da se nikad dosad nismo vidjeli. A možda je krivica moja? Da. Sigurno je tako. Ja sam majstor krivac. Ja sam majstor uništenja i samouništenja. Što mi je trebalo da išta pričam. Ne, mi se ne poznajemo. Zašto nisam njega pustila? Zašto nisam čekala? Da me vidi. Da me prepozna. Čita mi misli. Samo me pogleda dugim, prodornim pogledom. Toplim pogledom. Od njega se topi snijeg. Gleda me i ćuti. Ćuti, dok se vozimo ulicom Orce Nikolov. Kad smo stigli kraj parka, ćuti. Sasvim neočekivano, polako parkira kola ispred fontane. Gasi motor. Oko nas, apsolutni mir. Mir je u nama i oko nas. Beskrajni spokoj prizora. Bijela priroda. Zimsko proljeće. Cvjetanje snijega. Gleda u pravcu parka. Istom snagom, oboma vlada slika nebeskog mira. U nju je utonuo čitav svijet. I mi s njim. Ispod snijega, ispod teškog debelog snijega, sve je lak oblik bezvremenosti. Ćutanje i spokoj caruju svime što diše. Stapamo se s čudesnim prizorom. Ništa se nije izgubilo. Sve je oduvijek bilo tu. David i ja smo bili tu. Čak i onda kad smo tumarali po svijetu, ne znajući ni sami za čim tragamo. Čudesna slika nebeskog spokoja svijeta, ispod snijega iskupljuje bol u srcu. Sve je oprošteno. Od mene i od Boga! Trenutak sniježne Bijele nedjelje. Snijeg je molitva zaljubljenih. Prolazim očima tom bjelinom spokoja i čistoće. Krcka, topi se led oko mog srca. Hladni, bijeli snijeg preobražava se u vatru životne radosti. Predugo, cijelo jedno stoljeće, i ja sam u sebi nosila takvu hladnoću i led. Od njih su bili zamrznuti svi izvori. Ja, biljka iz staklenika, orhideja iz tropskih predjela fantazije mog oca, počinjem da cvjetam. Zajedno s bjelinom sniježne vijavice. Stvaram vrele cvjetove u srcu. Identične bizarnim cvjetovima po granama drveća. Vidim park u bijelom prahu, rascvjetan. Hladan i vreo u isto vrijeme. Koliko je bio u pravu starac s jabukom! Da, ovaj snijeg

je i hladan, i vreo. Kakav će biti zavisi, zaista, od zemlje na koju pada. I od onoga ko ga doživljava! Poput mene sad. Ponovljeni, skriveni čas noći. Stvoren samo za mene i Davida. Izvan običnog mjerenja vremena. David. Zna li kakve mi misli šetaju glavom? Zna li da je ovaj čas nebeskog spokoja, ovaj meki, nevidljivi zagrljaj snijega, naša nečujna molitva? Za iscjeljenje rana i za oprost grijeha. Okreće se prema meni. U očima mu svijetli čudan bljesak. Takav dosad nisam vidjela ni u jednim drugim očima. A i nisam vidjela mnogo muških očiju iz ove blizine. Ja sam eterična biljka. Hranim se mirisima i knjigama. Predajemo se našim golim pogledima. Bez skrivanja. Bez straha od ranjavanja. Predajemo se neugasivoj žeđi očiju. Oči se prve zaljubljuju. Sjetila sam se njegovog pogleda u galeriji. Kad sam ga vidjela prvi put. Oči ljube jače od tijela. Upalio je motor. Znam. Duboka jasnost. Sad se prvi put gledamo istinski. Sad je nulta tačka našeg upoznavanja. Sad je onih sedamnaest godina. One su sakupljene u ovom beskonačno blaženom trenutku. Kola se zaustavljaju u maloj uličici nasuprot naše zgrade. Možda je bolje da Vas ispratim, kaže. Do vrata. Kasno je. Glas je tih. Nesiguran je. Njegove oči u tami. Klimam glavom. Nemam glas. Svijet je bijelo bljeskavo čudo. Ko se plaši u ovoj čarobnoj noći stoljetnog snijega? Hladan vjetar baca mi u oči roj pahulja. Zavijam šal oko vrata. Rukavice mi griju prste u džepu. Tiha radost. Blagost i toplina u meni, kao mala vatra. Put je naš sagovornik. Čutimo. Snijeg svira tihu melodiju. Nema neba, nema zemlje. Sve je bijelo. Znamo, vode nas uspomene i tuga. Idemo istim putem kao one večeri. Litija našeg bola. Čuteći prolazimo kraj rijeke. Misli li sad na to da me prvi put ovdje držao u zagrljaju? Nemamo smjelosti da se pogledamo. Nema klupe. Ne zaustavljamo se. U mislima dugo sjedimo na njoj. S grana iznad naših glava roni se sitan snijeg. Park nas prepoznaje. Grane su načulile uši. Radoznale su da čuju govor naše čutnje. Čuju samo puls naših srca. Sliven u jedan puls. Voda u jezeru je zamrznuta. Samo jedan pogled prema velikoj terasi pokrivenoj debelim snijegom kao bijelom posteljom. Posteljom mladenaca. Nazad. Istim putem. Prolazimo ga čuteći. Pred ulazom u zgradu. Njegove oči u bjelini snijega. Ni vrelo kestenje nije toliko toplo. Nesiguran je. Glas je vrlo tih. Kao da sad uči da govori. Laku noć! Ne rukujemo se.



CENTRIFUGA

Tri sata posle podne. Baba i Dugokosa Čelava su ušle petnaestak minuta kasnije i za njih je Deda umro tada, u 15:20. Sada je trebalo uraditi puno toga. Sada, ili malo kasnije. Bile su jako umorne. Zadnja tri dana skoro da nisu spavale, nisu “oka sklopile”, jurile su oko klima uređaja, smišljale što lakše a eliksirajuće obroke za Dedu, podupirale ga jastucima, čistile vlažnim maramicama... a kada bi mu oči bile otvorene, gledale se sa njim intenzivno. I umro je otvorenih očiju, dostojanstveno, nije se izbuljio u njih. Kroz otvoren prozor je ulazio svež vazduh pa se klima uređaj malo zbunio, sada je u sobi bilo malko-mlako vruće. I tiho. Već pola četiri... Vreme se beleži, ali ništa drugo se nije promenilo. Ništa se nije pomaklo, niti se iznenada osetio laki povetarac. Izostala je svaka reakcija. Lenjost i mrtvilo u biosferi. Tišina i mir, kao da se nalaze na morskome dnu. Dugokosa Čelava i Baba su spontano, bez dogovora, izašle i zatvorile vrata, iz nekog razloga izuzetno pažljivo i tiho, grimasom lica prateći kvaku koju je ožalošćena ruka polako spustila i otpustila. Baba se opružila na uskom otomanu u kuhinji, legla na leđa i podlakticu savijene ruke stavila na čelo, da se zakloni od svetlosti, a i tako kao da se nekako pritiskaju brige i pronalazi spokoj. Pored nje, iza zida koji deli dve prostorije, ležao je Deda. Dugokosa Čelava je otišla u svoju sobu, da se i ona odmori, i nije, kao obično, zatvorila vrata. Baba i ona su ostale povezane. San ih je savladao i obe su tvrdo zaspale. Fizička izdržljivost nameće ograničenja. Uspavano bdenje trajalo je sve do večeri kada se Dugokosa Čelava prenuła. Trebalo joj je par trenutaka da se orijentiše u hronologiji događaja. Trik majica u kojoj je spavala bila je mokra od znoja, skinula ju je, obrisala se njome ispod pazuha i prebacila je preko ramena. Sklupčana, malo je posedela na krevetu. Osluškivala je. Svesna situacije, trezno budna. Disala je nečujno i u malim zalogajima, kao da štediti. Sva se skupila. Uplašena. Jednom je pobegla od kuće, sa uredno napravljenim sendvičima, imala je dvanaest, trinaest godina, ni sama ne zna zašto, iz nekog neodređenog bunta, i ubrzo postala nestrljiva, već joj se bilo činilo da je predugo sama, da Babi i Dedi nije

dovoljno stalo do nje, plačljiva, čekala je da oni okrenu prave telefone i nađu je pre nego se ona sama slomi i prizna slabost, da je vrate (kao što je sada želela da je neko odvede). Uplašena. Dugokosa Čelava je ustala iz kreveta i krenula u obilazak. Između prozora u kuhinji i njenoj sobi prijatno je strujao vazduh. Tišina i mrak. U predsoblju je u prolazu ugledala svoj obris u ogledalu. Setila se kako je davno jedna Babina rođaka kada joj je muž umro u znak žalosti prekrila ogledalo nekim platnom. Bila je mala, ali to je ostavilo jak utisak na nju. Nije joj se dopalo. Još pipavije nego što ih je Baba danas zatvorila, ona je sada otvorila vrata Dedine sobe. To je trajalo trenutak, ali dovoljno dugo da glavom, i telom, prostruje neke neosnovane, ezoterične nade. Promolila je glavu. Unutra je zatekla Dedin krevet pretvoren u azbestnosrebrnu lomaču! (Azbest i plamen u zajednici!). Hladna vatra lokalizovana na krevet. Naokaolo mrak. Dugokosa Čelava je stajala na do vratku, ni napred, ni nazad. Zavidljena. Prevarena. Tu sliku *potpalilo* je treće oko u njoj, i mesec na nebu, mesec dovoljno jak da osvetli put koji vijuga kroz šumu. U sobi je Dugokosa Čelava zatekla Dedin krevet, blještav od mesečine, i Dedu na tom svečanom odru. Znala je da će večeras, sutra, morati da poljubi to hladno čelo. Možda hoće, možda neće. Onda se navirila u kuhinju, prethodno obazrivo zatvorivši vrata Dedine sobe. Naprežući oči, gledala je u Babine ruke sklopljene na grudima uhvativši im ritam dizanja i spuštanja. Diše. To je bila prva konkretna, egzistencijalna reakcija Dugokose Čelave na Dedinu smrt. Ponovo je obukla majicu i sišla da kupi cigare, odnosno izašla iz kuće jer ona ne puši. Noć. Letnja noć na zemlji. Osvetljena banderama. Pod jednom od njih, siluetirani kao u stripu, stoje dva čoveka i pričaju, jedan pripaljuje cigaru, njome maše kroz vazduh dodatno potkrepljujući reči, a drugi, onaj viši, levim stopalom koje je izvukao iz papuče trlja list desne noge. Pored Dugokose Čelave prolazi jedna žena, priča telefonom i briše znoj sa nausnice. Još uvek je rano pa dve devojčice idu ka parkiću gde ih čeka društvo, jedna od njih podavija majicu i proviruje joj buckasti trbušić, tako je to ona razumela sa svojih devet-deset godina: fora je u kratkoj majici, a ne u tome kako izgleda stomak, druga je već opasnica, vrca, špica – kako starije žene često umeju zajedljivo da okvalifikuju male devojčice, ponekad čak bolesno konkurentski. Dugokosa Čelava im se nasmešila, ali one to nisu primetile, žure u parkić. Kafić u blizini je verovatno jedan od najglupljih kafića

na svetu, ali sada u njemu i nije tako loše, rekla bi Dugokosa Čelava, u prolazu je uhvatila priču ljudi za stolom, izgleda da društvo čine domaćini, koji stanuju tu negde u blizini, i gosti koji su im došli u posetu iz drugog mesta, prijatelji na okupu, velika *familija*, raspoložena, sišli su da popiju piće i malo se protegnu, a sutra će u neki elegantniji provod. Dugokosa Čelava se zaputila ka dragstoru još uvek ne znajući šta bi kupila. Noć je obična, ali nekako preterano lepa. (Još jedna reakcija Dugokose Čelave na Dedinu smrt). Na kratko se čuo i cvrkut ptica. Bez objašnjenja.

Kada se vratila kući, na ulazu se mimoišla sa doktorom hitne pomoći koji je konstatovao Dedinu smrt, došli su na Babin poziv. Baba je obavila ovaj deo posla i, nekako prećutno, na Dugokosoj Čelavoj je bilo da obavi sledeće. Pozvala je agenciju koja se bavi pogrebima i dogovorila sve potrebno za sutra, da su se javili na vreme to je moglo da se obavi i u toku današnjeg dana, rekli su joj. Agencija joj je izdiktirala i šta sve porodica treba da pripremi. Između ostalog i Dedinu fotografiju. Najčudniji telefonski razgovor koji je Dugokosa Čelava ikada obavila. Ljubazan. Ne paleći luster, Baba je tražeći fotografiju premeštala, vadila i vraćala stvari iz Dedine ladice koja je imala ugrađenu malu sijalicu. Pisma, razglednice, iseći iz novina, red vožnje vozova, špil karata, bočica alkohola, flomasteri, grumen zlata koji je Deda prošvercovao kada se vratio iz kratkotrajne pečalbe po Južnoafričkoj Republici, tamo je dobro zaradio sekući drva i kada je naišao na ovaj grumen, sakrio ga je i poneo sa sobom za uspomenu, razmišljajući, čak dugo pošto je promenio kontinent, ne uplašeno, ali oprezno, kao čovek starog režima u novom režimu, da bi neko mogao da mu upadne u stan i pita ga nije li on, pre nekih desetak godina, našao u prirodi i otuđio malo neprečišćenog zlata? Baba je, naravno, znala za grumen. Dugokosa Čelava je kao mala volela Dedinu ladicu, da pretura po njoj na tajno, sviđao joj se miris prošlosti jer je ona oduvek, i onda kada je bila korišćena u real time-u, imala taj oblak prošlog. Za Dedu je ladica predstavljala red, kao i bele, ispeglane košulje u ormanu. Dugokosoj Čelavoj odavno vatrene bakarne licne koje su stajale u njoj nisu predstavljale blago. A prevazišla je i oduševljenje što ladica ima unutrašnju lampicu da po potrebi osvetli sadržaj. Nije bilo razloga da se ta mogućnost često koristi. Sada je bila prilika. Dok je Baba tražila Dugokosa Čelava je za to vreme otvarala vino. Na kraju je u dragstoru ipak kupila jedan *artikal*. Flašu crnog vina. U bloku, pritisnutom starim

naočarama za vid, Baba je konačno pronašla jednu fotografiju, staru, pa sigurno, dvadeset godina. Simultano je na stolu spazila Dedina dokumenta, sa fotografijom unutra, podrazumeva se. Dugokosa Čelava je oskrnavila vino tako što je u čašu sa njime razmutila kašiku šećera. Možda je već bila pijana, ali gledajući Dedinu fotografiju koju je Baba iščeprkala, bilo joj je žao što je Deda, sudeći prema fotografiji, umro tako mlad... Nepunih pedeset godina.

U plavoj kovrti ima i jedna fotografija na kojoj Deda ima nekih osam godina. Fotografije su tada bile retkost, i stvar prestiža. Kada je bila mala, Dugokosoj Čelavoj je bilo zanimljivo da gleda tu fotografiju. Deda dečak. Deda njen vršnjak. Doteran u praznično odelo, raskolačenih i nekako zaleđenih očiju, zuri u nju. Njoj je on na toj fotografiji izgledao kao mali lord. Mnogo je voleo da jede prženu džigericu pa ga je baba, njegova baba (a čukunbaba Dugokose Čelave), takvim ručkom vabila da uđe u kuću, pri tom je to izgovarala malo umekšano, pa su ga druga deca prozvala Điga. Dugokosa Čelava, kao unuka, i čukununuka, mogla je da oseti kako isparava hleb koji je Đigi baba, njegova baba, zimi donosila u krevet, posebno kada bi kašljao, hleb još vruć od pečenja, okrugao, umotan u krpnu, i prislanjala mu ga na grudi, a on bi ga grlio osećajući kako mu se toplina razliva po plućima i miris neizbrisivo urezuje u pamćenje. Zimi, kada bi sneg napadao toliko da bi škola prestala da radi, ili kada bi, u skladu sa verskim kalendarom, bilo vreme zimskog raspusta, Điga bi onda brzo ustajao iz kreveta, na prstima, kao da se iskrada, pretrčao hladni daščani pod, obukao se, odlomio parče hleba, namazao mast, posolio je tucanom paprikom i izjurio na klizanje. U ruci bi nosio improvizovane klizaljke, drvene, koje mu je stric napravio od drveta i goveđe kosti. I ne bi se, kao ni ostala deca, vraćao kući sve dok ne bi ogladneo, pa ni tada, morali bi da ga traže. Điga je voleo te jake zime kada sneg zaveje ulaz u kuću pa se to ujutru razgrće lopatom i pravi prolaz, kao neki otkriveni tunel, a pijukom se odvaljuju komadi snega za kuvanje, za vodu. Nekada, kada se sneg nije topio mesecima, moglo se zaprežnim kolima sa jedne na drugu stranu zaleđenog jezera. (Sa kupanjem sigurno nije bilo mnogo mangupiranja, razmišljala je Unuka, ali moralo se, barem jednom nedeljno, ili u deset dana, bez mogućnosti izbegavanja, uz nadgledanje, u korito, pa se polivaj zagrejanom vodom i trljaj, leti je to već bilo mnogo lakše). Noću zavija vetar, prozori su zagrađeni

poprečnom daskom da ne mogu da se otvore, na staklima se potpisuje mraz, u krevetu vruća cigla, a špiritusna lampa ostavlja na plafonu crni trag dok Điga ponavlja deklinacije latinskih glagola (Unuci je posebno bilo zanimljivo to što su tadašnji učitelji, kada se nadviju nad đaka u skamiji, mogli kao učilo da koriste i šibu!). Ali sada je raspust i Điga ne ide u školu. Noć je. Zimska noć na zemlji i neko davno vreme. Điga ima blizu osam godina. Napolju zavija vetar, ali ne može uvek da se razazna kada zavija vetar, a kada zavijaju vukovi. A kada je čiča zima, tutnji led u daljini, to je ono kada se kaže “puca led od hladnoće”, i ispušta strašne zvuke, čuje se kao topovska paljba za vreme Svetskog rata (još se nije znalo da će za par godina biti i drugi). Šuma je bila blizu njihove kuće, šuma u koju je Điga još kao mali išao, gledao kako se seče drvo, naučio da iz panja iskopa korito. Šuma je jednim delom okruživala jezero. Điga je jednim delom voleo, ali se i plašio predanja o zaleđenom jezeru koje priča o noći, danu, proplanku, jezeru i mesecu. I labudu. Proplanak, jezero, mesec. Hladno je, usamljeni labud plovi jezerom, ni tužan, ni vedar. Smiren, mirno klizi mirnom površinom vode. Pravi osmice... (Možda ipak pomalo setan?) Plovi dalje od obale jer je plićak zamrznut. Van dosega je šume i njene onespokojavajuće, začarane muzike, kao i namćorastih senki drveća. Ospokojavajuća čistina. Već dugo gladan, klizio je dubokom vodom u kojoj labudovi ne mogu da dođu do hrane na dnu makar istegli i poslednji od svojih dvadeset i pet vratnih pršljenova. Postajalo je sve hladnije, ali se labud, beli labud, nije osvrtao. Klizio je. Graciozan koliko je nezgrapan kada hoda. Za njime je nezaustavljivo, i nečujno, nadirao led. Na vodi su bešumno škljocali ledeni lanci i katanci, a ledene brnjice su gušile cvilež smrznute prirode. Noć je bila zvezdana i labud je, pomalo zaneseno, žmirkao ka nebu, a onda bi se zatvorenih očiju i okrenuo oko sebe. Led je osvajao prostor u tišini. Neizbežno je pristizao, dahtao. Bez daha, jer dah je toplota. U formaciji ledene konjice kojoj na nozdrve ne izlazi para (jer para je toplota), led je snažno gazio kopitama od čijeg udara puca i najtvrdi led! Ali ne i ovaj koji hvata vodu za kosu, zavrće joj ruku iza leđa, i nemilosrdno robi sve pred sobom. U naletu, sustigao je i labuda, *uhvatio ga na spavanju*, i pre nego što je ovaj shvatio šta mu se dešava, okovao ga. Zaledio mu prste i plovne kožice na nogama. I nastavio dalje srca kamenoga. Ledenoga. Izvršitelj. Beli labud je uzalud mlatio krilima u mestu, savijao svoj vitki, labuđi vrat i kukom na kraju širokog

kljuna, dugačkog skoro koliko i glava, tukao o led. U debelom ledu *navučen na tanak led*. Brusila se bela snežna prašina, ali nikako da neka pukotina pojuri ka labudu i oslobodi ga, nika-ko da se začuje željeni zvuk kao da puca kora lubenice kojom su ga jednog leta, istina slučajno, zamalo pogodili mladići koji su lubenicu jeli na obali, dok su se na ostatak, koji nisu mogli da pojedu, pomokrili, a onda gledali kako pčele i dalje halaplji-vo sleću, pričali o nekom budućem medu u kome će, putem lanca ishrane, biti njihovog urina i tome se kričavo smejali kao što je beli labud sada plakao, ispuštao tužne, modulirane tonove, kao da je od vrste žutokljunih labudova poznatih po labudovoj pesmi. U ledu, kao ni u živom pesku, batrganje ne pomaže. Počeo je da pada sneg. Iscrpljen, kao da se borio oko ženke, izgladneo, bez parčeta kljuna, labud je začuo muziku, ne čarobnu, omamljujuću muziku iz šume, nego nešto vese-lo, živahno, kao neki kan-kanovski juriš! Bio je to lep prizor, kada su se po zaleđenom jezeru razigrale prilike. To mu je dalo snagu i napregnuo se poslednji put, raširio krila i mišići su zadrhtali, vukli, treperili od napora, ali krila nisu mogla da ga iščupaju. Vrat, koji je taman bio izdužio kao kada leti, tužno se vratio u svoj uobičajeni oblik i tim svojim vratom, u obliku upitnika, labud se pitao: Zašto? Klonuo je, izranavljen iznad kljuna nazubljenog od histeričnog udaranja o led. Glava mu je pala od umora, a sneg, i snežnobelo perje umrljani su nje-govom krvlju. U otvorene oči upadaju mu paperjaste, snežne pahulje. Prava Leda i Led.

I pored očekivane, i prisutne, fantazije, ostaje otvoreno logičko pitanje gde je labudu njegov par? Poznato je da su oni *braćni drugovi* za ceo život, i da su razvodi retki, kada se labudo-vi ljube oni spoje kljunove koji, u produžetku sa njihovim izvi-jenim vratovima, ispisuju srce, česta tema na e-čestitkama za Dan zaljubljenih, što ne znači da smrt ne može da ih razdvoji; oni jesu dugovečni (moguće zbog sporog tempa reprodukcije), ali kada menjaju perje to rade odjednom pa su u tom periodu onesposobljeni za letenje i ne mogu da pobegnu kada primete opasnost, postaju lak ulov lovcima i drugim zverima; kada hoda na suvom, labud se na svojim nogama postavljenim pozadi kreće nespretno, a uzleće, zapravo, sa vode, po njoj se zatrči širokim tabanima, ujedno mašući krilima, i tako se zaru-lava petnastak metara dok na kraju ne uzleti; let mu je siguran, ali ipak, labud najviše voli da je na vodi; dakle, smrt partnera može da objasni činjenicu da je labud te noći bio sam;

Dalje, kako to da se radnja dešava noću kada labud noću nije aktivan već je budan samo preko dana? Moguće je da onaj deo u priči koji kaže da je labud *uhvaćen na spavanju* upotrebljen doslovno.

Kao ni istoimeni balet, savim slučajno istoimen, ni ovo Labudovo jezero nema samo jedan završetak. Postoje dve verzije, a glavna ima dva produžna završetka. Po prvom, labud je te večeri i izdahnuo (uginuo). Sutra ujutro je osvanuo dan blještav od sunca i beline. Obelodanjen. Deca su došla na klizanje opremljena drvenim sankama, koritima, drvenim donovima sa vezovima... poneko dete je imalo i preteče klizaljki. Zimske radosti. A jedan debeljko se zaletio i zalegao potrbuške, pustio se tako sa rukama i nogama raširenim u stranu. Klizio je na stomaku kao jedrilica dok nije udario glavom u prepreku, spala mu je šubara, a kuvano jaje koje je čuvao pod njom otkotrljalo se. Naletelo je još jedno dete čije su drvene tablece poletele u vazduh, a dete palo i jauknulo. Mimikrija snega je postala beli labud. Brzo su se skupili i ostali i opkolili labuda. Izgledao je životno, preparirano životno. Gledali su ga u tišini, ukočenim pogledom koji ne prati ruku što maše ispred lica. Kao da ne vide. Kao da su im oči iznad crvenih, ispuhalih obraza zaleđene! Poneko dete je zaplakalo, zapravo, suze su bile samo na licu dečaka koji je pao (boleo ga je kuk). Krug se polako sužavao. Kada spava, labud okrene glavu ka repu i stavi kljun pod jedno krilo, što sa ovim nije bio slučaj. Ali, nije se pomerao. Skoro istovremeno, deca su se obrušila na svoj plen. Zimske čarolije! Oni u prvom obruču su iskoristili svoju poziciju što su najbliži, ali su im se na bubrege natovarila tela drugih. Napravila se gomila kožuha, šaleva, zakrpa i ponekog čojanog kaputića. Letelo je perje (doslovno i prenosno). Dahtali su, škrgutali, psovali i smejali se, gurali se međusobno, a kada bi gubili oslonac, vukli ukručena, škriputava krila labuda da se zadrže. Hvatali se i za njegov ukočen vrat, par puta se čuo zveket španskih kastanjeta od udara kljuna o led. Čerupali su ga kao kokošku, svi su hteli veliku, belu perad da imaju čime da ukrase šešire, kada ih budu imali, i zapučke, kada budu imali sakoe, a jedna devojčica, ogrebana po licu, zadovoljna što se dočepala dva pera, proklizavajući dok je hodala, lickala je slinice iznad usne i tu pilepljivala perad da liče na dugačke brkove, ne znajući tačno šta sa njima da radi. Debeli je sedeo na svojoj jastučastoj pozadini i kezio se, na led je istresao so koju je čuvao u platnenoj pragradi zašivenoj u tkanici i u so

žava u nož klizaljke; kao i gvožđe, i led se kuje dok je vruć (*vruć led* je prelazno stanje između vode i leda). Istovremeno, u jednom potezu je malim, ručnim strugom ravnao završetak kojim se kliza, odnosno oštricu, ujedno određujući sečivu nelomljivu visinu. Stakleno iverje bi se ledilo u procesu rendanja i odskakalo dok je Klizač sedeo na malom drvenom tronošcu ispred rupe sa vodom, izgledao je kao pecaroš spreman da peca tehnikom vertikalnog varaličarenja (stara pecaroška tehnika u zimskim krajevima). Rupu bi prosekao tamo gde je led tanji, gde jedva drži težinu čoveka, tek desetak centimetara debeo (a led na jezeru je bio debeo i preko 60cm), da ne bi na taj posao gubio energiju, ili tamo gde je led "truo". Zbog toga je klizač, kao i pecaroši, pored tronošca sa sobom uvek držao i metalnu kuku uz čiju je pomoć moguće izaći na suvo, za slučaj da čovek upadne u vodu, jer se kuka lako zabija u santu sa koje ruke klize. Sedeo je potapajući polugotovu klizačku cipelu u hladnu vodu i vadeći je onoliko puta koliko je bilo potrebno da se nahvata odgovarajući led. Obrađivao je sečivo određujući mu debljinu tako što je svaku naslagu prolazio gladilicom, odnosno žlebom (žleb je bila mala drvena cigla sa više urezanih kanala, raznih širina, od 0,4 do 0,9 cm) da bi ga, na kraju, dovajao alatom za cizeliranje i konačno mu naoštrio rub zelenom brusilicom (list jedne biljke čije lišće ima osobine šmirgl papira, ono mlađe je za finiji rad, a starije je krupnozrnasto). Radio je preciznošću stakloduvača, a kada bi hteo da *skine* klizaljke, jednostavno bi ih potopio u toplu vodu i one bi iščezavale. Dan je bio gomilastosiv, natmuren, i izgrizena, crvena usta Klizača bila su jedina jarka boja. Bio je spreman za led. Klizao je lepše nego ikada ranije, pravio aksele pre Aksela (Aksel Paulsen, norveški klizač, na međunarodnom takmičenju u Beču, 1882. prvi je izveo čuveni skok sa okretom u vazduhu, koji je po njemu i dobio ime), i risaktnije nego ikada ranije, trostruki aksel! Bilo je to dramatično, donekle surovo klizanje. Povređen, ranjen, što sutra mora da se ženi devojkom koju su mu namenili roditelji i zaboravi svoju ljubav, napinjao je mišiće gladan pokreta, gladan prostora. Utehu je nalazio u tome što je bio sam, što je sav nepregledni led imao samo za sebe. Zavidljujuća stabilnost, nestvarni pokreti! Klizač je izvijao ruke kao labudova krila sve dok i nije naleteo na jednoga. Tužni ženik je zakočio raspršivši pri tom malo ledene prašine. Gledao je, pluća su mu se nadimala (bio je zadihan od treninga), onda je prišao i nogom odigao labuđi vrat koji je mrtvo

trupnuo nazad. Otklizao je, a onda, iznenada, zastao i okrenuo se, zaletio, spustio na kolena i u toj pozi doklizao do labuda. Besno je počeo da čija labudovo paperje želeći da njime napuni malo svilenog jastuče i pokloni ga svom dragom sa kojim ljubav nije bila nemoguća. Roditelji ni među sobom nisu hteli da podele svoje sumnje, ali nije im se dopadala tolika posvećenost klizanju, niti klizački isturena stražnjica (prvi pomen "gospodinskih igara", odnosno homoseksualnosti, u nearistokratskim krugovima). *Izmitarena*, izmaltretirana, ptica je ostala zacementirana ledom. U nekoj od ovih priča leži etimologija naziva Labudovo jezero koje se, normalno, tako zvalo i leti, kada se u njemu kupalo, a puno značenje, jezičko, dobijalo zimi, kada su se na njemu skupljala deca i klizala na sve moguće i nemoguće načine, a stariji ih ponekad nadgledali, posebno oni koji su pratili varošku decu stajali sa strane (iako je prošlo više od pola veka od kada je klizačka groznica zahvatila Njujork, 1860. je u Central parku znalo da kliza i do 50.000 ljudi dnevno, svih klasa i uzrasta). Kao Unuka, Dugokosa Čelava je volela da zamišlja Labudovo jezero, zaleđeno, puno *dogodovština*, na pola puta između sela i male varošice, i decu koja klizaju, *folklorno* obučena, malo divlja, kao da im nikada nije hladno, i kao da ne osećaju promrzle prste, i onu gradsku koja imaju bolju opremu, ali slabije vladaju veštinom. I Điga je voleo Labudovo jezero. Kada zimi izade iz kuće, u kojoj u smočnici ima soli u džakovima, šećera u glavi, suvog mesa, i suvog voća, oraha, svinjske masti, i krene na klizanje, usput se sretne sa drugom koji je te zime bio dobio klizaljke sa fino podmazanim gvozdenim nožem (na šta je Điga bio malo ljubomor). Toga dana Drug se pravio važan pa je išao dalje nego što su obično išli, i još dalje. Klizao je u svojim novim klizaljka, i klizao, a onda naišao na truli led – debeo, ali oslabljene teksture od topljenja i mržnjenja, istrulio od podzemnih termalnih voda čije se medicinske blagodeti ogledaju u bogatstvu kalcijumom, magnezijumom i sumporom – i propao. Na dno studene vode ga je vuklo gvožđe klizaljki. Sa očima otvorenim i velikim kao krofne tonuo je, ali tonuo je nekako brzo a polako, kao što se po podnicama razliva džem iz razbijene tegle. Kada je saznala, njegova majka je, golglava i neogrnuta, odjurila, trčala je zaleđenom površinom, padala i ustajala, puzala, šakama od brašna se udarala u glavu, vičući: "Neću da mi ga ribe pojedu! Neću da mi ga ribe pojedu!" Vest ju je zatekla kako sprema testo za krofne filovane džemom, da

ih isprži kada joj dođe sin. Tegla joj je ispala iz ruku i polomila se, a džem od kajsiya se razlivao i zaptivao uske prorede između podnih dasaka. Kako je trčala, grudi su joj bivale sve teže, kao da se pune mlekom, kao da ima novorođenče koje treba da nahrani, trčala je, u groznici, u nadi da će joj grudi, dok stigne do nesretnog mesta, toliko narasti da će moći da izbaci jednu dojku u otvor u ledu, kao da doji, na koju bi se sin primio zubima i izvukao. Trčala je, a kad je stigla, već se na površini uhvatila tanka korica leda koji je ona grebala, udarala, dok nije raskrvala ruke... ljudi su je otrgli. Na proleće, kada se priroda raskrivila i sve nabujalo, Điga je sedeo na obali, uvukao se u travu kao glava u ramena, slab, mekan u duši kao kiseli kupus preostao posle zime. Gledao je u otopljeno jezero. A kada je došlo leto, a leto je Điga voleo još više nego zimu, i kada je došlo vreme za kupanje, nijednom nije zaplivaio. Gledao je u nebo kao da se u njemu odslikava jezero, a ne u jezeru nebo. Gledao je i u vodu, sa nekom neosnovanom, ezoteričnom nadom da će njegov prijatelj odnekud izroniti, nadom, sa kojom je Dugokosa Čelava, noći kada je Deda preminuo, ušla u njegovu sobu.

Deda joj nikada nije ispričao ovu priču, da li zato što je želeo da je zaštititi od života, ili zato što se, negde u dubini, osećao krivim, krivim zbog ljubomore koja ga je žacnula kada je video da njegov prijatelj ima klizaljke mnogo bolje od njegovih, ili zato što se nikada nije ni dogodila, Dugokosa Čelava nije znala.

(Odlomak iz romana u rukopisu)



Fotografija: Snežana Minić

dvadeset kilometara zapadno od Bremena. Postoji redovna autobuska linija tri puta dnevno. Predlaže mu da krene rano ujutro. Za naredne dane predviđaju sunčano i toplo. Odvodi ga na sprat. Soba gleda na ulicu. Rudi otvara prozor. Kiša je stala. Sa severa se razvedrava. Boja neba je sivkastoplava. Pustom ulicom klizi tramvaj. Savršen prizor, niti šta nedostaje, niti ima viška. Trenutak ispunjenosti običnim stvarima, činjenicom da je beskrajna ponuda sveta. Svakako otidite u Šnor, kaže devojka sa recepcije, tamo sve izgleda kao pre trista godina. Pokazuje mu na planu grada gust splet malih ulica sasvim uz obalu Vezera. Na putu do Šnora, Rudi ulazi u pab “Kod veselog obućara”, naručuje pivo za šankom i lista bedeker Bremena. Zaustavlja pogled na fotografiji jedne tesne ulice Šnora kroz koju će samo pola sata kasnije proći. Večeraće u restoranu “Mali Olimp”, i u povratku u hotel još jednom svratiti “Kod veselog obućara” na pivo. Ime paba govori da je nekad u tom prostoru bila obućarska radnja. Kao što i peštanski kafe “Eklektika” u ulici Kiralj ima svoju obućarsku prošlost. Za trenutak je Rudi dozvao lik peštanskog obućara, njegove duge, otmene prste pijaniste, mladu ženu sa vatom u ušima. Stvorila se i Varja, nečujno, kao duh. A sa njom, i kulise ogromnog stana na Listovom trgu, lođa sa piscima mašinama, zavejani spomenik. Izronila je ogromna šaka kompozitora.

Da, to je suština svake priče, svake egzistencije, naizgled slučajni sled okolnosti. Umetnost se ne izmišlja, umetnost se primećuje. Šta imamo u tom rebusu? Obućara, tastaturu, ženu. I prste koji će sve to povezati. Tek ovde, u Bremenu, naslućujem stazu koja dodiruje tako različite vegetacije. Kako je sve to u suštini jednostavno. Još jedan gutljaj piva. Nazdravimo otkriću. Podignite visoko krovnu gredu, tesari. Da, da, stigli smo na pravo mesto. Kod veselog obućara.

U istom času na drugom kraju šanka rumeni obrazi, sitne vesele oči riđokosog bradonje koji diže kriglu i nazdravlja Rudiju. Prilazi mu i predlaže da sednu za obližnji sto.

Ja sam Arno, kaže bradonja.

Odjednom nova boja večeri. Kao da se čitav pab pokrenuo u žagoru i dimu. Arno je raspoložen. Otvara crnu kožnu futroli i nudi Rudija cigarom.

Prave kubanske, kaže Arno. Nedavno sam se vratio iz Havane. Letujem na Kubi već četvrti put. Tajna je u tome otići sam, kaže i lukavo se osmehuje.

Rudi uzima cigaru, miriše je, i onda pali dugačkom šibicom.

novine i komentariše vesti. Atentat u Sarajevu. Evropa ulazi u rat. Izbija revolucija u Rusiji. Nedostaje peti prozor, u kojem bi bila brojka tekuće godine. Čitav život u vagonu. Smenjuju se prizori u ramovima prozora. U poslednjem činu, enterijer je reduciran na krevet i jedan prozor sa godinom smrti. Slikar leži i bunca. Svetlo na bini se gasi. Čuje se samo kloparanje točkova voza koji se udaljava.

Pola sata kasnije, u Muzeju Hermana Fogela, škripi parket pod Rudijevim koracima. Zbirka fotografija prati liniju slikarevog života: vrt porodične kuće u Bremenu, grupa dece na zimovanju, mladi par na pustom štrandu u Ostendeu, studentski dani u Diseldorfu, prizori sa pariskih bulevera, slikarska kolonija u Vorpsvedeu. Brezov zamak, piše ispod fotografije muzeja. Zgrada je u prvobitnoj verziji još uvek jednospratna seoska kuća na rubu šume. Potkrovlje će dozidati novi vlasnik. Skica zamišljenog vrta: ljuljaške, staklenik, grmovi ruža, ogromne hortenzije na obe strane stepeništa koje vodi na trem, zatim nameštaj, servisi, čaše, lampe, escajg, vaze, ukrasne kutije. Svaki predmet u Brezovom zamku napravljen je po Fogelovim uputstvima, čak i nakit i haljine njegove žene, igračke za decu. Na jednoj fotografiji slikar drži u krilu bliznakinje. Panoi sa beleškama, citati iz pisama i dnevnika, skice, plakati, građevinski planovi. Ravničarski pejzaži, tišina kanala, portreti u ulju. Gravire sa gustom ornamentikom. Još uvek u rodnom kraju. Zgrada železničke stanice u Vorpsvedeu. Fogelov vagon na slepom koloseku. Rudi pažljivo zagleda fotografije na kojima je enterijer vagona: salon iz tri različita ugla, kupatilo, kabina za spavanje. Iznad kreveta polica sa knjigama. Zamak na točkovima. Putovanje može da počne.

Promena registra: zbirka apokaliptičnih crteža. Istočni front, Galicija 1917. Spaljena sela, polomljena raspeća, sablasne fizionomije sledene u krik, gole krošnje sa grozdovima vrana. I onda, Berlin, plakati Crvenog krsta, slikar na podijumu kongresne dvorane u društvu Maksima Gorkog. Nižu se kolaži, serija ekslibrisa, ilustracije za knjige, portret Lenjina, makete radničkih naselja u zoni polarnog kruga.

Novo ostrvo: fotografija mlade žene i dvogodišnjeg dečaka na balkonu moskovskog stana. U pozadini zlatno kube Carske crkve.

Voz na liniji Moskva – Samara. Fogelova putovanja. Plava brda, karavani u sumrak, čajdžinica u Turkmenstanu, zabradene žene na pijaci u Ura–Tube, unutrašnjost seljačke kuće u

Nema razloga za brigu, nastavila je gospođa Lehotkaj. Tek ste na početku. Svako od nas nosi u sebi ponešto, zbog čega bi ga ljudi kamenovali. Ne, to ne govorim ja, već baronica Kasteli. Čitali ste Krležu? Glembajeve? Nikada nisam tajila taj svoj organski nedostatak. Čujem ja dobro šta sve okolo o meni govore. Ništa novo. Da sam kurva to znam već pedeset godina. Međutim, nisam samo kurva. Šta ćemo sa svim onim što jesam? Okanite se moralisanja. Izadite iz izloga. Ima u vama dovoljno pokvarenosti, licemerja, lukavosti, žudnje za uspehom. Ne plašite se, niste u manjku po pitanju tih sirovinna. I što je još važnije, nikada nećete imati problem da sebi opravdate svaki postupak na koji ćete biti prisiljeni. Jednom kada se otisnete tim putem, sve će se pokrenuti, i put sam. Za glumu vam je sada kasno, ali počnite da pišete. Eto, napišite to o ormanima. Imate dobar materijal za monodramu.

Gde smo ono stali, pitala je gospođa Lehotkaj? O da, Dubrovnik. Leto četrdeset sedme? Ili četrdeset osme? Tajna veza sa generalom Bojanićem. Dve nedelje u jednoj vili na Lapadu. Izašli bi pred jutro u vrt i vodili ljubav na klupi. Posle je zaglavio na Golom otoku. Nisam ja bila tome razlog, već Staljin. Pričalo se da mu je sve namestio ađutant, dečko je bio zaljubljen u mene. Ne, nikada nisam bila u vezi sa tim ađutantom. Jesmo imali nekoliko susreta, ali valjalo je glavu sačuvati.

Sačuvati glavu? Dok svaki čas zaustavlja diktafon i preukava upamćeni tekst, Rudi često odluta za mislima. Ispisuje stranicu za stranicom memoara slavne glumice. Oseća kako se dopunjuje njegovo sećanje. Otvaraju se vrata ormana, uznemireni kostimi silaze sa vešalica, osmehuju mu se poznata obličja, dobacuju zajedljive komentare. Čitav jedan grad sabijen u ormanu pozorišnog fundusa. Poslednji se u vratima pojavljuje čika Bogdan, prvak drame, bliski prijatelj Rudijeve majke. Njega će Rudi učiniti junakom, on će izgovarati monodramu. U beloj noćnoj košulji, bos, sa čašom u ruci i cigaretom među usnama, premerava pozornicu žustrim koracima kratkih nogu, izgovara tekst koji je suma svih tekstova koje je pripit, u pozorišnom bifeu, pred Rudijem deklamovao. Poslednji susret sa čika Bogdanom dogodio se onog leta kada je Rudi drugi put propao na prijemnom za Akademiju.

Slušaj momče, govorio je Bogdan promuklim baritonom, sve što ti život uskrati pretvori u prednost, suočavaj se bez straha, puštaj se, neka te nosi struja, ma ništa nije vredno očaja,

bože, kako žalim samoubice, koliko mladosti i lepote je nestalo samo zato što se u času slabosti poveruje u žar neponovljivosti, upamti, nema kraja, uvek postoji neki prozor, makar mali otvor kroz koji se može namignuti sebi od pre, i nije važno kojim redom ti se u životu dešava sve to što ti je namenjeno, momče, slušaj me dobro, zajebi hronologiju, sve što ne dobiješ na početku čeka te na kraju, sve što zgrabiš preko crte moraćeš dvostruko da platiš, sve, baš sve je tako kako je jedino moglo biti, za samo nekoliko decenija sve se obrne, i nema više naših malih večnosti sa početka. Horizonti su takođe potrošivi, momče.

(Odlomci iz romana **Ruski prozor**)

Vladislav Bajac

HAMAM VILINA VLAS

Uživanje po Epikuru

Vrlo je verovatno da je čuvenu sintagmu “čuda prirode” smislio starogrčki materijalistički filozof Epikur (341-270 pre n.e.). Evo i zašto: svoju etiku i čovekovu sreću zasnivao je na sledećem ubeđenju: “Bez poznavanja prirode ne mogu se steći svetla uživanja”. Po njemu, najviše dobro bilo je blaženstvo, uživanje. Imanje za cilj ovih postulata nije se odnosilo na vulgarna uživanja raspusnika niti na neumerena gastronomska zadovoljstva, kako to misle neupućeni, već prevashodno na otklon telesne patnje i na duševno neuznemiravanje. Postizanje duševnog spokojstva zasniva se na naturalističkoj i individualističkoj osnovi.

Epikurova vera u hedonizam bila je toliko čvrsta da je nisu mogli uzdrmati ni mračni dani raspada Aleksandrovog carstva (čije je nedavne veličine i snage i Epikur bio svedok), a koji su za posledicu imali sve samo ne užitak. Uprkos svemu, mislio je da “ništa ne vrede reči filozofa koji ne leči nikakve ljudske patnje. Jer, kao što je beskorisna medicina ako nije u stanju da istera bolest iz tela, isto je tako beskorisna i filozofija ako nije kadra da istera patnju iz duše”.

Dakle, onaj koji je znao da izbegne telesni bol i duševni nesпокој, onaj kome su čulna uživanja i duhovne radosti (spojeni u celinu) najviša vrednost življenja to jest onaj koji je znao veštinu življenja, taj je spadao u epikurijansko bratstvo – održano do dana današnjeg.



ПРЕ ПОЧЕТКА

Вишеград, као и svako drugo mesto, ima svoj realističan живот. Ali, као retko koje, ima i svoj zaumni живот. Моје iskustvo sa metafizikom Вишеграда започело је у априлу 1977. године, на његовим прилазима, ПРЕ но што сам по први пут угледао на Drini ћуприју (која га је засигурно учинила вечним у историји). У мојој свешћі за haiku песме, коју још увек имам, тада сам записао геopoетічки коментар “на шљунку Вишеграда” уз песму коју сам угледао и написао кроз прозор autobusa:

*Kamen izmeђu
dva bora razdeљak
u шуми napravio.*

Мој домаћин і студентски пријатељ Жарко Чігоја мислио је да је Andriћev то јест most Mehmed паше Sokoliја (Sokollu, прецизно турсki) из 1571. године довољан dobitak і ужитак (за тада) те ми није показао і неке друге знаменитости своје родне варошице. Није ни pretpostavio колико сам био себичан, а заправо і несрећан што ови величанствену ћуприју морам да delim са другима. Ali, како сам могао pretpostaviti да се упућивање у тајне вишеградске okoline морало заслужити тек будућим iskustvom на основу којег би се умело уживати у ономе што се понуди? Opet је ту било речи о неком тајном братству. Морао сам да чекам читавих двадесет і шест година да у ово братство уђем! Isplatilo се. (Чекању ме је научио управо Ivo Андрић). Читајући (ponovo) на studijama књижевности његово ремек-delo nisam још био у стању да lekturu повежем са животом: тако сам olako прешао преко његових podataka о зачетку зидања mosta то јест о његовој суштини, о “довлачењу kamena из majdana који су начети у brdima код Вање, на sat hoda од kasabe”. Шта више, два (макар књижевно) најважнија mosta у целој Bosni – ovaj на Drini і онај на Жепи – sazidana су од истог белог kamena (onog из моје haiku песме), љубављу і повсем (потурчених илiti islamizovanih Srba) великих vezira Mehmed паше Соколовића і Jusufa Ibrahima, а овековечена Андрићевим шкртим і мудрачким речима. (То је онај човек што је svom јунaku pripisao свој животни moto: У ћутању је sigurnost).

Kada сам се рожалио пријатељу да сам, чинило ми се, мало пресушио са писањем, рекао ми је да ништа не brinem. Он има сигуран lek против те bolesti. Evo, управо dolazi му у goste і tur-

ski pisac Orhan Pamuk sa istom dijagnozom, pa obojica možemo zajedno da se залечимо помоћу његовог рецепта.

Jedino што sam znao o Вањи, Sokoloviћа вањи, Вишеградској вањи, како су је све називали, било је да, осим налазишта сиге којим је грађен и вишеградски most, ово место на пет километара од вароши jeste lekovito vrelo. На њему је Mehmed pаша Sokoloviћ, u dubokoj starosti, 1575. godine, sagradio hamam sa kubetom želeћи da nešto podari svom rodnom kraju. U jednoj књизи-брошурџ из 1934. godine прочитао sam da ova radioaktivna voda (na nadmorskoј visini od preko 400 metara) leči reumatizam, neuralgiју i женске bolesti. У њој се каже да вањска вода neobiчно добро utiče на жене nerotкиње. “Kada se жена nerotкиња роштено избања, pa do nekoliko porodi дијете, читаво сујеверно село сумњиво заврти glavom i govori: Bogme, da se nije бањала i da nije бајала, ne bi roda ni имала...”

Tako sam se i ја запutio gustom шумом do hamama koji sam ја, po retkoј travј чаробног изгледа која samo овде raste, nazваo Vilina vlas. Radovao me је susret sa starim roznаником Orhanом Pamukом, најчувенијим turskim piscem, rodом iz Stambola. Malo me је чудило da i on pati od neraђања jer је bio познат po obilatом писању. Ako случајно u некоm periodu i не би речесто објављивао књиге, sledeћа ро ројављивањи би се зато pokazala као veoma крупна beba.

Ја sam decu рађао ређе, i најчешће су bila sredње тежине. Такав mi је bio ritam. No, ove posledње godine nisam začео niti jedno, pa sam se озбиљно zabrinuo. Zato sam рошао u susret kamenu koji је рађао vodu; takva plodnost unosila је поверење u moју nevericu. Kamen на koji sam stupio бивао је глачан више од четирџ veka! Kamen koji је dobio боју trave i mahovine. Voda, vruћа, a не vrela, taman onako do rajske toplote. I telo koje се pretvara u duh! Жив, a mrtav! Pamuk i наш домаћин рокушавају da razgovарају кроз vodenu maglu, али речи nestaju u staklenim prozorima kubeta i gube svaki smisao. Postajemo junaci (majmunі) iz filma sufiјskog naslova “Baraka” rediteља Rona Frika, koji stoјећи u mestu plove povuћinom vode која се дими и одлази u drugo agregatno стање, за sobom povлачећи i svaki intelektualizam. Карци се sklapају, али очи не odlaze u san. Kada postane opasno, guram се кроз снажну vodu, pod debeli mlaz koji се сјурџ из planine u ovaj mali bazen, sada preko moјih леђа. Bivam istучен као nikada do tada. A sreћan, do gluposti.

Ovde се susreћu kabala, zen, суфизам, pravoslavna askeza, katoličko brisaње straha od greha, umetnički islam... Као

што paprat Vilina vlas ne može nigde drugde da raste osim na ovom mestu, tako samo ovde voda stiže sa dubine od stoosamdeset metara i iz još važnije istorijske dubine od trideset i osam hiljada godina. Starost dovoljna da se u razloge њenog postojanja i obraћања свету не рoсумња.

Otud i моје орштење са прошлoшћу. Drevnost koja se овде udahne потпуно је аутентична и не може јој се одолети. Duh прво gubi оријентацију а потом и ројам о времену (dobu), а онда и тело gubi оријентацију а потом и ројам о простору. Oва својеврсна nirvana pretvara me u велики знак питања: Nisu li nerotkinje u ovom hamamu, kojim slučajem, bivale uslužene nekim muškarcem koji je bio чуven по здравом семени? Nije li ово купатило било мушки harem за неутешне нероткиње? Какав ли је тек ужитак овај ушшкани базен могао бити беговима, рашата, vezirima или sultanima bili они његови домаћини или гости, свеједно! Koji год пол опслуживао ову активну воду и њене кураче – кажу, рише и једном загубљеном тексту, да је вођење љубави под овим планским млазом (toplote од 34 stepena C) равno ужитку и лепотата Rajskih vrtova, Valhale и Ђане.

“Vilina vlas” је могло бити идеално место за караван saraj. Kolike би novce овде путници оставили! Ali, природа (а и судбина) је желела да га сакрије од сувише проhodних puteva те га је попела на visinu која уморног путника odbija и од ромисли да је savlada. Zato и јесу kamen hamama glacali decenije и vekovi а не сувишна чovekova рука. Iako, мора се признати, та се рука увек гурала где год и кад год је могла: otud је могуће пронаћи citate у старим spisima (prepoznavajući ih по jeziku, а без потребе да се под obavezno наведе њихов извор и време nastanka) који се poklapaju са садашњошћу: “До вање је podignuta zgrada у којој један popularni zakupnik држи restoraciju и sobe за копачење. Pred ovom zgradom има повелика veranda са које се otvaraju величанствене panorame природе.”

Ne знам колико је садашњи “zakupnik” (био privatnik или не) popularan, али није се лишио “restoracije” нити “verande”. Jer, тачно је, курање у мајшном rajском bazenu не би било потпуно да се после toga не оде (“читавих” deset metara преко неке врсте polumosta) на restoransku verandu. Она је, онако viseћи над dubokom planском liticom, заправо велики sedeћи doksат без стакала који вам преkrasnim vidikom шири и misli за које више немате utisak да вам се, odbijene о bosanske planine и gudure што вам се скоро чешу о рамена, враћају neplodne. А hrana! Uz сва домаћа predjela, чека вас begovski, који sat ranije dok

smo još bili na Zlatiboru, telefonom naručena (!) tek ulovljena pastrmka-mladica iz obližnjeg brzaka. Ona koja je prezimila bez hrane, i tek počela da jede još uvijek nezagađenu hranu.

No, ovu civilizacijsku tekovinu od restorana ne treba ni danas, kao ni u 16. veku, мешати sa karavan sarajem. On to nije. Danas, za one koji bi da uživaju u ovoj lepoti, nešto dalje postoji hotel-rehabilitacioni centar pod imenom "Vilina vlas" sa svim potrebnim komforom, ali i savremenim bazenom koji, naravno, nije lišen termalne vode. Nosilac њене radioaktivnosti jeste radon, a gde je radon – tu su i stručњаси: lekari i fizioterapeuti. Naravno da ne morate biti bolesni ili sumњичави prema sopstvenom zdravlju da biste na ovo mesto došli. Upravo tako, дошавши zdravi, dokazаћете sebi da se još uvek niste лишили hedonizma.

Ni Mehmed pаша Sokoloviћ od hamama to jest od "lijepe baње sa kubetom" nije stvorio karavan saraj, већ ga je napravio nešto ниже, "do rijeke Drine kao Sokoloviћев kameniti han ili karavan saraj, koji je mogao primiti pod svoje skrovište oko deset hiljada коња i deva". Mislite da su brojevi preterani? Ja ne bih rekao. Ako i jesу, онда не превише. Zamislite samo kako je izgledao poduhvat градње jednoga mosta poput viшеградskog 1570-ih godina! U to Mehmed pашино doba Viшеgrad ima oko sedam stotina кућа, џамију по имену "Sokolija", чесме, oko tri stotine дућана, "imaret" koji je прехрањивао варошку sirotињу, tekiju (derviшki manastir ili kapela). U selu Sokoloviћima (koje je по Паши добило име или пак Паша по њему, свеједно), postojala je Sokoloviћева џамија али и crkviште то jest место на којем је, по ргичи, pаша podigao crkvu svoјој pravoslavnoj majci. Ovo, naravno, nikoga не треба да чуди, pod uslovom da већина људи зна да је управо Mehmed pаша Sokoloviћ, као vezir turskog divana, 1557. godine, лично obnovio srpsku Peћku patrijarшiju i на њено чело postavio svog brata Makariја, како izvori кажу, u trenutku "kada је pravoslavље bilo u хаосу i rasпадању, a nacionalna misao srpskoga naroda почела је да се заборавља u тешким оковима њенога гововања". Neki istoričari zastupaju гледиште да је, kasnije postavши "veliki vezir ovim aktom jednostavno очувао srpski narod od коначног истребљења i propasti". Ово не може бити далеко од истине ако се зна колико је у то време српски народ, немајући више сопствену самосталну државу, давао важности јединој постојећој замени за државност – цркви. Otud i rasprostrањена квалификација која важи за Mehmed pашу Sokoloviћа да је био "nepokoleбљиви musliman i u isto vrijeme... dobar родољуб (koji се) dostojно одужио svome naro-

du”. Веровао је да је тако измирио ислам са својим босанским крајем, српским коренима и хришћанском православном вером.

Ето зашто се (у мојим мислима) овде, у хамаму, сада, са мном појавио најбољи и најпопуларнији, додуше и оспоравани, савремени турски писач Orhan Pamuk: зато што је он, ако у романописању има идеологије, своје књиге посветио везама Истока и Запада те је тако наставио путем којим су ишли неки од његових предака. (У ове ставове имао сам прилике да се уверим и у личним разговорима са Pamukом, а не само читајући његове изврсне књиге). И други разлог: његово ремек-delo, роман “Zovem se Crveno” бави се Отоманском империјом (делимично и Mehmed рашиног времена тј. последицама тог времена), које је мене лично обавестило о важним *odnosima* турског система освајачког владања (геополитике) и освајања новог простора за уметност (геопоетике) unutar ovoga carstva, о стварима о којима нисам скоро ништа знао. За толики труд, а за добробит других, Pamuk је заслужио једно виртуелно (за њега тожда дerviшко) курање. Уосталом, чистоте и прочишћења никада доста. Али, ни уживања илити акшамлука то јест “bosanskog обичаја да се предвече седи на трави, обично поред воде, и пије ракија уз песму и разговор”.

Какви бисмо то ми piscи били када не бисмо, понекад, крај хамата, помало и акшамлучили. Под условом да ову реч истовремено и равноправно shvatimo и hedonistiчки и филозофично.

Ришчев problem, један од безбројних, јесте и то што често меша realnost са zamiшљеним. Отуд се и јавља то чувано брисање граница између догођеног и доживљеног. Тако сам susrete са себи блиским људима временски poistovetio; хоћу рећи, оне који су живели четри века пре мене približio сам sopstvenom doбу, а себе и своје пријатеље (или likове, svejedно) lako пребацивао у животе vekovima старије од нас samih. Зато се могло dogoditi да наши и стварни и nestvarни susreti учестале.

То је био један од начина да се испуни ришчев сан о временској svemoћи речи.

Zbog tog sna, uostalom, nastaju књиге.

KRAJ

Poželeo je da ga neko ubije. Da, baš tako. Jednostavno – da bude ubijen. U poslednjih godinu dana toliko toga do čega mu je stalo i mnogo onih koje je voleo nestalo je iz njegovog života. Naravno, ne slučajno. Sve je bilo brižljivo isplanirano i isto tako i ostvareno. Morao je priznati – suparnik je sve obavio bez greške te, sa stanovišta veštine i stručnosti urađenog, ni na šta nije mogao imati primedbe. Osim na samu osnovu zamisli: zašto su protivnici svu tu mašineriju pokretali i još potrošili toliko vremena, novca i snage da bi zatrli sve njemu drago kada je bilo mnogo brže, jevtinije i lakše ubiti prvo i samo njega?

A zapravo je znao. Pa upravo su hteli da se to neprekidno pita i da se, ne našavši odgovor, na kraju oseti toliko usamljenim i, pre svega, napuštenim da na kraju sam zaželi da ni njega više nema. Jer gledati kako mu voljeni, dragi i odani nestaju pred očima jedno po jedno, moralo je da boli, a još je i trajalo. Da su ga em prvog em odmah ubili, ne bi bilo mučenja koje su mu priželjkivali a potom i odredili. Doduše, posle tolikih decenija u vlasti i na njenom samom vrhu, morao ga je čekati ovakav ili neki sličan sunovrat. Tako je, čini se, od početka sveta; uspon je najčešće bio vezan i za pad. Ko je bio gore, morao je biti i dole. Ali, nije svima sledovao jednak redosled. Jeste, svako ko je bio gore morao je, pre uspona, biti dole. A da li je i posle toga gore morao baš svako da padne i dole, pitanje je. Njemu se zalomilo. Ili mu je, što kažu, bilo pisano. Ili je pad sam prizvao.

Doduše, njegov pad bio je nekako bukvalan. Niko ga nije smenio, svrgnuo ili zaobišao u nekoj novoj raspodeli. (Što ne znači da sve to zajedno i nije bilo planirano). Pao je od jednog jedinog žestokog uboda nožem pravo u srce i, tako sada, ležeći u lokvi krvi, gledao u ceo svoj protekli život kao da ga sažima pred smrt, da ga ne bi zaboravio.

Eto, želja mu se ispunila: bio je ubijen.

Čudno kako smrt može da bude olakšanje! Naravno da ubice nisu to učinile kako bi mu pokazale samilost. Nasilna smrt tokom njegovog vladanja bila je svakodnevno prisutna kao uobičajena pojava; nijanse su bile samo u vrsti ili stepenu morbidnosti i zverstva. Imperija je podrazumevala nasilje u svako doba i u svakom obliku. Dok god je bio veliki vezir, lišavanje tuđih života nije bila nikakva njegova vladarska ili, ne daj bože, lična ili karakterna osobenost. Bila je to normalnost očuvanja sistema; čak ne ni očuvanje sopstvene vlasti. Bio je to vekovima doterivan mehanizam

koji nijedan pojedinac, ma sa kog položaja vlasti delao, i da je hteo, nije bio u stanju da poremeti, a kamoli promeni. U bitkama, ratovima, pohodima i osvajanjima smrt je bila drugo ime za *dobar dan*. U miru takođe česta, samo ne tako masovna.

Pa zar nije poznat kao veliki vezir i po tome što je vladao čak za *tri sultana*! Ko se još time mogao pohvaliti? Retki su bili veziri koji bi preživeli smenu i jednog sultana a kamoli da trojicu povežu! Svaka smrt polazila je od vrhovnog vladara: zar nije stupanjem na presto svaki sultan, nepisanim zakonom, prvo ubijao svoju rođenu braću (neki i rođenu decu) kako mu, za svaki slučaj, *samim svojim postojanjem* ne bi ugrozili vlast?

Ne bi bilo istina ni da kaže kako je svoju smrt *čekao*. Samo ga nije iznenadila. O samoj Smrti je sve znao: teško da bi se našao neko ko bi ga mogao nadvisiti u saznanjima o njenim uzrocima i posledicama, vrstama i načinima. U pitanjima njene svrsishodnosti možda ne bi briljirao: nijedan učitelj ni vladar nisu ga uputili u takve tajne jer se među njima pitanje svrhe nikada nije ni postavljalo.

“Poželeti” smrt nije značilo i “žudeti” za njom. Priželjkivanje mu je pomoglo da mirno dočeka sopstvenu neminovnost. Lišavalo ga je suvišnih pitanja.

Mada je sada sve prestalo da bude važno, a naročito ono što je tražilo dodatno vreme za razmišljanje. Vremena više nije bilo nizašta. Osim za smrt.

САМ РОЧЕТАК

Пошто сам себи (на само мени знан начин) доказао да као писач нисам “presушио”, могао сам да рочнем са реалистичном борбом око решавања трилеме *Коју од три затишљене књиге рочети са писањем?* Остале две предвиђене књиге нећу ни ромњати јер сам, очигледно, већ зарочео са писањем оне која је “pобедила”. Наравно да су њој у прилог одлуку donели суptилни разлози јер сам и за друге две будуће књиге “из најужег избора” обавио углавном све озбиљне и обимне предрадње, без којих иначе не бих приступио писању ниједне.

Od tih suptilnih razloga, prevagu su poneli oni koje bih zajednički mogao da nazovem “lokal-patriotskim”. Naime, u nedavnom razgovoru sa jednim svojim kolegom na temu aktuelnih suprotnosti to jest krajnosti kakve su nacionalizam i globalizam u књижевним temama, po prvi put sam shvatio da to што me жестоки

branioci “domaћeg” nisu otvoreno i sa nipodaштavaњem nazivali “kosmopolitom” већ блаже, nekako obazrivo, a zapravo lukavo (“pisac poznat po tome што ne koristi nacionalne teme”), uopште nije bilo тачно. Bilo mi je u stvari чудно како sam se tolike godine (do часа ovog novog, skorog saznaња) lako mirio sa чињеницом да mi тамо neki други одређују књижевну sudbinu i то још лажним закључцима! Dakle, bilo je довољно да se podsetim да чак четiri моја romana, od pet до сада објављених, (макар) започињу своју радњу i zbivaju se u Beogradu i/или u мојој земљи, а да se od укупно sedam прозних књига (наравно, не рачунајући ову) њих шест држи исте топографије! Sram било онu jednu! No, кривци никада краја: можда су те књиге u својој суштини или по tzv. поручи биле (превише) kosmopolitske те im ни локална географија ни локална радња nisu биле од помоћи. Нису успеле да се уздигну до националних митова (додуше, то им није ни била замисао).

Наравно да је i odabrana тема u себи крила neke nove zamke, не само spisатељске већ i раније поменуте – ideoloшке. No, када би се човек на све то obazirao, вероватно никада ништа (dobro) не би ни написао. Решио sam, dakle, да пишем о једном *Srbinu koji je постао нешто друго*. То “друго” ме је занимало. Чак не толико ни оно “Србин”; иако и да сам хтео, то не бих могао да одвојим од Другости. Мада, када бих заронио сасвим дубоко, признао бих да ме је суштински и заправо занимало оно “постао” то јест “постајање”, дакле – сам *чин преласка* из Једног у Друго.

I krenuo sam u истраживање, potragu, nagomilavaње, odabiraње, prihvataње i odbacivaње... Једном речју, u такозвано прикупљање грађе. Али i за ту сакурљачку delatnost morao се одабрати neki метод или макар redosled poteza. Podaci су као neki lajt-motiv procesa uvek могли да iskrсну однекуда i да се придодaju већ postoјећим. Они су i иначе често iskrсавали onako, maltene usput i skoro случајно као да ih је navika nagnala да се сами pronalaze i пријављују аутору. No, postojali су i други slojevi или начини долажења до важних детаља. Један од њих било је pratiti tragove јунака. Тако sam u неколико godina (паралелно са другим slojevима изучавања теме) углавном обишао најважније, ако не i већину, области којима је ходио i/или делao Mehmed pаша Sokoloviћ: Вишеград са околином i шири deo источне Bosне, западну Србију (укључујући реку Drину која ih је delila/spajala), Hercegovину са Dubrovnikom, Vojvodину са јужном i centralnom Мађарском, њеп западни deo са centром негдашње Austro-ugarsке империје – Вечом, целу Бугарску по ширини (или боље рећи, по

дебљини), bivшу prestonicu Otomanske imperije – Jedrene, a potom srce државе – и пређашње и садашње – Константинопољ/Carigrad/Stambol/Istanbul, као и сва мора у околини (Јадранско, Црно, Мраморно, Егејско). Потрагу сам завршио у југо-западној Турској и, на самом крају, на Принчевским ostrvima. Све то сам обишао више пута. Персија је једина остала ван мог домаћаја. Спечили су ме ратови у околини Турске – непостојеће Персије, а пре тога ратови око Србије – непостојеће Југославије. (Београд, који је за мене био пресудан, подразумевао се и као топоним. Уосталом, из њега је све почињало, а по свој прилици у њему ће се скоро све и завршити).

Друго паралелно истраживање кроз ова путовања било је обилажење архитектонских чудеса градитеља / Мимара / Коде Синана, другог лика будуће књиге, Мехмед пашиног савременика. Посећивао сам и особу по имену Orhan Pamuk, као и V. B.-а са којом сам био најчешће. Двоје последњих били су други пар друге радње планираног романа.

Ово четворо људи постajали су likovi исте књиге (додуше, постављени на њеним супротним странaма) која их је све врбовала у завери против историје какву сам познавао.

PRED SAM KRAJ

Pre смрти, naravno, bio je život. Dug i bogat. Moćan, ali i nesiguran. Koliko njegov toliko i tuđ. To vlasništvo nad sopstvenim životom s vremena na vreme izmicalo mu je iz ruku. Da je u pitanju bio sam bog – kradljivac vlasništva ili božji izaslanik, izbor bi bio jednostavan: ili Muhamed ili Hrist. Ili oba istovremeno. No, njemu je neko, ili – pre će biti, *nešto* sasvim drugo s vremena na vreme prisvajalo život i lišavalo ga suštinske mogućnosti da on sam odluči kome ili čemu pripada.

Možda to sama po sebi i ne bi bila nerešiva zagonetka, da mu se nije, nekako sve češće u starosti, toliko i uporno nametala. Čak i preko svake mere. Pošto nije mogao da joj pronađe lako razumljive razloge, on je nije umeo ni da odgonetne. A kada se na breme tolikih godina svali Tajna, život postaje mora. Moguće je da je približavanje (ili ipak, priželjkivanje) смрти činilo svoje; miris njene blizine umeo je da izmeni već prihvaćenu i hiljadu puta proverenu sliku sveta, da je izvrne u suprotnost i pretvori u potpuno odurnu istinu. Ali, on ni do takve nije stizao! Mislio je da bi i najgoru lakše prihvatio od ove nemoći da *ikakvu* dohvati.

Dva mogućna objašnjenja nikako nije hteo da uzima u obzir. Prvo se podrazumevalo: Alahu je tako po volji! Njemu se nije ni smelo ni moglo protivrečiti. Javno. No, pošto je ovo bio razgovor njega samog sa samim sobom, javnost ovde nije imala šta da traži, pa ni Alah.

Drugo objašnjenje nije odlazilo daleko od Svemogućeg. Moglo bi se reći da mu je bilo sužanj: Sudbina. Nju pak nije prihvatao jer je bila smišljena da opravdava nemoć.

Istinu je sagledao, ironije li, dok mu se sečivo noža zarivalo u grudi: bio je vlasnik svog života samo *do* pola. *Od* pola ga je posedovala njegova druga polovina ličnosti. Ili bolje reći prva (po redosledu), ona koja mu je prethodila u Srbiji.

Bio je i Turčin i Srbin. I Srbin i Turčin.

Kakvo olakšanje.
Umreti.

ПОСЛЕ ПОЧЕТКА

Планирање структуре романа подразумева постојање два почетка и два краја то јест две врсте почетака и краја. Један почетак и крај тичу се саме радње: како ће и када започети и како ће и када окончати. За читаоца то је можда најважнија тајна књиге. За писца би могла бити значајнија једна друга тајна, она која припада почетку и крају идеја које голицају аутора. Прецизније речено, које питање или проблем је писца уопште нагнало да замисли књигу и да од те идеје/проблема и крене у писање, и која је она, пожељна, завршна идеја која би књигу могла да затвори.

У случају ове књиге, још док ми је била прилично апстрактна и у густој магли, знао сам да ми њени јунаци нуде могућност богате приче о идентитету и идентитетима, као и о њиховим променама. То је могла бити тзв. почетна позиција, док је циљна већ наслућена: шта се то догађа у људима, али и око њих, које закачи двоструки идентитет.

Главни окидач овог романа, Мехмед паша Соколовић, донео је у моје име одлуку о Узроку и Поводу писања. (Сећам се како су нас у основној школи припремали за будући гимназијски предмет “Логика”, али и за логику у животу, а на примерима ратова – како да разликујемо

Узрок од Повода. Већина није успевала, или ако јесте, онда прилично тешко. Ипак сам, као и други, после доста труда, схватио за сва времена: узрок се дуго и темељно припремао, а повод је био замајавање и могао је и да се измисли јер је био само обична полуга у давно справљеном плану. Највише су волели да нас обучавају на примеру Првог светског рата; на престолонаследнику Аустро-угарске монархије, на Србији, Босни, “Црној руци”, Сарајеву и атентатору/родољубу Гаврилу Принципу).

Дакле, *мој узрок* да се бавим Бајом Соколовићем било је знање да је чувеним *данком у крви* одведен у Турску када је имао читавих осамнаест година (!), а не као мало дете које једва да би било у стању да запамти одакле потиче. Питао сам се зашто је изабран за будућег јаничара тако већ одрастао? Био је то за Турке крајње неуобичајен гест, узимати од српских родитеља децу која нису била сасвим то јест довољно малена. Турци им, када би их обучили за своју војску, нису забрањивали да знају који су им корени, али су с правом унапред рачунали да ће са мање сећања на свој завичај за њега и мање остати везани.

И најзад, *мој прави повод* и коначни разлог да започнем писање о Мехмед паши Соколију. Када сам изучио скоро све што се дало пронаћи о животу и времену овог занимљивог човека, а то све још није било довољно да ме убеди да кренем у писање (још увек су у игри биле и оне две друге, изучене, могућне књиге), ево шта је суштински пресудило. Пронашао сам несумњиве доказе (списе и цртеже, коментаре и описе из више извора) да је Мехмед паша у Београду 1577. године изградио, између осталог, још увек нашироко чувене, караван-сарај и безистан *управо под данашњим темељима куће у којој ја живим 2005. године!* Од свих места, баш ту! Случајност? Када се каже “изградио”, мисли се да је по његовој вољи и наредби изграђено, као и из личних извора финансирано. То се звало задужбинарство, али је у свакодневном животу говорено “изградио је”. Градњу је обављао мимар, по свој прилици, и у овој прилици, Коца Синан.

По оваквом открићу, хтео то или не, било то претенциозно или не, морао сам се осетити прозваним да управо ја нешто прозорим о овој двојници људи у једном телу. Питање двоструког идентитета у почетку ме је привлачило искључиво као проблем двоструке националности и вере *једног* човека. А уласком у Соколовићев живот мимаре Синана, наметнула

се вероватноћа дуплирања двострукости ових идентитета у *двојици* људи. Дакле, *двојица људи у једном телу* изненада је могло значити свашта: и да је реч о поделама појединачних личности на два дела, али и о потпуној (или довољној) сличности две личности које су због тога образовале једну!

Но, да се вратим на своју адресу. Темеље ове дорћолске куће започете са градњом у 1914. (опет тај Први светски рат!) по плановима архитекте Петра Бајаловића а завршене 1924. у такозваном српско-византијском стилу са елементима сецесије, иначе ретко применљиваног споја у београдској архитектури, могао бих назвати местом са којег говорим, у дословном и симболичком смислу. Када бих томе додао и онај списатељски, дрско ослобођени смисао, онда бих могао да повежем још понешто. Временско наслеђе отоманско-исламског грађевинарства једног Коце Синана није једина веза прошлог и садашњег. Има их још: рецимо, и *игра сличности* првобитним српским *именима* Бајо/Бајица – будућег великог везира Турске, најјаче империје на врхунцу своје моћи управо за његовог доба – са презименима српског архитекте Бајаловића и аутора ове књиге В.Б.-а (чије је презиме пре германизације коју је у Војводини својевремено извршила Марија Терезија било сличније Бајаловићевом презимену него Бајицином имену). Потом мој дом који је надзидан на траговима ондашње “непријатељске” културе са садашњом адресом у улици Цара Душана, именованој по српском владару из 14. века, званом Силни, који је Србију учинио (не само) територијално највећом у својој историји, као уосталом и Сулејман Величанствени Турску уз здушну помоћ Бајице/Мехмед паше Соколија два века касније. Дакле, то је зграда из које говорим, а на чијој четвртастој кули на самом врху крупним словима пише да (је) припада(ла) православном Друштву Свети Сава (највећег српског свеца, али и најважнијег световника). И тако даље (на пример, не помињем још једног српског, додуше књижевног, конкистадора који је у 20. веку освојио, како он сам каже, “армију читалаца” диљем света и постао најпознатији савремени српски писац ван своје земље, а са истом овом адресом са које се ја оглашавам).

Историја нарочито воли *највеће*, *најјаче*, *најмоћније* и све *нај*. Књига има друге задатке: да се, рецимо, упита јесу ли се неки од ових *нај* из последњег пасуса овде сукобили или саста(ја)ли? И зашто? Ако је било за шта одговор “да”, онда се књига пита и како, и шта је било пре а шта после,

па се опет пита како, а можда и зашто... У овом случају, чак је и *назив* места на којем се ово моје размишљање збива, београдски Дорћол, турског порекла (Дорт-јол), који чак и лингвистички дословно поручује да ово јесте (било) место сусрета, окупљања и остајања јер на турском означава *четири пута* то јест *раскрсницу*!

Дакле, да сумирам: књига се бави сакупљачки вероватним и свакако споредним.

Док историја и даље стоји постојано као споменик.

PRE KRAJA

Premestivši celu porodicu iz varošice kod brata na selo, otac je mislio da se lišio turske napasti odvođenja mlađane srpske dece diljem Turske, pa sve i do dvora, zarad spravljanja od njih elitnih vojnika carevine. Među Srbima ovaj harač bio je znan kao “danak u krvi”. No, otac nije znao da je hercegovački sandžak beg Skender Ornosović dobio zapovest iz Carigrada da počev još od 1515. svakih nekoliko godina po Bosni i Hercegovini devširmom “pokupi hiljadu adžemioglana i dovede ih u saraje...”. A to je značilo još dodatnih briga: da bi ispunio ovako visoku kvotu posebno obdarene prikupljene dece, još i povećanu posle zauzeća Beograda 1521. pri čijoj opsadi je izgubljeno podosta vojnika, beg je morao da sakuplja i stariju decu no što je to do tada bilo uobičajeno. Koliko mu je ova obaveza bila tvrdo zadata, videlo se i po upornosti sa kojom ovoga puta nije opraštano roditeljima koji su, kao i ranije, decu sakrivali po šumama, pa čak ne ni onima koji su ih namerno sakatili misleći da takvi carevini više neće biti potrebni. Age ni u tim drastičnim slučajevima nisu odustajale. Čak su obišle sve manastire i od knjige odvojili i one koji su učili za kaludere. Među njima bio je i Bajo Sokolović, doveden silom nazad iz manastira Mileševe u selo Sokolovića, pravoslavni bogoslov već daleko od pravog deteta, stasit momak od skoro osamnaest godina. Osim učenosti, imao je još jednu nepovoljnost po sebe: poticao je iz plemićke porodice koje su i inače bile na ceni kada se skupljao ovakav danak u podmlatku. To što je izučavao hrišćansku božju reč, takođe nije bila nikakva prepreka za Osmanlije. Otac Dimitrije je jednoga časa saznao i za posebnost svoga slučaja: glavni jaja-baša po imenu Mehmed-beg mu je priznao da je njegov Bajica čak posebno zatražen da devširmom bude doveden u prestonicu! Rekao mu je, tešeći ga da mu je sin predodređen za važna mesta i još važnija dela, da je dokaz tome to što je tražen

od strane jednog Sokolovića koji je na isti način dvadeset godina ranije odveden u carski saraj. Taj se sada zvao Deli Husrev paša. Za njim je nedavno tamo stigao i mlađi mu brat, sada po imenu Lala Mustafa. Husrev paša je veoma brzo napredovao na sultanovom dvoru, došavši eto u položaj da već donosi i važne odluke.

Sve su to bili dodatni razlozi zašto otac i njegov dalji brat – mileševski kaluder, sve zajedno sa monaškim starešinom Mileševe Božidarom Goraždaninom, nisu ni molbama ni novcem uspeli da neke od aga odgovore od odvođenja Bajice. Na kraju se kao roditelj morao utešiti time što su mu pokraj njega ostavili dvojicu mlađih sinova. Uzimanje jednog dečaka lišavalo ga je brige za ostale sinove, za sva vremena: Turci su garantovali za svoje sopstveno pravilo da jednoj kući može biti oduzeto samo jedno muško dete i te obaveze su se čvrsto držali.

Naravno da ništa nije moglo umanjiti bol rastanka. Ako bi se poređenju moglo oprostiti, onda bi se moglo reći da je Bajici bilo najteže. On je jedini *odlazio*, a svi njegovi su *ostajali* (što bi onomad narod rekao) “na gomili” te su tako makar i delimično bili zaštićeni od teškog bremena samoće razlaza. I drugo, on je napuštajući dom pod prinudom poteran u *nepoznato* dok je cela porodica ostajala *na svome*.

Na dugom putu kroz Srbiju i Bugarsku mogao je da razmišlja samo o tome šta je sve za sobom ostavljao ili šta ga je sve pred njim čekalo. Prvo ga je teralo u plač, drugo u strah.

Potpuno iscrpljen neprekidnim plačom koji se vremenom pretvarao u ridanje a ono potom u duboke i glasne uzdahe, u jednom času je sasvim “presušio”: jednostavno, više nije imao suza. Mogao je da plače još samo u sebi.

Da je barem tada znao da će ogroman deo budućeg života provesti upravo tako – u sebi, možda bi mu bilo lakše! A da je kojim slučajem javno i naglas *na kraju* svog življenja rekao to kako je najveći deo života proveo – u sebi, niko mu ne bi poverovao. A i kako bi: njegov je život bio primer dugovečnosti, čak i onako nasilno prekinut. A uz to još i toliko javan i važan da mu se bilo koji ili bilo čiji život mogao uopšte i približiti u poređenju.

Vladarevi postupci bili su toliko u svakodnevnoj žiži svekolike javnosti i svakog pojedinca carstva da je od te stvarne i prividne gustine donošenja javnih odluka, činjenja i postupanja, objavljivanja proglasa, putovanja, ratovanja, primanja zvanica, kažnjavanja neposlušnih, odlazaka u (naravno, službeni) lov i čega sve ne još, izgledalo kao da jedan veliki vezir i nema vremena da išta obavi za sebe lično a kamoli da ponekad bude i privatno

lice. No, naravno da je on i te kako dovoljno vremena mogao biti i svoj. Učestalost javnih obaveza (od kojih je uostalom veliki deo obavljao njegov poslušni carski aparat a ne on lično), a naročito neprekidno povezivanje njegovog imena sa svim i svačim pri čemu je izgledalo kao da je uz svako pominjanje njegovog imena tu i njegovo telo, zidalo je tu iluziju o njegovom sveprisustvu. Da je bilo dozvoljivo, verovatno da bi ga pojedini podanici zbog tolikih obaveza mogli i sažaljevati. Tako su i zato, uostalom, i nastajale priče o vladarskim dvojnicima: toliko javno prisustvo jedne osobe mogla je da ostvari samo njegova umnožena pojava, a pošto to nije bilo realno moguće, nastale su priče o vladarevim duplikatima. Kasnije su razlozi za ovakvu pojavu prošireni na, recimo, izbegavanje atentata ili na strah od trovanja hranom.

Kolona konja i ljudi koja se kao kakvo debelo uže razvlačila u nedogled ispred i iza pogleda, pomogla mu je da počne sa sređivanjem sopstvenih misli. Kao prvo, bilo je jasno da povratka na prethodno više nije moglo biti. Bekstvo je bilo jedva izvodljivo, a ako bi u njemu i uspeo, pitao se šta bi s njim. Novi gospodari njegove sudbine znali su ko je; ovde nije stigao kao slučajno pronađeno dete već kao namerno odabran momak sa imenom, prezimenom i rodoslovom. Njegov dolazak u Tursku carevinu čak je bio naručen! Jeste bio vođen u tuđinu, ali ne da bi *nestao* već da bi nešto *postao*. Trebalo je biti pametan i praktičan. Iz svega je valjalo, tako mu je otac govorio, izvući bilo kakvo dobro ako ne i korist.

Molio se svome bogu da ga ne zaboravi. Molio je sebe da ga ne izda pamćenje. U ovom času “biti svoj” činilo mu se da je značilo “pamtiti”. Iako je sećanje verovatno vremenom ulazilo iz glave u telo i time gradilo neko organsko pamćenje koje je nekoga činilo onim što je sveukupno bio (a zapravo od “čega je bio sazdan”), morao se plašiti *zaborava*. Mislio je da ako zaboravi, toga više neće ni biti. Nije znao da telo ume da čita jednako kao i um: ono je upravo sada, braneći ga od novoga, čitalo njegovo detinjstvo, jezik, veru, roditelje, braću i sestre, manastirsku ćeliju i sve pohranjivalo u najzabitije delove tela, spremajući poruke tog jezika na privremeni san, kolike god dužine bio. Tako je sećanje sa sigurnošću moglo da *traje*.

Tek s protokom vremena počeo je da razumeva zašto se njegovi novi domaćini, gospodari i vlasnici – sve ujedno, nisu morali preterano da trude oko pitanja zaborava i nezaborava onoga što su on i sva druga deca za sobom ostavila. Brzina događaja koji su usledili i obim novonastalih obaveza rešavali su to sami po sebi.

(odlomak iz romana)

LENJINOV BULEVAR

Poglavlje prvo

I

Zamislite ovo, ali baš ovako:

Tip hoda bulevarom. Rano ljetnje popodne. Krenuo je na prvi sastanak sa djevojkom o kojoj razmišlja danima, šta danima, mjesecima... Toliko je opsjednut da je na randevu krenuo dva i po sata ranije. Čekaće je kod bočara. Marinu, tako se zove žuđena krasotica.

No, tip na raskrsnici kod Maše nailazi na Doktora. Doktor se pojavljuje iznenadno, iskrsne iza neke od zgrada, u žurbi, spisak ljudi koje ne želi, odnosno ne smije sresti, iz dana u dan je duži... I što je taj spisak gostoljubiviji, to se Doktor srdačnije ophodi prema onima koji nijesu opasnost. Tip koji hrli svojoj dragani je na tom spisku bezopasnih, stoga ga Doktor pozdravlja euforično, iako tip pripada bulevarskom podmlatku, i Doktor je do juče za njega bio nezamisliva kvartovska veličina. Činjenica koja traje decenijama. Bulevarska mladež podignuta je na surovim, maštovitim i čudesno amoralnim pričicama o Doktoru i njegovim podvizima. Stoga se tip kojeg vodi ljubav još uvijek oduševi kada mu se Doktor javi, ili obrati na ulici.

Servus, bratski, kakav si, dođi, kaže Doktor. Ideš sa mnom da probaš nešto. Kod mene ćemo, kaže. Doktor živi iznad kafe Duklja. Njegovi nisu kod kuće. Tip kaže sebi da je baš dobro uradio što je krenuo ranije. Doktor ima neki grom, sigurno, misli. Postoji, nije da nema i laganog bockanja nekog nagovještavajućeg straha – mogućnosti lošeg ishoda. Ako je to neki mitski grom, kakav ću pred Marinu, misli onaj čije korake je sumanuti Doktor upravo pomjerio sa jedne lijepe, no možda odviše predvidljive i obične putanje, zamrsio ih u tako gadan čvor... I takva misao je bljesnula u glavi zaljubljenog, no, strast prema biljci, te izazov kratkog druženja sa mitskom figurom glavnog prekomoračkog kvarta, bijahu, avaj, prejak izazov.

I ne samo da je trava (neke albanske glave, blijedozelene, gotovo bjelkaste kad se izmrve, tutno mu je komadić u džep,

za kasnije) bila grom, cijela grmljavina, zemljotres, korak do Armagedona, već je srdačni Doktor skuvao kafu. Mladi čovjek je bio zapanjen njegovom ljubaznošću, naravno, ne sluteći šta Doktor radi u kuhinji.

Nakon pola sata provedenih kod Doktora tip odlazi. Kreće prema velikom mostu, no, već mu je jasno da će teško biti stvari (pravac kretanja, namjere, riječi) održati u nekom, bilo-kojem, poretku.

Misli da satima prelazi most. Tome nikada nije bilo kraja. Tri puta se naslanjao na ogradu, hineći zainteresovanost za ljetnje pripitomljenu Moraču... Pomislio je – zašto ljudi ovdje nikada ne zastajkuju na mostovima. Zar je to normalno: preći most, a ne zastati i pogledati rijeku, obale ili makar nebo iznad vode. Moraš da gledaš sa mosta, ako to ne činiš, pejzaž može da nestane, mogu prizori da se polome kao one Ajfelove kule koje maloumnici prave od šibica, pomislio je.

Tako pomučena uma mladi čovjek podlegao porocima nekako se uspijeva dovući do skrovitog i sjenovitog Kluba bočara. Sjeća se da je prošao pored Pozorišta i da je tamo vidio nekakvu gužvu, kamermane, reportažna kola, hrpe kablova. Put ga je nosio pored stadiona Budućnosti, jednog od ključnih toposa Podgorice, *estadio Futures*, poslovično loš teren, najbolji navijači u ovom dijelu Evrope, i legendarni tunel, gdje je mnogi sudija osjetio kako su moćne i koščate stisnute pesnice potomaka slavni crnogorskih glavosjeka i gorskih junaka. Koliko je samo krvi proliveno oko ovoga stadiona, koliko su samo policijskih noseva slomili “varvari”, kako su sebe nazvali navijači Budućnosti na osnivačkom kongresu 1987. godine. Nekada je na staroj, odavno srušenoj tribini ovoga stadiona, kroz beton, zauzimajući uvijek svoja dva – tri sjedišta rasla smokva. Bio je to jedini stadion na svijetu sa drvetom na tribinama.

Sjeća se i prizora zgrade nedjeljnika Monitor, iza koje se nalazi Klub. Pored je Crkva svetog Đorđa, stara nekih desetak vjekova. Neko je, vjerovatno u toke prethodne noći na crkvi napisao, ogromnim plavim slovima – *Pazite se djeco, ide pop.*

Jedva je dočekao da sjedne. Od kad je sjeo sve se stopilo u jedan trenutak. Odjednom (premda je sat govorio da je moralo proći nekih po ure), došla je Marina. Odjednom on se znojio, i mucao, i kao idiot sve radio pogrešno. Gluposti je izgovarao glasno, ako je i kazao nešto interesantno, promrmljkao je to sebi u bradu, odjednom je i Marina rekla – hajde da prošetamo

– a on je rekao – Sad. Nego kad, pitala je Marina. Idemo odmah, kazao je on, ustao i stropoštao se, kleknuo pred Marinu.

Jednostavno, tip nije osjećao noge. Kao da pripadaju nekome drugome, ko se baš nema namjeru pridružiti Marini u šetnji. Marina ga je zapanjeno pogledala, i pitala – Je li ti dobro, a on je rekao – Otkada te znam, pred tobom želim da kleknem. Marina se nasmiješila, a on je, utoliko ipak uspio da se nekako uspravi. Na tren je pomislio da je taj čin bio lakši čovjekolikim majmunima nego njemu. Trajalo je to, bogami. Mislim, bio je to mali vremenski period za evoluciju, ali za čovjeka koji je klečao pred voljenom bješe to uspravljanje dobar komad vremena.

Tek tada se sjetio silnih priča o tome kako je Doktor ovome ili onome sipao artane u kafu, pa je poznata tv voditeljka bulažnila pred kamerama, ili kako je Brčko pao niz neko stepenište poslije kafe sa Doktorom. I mnogo potresnih storija, a sve u tom duhu. Sada će i ovo moje padanje pred Marinom biti dio kvartovskih anegdota o Doktoru, i to je pomislio, ali bez negov negativnog osjećanja i loše energije u pogledu takvog raspleta stvari. I zaista, tek kasnije će, oslušujući nova i nova poglavlja dnevne mitologije saznati da mu je Doktor, tada, u kafu koju mu je onako ljubazno poslužio usuo osam artana. To je omiljena Doktorova tableta.

Marina ga je povelala prema vrhu Gorice, prema Spomeniku. O, ne uzbrdo, pomislio je i sljedećeg trena je opet klečao pred Marinom. Čuo je sebe kako izgovara: Ozbiljan sam, ono za klečanje, to mi je davnašnja želja. Marina je rekla – tebi nije dobro, čovječe, baš ti nije dobro. Šta ti je?

Zar vjeruješ da čin poklonjenja mora biti uzrokovan nekom slabošću, kaže on, u nekom maglovitom pokušaju da razvodni priču, da relativizuje svoje krajnje neobično ponašanje. Marina je uporna djevojka: Tebi baš nije dobro. Trenutak kasnije ipak se hvata na njegovu retoričku udicu. Svako klečanje jeste znak slabosti, kaže ona.

Tip kome su svi planovi o susretu već srušeni, a čak još uvijek ne osjeća žal zbog toga, još je daleko od istinskog očajanja, sve se još uvijek dešava, a on je temeljno sluđen, opet uspijeva da ustane. Marina ga upitno gleda, a on, kao pravi idiot, pravi neku bondovsku facu, kao da hoće, baš uvjerljivo potvrditi da je sve pod kontrolom, i kaže, manicom kakvog britanskog generala iz starih stripova – Nastavimo. Kuda, pita Marina. Gore, kaže on. Nakon još tri koraka tip opet sebe

zatiče kako kleči pred draganom. Ona je sada već iznervirana. On recituje, improvizuje, oponašajući svečani ton stihova – *Klečim, jer klečati još jedino znam...* Marina podiže ruke prema nebu, pravi grimasu upućenu nekome gore, kao da kakav zlo-duh čuči u nekom od borova što gotovo zaklanjaju šetalište, pa mu se Marina, nakon svega plazi i izaziva ga.

Onda, sjetimo se – Marina je odlučna djevojka, okreće se i odlazi nazad, prema Kambodži (kako Podgoričani nazivaju skupinu prizemnih kuća iza stadiona, a gdje je nekada bio centar šverca benzinom, a danas se nalaze brojni kafići), i dalje, prema centru. Ostavlja idiota koji kleči na putu i pravi dobroćudne grimase prema prolaznicima, ne bi li, njegov položaj izgledao što prirodnije. Uzalud, Marina se smanjivala i nestajala, a on je sebi, a i drugima, sudeći prema licima časnih prolaznika, izgledao kao idiot.

E, taj idiot iz ove pričiće, to sam ja.

II

A da bi vam priča koja slijedi bila jasnija, i za slučaj da ova poučna pričica o sastanku sa Marinom (uzgred, poslije ovoga nije htjela ni da mi se javi) nije bila dovoljna, moram vam nešto reći o sebi, ali, unaprijed molim za oprost, i o svojim roditeljima. Morate znati ponešto o moja dva druga, a kasnije i o komšijama, koji su prouzrokovali moju opsesiju i nevolje što će, zahvaljujući tome, uslijediti.

Ja se, zapravo, ovoga časa nalazim u zatvoru. Pravom zatvoru. Istražnom, mislim da se to tako zove. U nekoj sam sivoj ćeliji, boja betona je preovlađujuća, što i nije tako loše. Da je oko mene kakav kameni zid vjerovatno bi ćelija bila puna insekata i gamadi, pa bih do jutra osijedio. Ovako sve djeluje čisto (shvatite ovo krajnje uslovno: bolje je reći – čisto u odnosu na moja sumorna iščekivanja), iako zaudara na mokraću.

Nije mi baš sasvim jasno zašto sam *ja* u zatvoru, ali, za što god da me optužuju, to je nedokazivo, i vjerujem da ću ujutro biti slobodan čovjek. Stvarno nije trebalo ovako da se završi, ali, bog je glavni reditelj, a mi smo glumci.

Uh, ne mogu da vjerujem da ja ovo kažem, ja, zaista ne vjerujem u Boga, a sada sam ga prizvao kao da sam pravi vjerujući kreten. Jebote, što zatvor učini od čovjeka...

Zidovi ćelije su puni zapisa koji potiču od različitih olovaka (ima i poruka napisanih zelenim flomasterom, piše "Cetinje – grad heroja", ali preovlađuje hemijska olovka, sve nijanse plave...), svakakvih rukopisa, slova su vrlo različitih veličina, ima štampanih i pisanih slova, ima latinice, ćirilice, a neki natpisi su čitljivi toliko da sam pomislio da se na ovim zidovima nastanila i časna glagoljica. Zid izgleda kao neka enciklopedija odbačenih – desetine potpisa, premda meni samome nije jasna potreba da ostaviš potpis u ćeliji. Možda je to neka magijska igra, ko zna. Đero, Crni M, Lutvo Bej, Piri Filipović, "Ovdje je bio Morto", Zuki Sajičić, Alen D, "Huso Husić svima jebe majku", Danko i Beli, Covpa, šegrt, Zvinto, a jedan se potpisao kao u školskom dnevniku "Mihailović G. Miodrag", ali je iza toga dodao "Mijo Asprilja".

Ima i stihova. Piše: "Kad samoća zatvorska skoli, samo ponovi – kurac me boli." Malo dalje "Panduri su pičke u plavom, ne umiju da se služe glavom, zato im je pendrek omiljena sprava, od koje druge zaboli glava..." Bješe tu još sedam strofa, ovaj bi na slobodi mogao napisati Ramajanu.

Jebeš tekst, nisam ovdje da bih čitao...

III

Sve je počelo prije devet mjeseci.

Ja sam princ dosade. I sve moje lude ideje, koje su me uostalom i dovele dovdje, rođene su iz te činjenice. Jednaku ljubav prema dosadi i svemu što ona može donijeti – a avanturizam koji se rodi iz dokonosti obično je sasvim bizarandijele i moji najbolji drugovi. Zajedno smo odrasli, te dvije kvartovske barabe u formiranju i ja. Uz beskrajne priče o legendama bulevara. Večernja prepričavanja priča koje su do nas stizale iz četvrte ili pete ruke. Spektakularna južnjačka pretjerivanja koja obožavam. Priče o Boru Hitleru, Doktorove urnebesne dogodovštine, veličanstveni Mečak (najjači bijeli čovjek), Diksonova hapšenja, duhoviti kuler Locko, Mazinjoo i svi drugi... do Čake, legendarnog komandanta "varvara" i boksera koji je slomio najviše policijskih noseva u Crnoj Gori. On nam je generacijski najbliži, i priče o njemu su aktuelne, i nas trojica smo "varvari", pa je tu najmanje pretjerivanja, ali priče o mangupima iz osamdesetih i devedesetih, o toj starijoj ekipi, bile su mnogo maštovitije.

U neodoljivoj dosadi, kada smo sve raspoložive priče prepričali već po deset i više puta, počele su, u tom odsustvu priča, da se rađaju opasne ideje.

Rodman je navaljivao, to je, mislim, bila njegova omiljena fantazija – da opljačkamo neku banku. Smijali smo mu se, to nam zapravo nije bilo interesantno, previše je akcije tu, što njega nije ometalo da detaljno izlaže sve luđe i luđe planove, kombinacije, moguće prevare...

Rodman je tip koji se loži na crtanje. Fanatik stripova, majstor krokija, zaluđen time od ranog djetinjstva. Ja sam svjedok.

Nino je principijelni perfekcionista, bez konkretnog polja djelovanja. Vjeruje da je, u suštini za sve stvoren, voli da se nadmeće i voli da morališe kada se naduva. A travu voli od ranog djetinjstva. I tu sam svjedok.

On je stalno, svoje dionice u tim uzaludnim razgovorima, posvećivao varijacijama na ideju bjekstva u inostransvo. Te – treba da zapalimo, što nas briga za porodice i sve, počnimo sa dna, da vidimo koliko vredimo, idemo, samo moraš da kreneš... Imao je spreman dugoročni plan. Grčka i ljetnji posao branja mandarina, pa onda pola godine, godinu da se radi u Španiji, a onda pravac – Amerika. Što tamo napravimo od svojih života to je mjera naših pravih vrijednosti, kazao bi Nino. To je bio kao neki njegov glavni zaključak, uvijek.

“Meni je najljepše u Podgorici”, odmah bi rekao Rodman, što je svaki put izazivalo Nina da se obruši na Rodmana i njegov strah od svega drugačijeg i novog, kako on to zove.

“Nije to što ti misliš, meni je ovdje stvarno dobro. Koji ću kurac da idem u Ameriku. Izvini, ako te to vrijeđa, ali mislim da bih tamo morao da radim, da se satirem od posla, a meni se to, izvini brate, ali baš ne đasvi. Razumiješ li. Zar nije jednostavno. Ne zanima me ni moja stvarna vrijednost, ako za nju moram da idem u Ameriku. Obožavam da ne radim ništa, i obožavam da to radim baš ovdje...” Tako izgledaju Rodmanove elaboracije.

Onda bih se ja umiješao da ih umirim, i to je to. Najbolje sam mogao da ih umirim ako odmah ispričam nešto što će ih obojicu zainteresovati, pa će brzo zaboraviti na hiljaditu repri-zi njihove uobičajene dnevne svade.

Moguće da je ideja sa noćnim slikanjem po tuđim stano-
vima izgovorena upravo u takvoj situaciji, kada ih je trebalo
urgentno okupirati pričom.

IV

Ne znam baš tačno kako mi je i kada došla ta ideja. Da li se uobličila odjednom, kao neki bljesak u kome je odmah sve jasno, ili je došla u nekoliko koraka. Mislim na ono kada ne znate odmah kuda to ide, ali se stvari nekako harmonično slažu i ukaže se savršena slika. To se još nasluti i nekoliko časaka prije... kao neka lijepa jeza otkrivanja.

Pretpostavljam da je to bio idealan omjer moga ukusa i životnog stava, a to dvoje je presudno povezano, zar ne? Egzistencijalna formula, rekli bi filozofi, ako to zanimanje danas uopšte i postoji: malo, ali ne previše akcije i k tome relativno benigne (obijanje stana, upad), obavezni dodir bizarnosti (slikanje po zidovima tuđeg životnog prostora), ali i čvrsto opravdanje. Umjetnost, a ona svemu daje drugi smisao. Primijetili ste, ljudi na svašta pristaju, ako to ima oreol umjetnosti. Uz to, tu je bio i moj omiljeni elemenat – pažljivo planiranje, priprema informacija, do detalja razrađeno sve, svaka moguća nepredviđena situacija, i slično. Ja sam, to mora da je neka vrsta neuroze ili nešto slično, opsjednut razrađivanjem detalja. Što god da radim, gdje god da idem, ja sve vrijeme razmišljam o mogućim razvojima trenutne situacije. To je ponekad zabavno, ponekad naporno, ali je u svakom slučaju, praktično.

Učinilo mi se nevjerovatno dobro, da smučkam tako stvari. Umjetnost i terorizam, koji je danas glavna svjetska priča. To mi djeluje toliko trulo, da počinjem da vjerujem da terorište izmišljaju oni što poslije njima plaše ljude i pretvaraju ih u ovčice spremne da se liše sopstvene slobode. A čovjek bez slobode je isto što i govedo ili televizor koji hoda ... Zato ja neću da radim. I time te pretvaraju u roba. Živjela anarhija.

Uh, neke teme me raspale i pretvore u fanatika koji bi odmah bio spreman da se bije sa svim policijama svijeta, kad ono negdje zasijeda ona grupa najbogatijih, G-7, ili kako se već zovu. A i tada si dio njihove igre, zato nerviram sebe kad se zapalim i počnem da držim govor. Jedina dostojanstvena subverzija je – ne raditi... Baviti se razmišljanjem i posmatranjem. To je dosta. Sve drugo je ropstvo.

Izgleda da zatvor inspiriše na ove revolucionarne i antiglobalizacijske misli... Kao klince učili su nas u školama o velikim ljudima, očevima domovine, komunističkim liderima, a ono – svaki bio robijaš. Pa su srušili državu i napravili svoju. Ali, imaš

i nezgodnu prateću pojavu takve situacije. Obrazovni sistem relativizuje koncept zatvora. Svi oni su nešto robijali, prevodili Marxa po zatvorima, nazivali tamnice univerzitetima... kakve lujke, jebo te. Komunisti su bili lutke moje i baš mi je žao što se ne sjećam ničega iz toga njihovog vremena. Jebi ga, rođen sam poslije Titove smrti, tačno godinu dana. Ne znam jesu li komunisti imali vutre, ali doba im je bilo tripozno. Slušao sam neke priče od Bakija, a pričali su mi ponešto i roditelji....

Sjećam se, tada sam Ninu i Rodmanu rekao ovako. Slušajte ovo, ljudi, ovo ja prava stvar – obijamo stanove, i boravimo do zore u njima. Ništa ne pljačkamo, ne uzimamo ni najmanju sitnicu, ako nije iz frižidera, naravno. Ne dovodimo u sumnju čuveno crnogorsko gostoprimstvo. Dakle, pažljivo isplaniramo, saznamo kada neko nije kod kuće, upadamo, ti si Rodman zadužen za brave, informiši se, spoznaj kako, ne zanima me, i šta radimo?

“Pored haranja frižidera”, kazao je Nino.

“Šta?” – gledao me zainteresovano Rodman. Slikamo po njihovim zidovima, svečano sam obznanio. Gledali su me nekoliko trenutaka sasvim neodređeno.

Rekao sam Rodmanu – eto ti prilike da se vježbaš... Nije banka, ali, slično je, obijanje je obijanje. A novac, rekao je Rodman, u tvojoj akciji nema novca. Jebeš novac, rekao sam. Onda bi svi mislili da smo mi pljačkaši, a mi to nismo, definitivno nismo, mislim da je to jasno.

Ostavljamo im slike na zidovima, ljudi, zamislite kako će da pizde kad se vrate? Prvo će da trče da provjere sefove, fioke, tajne štekove kroz veš i knjige, a slike će im prvo biti samo svjedočanstvo upada, nečijeg upada. Kada se uvjere da im je sav novac i nakit na mjestu, da im niko nije uzeo ništa što smatraju važnim, vratiće se svojim zidovima. Biće zbunjeni, pitaće se kakva je to poruka i od koga. Osjetiće nelagodu...

A šta ćemo da slikamo, pitao je Rodman.

Što god hoćeš. Če Gevaru, Nino ga majstorski crta... Ili Hogara Strašnog, Johna Wayna, Bruce Leea, Denisa Rodmana, dodaje Rodman, obavezno kažem ja, fantastične, nepostojeće gradove, kaže Nino, pin up djevojke, plaže, fudbalske golove... Dovraga, naći ćemo uvijek nešto prilično, kažem.

“To zbilja nije loše”, kaže Nino.

“Ostavićemo u tim stanovima i oblake kanabisovog dima”, veli Rodman.

Cijelu noć gostuješ nezvan u nečijem životu, među njegovim stvarima, navikama, zidovima. I još ga navedeš da razmi-

šlja ko je i zašto naslikao Ronalдинja ili Tajnu večeru (kako bi je nacrtao Hugo Pratt, recimo) na njegovom zidu. I što mu je time poručeno.

Crnogorci su paranoici, svi odreda, čak i oni koji vam djeluju normalno, svi će da misle da je neka *teška* igra.

V

Grof Montekristo bila je omiljena knjiga moga djetinjstva.

Toga sam se sjetio čim su me večeras ovamo zatvorili. To je bio zatvor, brate. Vječnost. Nakon što sam se sjetio Dumasovog romana, pomislio sam, više na osnovu te velike priče nego li moga tamničkog iskustva od nekoliko sati, da si, u zatvoru, nekako lišen sadašnjosti, imaš samo prošlost, sjećanja i budućnost, neke obično maglovite planove, vjeru u čudo, očekivanje slobode. Utamničeno je tvoje Sada. To je zajebano, rekao bih. I nekako perverzno ako se gleda na ovaj način...

U nekoj od susjednih ćelija je i Rodman. Nino je u bolnici. Koliko shvatam, stvar, ipak nije ozbiljna. Mislim, jeste ozbiljno, ali Ninov život nije u opasnosti. To je najvažnije, jebi ga.

Crnjači me kad pomislim kako se noćas loše osjeća moja majka.

Otac je, kao i uvijek, na putu.

Oni su dvoje dobri likovi, ali su nekako uzajamno nepoštešeni, žive zajedno a gotovo da se ne gledaju... Majka je profesorica njemačkog na Institutu za strane jezike, zove se Vjera Augenmaht – Grandić. Ona je nenadmašna. Apsolutna kraljica klasičnog stila. Dama, tanka i odmjerena, uvijek, pouzdana i inspirativna. Ali, mislim da je sjeban, iako se sjajno drži. Njoj je to pitanje stila. Nedostaje joj njen muž, koji izgleda kao da cijelog života, opsjednut demonima bježi po svijetu. Ona je Jevrejka iz Kotora, njena porodica odavno je u Crnoj Gori.

Očeva porodica isto je iz Boke, ali on od djetinjstva živi u Podgorici. On je svjetski folirant – međunarodni je šahovski funkcioner (a nema pojma sa šahom, sa dvanaest sam ga drao po četiri nula), dobar je sa svim mogućim vlastima i u Podgorici i u Beogradu i u Briselu... član je silnih odbora FIDE, a ima neku vezu i sa Olimpijskim komitetom... Znam samo da od dnevnic koje po svijetu dobije u toku jedne godine može sagraditi kuću...

Kul je prema mojim drugovima, oni misle da je Danilo, kako se moj otac zove, najbolji mogući tip. O njemu govore

sa nevjerovatnim uvažavanjem. Ponekad me to nervira, ali mi ponekad, ne znam zašto, i prija.

Ali, kao što rekoh, on nikada nije tu. On je neko odustvo, odsustvo čija gravitacija bitno djeluje na majku, a i na mene... Neka crna rupa naših života. Kada je tu, nije loš. Možeš s njim da pričaš o svemu, nije serator, ima stila ponekad... Kada sam imao petnaest donio mi je iz Londona Mac, G3! To se ne zaboravlja. Bio sam dva dana u transu. Ali, ima uvijek neku distancu koja mislim da sjebava životno moju majku. Mene boli kurac, u principu.

Uvijek sam volio knjige i filmove gdje se neki lik nešto zainati, pa, i pored svih prepreka uspije doći do cilja. Upravo kao Grof Montekristo. Ili Zoro, to mi je bio omiljeni junak. Tako uzbudljiva metamorfoza. Sve koji ti smetaju po danu, sređuješ noću. To bi i danas bio spasonosan način funkcionisanja. Svijet bi bio bolji da svaki grad na planeti ima po nekoliko maskiranih osvetnika. Da mora neko i time da se bavi... Ovako je sve dozvoljeno, nikoga ništa ne zanima, a svijet pouzdano sve više smrdi i sve je opasniji i suroviji...

Svi uobičajeni načini protesta su kompromitovani, rekao mi je neki dan Baki, komšija iz potkrovlja.

Baki je pisac, on je napisao "Privatnu galeriju", a to je nama trojici omiljena knjiga. Još poznajemo autora, i čak svaki drugi dan duvamo sa njim. Rodman mu nabavlja vutru.

Taj dan ga nađem sa otvorenim lap topom, neću da ga ometam, ali on mi kaže da uđem, sam je, ima savijen joint, pa da se *ispoštujemo*.

Pitam ga otkad zna Doktora. Jednu omanju vječnost, veli Baki. Onda smo pričali o drugim stvarima, i zapamtio sam ovu rečenicu. Mislim da je tačna. Svi uobičajeni načini pobune su kompromitovani, ugrađen im je virus antipobune... Znači, mora se opet pribjeći mašti.

VI

Prva "akcija" bila je – doživljaj za pamćenje. Tek se tu sve konačno uobličilo.

Onaj razgovor kada sam im predložio da obijamo stanove da bi slikali po tuđim zidovima desio se negdje u junu, sredinom mjeseca, mislim. Takve ideje se i rađaju pod direktnim uticajem podgoričke vreline, a to je bio žestok jun. Onda je

smijali, a na vratima se pojavila Veronika, provirila, i kada nas je razabrala u mraku kako ležimo po podu, rekla je “O, jesam li nešto propustila.” Poskakali smo kao ludi, Nino je upalio svijetlo, a ja sam majci rekao “Zamalo nas pobiše, svinje okupatorske. Dobro smo, drugarice.” Onda se i majka počela smijati, odmahnula i ostavila nas. Rekla je “Das kretenen”. Taj njen njemački, kome je svakodnevno pribjegavala, ovdje je zazvučao nevjerovatno prirodno. Nas trojica nismo mogli obuzdati onaj kretenski, naduvani smijeh narednih pet minuta.

Oko deset smo još jednom prešli sve detalje. Sve je izgledalo tako lijepo jednostavno.

Tačno petnaest minuta nakon ponoći otišli smo u stan sudije Stajovića. Stan se nalazi u zgradi preko puta Montenegro banke, tačnije Istorijskog instituta. Tamo, dva sprata niže od sudije živi Nino.

Bili smo tihi, i prije nego će Rodman otključati oslušnuli smo nekoliko trenutaka ima li kakvih neočekivanih pokreta iza još dvoje vrata na tom spratu. Ništa. Rodman je rekao – unutra smo, i čim smo sva trojica ušli on je lagano zatvorio vrata i tiho ih zaključao, ponovo.

Izgledao je kao agent FBI na zadatku. Krenuo sam to da mu kažem, ali sam se predomislio. Zašto da mu to kažem? Razbiću mu iluziju, takvom opaskom bih ga vratio u realnost. Koja je ipak samo naša simulacija, a ne prava stvarnost, za kakvom žudi tajni-agent-na-supertajnom-zadatku Rodman. I zašto bih ga ja iz njegove uzvišene i časne iluzije gurnuo u ironiju. Ironija je uvijek predvorje razočarenja. Ona je modus predaje, i kao takva je kul, jer je nesumnjiva demonstracija duha. Ono, u principu, ako jedeš govna, napravi ironijsku opasku, i govna manje smrde. Zato su omiljeni crnogorski junaci uvijek umirali sa nekom dosjetkom na usnama. Jebeš ironiju, važna je igra. Zato nisam ništa progovorio.

Nino je bojažljivo gurnuo poluotvorena vrata dnevne sobe. Tada sam progovorio, glasnije nego su očekivali, rekao bih po njihovoj rekaciji. No, svakako ne preglasno. Uvažavati situaciju. Moj moto za “akcije”. Rekao sam – Oпустite se, ljudi, sami smo. Mi smo u stanu, koji je za sve spolja – prazan. Mi, dakle, za ljude izvan ovoga stana trenutno i ne postojimo. Što nam otvara stanovit prostor za opuštenost, zar ne?

Jebi ga, to je dobra pozicija, kaže Nino.

Rodman zagleda prostor oko nas. Kaže – Da vidimo će kreše ženicu.

stogodišnjeg sina našli smo hrpu porno časopisa. Vidio sam da je Rodman jedan zavukao ispod majice, ali, to nije bilo problematično. Mali sigurno neće prijaviti nestanak.

Stan je odista impresivno velik. Zapravo sudija je kupio dva stana i spojio ih. Vjerovatno oko stopedeset, možda i više kvadrata. Dnevna soba je ogromna – na nju otpada barem pedeset kvadratnih metara. A da vidite zidove – ne bi povjerovali. Sedam slika – sve su veliki format – a sve zajedno ne prevazilaze vrijednost utrošenog platna i uljanih boja...

Tri je naslikao omiljeni slikar crnogorskih novobogataša – tip se preziva Ostrogović i uglavnom slika scene iz polumitske nacionalne istorije. Ono, Sveti Petar govori okupljenom narodu, kralj Nikola sa kompletnom familijom, Crnogorci nose pogođenog knjaza Danila, sestra Batrićeva skače lastu u grob svoga brata... njeno tijelo u skoku je naslikano po nekoj fotografiji sa olimpijskih igara, skakanje u vodu, kao da mu je Leni Rifenštal postavila kompoziciju... U najkraćem – tuga... Ili sranje, kako vam je već preciznije.

Predložio sam da poskidamo svih sedam slika. Dok smo prenosili slike u spavaću sobu vidio sam i jednu sliku sa potpisom slavnog srpskog slikara Milana Konjovića. Ako nije falsifikat, ovo mora da je sudija dobio na poklon. Vjerovatno od nekog ubice za koga je presudio da – nema dovoljno dokaza.

Kada su zidovi ostali prazni postao je još vidljiviji neukus koji ovi supružnici tako ubjedljivo ispoljavaju povodom pokućstva. Garnitura u uglu – koža i drvo – sastojala se od stola, dvije stolice i dvosjeda, a sve je bilo rezbareno, sa preovlađujućim cvijetnim motivima. Sto je bio nepravilnog oblika, a staklena ploča se na desnom kraju transformisala u staklene latice koje su bile prošarane crvenom bojom. Da zavrištiš, i to bez ikakvog objašnjenja.

Onda smo se Nino i ja uputili prema kuhinji i trpezariji. Nino je umalo razbio saksiju sa nekim istočnjačkim drvencem.

Rodman je ostao da izvadi lakove, boje i četke iz torbe. U trpezariji, na koju se naslanjala malena kuhinja sa šankom – još jedno spektakularno iznenađenje. Na zidu preko puta velikog stola za objedovanje takođe se nalazio fototapet. I ovdje se nalazila slika iz života sudije Stajovića i njegove goleme supruge. Prvo sam bio zbunjen, izgledalo je kao neka parodija na Tajnu, zapravo Posljednju večeru. Šta je bio prizor odabran da pospješi glad, i podrži uživanje u jelu? Zvučće

nevjerovatno, ali, to sam vidio svojim očima, i molim da mi se vjeruje. Na zidu se nalazio džinovski fotos na kome se smijalo birano društvo. Neki raskošan restoran, možda negdje na primorju, ili neki salon hotela "Crna Gora", i ugledni sudije, a među njima i Stajović, kako večeraju (vještačko je osvjetljenje) sa crnogorskim premijerom Đukanovićem, predsjednikom Ustavnog suda Mitrićem (koji je divlje nasmijan i izgleda kao da zajebava nekoga za stolom), ministrom policije, Svetom Marovićem (koji je posagnut i zgrčen jer upravo razgovara mobilnim telefonom), a za stolom se nalazi i folk pjevačica poznata pod imenom Turbo Tina. Ona gleda uzneseno u Đukanovića, a sudija se nalazi dva mjesta od premijera i jedini je za cijelim stolom koji gleda u hranu. Svi nešto razgovaraju, smiju se, gledaju okolo, ili u obline Turbo Tine, samo se on vraški usredsredio na tanjire i činije. Vidi se da je sudija raznim đakonijama već – presudio.

No, taj suludi fototapet nije bio ono najgore što ćemo zateći u tom dijelu stana.

Najgore od svega – frižider je bio prazan.

"Pogledaj ovo", rekao je Nino, "čim smo postali umjetnici nemamo ni da jedemo".

Eto, to ti je jebena crnogorska elita. Poltroni i budale, uz tom praznih frižidera.

"Ništa nisu ostavili. Da ne štetuju dva pakovanja sira", očajno dodaje Rodman, a Nino veli, rezignirano:

"Idemo da radimo, zaboravite hranu".

VII

Već se debelo razdanilo kada samo završili. Uostalom bio je to prvi put, i još smo tražili mjeru – kada je posao završen.

Dvoumili smo se – je li to baš to što smi htjeli. Ispričao sam im priču o Pollocku i nekoj novinarki. Ova ga je, da ispadne pametna, a i da malo podjebava sumanutog genija, jer ljudi to vole, vole da zajebavaju one koji su nesumnjivo i nedodirljivo veliki, pitala na nekom presu – Gospodine Pollock, kako znate kada ste završili sliku? Pollock joj je odgovorio – A kako vi znate kada ste završili vođenje ljubavi? Lutka moja. Moramo u nekom sljedećem stanu prirediti hommage Pollocku, rekao je Nino. To mi se svidjelo. Rodman je dodao – to će bar biti lako.

Dogovorili smo se da izađemo najkasnije do šest. Nino nam je kazao da učiteljica Mileusnić ustaje đavolski rano, a moguće da ima namjeru što prije doći da zalije biljčice. Žene u njenim godinama i sa njenim iskustvima vole da dan započnu nekom zen varijantom sa biljkama, rekao je.

Možda neće ni dolaziti, večeras se vraću Stajovići, kazao sam ja. Možda, dobro bi bilo zbog dima, smrdi sve na travu. U svakom slučaju – prava stvar bi bila da prizor sačeka gazdu i gazdaricu, rekao je Nino.

U osnovi, tada, prvi put, bili smo prilično neodređeni, pa i stereotipni. Pošto smo se napušili kao stoka – počeli smo u spavaćoj sobi, pola sata smo duvali pred fototapetom sa večerom i premijerom, a u dnevnoj sobi smo se dodavali, već prema ritmu posla. I kreativnom nadahnuću, dakako.

Nino je cijeli desni zid prvo dva sata bojava u geometrijski pravilne pruge različitih boja – da zna za njega rekao bih mu da to liči na Marka Rotka, a onda je, preko svega toga naslikao lik Che Guevare, onaj što su nekada mladi ljevičari crtali na jakne i školske torbe. Isti takav portret, jak kontrast crno-bijelo, to se nauči, izdresira se ruka, on to crta od osnovne škole, sjećam se da je svaka njegova sveska imala po jedan baš takav portret. Kao štancovano. Tako je došao i do Vorhola, to sam mu jednom rekao, znam da zna za Endija. Istog takvog Chea naslikanog na ogromnom bijelom platnu uvijek možete vidjeti na tribinama stadiona Atalante iz Bergama.

Rodman je, za razliku od Nina, čitave noći bio više u erotskom nego li u ideološkom ključu. Naslikao je savršenu scenu iz porno časopisa. To je takođe stvar vježbe. Kao srednjoškolac pravio je male kolekcije porno stripova, na presavijenim papirima iz školskih svesaka, kući bi to spojio heft-mašinicom i sjutradan prodavao na velikom odmoru. Silna je navala bila na te njegove stripove. Potpisivao ih je sa “Pukovnik Kurtz”.

No, vrug mu nije dao mira (đavo je, uostalom, naš ideološki blizak koalicioni partner) pa je gospođi koja je uzbudljivo primala dva kurca, naslikao, i to prilično uspješno lice sudijine žene. Njenu frizuru je savršeno naslikao, zapravo, nemoguće ju je ne prepoznati. A taj se prizor nalazio na centralnom zidu, preko puta ulaza u dnevnu sobu.

Ja sam u toj prvoj akciji bio najmanje maštovit, ali je i to na kraju izgledalo vrlo dopadljivo. Čak sam pomislio da je šteta što nismo ponijeli foto aparat. Predložio sam im da to ubuduće obavezno radimo.

Andrej Nikolaidis

SIN

*O, kako je tih bio dom kada je otac otišao u tminu.
(SAN I POMRAČENJE, Georg Trakl)*

*Svakoga od nas, bez obzira na to što je i što radi,
grubo odgurnu natrag sebi samom i on postaje noćna mora
upućena na samu sebe...
(PODRUM, Thomas Bernhard)*

I

*Sve bi bilo drugačije da sam uspio suspregnuti
gađenje, pomislio sam.*

Kroz spuštene škure sam vidio sunce. Izgubilo je svu snagu i sada je, nemoćno da prži, nestajalo za krošnjama maslinjaka koji se pružao do šljunka Valdanosa, i dalje, sve do Kruća i Utjehe, uvala prepunih kupača odlučnih da im tijela upiju i posljednju kancerogenu zraku, prije nego odu kući, izgorjelu kožu natope kopijama skupocjenih parfema, obuku svoju izazovnu odjeću i odjure do diskoteka i terasa sa narodnom muzikom, puni vjere da će noćas leći na neko tuđe tijelo sa opekotinama trećeg stepena, da će imati i potom zaboraviti neko ljudsko biće, slično sebi.

Isprva sam bio odlučan da još neko vrijeme ležim, ali sam morao ustati jer je smrad znoja u sobi bio nepodnošljiv. Soba je sa zapadne strane, pomislio sam, zato je popodne u njoj vruće kao u livnici. Čitavo popodne sunce bije u zidove. Čak i kada prokletnik zađe, njegova toplota izbija iz zidova. Po svu noć me zidovi gađaju toplotom. Od kada smo uselili u ovu kuću, od kada sam prvi put legao u ovaj krevet – znojim se. Probudim se u tri ujutro i moram odmah ustati, jer su jastuk i čaršav natopljeni mojim znojem, natopljeni su znojem i stoga smrde, k tome smrde nezamislivo, prosto nesnošljivo. Probudim se po sred noći i moram ustati, sopstveno tijelo me istjera iz kreveta.

Bila je to katastrofalna odluka, izabrati baš ovu sobu za spavaću. Jednoga smo dana u nju unijeli krevet, ormar i police, i već tog dana je, iako ćemo to shvatiti tek docnije, bilo govoto sa našim brakom. Ništa nije moglo preživjeti noć u toj sobi, svakako ne nešto tako krhko, tako malokrvno kao naš brak.

Dvije godine sam se znojio, budio se prestravljen zadahom vlastitog tijela, satima na balkonu pio kafu, pred zoru bih nakratko ponovo zaspao na kauču u dnevnoj sobi, samljeven nesanicom i umorom je dočekivao zagrljajem kada se probudi, dvije godine sam pokušavao da shvatim što nije u redu, zašto je sve pošlo po zlu, dvije godine sam pokušavao da napregnem um, iscrpljen nesanicom i nezadovoljstvom koje je ispunilo ovu kuću. Dvije godine nisam uspijevao čak ni da mislim. Dvije godine tako i onda je sve bilo gotovo. Otišla je. Rekla je *ne mogu više* i otišla. Istog trena sam se bacio na krevet u kojem smo još sinoć, u našem ritualu hipokrizije, jedno drugom rekli *volim te*. Zaspao sam još dok sam padao. Probudio sam se u znoju, kao i uvijek. Zaista je otišla, bilo je prvo što sam pomislio kada sam otvorio oči. Nje više nije bilo. Krevet je i dalje zaudarao na mene.

Ustao sam, gotovo da sam pobjegao od kreveta. Zatvorio sam vrata za sobom, odlučan da iz te sobe nikada više ništa ne izađe. Odvukao sam se u kuhinju i stavio vodu za kafu na šporet. Potom sam se trkom vratio do sobe i za svaki slučaj dva puta zaključao vrata.

Nešto bih mogao pročitati, pomislio sam. *Napokon* bih mogao nešto pročitati, rekao sam sebi, ima već dvije godine kako ne čitam ništa osim crne hronike u novinama. Zanima me još samo crna hronika i knjige o serijskim ubicama. Samo me još neskriveni izlivi zla zanimaju, pomislio sam, nemam više snage za hermeneutiku zla, to je iza mene. Više ne mogu da izdržim da tražim zlo u svakodnevnim postupcima, kako kažu, *običnih ljudi*. Umjesto toga, biram vulgarne manifestacije zla. Čovjek je ubio trideset ljudi i zakopao ih ispod kuće – sa time se još uvijek mogu nositi. Ali svakodnevne zlobe, potisnute želje i jeftine lukavosti ljudi koje srećem, kroz koje gledam kao kroz ništa, dok mi se obraćaju kao slijepcu, uvjereni da su me prevarili, da su me namagarčili i naveli me da povjerujem u njihovu dobronamjernost – za to više nemam snage.

Novine su to jutro pisale: *pojeo ga na njegovu molbu*. Crna hronika je donijela veselu priču o Arminu Meiwesu, kanibalu

iz Njemačke. Građanin Meiwes je svojevremeno pristupio, pisalo je u novinama, *kanibalskoj zajednici na Internetu*. Ljudi su druželjubiva bića: okupljaju se kada se rađaju, okupljaju se i kada odlaze u vojsku, da uče da ubijaju druga ljudska bića, okupljaju se i kada žele da se pare, te stoga stupaju u brak, udružuju se, napokon, i kada žele jesti jedni druge. Meiwes je pronašao mjesto gdje se okupljaju srodne duše. Želio je pojesti čovjeka i to je povjerio prijateljima iz *kanibalske zajednice*. Napisao je oglas. Javilo mu se 400 ljudi koji su željeli da budu pojedeni. Na kraju je pojeo jednog od njih. Ovaj je, izgleda, imao posebne zahtjeve: tražio je da, prije nego što bude ubijen, skupa sa svojim dobrotvorom Meiwesom priredi *posljednju večeru* i pojede vlastiti penis. Dobrostivi Meiwes mu je želio ispuniti želju, ali su se, nakon početnog entuzijazma, složili da je objed nejestiv. Uto je dobrovoljcu pozlilo i on se stao moliti *Ocu na Nebesima*. Meiwes, za koga su doktori utvrdili da je *normalan*, saopštio je da je molitvu preskočio, jer *ne zna ko je njegov otac, Bog ili đavo*, stoga mu *nije bilo jasno treba li se moliti Bogu ili đavolu*, tako je pisalo u novinama. Nakon molitve, Meiwes ga je ubio a nešto kasnije i pojeo, snimivši čitavo zbitije kamerom.

Sa police uzimam Eliotovu "Pustu zemlju", izdanje koje nam je donijela prijateljica, našeg prvog ljeta u ovoj kući. Tokom novembra te godine, koji je bio kišan, tokom novembra koji nas je osudio na boravak u kući, jer su zbog kiše koja nije prestajala naše šetnje kroz maslinjak postale nemoguće, tokom novembra smo pokušavali da ostvarimo idilu iz B filma. Sjedjeli smo u foteljama u *našoj* dnevnoj sobi, dok je u *našem* kaminu pucketala vatra. Sjedjeli smo i čitali Eliota. Ja sam čitao naglas, ona je slušala. Tada sam je volio, kao što sam je uvijek volio. Tada nisam mogao izdržati više, kao što nikada nisam mogao izdržati više. Tada sam odlučio da ipak idem dalje, kao što uvijek odlučim da sve ide dalje. Stvari nikada ne propadaju *zbog* mene, niti uspijevaju *zahvaljujući* meni. One uvijek idu mimo mene. Ja se samo prilagođavam. U djetinjstvu sam život zamišljao kao pustinju kroz koju koračam tako da ne poremetim ništa, tako da ne ostavim nikakav trag. Kada nestanem, iza mene nije ostala niti jedna stopa u pijesku, niti jedan pepeo vatre koju sam naložio, niti jedan skelet ubijene životinje koju sam pojeo, niti jedan karavan koji sam sreo, niti jedno stablo u oazi u čiju koru sam urezao inicijale svog imena, niti jedna žena u selu uz koju raste moje dijete. Samo

sam prošao, tako da to niko nije primijetio, tako da niko neće moći reći: ovaj je bio. Tako sam mislio onda, tako mislim i danas. Ali nisam učinio tako. Oženio sam se. Uzeo sam ženu i nastavio da putujem bez traga. Na kraju je ona rekla *ne mogu više* i otišla, učinila je to, iako sam to isto mogao reći ja, ali nisam, rekla je ona, jer je jača od mene.

April je najokrutniji mjesec, kaže Eliot. Ali on nije živio na crnogorskom primorju i sugrađani mu nisu zgrtali bogatstvo izdavanjem soba. Nije vidio kako turisti, kao horde huna, pristižu u njegov mirni grad i pretvaraju ga u džinovski barbarski zabavni park, nije osjetio kako izgleda kada se životni prostor suzi na granice mog dvorišta, jer svaki izlazak iz kuće podrazumijeva probijanje kroz mravinjak stranih tijela, koja su ružna, bučna i u grču pohlepne potrage za užitkom, što me uvijek prisili da se u paničnom trku, neprekidno se osvrćući, jer opasnost vrebja sa svake strane, vratim natrag u svijet svog vlasništva visokom ogradom odvojenog od ostatka svijeta koji su zaposjeli nepoznati i strašni ljudi. *August je*, kažem, *najokrutniji mjesec*.

Čini mi se da je Al Ghazali rekao da je *nebo okruženo patnjom, dok je pakao okružen uživanjima*. Posmatran odozgo, sa brda i iz šume gdje je smještena moja kuća, grad u kojem živim ljeti izgleda kao pakao. Jer turizam je prodaja užitka. Doista: čovjek je u turističkom gradu *okružen uživanjima*. Al Ghazali je u pravu: u paklu sam jer sam okružen uživanjima. U pravu je i Sartre, kada kaže da pakao jesu drugi. Njihov užitak moj je pakao.

Telefon zvoni. Javlja se prijatelj, kaže da mu je iz Amerike upravo stiglo DVD izdanje filma "Canibal Holocaust". Šta je to, pitam ga. Film o ekspediciji filmadžija koja u Amazonu naiđe na pleme kanibala, kaže on. Početak obećava, šta biva poslije, pitam. Ništa, kaže prijatelj, ostatak filma ih ljudožderi jedu. Kuća od koje sam kupio film zove se *Grind House* i specijalizovana je za prodaju najopskurnijih, najšokatnijih i najgadnijih filmova svih vremena, rekao mi je prijatelj, ne bez oduševljenja. Zamisli šta vidim u njihovom katalogu: u bogatoj ponudi filmova u kojima ljude stavljaju na najstrašnije muke, dakle siluju ih, režu, čereče i jedu, ova kuća ima i opciju – *bez nasilja nad životinjama*. Shvataš li, više u slušalicu. Shvatam, odgovaram kroz zube. Shvataš li, više, oni se brinu o tome da ljubiteljima kanibalizma koji su gadljivi na nasilje nad životinjama ne pozli dok gledaju rasporene ljudske utrobe. Bojim se da shvatam, kažem.

odnijeti sav očev trud, pomislio sam. Poslije svakog požara, policija je obilazila teren i pokušavala pronaći trag koji bi ih doveo do počinioca. Nikada, treba li reći, nisu otkrili ništa. Ni komad stakla, ni šibicu, kamoli tragove piromana. Nikada ni neće otkriti ko nam pali brdo, kad vam kažem, kako bi i mogli otkriti, kada ovaj oganj dolazi s onoga svijeta, ponavljaio je otac.

Kada je brdo prvi put gorjelo, on je to shvatio kao znak od Boga. Čitav život mi je prošao, a da se nisam ni okrenuo na maslinjak koji mi je stric ostavio. Sada više nema maslinjaka. Ima samo moje obaveze prema toj zemlji. Tako je rekao, moj otac, sklon fatalizmu, kao i svi u ovoj mahnitnoj, prokletoj porodici.

Ogradio je čitavo brdo. Probijao se kroz izgorjelu šumu, korak po korak, lomio kamen i u stijenu, kao u srce vampira, zabijao glogove kočeve. Onda je na kočeve kaćio bodljikavu žicu koja mu je drala meso na rukama. Mjesecima se kući vraćao crn od glave do pete, kao rudar koji je upravo izašao iz najdubljeg kopa. To i jeste bio: rudar. Ušao je u srce svojih uspomena. Nije on krčio šumu: on je kopao svoju nutrinu, lomio je taj kamen koji ga je gnječio, uklanjao je lavinu koja ga je prekrila i živog sahranila. Mokar i garav se vraćao kući, sve dok jednoga dana nije saopštio da je njegov posao završen. Imanje je bilo ograđeno i očišćeno. Nove suvomeđe podignute, nove masline zasade. Poveo nas je na terasu, mene i majku, i po ko zna koji put nam pokazao Stričev maslinjak. Rodio sam ga iz plamena, rekao je, moj otac.

Kada je brdo izgorjelo po drugi put, opet je postavio ogradu i zasadio masline. Povrh svega, izgradio je i štalu. Onda je iz Austrije doveo koze. U svojoj radišnosti išao je tako daleko da je čak i čuvao koze. Te godine bio je pastir. Preko dana bi sa kozama lutao brdom. Predveče bi ih odveo u štalu, na spavanje. Ispaša je ove godine savršena, govorio je, iz spržene zemlje izlaze mladice, stoga moje koze jedu najbolju hranu. Ograđene su, bezbjedne od čagalja, konačno na suvom su. Kao u hotelu sa pet zvjezdica, ponavljaio je. Majka je držala da zna korijen očeve posvećenosti kozama. Stric je, tvrdila je da se toga sjeća iz babinih priča, bio grudobolan. Sa grudoboljom je i umro, rekla je majka. Posljednje godine života dugovao je kozama, rekla je. Neka žena iz Šestana donosila mu je mlijeko. Zahvaljujući tom mlijeku živio je nakon što su ga doktori otpisali. Bio je sam, bez žene i poroda, pričala je majka. Imao

je samo babu, ženu pokojnog brata, imao je tvog oca i te koze gore u Šestanima. Kod babe i oca je živio, zahvaljujući kozama je živio, rekla je majka.

Čovjek iz rodne Crmnice odlazi u Ameriku. Napušta svoje selo bježeći od gladi, samo da bi stigao u Njujork, velegrad u kojem će tri naredne godine gladovati. Spava u napuštenim skladištima. Na pijacama krade povrće, da bi se prehranio. Ponekad ubije psa-lutalicu, i tada Gospodu zahvaljuje na vještini ubijanja koju je stekao loveći ptice na Skadarskom jezeru. Već nakon nedjelju dana znao sam da ću uspjeti, znao sam da ću preživjeti, pričao je kasnije bratovoj ženi i njenom sinu. Usred Njujorka živio sam kao usred gore, govori im. Dječak ga netremice gleda dok govori o psećoj koži od koje je načinio cipele. Nikada taj dječak nije vidio oca, ali ga zamišlja sličnog stricu, sa kratkim sijedom brkovima, kako u cipelama koje mirišu na – možda baš pseću – kožu ulazi u njihovu kuhinju, kako grli majku i njega, kako mu, onako kako čine stričevi, u džep tutne nešto novca za slatkiše, kako uveče, *kao stric*, pripovijeda sve one uzbudljive avanture koje je proživio.

Čovjek u Americi stekne imetak, ali umro prepuklog srca. Nikada se nije ženio, zato je nesretan umro, dječak čuje majku kako govori. Sve što sam uradio, sav put koji sam prošao, sve uzalud jer umirem bez sina, tako je pred smrt rekao tvoj stric, rekla mu je majka, rekao mi je otac. Sve što je imao ostavio je porodici svoga brata. Da se stric nije vratio duže bi živio, do smrti je tvrdila moja majka, gledao je tvoga oca i patio za svojim nerođenim sinom, imala je običaj da kaže, to ga je na koncu ubilo.

Čovjek se čitav život muči da bi umro sam kao pas. Sav imetak ostavi ženi svoga brata. Spasi je od siromaštva u kojem je, nakon muževe smrti, bila osuđena da podiže dijete. Čitavu mladost sam jeo stričev trud, hranio sam se njegovim znojem i mukom, tako je govorio moj otac.

Čovjek se muči i onda umre. Eto čitave priče o svakom od nas, eto potpune biografije čitavog ljudskog roda. Sahranjen je prije pedeset godina. Sve što je od njega ostalo noćas gori.

Sada je sve gotovo, mislio sam dok sam gledao plamen kako se diže u noćno nebo. Šuma je ponovo gorjela, po treći put u deset godina. Vatra će napokon poraziti oca. On više nema snage da imanje ponovo diže iz pepela. Otkako je majka umrla, kroz nametnutu samoću na koju nije bio spreman, ojačala je depresija. Gotovo da je sasvim prestao izlaziti iz kuće.

Po čitavi dan je samo sjedio u zamračenom salonu. O čemu je razmišljao?, pitao sam se i bilo mi je svejedno. Samo sam se nadao da razmišlja, da barem misli uspijevaju da probiju glatke, visoke zidove depresije koja ga je okružila.

Te noći je brdo gorjelo, ali on nije izašao pred kuću, ni da osmotri vatru koja je gutala sav njegov trud. Sa balkona svoje kuće gledao sam terasu njegove, bez nade da će se ukazati, da će kročiti kroz vrata iza kojih je riješio da umre. Njegova žena je umrla, moja je otišla. Dva čovjeka, svaki u svojoj kući, koje čak ni stotinjak metara udaljeni požar nije mogao ujediniti, makar u pogledu na vatru u kojoj nestaje njihovo imanje.

Brdo u plamenu je zvučalo kao pucketanje stare ploče. Kao šum na kaseti. Kao nešto što će ukloniti pritisak na *Dolby* dugme. Plamen se, međutim, nezaustavljivo širio ka podnožju strme padine. Uključio sam lokalni radio. Javljao je da su *prve kuće već evakuisane*. Iza prvih kuća su, naravno, druge kuće. A onda moja. Užasnula me je pomisao da je čitav komšiluk ponovo *udružio rad* i svim snagama pokušava da zaustavi požar. Zapravo smetaju vatrogascima da rade svoj posao. Mogao sam da zamislim kako me ogovaraju. Samo on nije došao, vidio sam ih kako šapuću, pa njihovo gori a njega nema, pa zar mi da gasimo njihovo, pitaju se. I pri tom ignorišu činjenicu da spašavaju svoje kuće, ne moj maslinjak. Da moj maslinjak gase samo zato što se boje da će plamen zahvatiti njihove kuće. *Moj maslinjak*, koji uostalom i nije moj.

Vlada je, javili su na radiju, sve kanadere prodala Hrvatskoj, zato što su procijenili da im nije potrebna flota aviona za gašenje požara. To je bilo na proljeće. Već u prvim danima juna primorje je zapaljeno. I još gori. Lastva iznad Tivta, Budva, Petrovac, Možura, sve do Skadarskog jezera. Sada gori i Ulcinj, plamen se sa Stričevog brda proširio do prvih kuća Limana. Zidine Starog grada su u opasnosti, javio je radio.

Zato što je Vlada prodala avione, požar gase helikopterima. U nečem što liči na vreće vuku vodu koju ispuštaju na vatru. U trenutku kada voda padne po tlu, dim i para zaklone pogled na ljepotu vatre. Sve nestaje u sivilu i narednih minuta dva potrebno je plamenu da ponovo uspostavi vladavinu nad imanjem moga oca.

Ubrzo shvatam da mi je prizor dosadan. Sada su tu već tri helikoptera. Jasno je da će poraziti vatru – još jedan trijumf tehnike. Nema tu više ničeg za mene. Ničeg za mene tamo gdje se bore tehnika i priroda. Prosto ne znam što je od to dvoje

monstruoznije – zla priroda ili zla tehnika kojom je pokušavaju nadvladati. Prije nego se okrenem i vratim u sobu, pogledam očevu kuću. Svjetla su ugašena, ali znam da ne spava.

Onda sam čuo meket koza. Putem prema kući komšija je tjerao stado. Ooj, kojšo, čuo sam i to mi je sledilo krv u žilama. Nisam bio spreman za razgovor sa njim. Nisam bio u stanju da mu se zahvaljujem što je očeve koze spasio plamena. Da ga pozovem unutra na piće. Da se ispričamo – *kao komšije, kao ljudi*.

Ali već mi je mahnuo, već je stajao pred kapijom koju uvijek držim zaključanom. Prekasno: više nije bilo uzmaca. Obukao sam bokserice i sišao da mu otvorim.

Moj kojšo, rekao je, što nas je ovo snađe. Srećom, nije očekivao da odgovorim. Sve izgorje, sve što ti je otac radio, nastavio je, dok je ugonio koze kroz kapiju. Jedva sam ovo živo spasio, rekao je, izvukao sam ih kada je vatra zahvatila štalu, njoj nije bilo spasa. Greota je, moj kojšo, rekao je još, ali to ti je život – čovjek se muči, a ne zna za šta. Mučiš se, govorio je, i dok dlan o dlan, sve nestane. Kažu: odnijela vatra, rekao je, a nije vatra – Bog je to, moj kojšo. Bio sam siguran da među ljudima koji ga poznaju važi za mudrog čovjeka.

Napokon je sve koze utjerao u dvorište. Sad mi je svega dosta, pomislio sam. Koze su se već dale u posao preživljavanja: bića koja su maločas izmakla smrti sada su ravnodušno brstila travu i pri tom bezočno smrdjela. U tome su prednjačili jarci, koji su smrdjeli čak i gore od komšije koji je uporno išao za mnom, svaki put kada bih se pokušao odmaći od njega i udahnuti čisti vazduh.

Nego, kojšo moj dobri, rekao je odlučan da naplati svoje dobročinstvo, ja svima uvijek govorim da nema bolje rakije od vaše. Hajdemo gore, rekao sam, nemoćan da se borim sa tom vrstom neuljudnosti, sa ljudima koji se sami pozivaju u tuđe kuće. Zakoračio sam na stepenice i naglo se okrenuo, jer sam osjetio da me neko posmatra. I jeste, moja paranoja ponovo je bila opravdana: crni jarc je buljio u mene. U mraku sam vidio njegove žute oči kako me netremice promatraju. Njegove tamne, duguljaste zjenice ličile su na pukotinu u zemlji, spremnu da me proguta. Prijeteći je širio nozdrve niz koje se slijevala svjetlucava slina. Sitnim zubima žvakao je travu po kojoj sam gazio, ne skidajući oči sa mene. Bio sam siguran da mislimo na isto: on misli kako me jede, ja mislim kako moje meso nestaje u njegovim ustima, kako se njegovi zubi zarivaju i otkidaju komad po komad mog tijela.

Kojšo, jesi li dobro, čuo sam čovjeka iza sebe. Okrenuo sam se i vidio komšiju, na kojega sam potpuno zaboravio. Po prvi put u životu bilo mi je drago što ga vidim. *Po prvi put sam pronašao utjehu u drugom ljudskom biću*, pomislio sam ugledavši njegov krezavi osmijeh i tupi pogled, njegovo nisko čelo i klempave, crvene uši. Samo što dalje od zvijeri, mislio sam dok sam žurio uz stepenice. Komšija je u čudu trčao za mnom. Polako kojšo, malo si mi blijed, čuo sam ga da govori. Uveo sam ga u kuću i još jednom pogledao jarca – stajao je na istom mjestu i dalje zurio u mene. Kao da mi stavlja do znanja da sam mu otvorio kapiju svoje kuće, da je ušao i da više nikada neće otići, da će do kraja, ma kada moj kraj došao, stajati tu i čekati na mene.

Nemam rakiju, rekao sam, piješ li viski. Sve pijem, rekao je. Sebi sam sipao punu čašu, njemu samo dva prsta, jer sam želio da što prije ode. Sjeli smo u fotelje u dnevnoj sobi, jedan naspram drugog. Bocu sam spustio na sto između nas, nadajući se da će mi zakloniti pogled na njega. Uzalud: sto je bio prenizak a boca premala.

Kroz balkonska vrata mogao sam da vidim vrhove plamena koji je do sada, mora biti, dokrajčio brdo. Vidio sam plamen i našao utjehu u tome. Plamen je bio savršeno opravdanje da ne gledam u čovjeka pred sobom. Misliće: pati zbog požara. Misliće: žao mu je oca. Pokušao je da započne razgovor, ali je ubrzo odustao. Riješio je da me prepusti tugi. Kojšo, rekao je, ja ću sam sipati, nećeš zamjeriti, ti razmišljaj, rekao je. Nakon toga, sjedjeli smo u tišini. Kada mi je popio sav viski i kada mi se od virenja kroz balkonska vrata već ukočio vrat, otišao je. Dok je izlazio, rekao je: dobar si ti čovjek. Klimnuo sam glavom, odbivši da ga pogledam. Kada je zatvorio vrata za sobom, zaplakao sam.

(odlomak iz romana)

Jer naši su dani sijenka na zemlji...

Čovjek je čuo nečiji glas, no nije mogao utvrditi odakle dolazi i kome pripada; glas je bio mladalački krzav i nestrpljiv, ali nekako prigušen, kao da dopire iz udaljene prostorije koja je pregrađena velovima, i čovjek je uzalud naprezao svoj sluh, na kraju ipak nije bio posve siguran da li ga je ikada ranije čuo. “U *Zoharu* se jasno kazuje: svekoliko gornje zbivanje traži svoj podsticaj odozdo. Naša zemaljska djela utiču na nebeska događanja. Sve što činimo, koliko god nam u trenutku činjenja izgledalo beznačajno, u stvari je radnja od kosmičke važnosti. Nikada ne zaboravi na to”, kao odgovor čuo je nečiji starački glas.

Čovjek je u svom sjećanju grozničavo premetao za imenom ili izgledom čovjeka kojemu taj avetinjski glas pripada, jer je bio ubijeden da se lik te aveti krije sačuvan u jednoj od nepristupačnih odaja njegove svijesti. Bio je siguran da je taj glas čuo ranije, postojao je u njegovom sjećanju: kako škriputav i napukao od kašlja, lagano izgovara teško razumljive rečenice iz *Tore*, i tumači njihovo značenje učenicima.

Čovjek je pokušao da otvori oči, ali je njegov napor osjetio užasan bol u lobanji. Ne zna da li je kriknuo, ili makar pomjerio svoje tijelo; nije siguran da li je nečim pokazao da je živ i donekle svjestan onoga što se događa... Ali, ponovo je čuo starački glas kako smireno izgovara nekoliko riječi, zatim je osjetio trepet koraka koji se užurbano udaljavaju, i odmah potom osjetio je blagi stisak šake na svom ramenu. “Polako”, prošaputao je starac. “Moraš se dobro odmoriti, prije nego otvoriš oči ili pokreneš tijelo. Još uvijek si nijem, tvoje misli su u neredu, ali ne brini zbog toga, za dan-dva sve će doći na svoje mjesto. Uvijek tako bude. Sada samo miruj, i moli se Gospodu; ako možeš dozvati u sjećanje riječi molitve. Ako ne možeš, samo misli na Njega, on će razumjeti tvoju nemoć.”

* * *

“Ko je ovo, rabi?”, upitao je mladić oprezno. “Da li je to golem? Ili, oživljeni mrtvac?”

“Ili, možda, kakav demon iz pakla? Brineš li zbog toga, Natane? Da je učitelj posrnuo u tamu, da je odbacio sve ono čemu te je godinama podučavao, i na kraju dospio pod uticaj Zloga? Reci slobodno, ako tako misliš, ne ustručavaj se”, rabin se nasmijao, za trenutak poželjevši da se malo našali sa svojim učenikom, no vidjevši koliko je ovaj uplašen onim čemu je svjedočio, odmah je odustao od svake šale. “Ne, Natane. Ovo je samo čovjek: ni golem, ni demon, ni oživljeni mrtvac – samo čovjek.”

“Ali, rabi, vi ste ga stvorili! Znači li to da znate tajno ime Gospodnje? Ono koje mudracu omogućava da čini čuda!”, upitao je mladić uzrujano.

Starac je izvjesno vrijeme razmišljao što da odgovori svom učeniku, a da ga tim odgovorom još više ne zbuni ili uplaši. Odustao je od navođenja mudrih citata, jer u ovom slučaju oni bi samo dodatno zamaglili stvar: učenik je prisustvovala činu stvaranja ljudskog bića ex nihilo, i tu nikakvi citati neće biti od koristi. Samo jednostavno objašnjenje, bez obzira koliko bilo neshvatljivo i paradoksalno. Ali, rabin je znao da kada god je htio nešto objasniti svojim učenicima, on bi im umjesto učenog predavanja, radije ispričao neku priču iz svog života, jer jedino je njome, i samome sebi najzad, mogao objasniti bar djelić onoga što ne razumije. Tako će biti i ovoga puta, odlučio je.

“Ti znaš, Natane, jer govorio sam ti već nekoliko puta o tome, da sam u mladosti učio kod rabina Eleazara Horowitza u New Yorku. Među američkim kolegama uživao je ugled neprilagodljivog rođaka iz Evrope koji se slijepo pridržava slova vjere, i zaobilazili su ga zbog toga kao gubavca. (Dok su oni svoje peyes, zulufe u loknama, držali krijući iza ušiju – on se, Natane, nije stidio!) Da je bilo po njihovom, siguran sam, on nikada ne bi imao niti jednog učenika. I zaista, svi njegovi učenici, među kojima i ja, bili su poslani u Ameriku iz staroga kraja. Međutim, upoznao sam ga dobro, Natane, i mogu ti reći samo jedno: uza svu pravovjernost, bio je neuporedivo liberalniji od onih koji su ga napadali. Ali njegov je liberalizam proizilazio iz mnoštva razumljenih knjiga, a ne iz mode ili banalnih zahtjeva dana. Pogotovu ne, iz razloga pojavljivanja

na televiziji ili u novinama. Prezirao je iz dna duše sredstva masovne komunikacije. Za njegovo razumijevanje stvari, kako je često volio da naglasi, u tome nikakve komunikacije nema, jer jednosmjerno brbljanje ni pod kojim uslovima ne može biti razgovor među ljudima.

Srećom, umro je davno, pa nije doživio da čuje svjetski poznatu pjevačicu zabavne glazbe kako usred Izraela izjavljuje da je promijenila ime u Ester, te kako se u posljednje vrijeme intenzivno bavi proučavanjem hebrejske mistike. A da svi u domovini, izuzev nekoliko posvećenika, (koji su po definiciji beznačajnog uticaja), tu njenu izjavu doživljavaju kao dobar marketinški uspjeh cjelokupnog jevrejstva. Užas! No, oprosti mi Natane, nijesam htio o tome govoriti; omaklo mi se.

Učeci kod rabija Eleazara, saznao sam mnogo od onoga što sada znam. Ali, najvrednije čemu me je naučio – bilo je da pažljivo čitam knjige. Da, pretpostavljam kako smatraš da to nije posebna vještina, da je dovoljno samo naučiti sva slova, i primijeniti naučeno. Tako sam u mladosti i ja mislio. Međutim, nije tačno. Rabi Eleazar je, uporedo sa mojim obavezanim časovima u ješivi, običavao da mi pruži desetak stranica teksta iz nekog eseja ili studije – meni potpuno nepoznatih autora – i da zatraži da izdvojim glavnu tezu, a potom i argumente kojima je potkrijepljena. Nikada nijesmo raspravljali o njima: moje je bilo samo da ih uočim i čitko prepisem na papir, da ih dostavim rabinu na provjeru, a on bi mi ih vratio poslije nekoliko dana. Ako ne bih uspio, ili rabi nije bio zadovoljan mojim postignućem – vraćao me je na početak. Ako bih pak uspio, pružao mi je novi tekst, za bitnu nijansu komplikovaniji od prethodnog. Rezultate svog rada, sve one papire koje bi mi rabi vratio, bio sam obavezan čuvati u jednoj od fioka svog radnog stola. Poslije dvije godine takvog rada, rekao mi je da izvadim svoje zabilješke, i tek onda smo raspravljali o njima. Uzalud sam pokušavao od njega da doznam bar imena autora, ili naslove knjiga iz kojih su bile te stranice, nikada mi nije odgovorio. Ali, poslije izvjesnog vremena, nekako samo od sebe, otkrivao sam kome pripadaju ti tekstovi: *Zohar*, *Bahir*, Spinozin *Teološko-politički traktat*, *Vodič za zdvojne* Mojsija Maimonidesa, Hobbes, Descartes, Machiavelli, a od filozofa dvadesetog vijeka najomiljeniji su mu bili: Heideggerova kopilad, kako ih je nazivao od milošte: Hannah Arendt i Leo Strauss. Imao je čudan ukus za knjige, Natane, vjeruj mi. Kao i za ljude, ništa manje. Najzad, Leo Strauss je bio njegov blizak

prijatelj, i par puta sam ga vidio kako odsijeda u domu mog rabija, kada god bi došao u New York da održi neko predavanje.

Jednom sam, ohrabren svojim otkrićem, rabija Eleazara upitao zar se ne boji da me Spinoza ne navede na krivi put? (Poznata ti je, vjerujem, nesretna sudbina Baruhova? Ne moram ti je prepričavati, zar ne?) Znaš li šta mi je tada odgovorio? Ništa! Slovom i brojem, ništa. Samo me je značajno pogledao, preko ruba svojih naočara, a ja sam imao osjećaj da propadam u zemlju od stida i nestajem. Odgovorio mi je tek docnije, onako usput, kao dodatak nekom potpuno nebitnom razgovoru koji smo u tom trenutku vodili: čovjek koga knjige navedu na krivi put, i nije bio stvoren za pravi! Da li sam ga tada razumio? Ne znam, Natane, iako ponekad laskam sebi da jesam, te da nije svoju mudrost uzalud protraćio na mene.”

Rabin je začuťao, i nekoliko trenutaka izgledao kao čovjek koji se izgubio u nepoznatom i velikom gradu, pa na raskrsnici, zbunjen mnoštvom lica koja žurno promiču kraj njega, osvrće se unezvijereno oko sebe, uzalud tragajući za ulicom koja vodi u pravom smjeru. “Što si me ono pitao, Natane? Podsjeti me, molim te. Zaboravio sam”, rekao je poslije izvjesnog vremena, tonom čovjeka koji više nije siguran u svoje noge, već mora zamoliti saputnika da se dio puta koji je pred njim osloni na njegovo rame.

“Pitao sam, rabi, da li je ovo golem?”, odgovorio je Natan tiho, i pokazao glavom prema čovjeku koji je nepokretan ležao na krevetu.

“Da, da... Sada se sjećam. Pitao si me da li znam skriveno ime Gospodnje, i da li mogu činiti čuda? Zbog toga sam i počeo ovu priču o svom učitelju. Vidiš Natane, rabi Eleazar mi je jednom u povjerenju kazao da je kao mlad čovjek težio mnogim saznanjima, koje da ih je dobio, kao starac ne bi želio nositi na svojim leđima. No, srećom, kako je govorio, Gospod je prema njemu uvijek bio milostiv, i breme tajne mu nije metnuo na pleća. Njegove riječi su mi tada bile neshvatljive, jer sam se nekoliko puta, svojim očima, uvjerio u njegovu moć. Rabi je činio čuda, Natane. Bez ikakvog napora. Čuda, o kojima danas, ni kao starac od sedamdeset ljeta, ne usuđujem se prozboriti riječ. O kakvom to blagoslovu neznanja govori, mislio sam tada u naivnosti svojoj, kada čini stvari koje se ne mogu činiti bez znanja tajnog imena Gospodnjeg? Mučio sam samoga sebe pitanjima, da bih poslije izvjesnog vremena skupio dovoljno hrabrosti da otvoreno zatražim od učitelja

odgovore na sve što me zanima. A najviše me je zanimalo kada će mi otkriti ime Gospodnje. Zapravo, što treba da učinim da bih to saznanje zaslužio. Nasmijao se grohotom kada je čuo moje pitanje. Ništa, odgovorio mi je. Ni za trun više od onoga što već činiš. To se ne dobija na poklon, naglasio je. A i da se dobija, opet ti ne bih mogao pomoći. Ne znam ga. Vidim da ne vjeruješ u moje riječi, vjerovatno misliš kako tajnu ljubomorno čuvam za sebe, da bih samo ja činio čuda. Ali nijesi u pravu, kazao je, nijesam toliko sebičan.

Postoji li skriveno ime Gospodnje, rabi, upitao sam ga na ivici potpunog razočarenja. Naravno, kako u to uopšte možeš da posumnjaš?! Samo, ja ga ne znam, dodao je. Pa kako onda činite čuda, učitelju? Slegnuo je ramenima, i nekoliko trenutaka razmišljao šta da mi odgovori. Možda čuda sama sebe čine, možda ja stvarno nemam ništa s tim, rekao je i raširio ruke kao čovjek koji se pravda zbog vlastite nemoći, ali ga ta nemoć, na jedan neshvatljiv način, istovremeno čini neopisivo jakim. Da budem iskren, Natane, mislio sam da se rabi Eleazar šali sa mnom, jer sam bio uvjeren da će mi jednog dana prenijeti svoju tajnu, kada procijeni da sam je dostojan, naravno.

U međuvremenu, dok sam ja čekao da osvane žuđeni dan saznanja, dogodilo se nešto posve drugo. Zapravo, zbilo se ono isto za čim sam žudio, samo odjeveno u malo drugačije ruho, pa ga nijesam odmah prepoznao. Tokom obreda *Tikun hacot* (Ponoćne tugovanke), kada Bog ulazi u Raj da se prošetala među pravednicima, i kada se iz sveg rajskog drveća prolamaju hvalospjevi u Njegovu slavu, izgovarao sam molitve i naricaljke, i usrdno tugovao zajedno sa Š'hinom. Da li sam to činio nadahnuto, Natane? Da li je svaka moja riječ izlazila ravno iz srca puna mističkog žara, i nadahnuća koje je moguće pronaći jedino u trenutku potpunog predavanja Gospodu? Vjerovatno, jeste! Jer, u jednom času ugledao sam Š'hinu, ljepoticu u crnim haljinama, ali bez očiju, pošto ih je odavno isplakala tugujući u progonstvu nad Izraelom! Ne znam tačno koliko je moje viđenje trajalo, docnije mi se činilo – cijelu vječnost! Vizija je uskoro nestala, ali u svojoj desnici, Natane, kada sam je napokon od grča otvorio, ugledao sam oko košute, koje je još uvijek živo gledalo u mene puno nježnosti. Vjerujem da pamtiš taj motiv u *Zoharu*, učenice moj? U ponoć se Bog prisjeća “košute koja leži u prašini”, i pušta dvije usamljene suze “koje žare jače nego sva vatra svijeta”; On gorko zaplače nad sudbinom Š'hine, i u tom času “zatrese se svih 390 svjetova”. Osjetio

sam tu trešnju svjetova, Natane, i pouzdano znam da taj zvuk nikada neću zaboraviti.

Tek poslije prvih pijetlova, (kada, po mišljenju kabalista, zli duhovi i demoni više nemaju nikakvu moć nad ljudima), rabi je okončao svoju molitvu i upitao me koga sam to vidio? Pokušao sam praznim riječima da prikrijem svoje viđenje, uplašen da mi neće povjerovati, i da će me na kraju izvrgnuti ruglu. Zatresao je glavom ljutito na moje nevješto izvrđavanje: vidio sam, rekao je, oblak bijele tame ispred tebe: odgovori mi, učeniče, ko je to bio?! Od svega čemu svjedočih, uspio sam da opišem tek lice jedne žene i prazne očne duplje iz kojih kaplju suze.

Hmm, uzdahnuo je rabi zabrinuto. A šta ti se nalazi u ruci, upitao me je? Pokazao sam mu. Rabi Eleazar je zamišljeno klimnuo glavom nekoliko puta, dok sam ja sa zebnjom iščekivao njegove riječi, poput presude. Vrijeme je, učeniče, rekao je u pola glasa, da počnemo sa ozbiljnijim proučavanjem kabale. Samo, postoji jedan uslov, koji ti u početku može biti neprihvatljiv, jer je potpuno različit od svega što smo do sada radili i čemu sam te do sada učio. Koji je to, rabi, upitao sam ga? Ne smiješ postavljati pitanja, odgovorio mi je zagonetno. Ali, ne brini zbog toga, rekao je smijući se: ja ću ih postavljati umjesto tebe, i odgovarati na njih istovremeno. Moramo tako, kazao je glasom koji moli za oprost i razumijevanje. Jer nikad ne smetni s uma, dijete moje, opasna je staza kojom upravo krećemo! Za obojicu, naglasio je učitelj, podjednako!"

"Znači li to, rabi, da ću najbolje uraditi ukoliko prestanem da vam postavljam pitanja?", Natan je bio nestrpljiv da sazna naravoučenije priče. Starac ga je pogledao zbunjeno, i malčice je nakrivio glavu kao da ga prvi put vidi, i kao da se čudi odakle se taj čovjek uopšte stvorio. U jednom trenutku je pomislio da tom strancu kaže kako je upravo postavio pitanje, ali nije ništa kazao. Jer to ipak nije bio nikakav stranac, već njegov dobri učenik, Natan znatiželjni!

"Ne, ne! To nijesam kazao, Natane! Slobodno ti postavljaš pitanja, ne ustručavaj se. Sumnjam da ćutanje u tvom slučaju može uroditi plodom. Postavljaš pitanja sve dok ti ne zagluše svijest. Jer tek kada osjetiš prazninu koju proizvodi užasna buka pitanja u glavi, možda ćeš poželjeti da je uz pomoć ćutanja ispuniš drugačijim sadržajima", rekao je starac veselo. "Nego, šta si me ono pitao, Natane? Šta je pokrenulo moju priču?"

“Da li je ovo golem, rabi?”, kazao je učenik zbunjen činjenicom što već tri puta postavlja isto pitanje na koje nikako da dobije odgovor.

“Ah, da. Sada se sjećam, hvala ti. Ko zna šta sam ja očekivao da će rabi Eleazar uraditi, Natane, kakve će mi sve knjige dati na proučavanje? Ali šta god da sam tada pretpostavljao, nije se dogodilo. Rabi nije iz škrinje izvadio gomilu prašnjavih knjiga tajanstvenog sadržaja. Zapravo, kada pažljivije razmislim, vjerujem da su od knjiga koje smo zajedno izučavali svega dvije-tri bile meni do tada nepoznate. Samo me je vratio na početak studija. Knjige su iste, rekao je, ali onaj koji ih čita – nije; on se nepovratno iz temelja promijenio. Tek tada sam počeo da osjećam zebnju čovjeka kojemu je udijeljena milost. I da budem iskren do kraja, to sablasno osjećanje da sam izabran nikada me više nije napustilo, ono je prisutno još uvijek, i postojaće, vjerujem, dokle god budem bio živ!”

Starac je ponovo začutaio, jasno se vidjelo na njegovom licu koliko snage iziskuje svaka riječ koju izgovara. Skinuo je naočari s nosa i prstima protrljao oči, a kada ih je napokon otvorio u njima više nije bilo umora, bile su bistre, bez i najmanjeg tračka magle. “Natane”, oslovio je tiho svog učenika. A siroti Natan je streknuo na te starčeve riječi, kao gromom pogođen, jer se uplašio da će morati po ko zna koji put da ponovi svoje pitanje. “Reci ti meni, momče. Ali, iskreno što misliš: da li je ovo biće pred nama, koje leži na krevetu, koje s naporom diše i muči se da bi počelo život, da li je to, zaista – golem?”

“Ne znam, rabi. Učili ste me da su rabi Hanina i rabi Ošaja, u svako predvečerje Šabata, zajedno izučavali Knjigu Stvaranja (Sefer j’cira) – pa su jednom napravili sebi tele u trećini njegove prirodne veličine i pojeli ga. Pričali ste mi još, kada je rabi Zera na svom pragu ugledao nekog čovjeka: govorio mu je, ali mu čovjek nije odgovarao, bio je nijem. Ti sigurno potičeš od drugova (članova talmudskog učilišta), kazao je rabi Zera, vrati se u svoj prah. I potom je rabi izbrisao tom čovjeku sa čela prvo slovo alfabeta iz riječi *emet* (što znači: istina), tako da je ostalo samo *met* (što znači: mrtav); i čovjek se istog trenutka raspao u prah iz kojega je načinjen. Ne vidim, rabi, da na čelu ovog čovjeka išta piše. I pomalo me je strah zbog toga, jer ako nešto krene naopako – kako ćemo ga zaustaviti?”

“Rabi Zerinu rečenicu, po nekim naučnicima, Natane, zbog dvosmislenosti aramejske riječi, treba drugačije shvatiti.

Ona bi trebalo da glasi: Ti sigurno potičeš od čarobnjaka (članova čarobnjačke zajednice). Taj smisao mi je vjerovatniji. A priču o teletu kojega su rabi Hanina i Ošaja na Šabat stvorili i pojeli, moj rabi Eleazar nije volio. To je bio grijeh, govorio mi je često. Stvoriti živo biće pomoću magije, potom ga zaklati i pojesti – nedostojno je ozbiljnog naučnika! Međutim, ono što je rabija Eleazara neuporedivo više zanimalo jeste šta su u stvari rabini proučavali: Knjigu stvaranja, ili možda jednu neuporedivo opasniju knjigu – *Propise o stvaranju*? Knjigu koja se, navodno, bavi značenjima trideset i dva puta mudrosti, dakle kombinacijama: deset s’firot ili prabrojeva, i dvadeset i dva suglasnika hebrejskog alfabeta. Pomoću tih taumaturgičkih uputstava, naučnici su mogli da prave stvari i bića. Tekst je inače nepoznat, mnogi ga pominju, i navodno citiraju iz njega, ali ga moj učitelj nikada nije vidio svojim očima, kao ni ja uostalom. Po predanju, *Propise* je napisao neki jevrejski novopitagorejac, na prelazu iz III u IV vijek, ali ni to nije sasvim pouzdano. Rabi Eleazar je cijeloga života tragao za tom knjigom, no izuzev nekoliko budalastih plagijata, koje je po bibliotekama nalazio, i besmislenih fragmenata, koji su poput varljivih tragova bili rasuti po drugim tekstovima – ništa značajnije nije otkrio. Uplašen da ne nastavim njegovim putem, da se i ja ne odam traganju za tom utvarom, u nekoliko navrata me je savjetovao da zaboravim *Propise*; to nije knjiga, rekao je, to je košmarni san! Mogao je slobodno i bez tih savjeta, jer mene tada nije zanimalo da tragam za izgubljenim tekstovima, ako su uopšte ikada i postojali, moja su interesovanja bila sasvim drugačije prirode. Iskreno, bio sam već dovoljno uplašen, Natane. Vizijom Š’hine koju sam imao, košutinim okom koje se stvorilo u mojoj ruci, razarajućim zvukom trešnje svjetova koji sam čuo – srećom po mene, čuo izdaleka, tako da nijesam izgubio razum. Uplašen do posljednje iskrice duha, do posljednjeg vlakanca svog mesa, čak sam u jednom trenutku kazao rabiju da bi dobro uradili ako prekinemo učenje. Jednostavno, to me više ne zanima, čini mi se da sam tako rekao, uz još gomilu gluposti koju sam izgovorio u dahu, valjda da bih bio što ubjedljiviji.

Nema puta natrag, odgovorio mi je rabi tiho. Kada se jednom otvore vrata drugih svjetova pred čovjekom, onda on više nema izbora osim da hoda naprijed. Možeš prekinuti učenje, naravno, kada god poželiš, ali to ne znači da se kapije neće i dalje otvarati pred tobom. Samo, nećeš biti spreman za njih,

i progutaće te. Razumijem tvoj strah, rekao mi je tada rabi Eleazar, ali mu ne smiješ dopustiti da te zaustavi u napredovanju. Najbolje će biti ako ga pretvoriš u oprez, jer u ovom poslu, opreza i promišljenosti nikada dovoljno.”

Starac je ponovo utonuo u ćutanje: pogled mu je bio prekriven skramom i lišen života. Dok je posmatrao starca kako blijedi i nestaje, Natan je razmišljao o tome kako u stvari ništa od njegovih riječi nije razumio: postavio mu je nekoliko pitanja, a na njih nije dobio zadovoljavajuće odgovore. Zapravo, nijesam dobio odgovore uopšte, jer starac je govorio nepovezano i bez potrebne jasnoće, mislio je Natan. I one povremene molbe da ga podsjetim što sam ga pitao, kao da je zaboravio, a sigurno nije, jer njegovo je pamćenje odlično dočim se detaljno sjeća rasprava od prije pedeset godina koje je vodio sa svojim učiteljem. Ne, time mi samo, na donekle uljudan način, želi staviti do znanja da ga moja pitanja baš i ne zanimaju, nijesu mu dovoljno podsticajna za razmišljanje, pa njihovu vapijuću prazninu mora popuniti nečim iz svoje prošlosti. Ili je to, možda, njegov način da mi odgovori? Možda je sve što mi je rekao, prethodno do kraja odmjerio, i prilagodio mojim sposobnostima saznanja? Ako je to slučaj, ako je rabi zaista učinio sve što je do njega, a ja ne razumijem ništa od onoga što mi je kazao – onda se moram ozbiljno zabrinuti za sebe, i vlastitu budućnost u ovom poslu, mislio je siroti Natan, potpuno zbunjen strategijom podučavanja koju je starac bez milosti primjenjivao na njemu.

“Vidjećemo kada se ovo biće probudi, Natane, od kakvog je materijala načinjeno, i shodno tome kakva je njegova sudbina. Da li je stvoren od najčistijeg praha sa mjesta na Cionu gdje se nalazi oltar, poput Adama, ili možda od treperavog vazduha koji je ispunjen božanskom milošću, ili možda od stvari čije porijeklo ne smijem pomenuti? Saznaćemo kada dođe svijesti, Natane, i kada progovori, ne ranije. Sve prije toga je bogohulno nagađanje. Ako progovori, Natane, možda će nam kazati ko je i zbog čega je stvoren? Jer, nijesam ga ja stvorio, nedostatne su moje moći za takvu rabotu, što god ti mislio o njima. Učinio je to neko neuporedivo moćniji od mene, neko kome sam ja bio tek ništavni pomoćnik, Natane, sredstvo, kao i ranije u sličnim poduhvatima. Ali, ne smeta mi položaj koji zauzمام. Naprotiv, zadovoljan sam.”

“Ne razumijem vas, rabi”, rekao je učenik snuždeno. “Sve vrijeme pokušavam da shvatim što mi govorite, ali mi ne uspijeva. Žao mi je, rabi, ako sam vas razočarao.”

“U tom slučaju, Natane, ne preostaje nam ništa drugo nego da se obojica pomolimo Gospodu, i zamolimo ga, čista srca, da nam podari više pameti i strpljenja”, odgovorio je starac umorno. Njegov glas bio je ravan, ali se Natanu u trenutku učinilo da u njemu naslućuje žalac ironije. Ne, to je ipak nemoguće, odbacio je učenik tu pomisao, rabi je veoma ozbiljan kada je riječ o molitvi, i ona u njegovom svijetu nikada nije bila predmet ironije. Tu ironiju moja povrijeđena sujeta uočava, tužno je konstatovao Natan dok je sa svojim učiteljem obavljao neophodne pripreme za molitvu.

* * *

Tek devetog dana od časa stvaranja, čovjek je otvorio oči i ustao iz kreveta. Pošto smo mu obukli odjeću da pokrijemo njegovu golotinju, (koje se inače nije stidio, poput prvih ljudi u Raju), rabi je počeo da ga ispituje: “Kako se zoveš? Imaš li ime?” Pitao ga je na hebrejskom, njemačkom, engleskom, francuskom, na kraju na arapskom, mađarskom... na svim jezicima koje je znao, bar koliko je potrebno da postavi pitanje o imenu. Ali uzalud, čovjek ne samo da nije odgovarao, nego je izgledalo kao da do njega uopšte ne dopire smisao tih talasanja u zraku koje tvore izgovorene riječi. Rabi je nalio vode u jednu čašu i pružio čovjeku. Sa zebnjom smo čekali da vidimo što će čovjek uraditi. Nije uradio ništa. Onda je rabi prinio svojim usnama rub čaše i polako otpio gutljaj. Zatim je ponovo pružio čovjeku. Izvjesno vrijeme je izgledalo da se ništa neće dogoditi, a onda je čovjek ipak prihvatio ponuđeno: usnama je uzeo čašu, i otpio gutljaj, potom još jedan, dok naposljetku nije popio sve i vratio praznu čašu, nijemo zahtijevajući još. Rabi je potom nekoliko puta nalivao iz vrča, a čovjek je halapljivo pio. I to je bila njihova prva komunikacija. Dcnije mu je rabi dao dvije banane, i pokazao mu kako se jedu. Čovjek je pojeo nekoliko zalogaja, u početku je izgledao zadovoljan ukusom voća, ali je poslije par minuta muklo zaječao od bolova koji su razdirali njegovu utrobu i pao na pod, uvijajući se poput zgažene zmiје. Rabi je pokušavao molitvom da ublaži njegovu patnju, ali ništa nije pomagalo, sve dok bolovi poslije nekoliko časova nijesu sami minuli.

“Vidiš li Natane, kao tek rođeno ljudsko biće, ovaj čovjek od svojih četrdesetak godina mora iznova učiti da jede i vari hranu”, obratio mi se rabi dok su mu oči sijale od znatizelje i zadovoljstva.

“Odvratno”, rekao sam zgađen prizorom. “Ovo je perversija života. Izopačenost koja ne može biti djelo Gospodnje, niti Njegova volja!”, povikao sam užasnuto.

“Tiho, Natane, tiho. Odvratno jeste, no da li je ovo čemu prisustvujemo izopačenost života, ili možda život u vlastitoj veličini, to je saznanje koje se nalazi daleko izvan naših moći. Zato, budi miran, i ne huli na Gospoda, pogotovu kada ne znaš Njegove namjere.”

* * *

Trideset i jedan dan bio je potreban da se čovjek navikne na život, da njegovo tijelo počne obavljati svoje funkcije bez bolova. Posmatrao sam pažljivo, iz dana u dan, kako se uspravlja njegovo tijelo, kako uz veliki napor savladava prepreke mesa i uči se jednostavnim pokretima. Ali ono što me je zabrinjavalo, i nagonilo da pomislim kako se nikada neće oporaviti u cjelosti, bila je njegova nijemost. Uzalud mu je rabi strpljivo, svakoga jutra, postavljao pitanja o njegovom imenu, međutim, spodoba uopšte nije davala znaka da razumije. Svojim plavim očima – taj polu-čovjek, polu-nešto nama nepoznato! – posmatrao je svijet, ali nekako bez čuđenja, kao da mu nije prvi put da ga vidi.

Pokušavali smo da u treptaju njegovih usana prepoznamo grč napora da progovori, ali njegove su usne bile stisnute u podrugljivi smiješak kojim obesmišljava naš svekoliki trud oko njega. Iako rabi nije gubio nadu da će sve na kraju biti kako treba da bude, ja sam sumnjičavo vrtio glavom: ništa ovdje neće izaći na dobro, bio sam siguran. Stvor kojega je rabi načinio jednostavno nema duše, i to ni u jednom od tri stepena moći: ni *nefeš*, ni *ruah*, niti *n'sama*, očigledno od svega nabrojano posjeduje tek životnost – *hijut*, na ljestvici bića za trunku više od puke animalnosti. Nikada on neće progovoriti, bio sam čvrsto ubijeđen. Rabi će na kraju biti prinuđen da prizna svoj poraz i da ga uništi, pomislio sam, i odmah prekorio sebe zbog zadovoljstva koje sam osjetio zamišljajući rabija kako s mukom uništava svoje neuspjelo djelo.

* * *

Kao i mnogo puta ranije, moja predviđanja pokazala su se pogrešnima: stvor je progovorio; učinio je to trideset i sed-

mog dana. Tačnije, nije progovorio, nego zapjevao. Slušajući ga, rabi i ja, uočili smo da se nekoliko riječi u njegovoj pjesmi učestalo ponavljaju, i na osnovu toga zaključili da ipak govori. Zapravo pjeva, promuklim i ispucalim glasom, koji, na naše čuđenje, zbog toga ipak nije zvučao grubo i neprijatno. "Slovenska porodica jezika", rekao je rabi poslije pažljivog slušanja, tiho, kao da se plaši da ga ne prekine. "Jedan od mnoštva onih jezika koji su slični ruskom i poljskom, ali ne znam koji bi to mogao biti."

* * *

Trideset i devetog dana, vidjeli smo ga kako rano izjutra razgleda knjige u rabijevoj biblioteci. Onu koja bi mu zbog nečega privukla pažnju izvadio bi sa police i otvorio. Nijesmo bili sigurni da li traži nešto posebno, ili tek prelistava stranice da prekрати vrijeme. Mada, nijesmo bili sigurni ni da li zna da čita, zapravo: da li je ikada ranije i čitao. No, knjige je držao poput čovjeka koji je to činio nebrojeno puta do tada: sigurno i lako u isti mah, s dužnim poštovanjem, ali bez fetišizma tako karakterističnog za ljude koji su rijetko kada imali knjigu u rukama.

Kada je primijetio da ga posmatramo, stidljivo se nasmiješio poput djeteta koje su uhvatili u nedozvoljenoj raboti, ali koje ipak ne očekuje kaznu. Pošto je napustio biblioteku, rabi je pažljivo pregledao knjige koje je čovjek prelistavao, očekujući, valjda, da će na osnovu njih zaključiti nešto o njegovim interesovanjima: Schopenhauerov traktat o stilu i pisanju, Weineggerov "Pol i karakter", zbornik radova posvećen djelu Karla Kraussa, Spinozina "Etika" bibliofilsko izdanje, Kafkine kratke priče, hasidski komentari Talmuda, "Priče sa Kolime" Varlama Tihonoviča, Scholemovu knjigu o glavnim tokovima jevrejskog mysticizma, i jednu zbirku poezije nekog mađarskog pjesnika koju je rabi sasvim slučajno imao u svojoj biblioteci...

Rabi je na sve to sumnjičavo zavrtio glavom, jer ako je tačno da izbor knjiga govori o čovjeku više nego što bi on o sebi mogao reći, onda je njemu ovaj izbor govorio mnogo čudnih stvari, o kojima ipak nije htio dijeliti riječi sa mnom. Iako, nije bilo ni potrebe za tim: vidio sam ga sa koliko zbunjenosti posmatra knjige koje je čovjek maločas držao u rukama, i bilo je očigledno koliko ga muči što ne uspijeva ništa zaključiti o njegovim interesovanjima, bar ništa suvislo i upotrebljivo.

* * *

Četrdesetpetog dana, čovjek je poslije doručka obukao ono malo robe što smo mu dali i na francuskom kazao da će nas napustiti. Zahvalio je na svemu što smo uradili za njega, ali više nema vremena za gubljenje, naglasio je, postoje neke obaveze koje mora izvršiti. Rabi ga je iznenađeno upitao kamo namjerava da ide, a čovjek je, umjesto jasnog odgovora, načinio jedan široki zamah rukom *koji je obuhvatao jednako prvo naselje kao i pola nebosklona.*

Nezahvalnik, rekao sam docnije rabiju, mogao nam je barem reći kamo se uputio! Rabi je slegnuo ramenima: možda ni on sam nije znao kamo se uputio, rekao je. A opet, dodao je nakon malo razmišljanja, možda zna bolje od svih nas kamo čovjek treba da ide!

Naravno, na tu rabijevu mudroliju ništa nijesam uzvratilo. Uostalom, sve i da sam ga nešto htio upitati, onako pun bijesa i razočaran, što bih ga upitao?! Ništa. Jer, kamo to čovjek uistinu putuje? Vazda ka domu, možda bi mi rabi odgovorio citirajući Novalisa. Vazda ka domu, možda bi mi grubo naredio!

Još samo, kada bi dom negdje postojao?

(odlomak iz romana)

Emir Šaković

TURIST U NEVOLJI

1

Probudio sam se kasno, ne znajući za trenutak gdje sam. Ovo nije moja soba, ali jeste ova torba na podu. A ti nepušači, sjetih se, ti nepušači su gori od pasa. Nijedan kamion sa švercovanim cigaretama ne bi prošao kad bi radili u policiji dolje kod nas. Kresnuh upaljač i povukoh dim.

Sinoć sam stigao. "Uspensky", rekoh dok smo automobilom prolazili pored velike crkve. Prepoznao sam je po fotografiji iz brošure koju su mi poslali prije polaska. Još sam osjećao bol u ušima i s teškoćom sam spuštao gutljaje niz grlo. "Vidio si sliku u knjizi", reče ona. "Dobio sam snimke iz satelita". Htio sam dodati da sam snimke crkve dobio preko svojih krtica u NASA-i CIA-i, ali bol u ušima mi je ubijala želju da se izmotavam. Mislio sam da će mi glava prsnuti dok je avion, prije neka dva sata, slijetao. Promjena pritiska, valjda se previše naglo spuštao, ne znam. Ispod mene su blještala svjetla, a ja sam pomjerio kazaljke na ručnom satu unaprijed. Na pisti sam pljunuo i vidio da je ispljuvak crvenkast od krvi. Ne može ni biti drugačije kada običan vojnik, prašinar kako smo govorili u ratu, kada prašinar pređe u avijatičare. Za prašinare je krv. Krv, znoj i suze.

Od aerodroma do grada rijetko sam progovorio. Gledao sam kroz prozor, i valjda im se to iznenadno i neočekivano "Uspensky" učinilo simpatičnim jer su se nasmijali. On reče da se i njemu često dešavaju problemi sa ušnim pritiskom u avionu, njemu koji je avijatičar svakog mjeseca. Ja sam s obje noge čvrsto na zemlji, na zemlji koje nema, jeste, izgubio sam tlo pod nogama prije ulaska u avion – svašta mi se motalo po



glavi. Dovezoste me, sjedosmo da popijemo po pivo i ostaviše me da odspavam. Na vratima me je još jednom zamolila da ne pušim zbog njihovog prijatelja koji mi je ustupio stan.

Vidimo se sutra? Dobro.

Izašao sam van i prošetao ulicom da malo razbistrim misli, a onda se vratio i legao ne svlačeći se. Uzeh englesko-finski rječnik koji su mi ostavili na krevetu. Hvala, dobro, da, ne, čovjek, žena, hljeb, pivo, živjeli, restoran, ulica, hvala se kaže kiitos. Kiitos na pozivu. Otvoriću prozor, šta me briga, mogu jednu – neće se dim osjetiti. Potegnuh iz flaše. Živjeli se, pročitah, kaže kippis.

Poslijepodne, dok sam na bečkom aerodromu čekao avion za Helsinki, upoznao sam Fehima, Bosanca sa američkim pasošem. Sredinom rata je, priča mi, napustio zemlju. Prijatan i opušten; nudi me pićem iz džepne pljoske. "Daj i njoj, možda je žedna", veli, a ja kucnem po ramenu djevojku koja je sjedila do mene i – ne razmišljajući, kao da se znamo – ponudim je. Prezrivo me je odmjerila, a Fehim se nasmija: "Nisi baš pame-tan, zemljak". "Nisam ti ja zemljak, ne laskaj sebi". Ženska je sklopila novine i ošinula me pogledom, a onda ustala, nešto promrmljala i krenula. "Ode da donese čašu", smije se Fehim.

"I, kako ide u Americi?"

"Ide nekako. Kako je kod vas?"

"Da je bolje, ne bi valjalo".

"Šta radiš?"

"Ništa. Nemam pos'o".

"Imaš zato pare za avion".

Pare za avion, pojasnih, imaju moji prijatelji iz Finske, na njihov poziv putujem. Otriježnili smo pljosku, zaželjeli sreću jedan drugom i pozdravili se. Kupio sam poslije još pola litra, u free shopu, pola litra za hiljadu i po kilometara i, evo, to je to – ima još malo na dnu.

Ne znam šta je Ikar pio dok je vozio, ne znam je li u vožnji zaspao, ali ne možeš bez goriva. Ponekad moraš nasuti nešto u sebe i da hodaš, a kamoli da letiš. I tako, smješka se stjuardesa i servira hranu. Ništa ne vidiš kroz prozor, totalni mrak, a onda najednom svjetla, mnoštvo svjetala dukoko ispod mene – pre-liječemo neki grad. Sjećam se pogleda na Sarajevo iz rovova na brdima: dolina u potpunoj tami, s vremena na vrijeme iskida-noj farovima automobila i svijetlećim prugama iz protivavion-skih mitraljeza i topova. I kako da to nekome u ovom avionu

sjedim, gdje pijem kafu? Dobro. A onaj brod tamo u daljini, taj brod je usidren ovdje, jeste. Jednom mi je, sjećam se, rekla da je more ponekad zaleđeno i po pet mjeseci. Kakav tek tada vjetar puše? Trebao sam obući jaknu, hladno mi je u košulji. I češalj sam trebao ponijeti, ili možda kapu umjesto češlja. Pet mjeseci? Onda bi pomoć mogli doturati preko mora, kao što su preko zimi zaleđenog Ladoškog jezera pomoć doturali u opkoljeni Lenjingrad. A ko bi im i odakle slao pomoć i zašto bi je uopšte slao, ko bi ih napao? Rusi? Rusi potpomognuti Švedima? Grad je opkoljen, brani se posljednim atomima snage, finski ministar spoljnih poslova u Ujedinjenim nacijama drži paničan govor u kojem moli da svijet pomogne njegovoj bespomoćnoj zemlji napadnutoj sa svih strana. Branioci Helsinkija pružaju herojski otpor, posebno ovdje u luci i ovdje, na ovim ostrvcima blizu obale.

Helsinki, grad prepoznatljivog šarma i gostoljubivih ljudi, poznat i kao Venecija sjevera... Čekaj malo. I Štokholm je, koliko ja znam, poznat kao Venecija sjevera. Pa da, inostrani gost je u pitanju. Valda je u sličnim knjižicama i Kopenhagen poznat kao Venecija Sjevera, vjerovatno se i Hamburg, Gdanjsk, Sankt-Petersburg nazivaju Venecijama sjevera.

Šta ti misliš, Fehime?

Hladno je, puše vjetar, nestaje hrane, udar granate u zaleđeno more, hladan tuš za domaćine. Zaledila se filter-kafa na buvljoj pijaci, rocker u crvenim pantalonama puca iz kalašnjikova, prodavačica iz kioska ljubi muža koji kreće na liniju odbrane, a tenk prodire prema baru preko puta ulice. Izvini, djevojko, zaledila mi se kafa. Nema problema, evo druga šolja. Hvala lijepa. Oprosti, rekao si da ti se zaledila kafa? Ti, ko god da si, imaš bujnu maštu ili si jeftin. Ili sam i jedno drugo? Ili sam stigao, hoćeš da kažeš, pravo iz one glupave hollywoodske ekranizacije Pasternakovog Doktora Živaga u kojoj Omar Shariff u daći okovanoj ledom piše pjesme u vunenim rukavicama, a njegova muza Julie Christie zaljubljeno trepće očima – to hoćeš da kažeš? Vrati mi bakšiš. Da, da, dobro si čula: šalim se, jako se volim šaliti.

Na klupi pored mene žena pije pivo. Što nije uzela ono slatko vino? Ono koje su mi njezini zemljaci ponudili kada smo u Sarajevu skupa slavili Novu godinu, ono od 22 stepena jačine, koje prije pijenja malo podgriju na štednjaku. Probao sam i rekao da ipak ne bih pio jer je preslatko. Da i ja uzmem pivo? U redu, može i filter-kafa ako nema druge.

Krenuh i nakon nekoliko minuta ugledah grupu, pretpostavljam, Japanaca sa foto-aparatima i kamerama. Uvijek sam se pitao odakle taj poriv da slikaš i snimaš sve što vidiš. Onda to kući pokazuješ prijateljima i rođacima: evo, vidite, ovo smo mi u Veneciji, ovo smo mi u Parizu, pored piramida u Egiptu, ovo smo mi u... Gdje? Šta je ovo? Vide se samo nekakve cipele. Čekaj, čekaj, to je sigurno napravio onaj tip kojeg smo zamolili da nas slika u Helsinkiju. Ćubre! Najljubavnije smo ga zamolili da nas slika. Možda čovjek ne vidi dobro? Nije, koliko se sjećamo, nosio naočale.

Koraćao sam lagano, s vremena na vrijeme bacajući pogled na kartu. Pored mene je prolazila cura koja je držala cigaretu i otpuhivala dimove tako kao da je cijelom svijetu htjela dati na znanje da puši. Začuh sirenu i ugledah kola hitne pomoći koja zaobilaze automobile na semaforu. Na uličnom prelazu je čekao biciklista sa kacigom na glavi. Jeste, jeste, to je bio onaj koji nam je govorio gdje da stanemo, kako da se namjestimo, da se nasmijemo, koji je rekao da se pomalo bavi fotografijom. Svaki put kad smo mislili da će konačno pritisnuti dugme, spuštao je aparat i govorio da se ponovo pomaknemo, da se približimo jedno drugom, da nas nema sve u objektivu – stvarno je uspio da nas iznervira.

Stigoh do kraja ulice Bulevardi i izađoh na skver imenom Erottaja. Iza skvera se prostire veliki park, a u parku se pridruživ gomili ljudi koja je posmatrala malu predstavu. Žena i djevojčica od desetak godina, sigurno njezina kćerka, i maleni pas kojeg su naučili da se provuče kroz nekakvu plastičnu cijev i potom skoči kroz обруč u ženinoj ruci. Djevojčica maše vrpcom za ritmičku gimnastiku, i svaki put kad se pas provuče kroz cijev i skoči kroz обруč baci mu na zemlju nekoliko psećih bombona kao nagradu. I dok pas jede, žena vrti обруč oko ruke, djevojčica pleše i vitla šarenu traku, a ljudi ubacuju sitni novac u kartonsku kutiju na zemlji. Lako je, pomislih, ovdje: uvijek možeš preživjeti kao cirkusant. Možeš i folirati da si umjetnik. Uzmeš, recimo, krede u boji, šaraš po asfaltu i stojiš pored škrabotine tobože zamišljeno, sa prstom na sljepočnici, glumiš da razmišljaš o nerednom potezu kredom i čekaš da ti neko naivan ili neko mekog srca spusti koju kovanicu u šešir. Palo mi je to kući jednom na pamet dok sam mislio kako da dodem ručka, ali sam odustao znajući da bih samo napravio budalu od sebe. U zemljama poput moje ljudi misle na bitnije nevolje od umjetnosti.

Spustih novčanicu u kartonsku kutiju, a potom začuh krupan, bijesan muški glas. Bradati pijanac sa flašom u ruci izdirao se na ženu; bilo je očigledno da se poznaju. Okrenuo se potom publici, i pretpostavljam da je govorio da ne ostavljamo pare kurvi ili lopovu, ili i kurvi i lopovu. Djevojčica je uspaničeno tražila pomoć u očima majke, koja je u posljednoj odbrani vrtila obruč oko ruke pokušavajući djelovati staloženo. Trzajima glave je pokazivala maloju da pusti psa iz zagrljaja i nastavi mahati trakom. Bradonja je bio sumanuto uporan, nije se prestajao derati: Ne znate vi s kim imate posla, ali ja znam. To je kurva, to je lopov, pazite novčanike, ne bacajte pare u kutiju – mogao bih se zakleti da je to ili tako nešto govorio. Stajao sam u nelagodi oborene glave i pitao se šta šapuću ljudi koji su počeli da se razilazile. Umiješaj se, nemoj stajati kao kip, reci mu da ide. Zašto se niko ne umiješa? Ja sam stranac, prekinite ga. Tip potegnu iz flaše, ispljunu piće na ženu i krenu zanoseći ustranu. Mala je još uvijek mahala trakom i gledala mater. Zašto se nisi umiješao? Zašto da se mijesam, nisam oдавде? Nema to veze, zašto si čekao da to uradi neko drugi? Pogledaj ženu: povrijeđena je toliko da ne može ni da zaplače. Zašto se nisi umiješao? Ama, nisam ja vitez koji spašava dame u opasnosti. Uostalom, možda je zaslužila sve ovo, možda se zbog nje propio. Možda je zbog nje ovako žalosno zapušten.

Na drugom kraju parka nekoliko ljudi je postavljalo ozvučenje na tek podignutu koncertnu binu. Ispred bine su bili redovi klupa za publiku, a ja sam sjedio sam, poput Henryja Mancinija na kraju jedne od epizoda Pink Panthera, ali za razliku od Mancinija nisam pljeskao, nisam imao čemu pljeskati.

3

Ležao sam na krevetu kada je zavonio telefon: Maarit, pitala je jesam li za piće. Bio sam za piće na bosanskom, ali ne i na engleskom jeziku. Nisam bio ni za kafu na engleskom, a cup of tea ne pijem ni kada sam bolestan. Pitala je gdje sam bio cijeli dan. Rekoh gdje sam bio i da ću je nazvati ujutro. "Jeste, ja ću tebe zvati". Večeras ću još samo svratiti u onaj mali bar preko puta buvljaka.

"Pivo", rekoh. Popiću samo jedno, nisam ja kriv što nema esspressa. "Koje pivo?" upita konobarica. "Finsko, po tvom izboru". Samo jedno, a onda ću prošetati, da lakše zaspem. Nisam se ništa drugo sjetio da kažem gdje da me muči stomak.

šta gleda? Ništa. Ugašena televizija. Upali, kažem, Božo, ima utakmica. Šta on? Ništa, jarane, gleda televiziju. Ne registruje taj ni bijele miševе na reveru.

“Još jedno Lapin kulta?” Klimnuh glavom. Pijanac u parku imao je oči mrtvacа i bio je uporan kao pitbul kad zagriže. Ništa od njega, pala mu je treća linija odbrane. Šta li mu je to eksplodiralo u duši? Da popijem još ovo pivo, za mrtve i za žive, za žive mrtvace i za mrtve mudrace.

Zamolio sam konobaricu da mi donese olovku i papir. Stare novine ako ima, bilo šta. Nekad bilježim šta mi se mota po glavi, onako, da prekratim vrijeme. Imaću ovdje književno večе, u jednom restoranu. Maarit je sve smislila i organizovala, cijeli ovaj put, da se malo odmorim. Pojma nemam šta ću govoriti i zašto bi moja priča pet i kusur godina nakon rata ikoga ovdje zanimala osim mene. Smisliću nešto, da zadovoljim formu, neke budalaštine o ljudskim pravima, o kulturi kao univerzalnom jeziku, o kulturi koja ruši administrativne granice, tako nešto. Nisam to prije radio, ali valjda ću se snaći. Umislim da sam bitan i sve ide kao podmazano.

Gdje je Bosna, iza šanka ili iza ovog kormila? Pojma nemam. Daj mi pivo. Ukoliko nemamo kompas, orijentišemo se prema suncu. Ukoliko nema sunca, orijentišemo se prema mahovini koja uvijek raste na sjevernoj strani drveta. Ukoliko nema drveta, popijemo još jedno pivo na bogatom Sjeveru i raširimo ruke: u pravcu desne ruke je pijani starčić, u pravcu lijeve sto za kojim kartaju. Iza mene je siromašni Jug, a iznad mene kormilo i luster koji jedva baca svjetlost. Gdje je Bosna? Ni na nebu ni na zemlji. Dijelom na nebu, dijelom u zemlji, dijelom u prekomorskim zemljama, ne znam tačne procenete.

Upoznam dolje u Sarajevu Maarit, novinar, poslom u Bosni, kaže ona: zašto da ne? I šta bih trebao govoriti? Ja bih rado došao gore, ali bih volio, ako ikako može, da izbjegnemo tu književnu večer. Nije meni lako govoriti o ratu, vjeruj mi. Pusti me da se odmorim, nije mi ni do čega. Ko sam ja da bi mi organizovala književnu večer? Objavio sam knjigu koju su pročitali moji poznanici i to je sve. Ali nisu, znaš, pisci ni ovi koji svakog mjeseca objave novu knjigu. Kažu nestaje šuma, nestaje ozona, a svakog mjeseca obore po jedno drvo. Bolje bi im bilo da više čitaju a manje pišu, barem bi knjižare bile knjižare, a ne supermarketi.

Sjetio sam se šta ću reći! Reći ću ono što sam jednom rekao i njoj: U kinu uvijek polovica ljudi navija za negativce, za ubice i manijake. Zašto, pita ona, i zar baš polovica? Zato što

su ljudi takvi kakvi su i, jeste, sigurno polovica. Kaže ona: ti si ogorčen. Bio ogorčen ili ne, govorim ti istinu. Pa dobro, reci to, reci šta god hoćeš, ali bilo bi dobro da govoriš – ima, vjeruj mi, dosta ljudi koje taj rat još uvijek zanima. Hm, izvući ću se ja nekako, smisliću nešto, eskiviraću. Kakvo književno veče, kakav rat i kakvo pisanje, daj bježi, ko još misli o tome – bilo pa prošlo. Daj ti meni, šefice, još jedno pivo. Dobri su ti ovi u kafani, mogli bi na konferenciju za štampu s Božom Biljkom. “Zatvarate? Može li još samo jedno prije zatvaranja? Hvala”.

I onda... zadnji put, pred embargo na piće, tu negdje, razveze mi se jezik i počnu se ova dva majmuna šprdati sa mnom. Dođe konobar, a ja kažem: daj nam još četiri štoka. Njih dvojica gledaju blijedo u mene: zašto četiri? Za vas dvojicu, jer vidite duplo, i za nas. A ja zagrlio rukom zrak, pantomima i po, kao držim ruku oko njezinog struka. Ipak sam ja pametniji od vas, kažem i smijem se od muke. Probudim se ujutro pored kreveta, sa smotanim sakom ispod glave. Sjećam se do tog sa pantomimom, pojma nemam šta je dalje bilo. Šta ja znam, popiješ i vineš se u visine, kao Feniks iz pepela. Ne Feniks, nego Feliks, što reče jedan u ratu. Pamtim ga po izjavi da će se Bosna vinuti kao Feliks iz pepela čim dođe mir. Koji Feliks, je li Feliks Đeržinjski? pitao sam, a on je odgovorio da uopšte nije riječ o čovjeku, nego o ptici.

Papirić je bio ispisan sitnim slovima; zgužvah ga i ubacih u džep. U prodavnici na uglu sam pitao zašto je frižider zaključan i saznao da se pivo prodaje do osam sati uvečer i da je poslije na svakom frižideru prohibicioni katanac. Htio sam da platim po duploj cijeni, ali prodavačica je bila neumoljiva.

Probudio sam se oko podneva, otvorio prozor i pušio gledajući niz ulicu: lijep grad, barem ono što sam dosad uspio da vidim. Bio sam tamo u onom malom kafeu na skveru gdje se okuplja mlađi svijet i koji radi do sitnih sati. Tu sam šarao po računima da prođe noć; bila je dobra muzika, odlična. Sjeo sam licem okrenut prema vratima kako bih mogao vidjeti ko sve ulazi u kafanu, ali ovdje nije bilo potrebe za tolikim oprezom. Satima sam hodao gradom i nisam vidio nijednog policajca. Osmijehnuh se pomislivši kako je šteta što mi niko sinoć nije mogao prevoditi riječi konobarice koja je prije zatvaranja izružila onog starčića kao da mu je majka. Nazvao sam Maarit i krenuo u kupatilo na ispiranje mozga.

(odlomak iz romana)



Što dalje, tim bliže

001.

Već i prije nego što ću otići počeo sam da mrzim tu stranu naše zgrade. Izbjegavao sam tuda da prođem i sasvim rijetko parkirao kola. Čak bih i na biciklu pored te strane zgrade brzo prohujao. Nešto je hladno i neobjašnjivo strujalo iz ulaza, iz tih prozora koji su se na mene bez razloga mrštili. Posebno su mi djelovali namrgođeno naša tri prozora. Ni cvijeće, ni šarene roletne, ni svježe obojena drvenarija, nisu im ublažavali ljutnju. Pitao sam se šta mi to mrtvo, jednolično i nijemo čudo od tvrdo stisnutih cigli, što djeluje imuno i na zemljotres, pokušava reći.

002.

Za četiri godine života u toj zgradi jedva da sam na njen donji, zvanični ulaz ušao desetak puta i to kad su mi se kese iz Mercatora usjecale u ruke i prijetile da me posjeku. I tako opterećenom mi se žurilo. Protrčao bih kroz par zamućenih stakala okovanih željezom i ustrčao uz stepenice na treći sprat. U stanu, iza sef-vrata, na kojima je pozlaćenim slovima pisalo Knez, čekali su me žena i dvoje djece (kažem čekali, a oni su jednostavno bili tu, kad su tu). Nasmijani i čisti mogli su poslužiti reklami za sretan život. Idilu je uvećavao i naš papagaj vrijedan dvije hiljade maraka. Znao je tada samo jednu riječ – TATA!

003.

Ja sam taktilan tip. Moja usta i ruke puni su receptora što izražavaju ljubav. S vrata sam počinjao da ljubim i grlim svoju djecu. Stisak sam popuštao tek kad bi to po njih moglo biti opasno. Roditeljstvo me oćaravalo; svodilo na glupu i sretnu masu koja cići i podvriskuje. Već me je zabrinjavalo što djeca rastu i po više od centimetra mjesećno. Ja sam želio da moja djeca zauvijek ostanu djeca, žive igraćke u visini struka, teška taman toliko da ih mogu bacati uvis.

tešku masu odapnu u nebo. U snu je bilo strašno važno da to čudo odleti bez nas. I odletjelo je.

012.

Od aviona je ostala skoro samo buka na nebu. Crna, jedva vidljiva tačka parala je oblake. Avion je podsjećao na rajferšlus koji svaki čas može o nešto da zapne. Nekako mu se nije nestajalo s vidika. Bio sam u snu obavezan da taj crni avion ispratim pogledom do poslednje trunke.

013.

Buku je smijenila tišina, teška tišina. Zagrljaj s kojim sam stezao ženu i djecu nije popuštao. Ruke su mi se izdužile da bi u njega mogli svi stati. Bojao sam se da se taj snop, koji čine moja žena i moja djeca, ne raspe, ako ga prestanem stezati.

014.

Probudio sam se. Sa svih strana me je obavijao pokrivač od kamilhara. Skupa, do nevjerovatnosti meka tkanina, zavlčila se gdje može. Čak i među guzne polutke. Znao sam da je s moje lijeve strane žena gotovo hermetički umotana u isti takav pokrivač. Glave su nam tonule u jastuke punjene paperjem. Sjećam se da sam u Beču, na godišnjoj rasprodaji, zalutao sa ženom u jednu jarko osvijetljenu radnju gdje se prodavala posteljina i samo posteljina. Žena me je držala pod ruku. Iz te ruke je u mene strujala čista ljubav. Godine braka je nisu istupile, nego prečistile. Od prvog dana braka njena ljubav je zauzela taj kurs. Prav i dosadan poput autoputa. Lako sam se na to navikao. Prepustio sam se svim vrstama ugađanja, posebno onih u vezi kuhanja. Neki dani bi mi prošli u žvakanju, gutanju i mirisanju. Između obroka sam ošamućeno osluškivao svoje životno bilo. Mašina za suđe je spokojno preživjela. Iznutra je kucalo srce, a spolja sat.

015.

Gomile jastuka svih oblika i dezena, jorgana i prekrivača, dosezale su do plafona. Između jastuka i jorgana plazili su se prospekti i cijene. Svirala je za taj prostor specijalno kompon-

ovana muzika. Manekenke odjevene u kratke spavačice vijugale su između brda posteljine. Da je neko ukinuo sve zakone i običaje vezane za lijepo ponašanje, ja bih se bacio na te žene što su do jučer bile djeca. Raspričali smo se na grotesknom engleskom, i to o posteljini. Ja sam loš i nestrpljiv udvarač. Ja bih da sve bude riješeno i odlučeno odjednom. Uvertire preko kojih se dolazi do djevojaka, ako nisu prostitutke, umarale su me. Da nam svima prekratim muke, odabrao sam najskuplju posteljinu.

Ovu u kojoj spavam.

016.

Dodirom lakšim od ptičijeg pera prešao sam preko oblika što je u mraku ličio na morskú sirenu. Peraje joj je bilo prelomljeno preko ivice kreveta. Žena je od nekadašnje djevojke koju sam ljubio i zadovoljavao prešla u svetinju. Popeo sam je na tron i osudio na samoću. Sve rjeđe sam je dirao. U rijetkim danima kad sam joj prilazio, vođen bračnom obavezom, jedva sam čekao da se razvežem od nje. Bilo mi je neugodno da svoj ud guram u mjesto odakle su izašla moja djeca. Toliko sam rijetko vodio ljubav sa svojom ženom da su joj se usmine slijepile.

017.

Spuzao sam s kreveta i krenuo u dječiju sobu. U sobi je sve bilo mekano. U šta bih god dirnuo ruka bi mi potonula. Od onoga što je djeci moglo nauditi sastojao se samo luster i prozor. Olovke i bojice sam držao skrivene. Davao sam ih samo kad moram i kad su tupe. Noću, kad nije bilo nikog da me gleda, ljubio sam i njušio svoju djecu. Prvo sina, a zatim ćerku. Moji i ženini mirisi, moje i ženine crte i osobine su se umijesili u nešto novo i svježije. Ljubio sam i njušio čás jedno dijete, čás drugo, a onda se opružio na tepih i pod pijedestalom od dva kreveta na sprat - zaspao. Prosto sam se drogirao svojom djecom. Drago mi je bilo što snovi lažu.

018.

Slike tuge i žalosti ću u ovoj prozi ređati bez ikakvog reda, nadam se ne bez smisla. Žena mi je zabranila da prekoračim

kućni prag. Moje stvari su uredno poslagane u kofere i torbe i iznesene pred onu strane zgrade s čijim sam opisom započeo ovu isjeckanu priču. Mogao sam se zakleti da je neke od mojih stvari moja žena zalila suzama. Snijeg je tih dana u gradu napadao do pupka pa sam kofere za sobom vukao poput sanki. Moj sin mi je pomagao. Solidarisaio se sa mnom zato što smo istog pola. Pomagao je ocu kome se nigdje nije išlo. Samo mi se ostajalo s njim. Od ćerke sam vidio skalp iza prozora. Visinom nije dosegala dalje. Nisam mogao u isto vrijeme i odlaziti i odići ćerku sa poda da me gleda kako odlazim. Moj duh i tijelo su bili pakosno povezani; stopljeni u masu koja živcira i žalosti najviše mene. Moje emotivne i fizičke avanture van kuće događale su se zbog toga da bih se kući slađe vratio. To se moglo objasniti psihijatru, ne i njima. A ni vama.

019.

Svaki dan sam dolazio pod prozore koji su se mrštili na mene. Cvijeće u žardinjerama je uvelo. Od cvijeća su ostali zbrkani suvarci. Čekali su na ljeto da ih oživi. Snijeg više nije padao; skoro se i zamrznuo. Bilo ga je u gomilama i oblicima veličine polarnih medvjeda. Više sam po drugima shvatao da je hladno, nego po sebi. Iz usta im se dimilo, a pod nogama krckalo i škripilo. Ćerka je stajala na stolici, a sin pored nje. Otkrila je da u mene može gledati ako se na nešto popne. Ćudili su se što sam napolju, a oni unutra. Što na hladnoći mogu stajati po čitav sat. Osjećao sam se kao astronaut koji je zakoračio u prazno iz broda. Patio sam i za brodom i za onima u njemu. Dva para malih ruku i nosevi su se lijepili za prozor. Suze su mi se cijedile niz lice, pored ušiju, pa niz vrat. Potkošulja mi je od njih postala mokra. Pitao sam se kako kroz oči odraslog čovjeka može isteći toliko slane vode.

020.

Prije nego što sam djecu počeo da viđam, ne samo kroz prozor, svaki dan sam dolazio ispred zgrade i stražario. To je bila jadna zamjena za vrijeme koje sam navikao provoditi sa porodicom. Silinom najdubljih i najnježnijih misli probijao sam zidove zgrade. Ignorisao sam sve prepreke naslagane između mene i moje djece. Najviše me je bilo u dječijoj sobi. Želio sam da ovladam silom teleportacije; da me bude tamo

gdje me nema. Puno puta moja djeca i žena nisu znali da sam samo nekoliko metara ispod njih, u pozi čovjeka kome je ukočenost sudbina. Da nije bilo umora i želje da pored stonjanja malo ležim i spavam, ja bih tu još duže stajao.

021.

Najteže mi je padalo da djecu vraćam kući. Metar za metrom sam se približavao našoj zgradi. Boljelo me je što puta do kuće nema malo više; što šetnja unazad, a ipak prema nečemu, ne potraje vječno. Njihova pitanja su me probadala jače od noževa. Na ubitačna pitanja davao sam ubitačne odgovore.

- Tata, kad ćeš opet doći?
- Kad mi vas mama da.
- Tata, a gdje spavaš kad nisi u svom krevetu?
- U parku.
- A čim se pokrivaš?
- Snijegom.
- A jel ti hladno.
- Jest.
- A jel imaš curu?
- Ne!
- Mama kaže da lažeš. Da si našao neku.
- Mama je povrijeđena i ne zna šta priča. Kad nije sa vama, tata se zakopa u snijeg i kuka.
- A jel se čuješ ispod snijega?
- Jok.
- A s kim ručaš?
- Sam.

022.

Mislim da bi mi bilo lakše da sam svoju kuću napustio u toku nekog godišnjeg doba koje nije zima. Hladnoća, snijeg i gole grane drveća su moju patnju pojačavali do daske. Dok su se valjali po snijegu ispred zgrade, a ja pokušavao da im se dodvorim tako što sam se i sam valj'o, ali bez osmijeha na licu koji ni stravičan napor volje nije izaziv'o, od svoje djece sam najjasnije vidio oči. Plave oči sa zjenicama sitnim kao čiode. Boja mojih i ženinih očiju se pomiješala i dala im plave. Kad bi ih grlio i naizmjenično nosio, dijeleći snagu na jednake polovine, naslage odjeće i obuće su mi smetale da dođem do

njih. Kad sam kupio stan i kad su prvi put spavali kod mene, potresao sam se pri pogledu na ćerkinе bose noge. Nisam je vidio bez cipela preko tri nedjelje. Uzeo sam joj stopalo, što je po svemu osim po veličini ličila na moje, i s obožavanjem poljubio. Dijete se smijalo, ne samo licem nego i tijelom. Pokušavalo je iz mog zagrljaja iskoprcati nogu. Svoju nogu koja je po sili roditeljstva bila i moja noga, naša noga. Taban joj je bio mekan, noktići tanji od krljušti. Na njima je hodala tiho k'o mače. Sina sam očima gutao. Falilo mi je ruku da ga dohvatim. Da i njega strpam u zagrljaj.

023.

Više od mjesec dana ja nisam uspijevao da obavljam ništa što nema veze s mojom djecom. Il' sam ležao u jednoj sobi, il' sam kružio oko zgrade i vrebao da se neko od djece pojavi na prozoru. Prozor bez djece mi je izgledao kao okvir bez slike. Čekao sam da se njima ispuni. Ni najprostiju radnju vezanu za svoj posao nisam uspijevao izvesti do kraja. Uvijek bi neko, ili žena ili dijete, ili svi skupa, iskrslili u mislima i sapleli me.

024.

Noći bez djece su mi prolazile teško. Spavao sam okružen njihovim fotografijama. Žena mi ih je u nekoj vrsti benevolentnog nadahnuća poslala na firmu. S nekih je makazama iskružila sebe. Uživala je da gasi nade koje nisam ni imao. Koristila je svaku priliku da me podsjeti kako je u mom životu više nema. Ne ostaviti nijedan komadić od sebe na fotografiji, a pritom ne zasjeci u tuđi, ličilo je na moju ženu. Žalosno je bilo što mi na takav način, više primjeren učenicama nego zreloj ženi, pokazuje kako je nema u mom životu.

025.

Stan u kojem živim je u potkrovlju. Pošto je nov, u njemu ne miriše još ni na koga. Hladni, žilavi zidovi opiru se da bilo šta prime u sebe. Kad sam pokušao da ukucam ekser, čekić mi je iskočio iz ruke. Te do bola bijele površine prožete nervima armature su željele da ostanu prazne. Od golog neba me jedino štiti krov. Krov pod snijegom stenje i uvija se. Za mene su snijeg i led postali simbol žalosti kojoj hladnoća ne dá da se otopi. Ledenice

veličine mačeva i sablji vise s krova. Služe mi umjesto zavjese. Između stana i zatvora razlika je samo u onome od čega su rešetke. Ove u koje zurim su od leda i kad prođe zima, otopiče se.

026.

U svojoj djeci sve više vidim ljude, a sve manje igračke koje gnječim i gnjavim. "Tata, toliko sam ti mahala prošli put da sam sav prozor izgrebala, a ti si autom pobjego iza čoška", kaže mi ćerka. "I ja sam, tata, maho, al nisam mogo stati u prozor", kaže sin, "ona kad maše se raširi." Ja sam stvarno previše pritiskao gas svog BMW-a kad sam odlazio od djece i bježao im s vidika. Nema te žvake ili lastiša, te veze il' spone koji se do te mjere mogu rastezati a da ne puknu kao ove zamišljene između mene i moje djece. Fizička sila s kojom su me djeca privlačila sebi, pojačavala se ukoliko sam se udaljavao. I odlazak na put mi je predstavljao problem. Bojao sam se da ne ispadnem iz njihove orbite i postanem lutajući otac.

027.

Žena je djeci kupila kuće rase ši-cu. Po indijskom vjerovanju ovo kuće se čuva u kućama u kojima je zavladala tuga. Sad sam uz djecu šetao i ši-cua. Ne samo šetao već i malkice zavolio. Uobrazio sam da će i meni biti lakše ako ga budem milovao i dirao. Djeca su ga rastezala između sebe, ja mu pritrčavao upomoć u zadnji čas. Ši-cu je bio beba, svojom vrstom osuđen da nikada, ni u najzrelijem dobu, ne preraste mačku. Iz daljine se nije znalo gdje mu dođe dupe, gdje glava. Bio je zatrpan u sopstveno krzno i skuplji zbog ljekovitih moći od mnogih pasa. Ako sam želio da mu vidim oči, morao sam ih otkopati, razgrnuti dlake oko njih. I zaista te izbuljene oči su svemu i svakom praštale, pa i meni.

028.

Da ste nas vidjeli u parku s tim štenetom koje se između nas više valja nego trči, pomislili bi da sam ja jedan sretan otac, ne čovjek što svaki sat sa svojom djecom krade. Vrijeme se podijelilo na dva zaraćena vremena: na ono koje brzo teče i na ono koje mili. Dane sam dijelio na dane sa i bez djece. Čim bi zašla u ulaz, čim bi zgrada zinula i uzela ih u sebe, počinjala

su mi nedostajati. Zbog toga mi je svaki detalj na toj zgradi postao ogavan. Zgrada je poživotinjila dobivši nos, oči, usta, a i crijeva i želudac u koji su na kraju upadala moja djeca. Mene ta zgrada više nije htjela da ima u sebi pošto me je onog dana povratila zajedno s koferom i torbama. Komšije su me zaobilazile. Samo su moja djeca, u nepokolebljivoj i neisprekidanoj liniji, prilazila i odlazila od mene. Ulazila i izlazila iz zgrade.

029.

Jednog dana ću se sjećati kao naročito teškog. Sin je bio bolestan. Danima sam ga čuo jedino preko telefona. "Tata ja sam lakše povraćao i bio bolestan kad si bio tu", rekao je. "Tata što te nema više?" Uspio sam da na sat vremena iz tog stana što više nije bio moj istrgnem ćerku i iznesem na hladan zrak. Nije joj se išlo tog puta sa mnom. Nosio sam je i upadao do koljena u snijeg, a ona je od mene okretala glavu. Osjećao sam kako me uopšte ne voli i kako jedva čeka da taj moj zagarrantovani sat s njom najzad prođe. Nisam više za nju bio otac nego neki ojađeni mužjak što smrdi na alkohol i cigarete. Po licu i oko usta su mi izrasle bodlje. Dijete, što se tri dana prije zavljučilo pod moju mišku, odjednom me se gadilo. Pazuha su mi se osjećala na kiselu. Ljubav, koju sam po dužnosti dijelio nadvoje, taj sam dan svu istovario pred nju, svoju ćerku, pošto mi je sin bio bolestan. Dijete se osim mog zapuštenog izgleda uplašilo i od te ljubavi. Što sam više navaljivao, manje me je htjela.

– Jel ti to svog tatu više ne voliš?

– Ne lolim.

– A sto? – počinjao sam da tepam i tražim put do nje.

– Zato.

– Jel ti mama nešto rekla?

– Jest, tata.

To tata me je ohrabrilo da počnem dalje kopati po svom mlađem djetetu što je do skoro nosilo pelene.

– A šta ti je rekla?

– Da svako veče i svako juto poželi da si mitav.

– I juuuu, pa mama nije normalna. Pa ti onda više nikad ne bi imala tatu. Pa jel znas ti da bi tatu zakopali u zemlju? Svako dijete ima samo jeeednog tatu, znaš! – meketao sam.

– Znam.

– I ne bi ti bilo žao?

– Ne.

metar bili dalji nego nama. Moja žena je našu djecu posadila tačno u liniju očiju i ja sam, kad god bih digao pogled sa hrane i pića, vidio prvo njih. Porodica mi je bila centar, osovinu oko koje se vrtim; utočište sterilizovanih peškira i plahti, ostava u kojoj sam i u mraku znao gdje šta stoji. Ja sam prvi među prijateljima napustio porodicu, a prijatelji su me umjesto kroz oči počeli gledati kroz lupe. Moja hrabrost ih je prenerazila. Svako je od njih želio da nastavi živjeti po starom i da, tu i tamo, prati kako to ja živim i snalazim se u novom. Bila me je obuzela ludačka želja da probam živjeti bez svoje porodice. Da se budim i liježem kao neki lažni momak. Najslade mi je bilo da u krugu žene i djece maštam o tome kako ću se jednom preseliti, al' ne daleko. Čak sam zamišljao da iz neke zasjede pratim kako to moji najmiliji žive bez mene.

033.

Zaokupljenost djevojkama i ženama započinje s mojom četvrtom godinom. U porodičnom stanu postojao je okrugli sto sa šest stolica ispod kojeg sam se krio i virio im pod suknje. Nikog nije zanimalo dijete što satima leži u sjenci stola i bulji im u noge, skriveno pod šifrom igre. Bio sam muško u zametku. Mislilo se da mi oči služe samo da bih ih po danu širio, a po noći sklapao. Pod svodom debljih i tanjih butina, većih i manjih zadnjica, pod svim tim što odnekle odozgo srče kafu i krcka keks, započela je inkubacija moje muškosti. Rijetko kad mi je u životu bilo toliko malo dosadno. Slike u koje sam gledao su se micale i meškoljile. Jedino ih je bilo zabranjeno dirati. Butine su se talasale i namicale na ivice stolica, a one deblje i dobroćudnije se prelijevale. Po boji i po obliku mogle su se porediti s tijestom što kipi iz vangle. Žene su se ponašale opušteno zato što nisu smatrale da ih iko važan gleda. Između mene i tepiha na kojem sam ležao razlika je bila u tome što se po meni nije gazilo. Jednostavno sam puštan da budem tu. Na mene se u prvom talasu razgovora, u prvom vihoru smijeha, zaboravljalo. Moje gledanje među ženske noge se u to vrijeme nije brojalo, nije važilo.

034.

Drugo čega se jako dobro sjećam je ključaonica, mnoge ključaonice kroz koje sam virio i izoštravao oko. S druge stra-

suncobranima i peškirima, kremama i loptama, ovim i onim što se naduva da bi plutalo i bilo šareno, ljudi nemaju drugog posla i zadatka osim da budu sretni. I nesretni na moru djeluju k'o da su takvi svojom voljom.

037.

Otkad sam napustio kuću, moj sin nekako brže raste. Naslage i prevoji dok je bio manji istegli su se i učinili ga za pola glave većim od djece u razredu. Žurio je da me premaši visinom i razumom. Prostor što je ostao za mnom punio je svojim rastom, da ne kažem sobom. Više bih volio da sam svoju nepri-sutnost, svoje nebivanje sa djecom, mogao zataškati i spriječiti ih da vide da me nema. Ali, za mnom je ostao krater! Svaku kašiku sam bar po sto puta stavio u usta, svaki prekidač i kvaku dodirnuo, nema mjesta na podu koje nisam zgazio; toliko sam se toga nadodirivao i nagutao, s toliko toga stopio...

038.

Na parkingu Zetre roditelji i djeca su u čoporu okružili čiste, bijele autobuse. Bilo ih je šest. Na svakom je bio nacrtan po plavi delfin. Ogromne dizel-mašine su tiho prele. Šaputale su "ne brini se, ne brini se". Neobjašnjiv spoj elektronike i mehanike bio je smišljen da proizvede čistu kultivisanu snagu dovoljnu da našu djecu poveze na put oko svijeta, ne samo do mora.

039.

Kad sam ja bio dijete, autobusi su se drali i smrdili na naftu i spečenu gumu. Šofer, derući motor i šklopotava karoserija su nekako bili važniji od nas koji se vozimo. Mi djeca šezdesetih, a današnje majke i očevi, pjevali smo i falširali uglas da bi riku i vibraciju od koje su nam se tresli obrazi – pobijedili. Uživao sam stopljen s ostalom djecom i sa autobusom čije kočnice na vazduh ljuto otpuhuju kad se spušta niz brdo. Bilo mi je žao što ću se jednom morati vratiti svojoj kući. I tada sam bio okružen i određen stvorenjima koja će za koju deceniju postati žene. Već su me brinuli, ne samo veselili, načini kako se dolazi do njih, šta im se kaže i posle radi. Spremao sam se za ovo što sam postao danas.

u oči. Pribojavao sam se da svojim rastom ne privuče neku nesreću. Zamislih ga kako se davi u moru, a mene nema da ga spasim; kako autobus, u kojem ima više djece nego zrna u šipku, pada u ambis; kako se naginje kroz prozor zgrade s kojeg ako padne ne može biti ništa nego mrtav. Čitavim bićem sam otresao te glupe pomisli što ih roditelji kuju u panici. Svu djecu su pratili od dvoje, pa naviše ljudi, a njega za sada samo jedno. Majka ga je ostavila u gužvi da proba biti sam. Gužva je bila more, njene oči pojasi za spasavanje. Ja sam s druge, sasvim neočekivane strane, iskrsnuo i podigao ga iz mase što mi se pela preko struka. Brzo, da sebi ugodim, a njega zasmi- jem, pokrio sam mu poljupcima lice i prosto mu zgulio tužan izraz. On je bio ja, a ja on, plazma koju sam prije osam godina istisnuo iz sebe u drugog; dokaz da žena i ja nismo ono činili uprazno, već s namjerom da od toga nešto bude. Da se stvori biće!

045.

Glupo je i dosadno citirati šta otac priča sinu prije nego sin pođe na put. Mišljenja sam da su to sve manje više slične riječi i fraze koje roditelji troše iz iste riznice. Riječi što se upu- ćuju voljenom djetetu ne znače ništa bez onog ko ih izgovara i onoga ko ih čuje. Vrijednost im nije u smislu, već u onima koje spaja.

046.

Do polaska autobusa ostalo je samo nekoliko minuta. Koristio sam ih tako što sam grlio i ljubio svoje starije dijete. Po tome kako to grčevito radim, ne vodeći računa o okolini, znalo se da nešto među nama nije u redu. Drugi roditelji su se s manje strasti opraštali od djece, umireni osjećanjem da će još dugo biti s njima. Ja sam se ponašao kao da sam sa svojim djetetom još samo tada; u to tada morao sam sabiti prije i poslije.

047.

Dok je moj sin ulazio u autobus, pored mene se stvorila žena. Gađenje od moje blizine savladala je željom da do vrata autobusa otprati sina. Udružili smo se u grljenju dječaka i

okrzneli tijelima. Žena je odskočila od mene. Naša energetska polja se više nisu voljela. Čelije su nam bile u ratu. Moje i njene ruke bile su se zamrsile oko djeteta. Problem s djecom čiji se roditelji razvode jeste taj što se djeca ne mogu poloviti. Dijete samo može trčati od jednog do drugog i nastaviti da raste.

048.

- Prvo ga ti malo grli pa ću ja – rekoh.
- Grli ti svoje kurve, one što su ti razorile brak.
- Bar me nijedna nije izbacila na snijeg, na 19 ispod nule.

S koferom od tri tone.

- Marš, sram te bilo.
- Mrš ti.

049.

Dijete nas je odozdo gledalo. Bilo je zadovoljno što bilo šta razmjenjujemo, pa makar mržnju. Za dijete je bilo bolje da između roditelja bude nešto, nego ništa. Popelo se u autobus i zauzelo mjesto kraj prozora. Naše neveselo dijete obučeno u vesele boje. Zanimalo me je da li žali ili jedva čeka da se odvoji od ljudi od kojih je jedno veće, a drugo manje, jedno otac, a drugo majka. Kroz ekran termičkog, hermetički zatvorenog stakla, moglo je vidjeti kako u prazno otvaramo usta, s razdaljine od dva metra. U masi što je gustom i bučnom čine djeca bili smo jedini roditelji okrenuti jedno ka drugom. Pomislih da smo tu da mašemo djetetu što prvi put ide negdje samo, a ne da se svađamo. Odavno nismo ništa razmijenili pa je to provalilo iz nas. U zadnjem trenutku smo se okrenuli i zamahali.

Svako svojom rukom.

050.

Autobusi su polazili. Strogo su se držali rastojanja. Jutarnje sunce je odskočilo i počelo da grije, ne samo da izgleda. Sin mi se polako iskrađao iz pogleda. Više se vodeći instinktom nego namjerom, primakao sam se ženi i nastavio da mašem. Stari magneti su se razbudili. Osjetio sam da je moja žena sva mirišljava od nečega. Naše dijete se smiješilo. Svidalo mu se

da nas vidi skupa. Čim je odmaklo, iskoračio sam iz prstena koji sam zamislio oko svoje žene. Bio sam zadovoljan što će sin sa sobom ponijeti sliku na kojoj glumimo da smo zajedno. Ja sam pošao prema svojim, ona prema svojim kolima. Da je mogla da se probije kroz kore smisla i besmisla, naša ljubav bi se oglasila tužnim kmekom; kao beba ostavljena na hladnom pragu. Mi smo bili jedini ljudi na tom parkingu koji će se odvesti nekud sami.

051.

Smatrao sam da meni kao jednom zdravom primatu nije dopušteno da se bojim i brinem. Mislio sam da će moja žena i djeca lako nastaviti da žive bez mene, a da ću ja redovno dolaziti da ih potkresujem i činim urednim i lijepim za svako oko. Ali nije bilo tako. Sin je smršao, žena se smanjila, ćerka po nogama i guzi dobila osip. Mene je neko ubrzano propadanje takođe spopalo. Pušio sam preko svake mjere i nisam odbijao piće. Poslije spavanja sam na jastuku nalazio gnijezda kose. Uredno jutarnje pražnjenje, po kojem se mogao navijati sat, takođe se pobunilo protiv mene. Po pola sata sam sjedio na keramičkom tronu u iščekivanju da iz mene nešto izmili. Crijeva su me opominjala, krčala, pravila smetnje kao da je u meni ugrađen stari radio. Svako je od nas, bez obzira na pol, uzrast, dozu krivice i nevinosti propadao - i to naglo.

052.

Ovaj ispovijedni tekst se do sad bavio posljedicama, a manje razlozima koji su me doveli do toga da ga pišem. Izlijevam ga iz sebe samo kad moram. Lakše mi je kad svoju patnju rasputim na hiljade adresa.

053.

U trenutku dok se u meni rađa ideja da se odselim od kuće i probam ponovo biti momak, meni je 40 godina. Toliko svjećica na tortu ne može više stati. Moj život je rezervat u kojem se čeka na neko iznenađenje pa makar neprijatno. Stanje mog života podsjeća na one starinske lakirane frizure što vape da ih razbaruši vjetar. Postalo mi je dosadno od toga što živim mirno i dobro, što je sve zalizano na istu stranu.

I tako počinjem da želim da me bude na više mjesta. Da se valjam s djevojkama po krevetu i činim im sve što je u granicama zdravog razuma, i bivam s porodicom u ambijentu koji odmah može da se slika za žurnale. Parovi oprečnih slika čini-
le su me sretnim, obradovanim spoznajom što sam živ: ja sa ženom i djecom u gumenom čamcu kojeg tjera ka pučini dre-
kavac od čet'ri konja! Ja sa ženom i djecom ispred televizora SONY zagnjuren u meku fotelju! Ja sa ženom i djecom na liva-
di na kojoj pasu ovce! Odlučio sam da u more svjetske dvolič-
nosti dokapam malo svoje. Izašao sam jedne noći da probam kako je to biti drugačiji od čovjeka kakvog me žele kod kuće. Znao sam da su mogućnosti ljudskog ponašanja ograničene i da ću uvijek, šta god pomislio il' uradio, podsjećati na nekog na ovom svijetu. To me je i brinulo i tješilo. To što su putevi u ovo moje stanje bezbroj puta prije mene prokopani i ispitani. Ja sam kao u hodu po dubokom snijegu u koloni na začelju samo uvlačio noge u tuđe korake, utabavajući ih za nekog iza. Ipak sam želio da se bar razlikujem od prvog do sebe ili od onih koji se u tom trenutku naguravaju oko šanka pokušavajući se pritisnuti uz njega svojim najmekanijim dijelom. Poslije skoro deset godina pauze zapalio sam u diskoteci Marllboro light i nalio se najskupljim pićem s cjenovnika. Na meni je sve što sam obukao, od gornjeg do donjeg sloja, uključujući prsten i sat, premašivalo cijenu prosječnog auta. Novac stiješnjen u zmijskom novčaniku jedva je čekao da bude potrošen.

Čim se oko moga mozga uhvatila skrama od popušanih cigareta i popijenog pića, čim sam sebe i druge počeo gledati kroz dioptriju dna od ispijenih čaša, počeo sam misliti kako radim pravu stvar i kako je vrijeme poslije dvanaest noću, dok moji ukućani spavaju, ionako vrijeme koje odbijam od sopstvenog sna. Bilo je prijatno u dimu i buci, među masom naguranom u čoškove i uzdignutom na tanjirasta ispupčenja za ples, zamišljati mjesto u kome vlada tišina remećena samo dubokim disanjem majke i djece. U diskoteci, koja je zbog zavijutaka, hodnika i blijedocrvenog svijetla podsjećala na dži-
novsku matericu, postojali su i ljudi po godinama ravni meni. Već sam registrovao jednog vršnjaka čiji su laktovi i zadnjica

bili usijani od sjedenja za šankom. Tanka kosa mu se lijepila za tjeme. Lice mu je bilo na onoj neprijatnoj granici i prelo-
mu kada se vidi kako će izgledati k'o staro. Pretpostavio sam
da tamo gdje on spava sada nema nikoga. Bilo mi je jasno da
nijedan dan svog života ne bih poželio biti on.

056.

U mojoj zemlji su vladale sve moguće krize. Bilo je žeđi
za svim osim za običnom vodom. Mene su krize zaobišle.
Sretni slučaj me je iskružio iz mase i podigao na visinu s koje
sam se čudio drugima kako žive, da ne kažem postoje. Zemlja
je prošla kroz teški i dugi rat. Veliki broj muškaraca je prop'o
u ništa. Odjednom sam se sa ženama i djevojkama, na neki
zastrašujući način, počeo sudarati na ulici. S ogromnim osje-
ćajem krivice sam zaronio u tu masu koja se šetala glavnim
gradom i slijedila svoj slijepi instinkt. Nišana i krstova je bilo i
po fudbalskim terenima, čak i po teniskim. Ispod njih su ležali
većinom muškarci u najboljim godinama. Groblja u Sarajevu
već duže nisu mogla nikoga primiti u sebe. Prosto im se podri-
givalo od mrtvih. Bilo je i umotanih u kese, ugaranih u ormare
i zakopanih pod prozor, po šumama i brdima nesahranjenih
ili samo ovlaš zagrnutih da životinje imaju šta da rade prije
nego što ih počnu jesti. Pošto su se masovno jele konzerve,
mrtvaci su se jedva raspadali. S teškom mukom su se stapali sa
zemljom. To je dodatno činilo rat grozним.

(odlomak iz romana)

SIMANA

Ona je sjećanje, tijelo utonulo u perinu i jastuke

U sobi koja nije njena, leži na krevetu koji ne poznaje. Ona je tijelo iz koga je iščilila snaga, presahli sokovi, utišali damari. Znala je šta to znači kod drugih, samo što bi im osjetila puls na ruci ili vidjela sjenku u pogledu, dok kod sebe ništa ne osjeća i ne vidi – biće da je blizu kraj. Njeno se tijelo pretvara u kukčevu ljušturu kroz koju će uskoro glavinjati mravi i kišne kapi. Neka je i to dočekala.

Još samo mozak radi, srce jedva, negdje u dubini, sasvim tiho, kao udaljeni mlinski kamen. U svojoj praznini, izvan bilo kakvog dosluha s udovima i čulima. Ona ga ne čuje. Ali, valjda radi kada može da se sjeća, da razmišlja. Mada bi sve to moglo i tamo, na onom svijetu, ako postoji. Ponekad joj se čini da je otišla, da svijet oko nje i nije stvaran, nego samo sjećanje, samo privid, kao i ona sama.

Šta je sjećanje? Skokovito, hirovito, pokrenuto čas nekom riječi koja doleti iz sobe, čas unutrašnjim pokretom samog bića, onog što se zove duša, roje se slika do slike, riječi do riječi, mirisi i zvuci. Ali bez srca ne bi ni to išlo, iako o njemu više ne misli. Je li ikada i mislila? Čemu to, čak ni ova studen koja plazi od odrvenjelih, sasvim oduzetih nogu, čak ni ona za nju više nema značaja. Možda je i to samo sjećanje na studene dane bez zaklona od mraza i zvijeri, od zla i nevolje. Neka srce radi, dok radi.

Nije mrtva, jer nije bilo konačnog susreta. Bez toga ipak ne ide. Zna da će jednom ugledati žensku spodobu na vratima, krpnu poput nje same, onu koju je davno, za sebe, nazvala Crnom gospom, ovoga puta biće to zbog nje, Sime, a ne zbog drugih kao do sada. Znaju se dobro, iz mnogih susreta, samo njih dvije, bez svjedoka, bez upoznavanja. O tome nikada nikome riječ nije zucnula. Čak ni svome Jovanu, koji je možda i znao njenu tajnu. Naprosto, ne samo zato što joj ne bi povjerovali, možda mnogo više zbog bezbrojnih lažnih vidovnjaka.

Nije ona sama vidjela priviđenje koje nazivaju ko zna zašto kumom, mnogi su je vidjeli, svako na svoj način, naslušala se

tih priča, uglavnom lažnih, prevarantskih. Nikada nije mogla da shvati tu ljudsku potrebu, da lažu, da umišljaju, da sebe ubijede u vlastitu laž. To je čak i ljutilo nešto u njoj, mada se spolja nije moglo da vidi, jer se Sima nikada ni na koga nije naljutila.

Njena se sjećanja ne tiču drugih. Ona dolaze u talasima, zabrzaju, pa jenjaju, odjednom je sasvim sama, u tamnoj, mrtvoj izbi, i jeste i nije grob. Nije, nije, jer se talasi vraćaju, ponovo zapljusnu, jedva ih sve može da izdrži, kuda su navalili.

Lica onih što su joj dolazili da ih liječi, njihove oči i usta, potoci riječi kojima opisuju svoju muku. Sve svoje, zapravo, kao oni kružići što se šire od kamenčića što padne u mirnu, ustajalu vodu bare. Počnu od rane, a završe ko zna s čim – rodnom svojim, Turcima, Serbijom, ili nekim dalekim krajem za koga je prvi put bila čula, kao što je nestvarno i iz bajke izašlo Moskopolje, mitska zemlja kalajdžija iz Čipuljića.

Kad otvori svoje velike, nekada svijetle oči, odavno prekrivene mrenama, preplavi je dnevna svjetlost, vidi obrise nekog lica, ruke koja prinosi čaj njenim spečenim usnama. Tu se prene nešto u njoj, povuče ga miris, uskoči u svijest – dolaze slike, čas zbrkane, čas jasne, stare poput nje. Svjetlost iznad kamenjara, bobice, listići, cvjetići. Poneko lice, iskrivljeno bolom ili samrtnim grčem. Zatim zvukovi, dozivanja, odjeci, klepetalo, zvoni drveni zvuk kao da se prosipa božija riječ – Gospodi pomiluj.

Iako ih se naslušala u svom dugom životu, ona nije od priče. Uvijek bi se našao neko ko je bio sav od riječi, gotovo utvara. Kasnije, mislila je da su mnogi od njih poslije smrti bili stvarniji od onih što su bili daleko čvršći i materijalniji od ovih pripovjedača. Naročito predveče, kad se više nije vidjelo dovoljno dobro za kućne poslove, neko bi započinjao priču, dovoljno dugu da ispuni i cijelu noć ako treba. Tonulo se u san, budilo i ponovo tonulo, a priča je kao i sam san tekla svojim tokom i često se nije znalo gdje im je granica – snu i priči. Nije važno, priznavala je, što se pamti živo je, nema značaja da li je domišljeno, dosanjano, stvarno. Nije važno i nema značaja.

Sama za sebe je priča, kao i svi oko nje. Samo ona više, jer je veoma stara i pamti cijelo jedno stoljeće. Svojim i tuđim pamćenjem. Odjednom se pokrene sjećanje, počne nečiji govor, zapamćen još u djetinjstvu, ili kasnije, sve dok nije konačno legla na ovu postelju da s nje više ne ustane. Ne svojom voljom

i svojom snagom. Odnijeće je, konačno, kao što je ona mnoge odnijela u vrijeme kuge. Kada je to bilo? Veoma davno, za sve oko nje, ali za nju reklo bi se juče. Maloprije skoro, tako vidi te strašne dane umiranja, samoće, blata, kiše, gladi.

Navlači na sebe ponjavu, jedva može da vidi svoje crne prste. Samo one desne, pokretne ruke, lijevu već dugo ne osjeća i ne vidi. Može da je opipa onom drugom, ako krene polako, strpljivo, zna da će je susresti. Valjda je to njena desna ruka. Ona što je radila, miješala trave, pridizala bolesne, sklappala im očne kapke. Kaže li se da još živi, ili se nalazi već negdje drugdje, tamo gdje više nikakvog značaja nemaju ti ovosvjetski izrazi poput tog živjeti? Možda, iako ni to nema nikakvog značaja. Da je tamo gdje su joj obećavali popovi, sigurno bi se drugačije osjećala. Znala bi da nema tijelo, da je laka. Laka poput one što žanje bezdušno, svojom ili tuđom voljom.

Veoma je teška i umorna. Zove li se to tako kada neko ima toliko godina kao što ih ona ima. Šta sve nije preturila preko leđa, ruku, cijelog tijela, čovjeku i nije dato više od toga – toliko da se muči, da pamti. Ne baš sve, ali ipak previše. Drugi su živjeli mnogo manje, manje se umorili, manje patili, manje se sjećali. Je li nju neko odabrao da živi ovako dugo i da se toliko sjeća? Misli Neko, a ne Bog, jer je Gospod za nju predaleko. Ima li On pomoćnika i ovdje i tamo, na nebu?

Nikoga ništa ne pita i ne traži. Nju pitaju samo da vide je li živa, hoće li piće ili jelo. Ranije su pitali više, nudili usluge, sada sve manje, kao da su se umorili.

Tvoj smo rod, Sima, govore joj.

Nije pobrkala srodstvo, ali već dugo ljude gleda drugačijim očima. Biće pedeset godina kako ne vodi računa je li joj neko rod, niti svoje poslove povezuje s tim. Pokušavali su da povežu rodoslov, da se potruđi, sjetila bi se, ali ne vidi tome svrhu. Bolje je da se ne trude. Kada poumiremo, rekla im je jednom, svi ćemo biti jedno, u Njemu, ako smo vjerovali. Ako nismo, opet ćemo biti jedno, u zemlji. To je rekla poodavno, sjećajući se onoga što joj je u Zavali, dok je bila djevojčica, govorio monah, isposnik, a što je kasnije bila zaboravila. U posljednje vrijeme više ne govori. Možda bi i mogla govoriti, ali ne vidi tome svrhu. Prestali su da je zapitkuju, rade brzo, kao da žure što prije da se izgube.

U Banjaluci od tebe niko nije stariji, uvijek joj kažu. Kojoj Banjaluci? Ovih nekoliko mahala koje zna, srpskih, jesu li

Banjaluka? Na to misle? Ostale, od Šehera naovamo, s lijeve i desne strane Vrbasa, ne poznaje, bar ne dovoljno, jer onih nekoliko odlazaka kada su je odvodili u određenu kuću da pokuša najčešće nemoguće, nije ništa. Ni njoj, ni bilo kome drugom iz ove varoši.

Sada im je na teret, ali ona tu ništa ne može. Donose joj hranu, sada je i hrane, bolje bi bilo da prestanu. Da prestanu danas, koliko bi još živjela? Nekoliko dana, od vazduha samo. Ali im ne govori da prestanu, oni znaju šta moraju. Poput svakog živog stvora, idu svojim putem, žive svoj život. Ako je hrane, to čine zbog sebe, ne zbog nje, kao što je i ona sama sve činila zbog sebe a ne zbog drugih. Tako joj je bilo određeno tamo gdje se sve na ovome i onome svijetu određuje. Kada bi im rekla da sada prestanu, poništila bi svoju i onako slabu vjeru u Boga.

Dali su joj lijepu sobu, na boju, s mnogo svjetlosti. Zorom preplavi prostor, ispuni njene stare oči koje vide oštrije ili mekše sjenke. Odskora je tako, kao i sa snagom, odjednom sve je popustilo, skrhalo se. Još juče, bila je svoja, ona je bila drugima pomoć. Mogla je da nosi muškarca u naručju. To se samo na hercegovačkom kršu rađa, govorili su jednako zavidni i iskreni. Sada je sve gotovo, ni sebi ni drugima više ne može pomoći. Za nekoga ovako starog, nije ni šteta. Stotinu godina, ili približno toliko, ipak je previše.

Ja sumnjam da će umrijeti, skoro redovno poneko kaže. Odakle mu to?

Ima, tako, neko, pa ne umire. Naročito ako čini dobra djela. Sve je to gore smišljeno.

Misliš da je sveta?, priupita drugi, ali na takvo se pitanje lako ne odgovara. Ako je u crkvi pop spominje, ona nije sva od ovoga svijeta.

Tijelo joj je od ovoga svijeta, gotovo odumrlo. Do juče sebi dovoljno, kao da se nije dobro sporazumjelo sa srcem i mozgom. U jedan tren da stanu. Samo da sklizne na zemlju, ne u krevetu, već pokraj puta, uz plot. Uostalom, bilo gdje, ali da nema vremena ovako razmišljati.

Bogu se moli na svoj način, samo ga se povremeno sjeti i zna da je to dovoljno. Kao da je među njima neka posebna pogodba. Tako bi trebalo da je i među drugima. Živjela je onako koliko joj je bilo određeno, ne žaleći se nikada, zašto bi mu se sada morala moliti. Drugi neka se mole, zbog njih su molitve i izmišljene. Zna ih ona, učili su je, kao malu, sjeća ih

se, čak i onih koje nikada nije izgovorila, takvo joj je pamćenje, ali jedva da je koju i koristila. Možda veoma davno, dok je s djecom išla u crkvu tamo u Hercegovini. Tamo se i drvo Bogu moli. Šta je znala? Možda samo, prije bilo kog posla: Bože, pomози. Nije li to dovoljno? Da, ima još jedna što joj dolazi u posljednje vrijeme, pola godine otprilike, i ona je šapuće za sebe, jedva bi se mogla razabrati poneka riječ kada bi se neko nagnuo do njenih usta, što povremeno učini njena nekadašnja snaha Savka, koja joj dođe u posjetu i nađe je sklopljenih očiju. Vidi da joj se usne jedva pomiču, pomisli da hoće nešto reći, prilazi joj, nadnosi uvo nad njeno staračko lice koje kao da je presvučeno uštavljenom jagnjećom kožicom, pokušava nešto da razabere, ali ne znajući da je riječ o molitvi, pomisli kako je u pitanju neka poruka, pa je pita o čemu je riječ. I dalje je naziva majkom. Ali Sima ne odgovara na ta pitanja – ona razgovore više ne vodi sa živima. I dosele ih je rijetko vodila, odsele uopšte neće.

Oče naš, koji si na nebesima, da se sveti ime tvoje... Preobrti zlo u dobro, njenu sliku iskiti dobrim djelima – uvijek za to ima vremena. Sve je ovo među nama, kada se završi moja priča, biću samo u Tebi, Svemogućí. Mene neće biti ni u priči, ni u sjećanju, čak ni ovih što su iznad mene, oko mene, kao pčele što traže novu košnicu. Ne mogu im biti matica, jer to nikada nikome nisam bila.

Oče naš, znam da nema svetijeg djela nego tebe slaviti, ali ja sam uvijek bila bliža ljudima, kojima u nevolji nije imao ko da pomogne, zato se ne ljuti na mene, pomažući im ja sam se u stvari tebi sva dala, kako juče, tako danas i vo vjeke vjekova, amin.

(Uvodno poglavlje prvog dijela
Banjalučke hronike, "Simana".)



Lori me nije zvala ni striko, niti nekakvim drugim nadimkom, već prosto imenom. Imenom me je zvala i moja kćerka, da pravo kažem, što me nije toliko zabrinjavalo, dok Marga sa njene strane nije mogla podnositi ovu vrstu snobovske igre. Lorine oči su bile plavičaste, bijele puti, kosa prirodna manje-više plava. Ali se to nije moglo tvrditi sa sigurnošću. Jednoga dana se ona pojavi na vratima, gotovo sva u boji višnje, od kose, kožne jakne, dugačkih čizama sa visokim štiklama na nogama, do mirisa njenog tijela koji je mirisao na višnju, bar mi se tako činilo. Toga dana u kući nisu bile ni Marga ni Irma. Inače Lori je uvijek kao i sada ulazila unutra kao u svoju kuću. Trebam telefonirati, reče i pođe u primaću sobu gdje se nalazio telefon. Podiže slušalicu, okrenu neki broj. Stajao sam kod vrata sav zbunjen. Prvi put sam se našao nasamo sa ovom djevojkom đavolom, zbunjeno otkrih agresivnu zvijer u sebi. Zvijer još nije bila krepala, kao što sam već mislio. Zvijer je i te kako bila još živa u meni. Zverinje oči gutale su obline Lorinog tijela. Govorila je tihim glasom u telefon, pričala je neki vic, ne govori budalaštine sasvim ozbiljno reče onome preko žice, ovdje je Kristi, Irmin otac, čuće tvoje budalaštine, ko zna šta će pomisliti.

Bio sam zanijemio, niti sam išta čuo ni govorio. Izgubljen, izađoh u hodnik, pa otuda van, kod ulaza u stan. Kao da sam htio biti što dalje od nje, kako bi smirio zvijer u meni. Zatim i ona izađe u hodnik. Tijela mirisa višnje, usana boje višnje, poljubi me u obraz prije nego što siđe niz stepenište. Ostadoh zbunjen sa osjećanjem nježnog dodira njenih grudi pri poljupcu. Bez ikakve sumnje u meni se probudi ona zvijer. Ne sluteći da će od onog dana ona redovno dolaziti u moje erotske snove.

Isto je bilo i one večeri kada mi je Marga saopštila o njenoj bolesti. Spavao sam u snu sa Lorom, vodili smo strastvenu ljubav sve dok nisam doživio uzvišeni orgazam. U tom trenutku se probudih, otvorih oči i osjetih jecanje. Preko prozora je svitalo. Sledih se nepomičan, ležeći na boku Marga je jecala. Tiho. Kao da se plašila da me ne probudi. Još uvijek pod utjecajem sna, na početku pomislih da možda Marga plače zbog toga što je predosjetila ono što sam sanjao, moje ludilo, ono kako nastojim da prodrem u Loru i kako buncam spominjući njeno i ime. Nisam više mogao izdržati, pružih ruku, dotakoh je. Ona se sva tresla. Okrenu se od mene i promrmlja, nešto što nikako nisam htio prihvatiti. Bolesna sam, reče, umirem.

Ove riječi Marga izgovori uobičajenom sigurnošću, isto onako kako je govorila drugim prilikama o ozbiljnim stvarima. I pored moje krivice u tom trenutku shvatih da Marga nije imala nikakav razlog, da se zatvorenih očiju šali. Njeno iznenadno potvrđivanje istine bilo je nemilosrdno, bio sam vrlo tužan zbog toga, ali ipak pokušah da se našalim makar na silu. Nema takvo što u predviđanjima Nostradamusa. Nostradamus takvo što nije predskazao, rekoh i pomilovah joj kosu. Ona se ispravi u postelji. Počela sam već godinu dana sumnjati, reče. Sada više ne mogu izdržati, moram u bolnicu.

Htio sam i dalje da nastavim sa licemjernom šalom o Nostradamusu, ali to bi bilo nečasno prema Margi. Pred slabom svjetlošću zore primijetih oronulost njenog lica. Sada kada se prisjećam tih trenutaka, ipak iskreno rečeno Margu sam volio čitavog života, ni jedna žena ne bi mogla zauzeti njeno mjesto. Bilo bi opravdano da joj ovo saopštim. Ako ne tog jutra, ono sljedećeg dana. Htio sam joj se zakleti da nema ništa od onoga što bi mogla ona misliti, ili što su mogli misliti drugi, nijednu ženu nisam volio kao što sam volio nju. Ne rekoh joj ništa ni toga jutra a ni sljedećeg dana. Ne razumijem zašto me razdire takva briga, sada kad nje više nema. Kao da tražim opravdanje pred ko zna kim. Kao da se strah od nekoga mogućeg suda snažno uvukao u mene, i da tražim svjedočanstvo i potvrdu o mom lijepom ponašanju.

Ja sam bio svjestan mog portreta kojeg su mi drugi pravili: avanturista pileće pameti. Luđacima kao što sam ja, sreća je ipak darovala nezaslužene darove. U ovom slučaju, naprimer, jednu divnu ženu. A ta divna žena se istopila kao maslo na pasjoj koži. Tako su govorili svi. Ta pasja koža sam bio ja.

Onog dana kada smo iz kuće izlazili s Margom i spremali se otići u bolnicu, prikaza mi se pakao, osjećao sam se kao pasja koža. Marga ne dade da probudim Irmu. Ne htjede da ostavimo ni pismenu poruku. Subotom, a bijaše subota toga dana, Irma nije išla na fakultet, nije imala nastavu. Subotom bi ona nadoknađivala nesanicu za čitavu sedmicu. Marga uze kišobran kako bi se zaštitila od sunca a ja stavih kačket sa širokim obodom sa natpisom New York. Taj kačket mi je svojevremeno poslao sin iz Amerike. On se već pet godina nalazi u Sjedinjenim Državama, u New Yorku, kao ekonomski emigrant, dobitnik američke lutrije. Radi na aerodromu J. F. Kenedy i zovu ga Tomi. Ne zbog toga što se rodio na dan Svetoga Tome. Marga i ja nismo mnogo brinuli o svecima. Tih

ćak i kojekakve legene ili drške za zastave i druge stvari za koje niko nije znao čemu služe. Zadnji otuda izađoše trojica, koji su, pošto nisu stigli da sa balkona izbace jednu staru furunu od livenog gvožđa, polomiše jedan od prozora zatim još jedan i pobjegoše kradomice, kao da ih neko juri.

Sada je zgrada Prefekture izgledala kao sablast, ili kao nekakva lobanja iz groba, iskopanih očiju i velikih ustiju nalik na pećinu. Moj je otac krenuo dalje. Ej zemljače, vidi šta sam našao! Ludi Zef izađe kroz vrata Prefekture i stazu kroz dvorište do ulice pređe trčeći. Pod pazuhom je držao neku veliku sliku, neku fotografiju, neku od onih koje je moj otac viđao obješenu po uredima i drugim mjestima, gdje je on morao često ulaziti. Jednu takvu jednom prilikom je vidio u carinarnici Virpazara, gdje su ih bili odveli karabinjeri Crne Gore, jer vjetar koji je bijesno duvao po jezeru, umjesto da ih odvede u Skadar, izbacio ih je u močvare Vranine. Samo što mu se tada, onaj čovjek sa fotografije obješene na suprotnom zidu, nije svidio. Kočoperen i okičen značkama, izgledao je kao petlič, kome se ismijavaju kokoške iz mahale. Dočim ovaj što ga je ludi Zef držao pod pazuhom, izgledao je strog i divalj, kao da se napio šafrana. Slika je bila u pozlaćenom okviru, pažljivo izrezbarenim vijencem od lovorovog lišća i sitnim cvjetićima žutih latica, i bila je prekrivena tankim i glatkim staklom, kao ogledala mladih snaša koja su se kupovala na ženskim pijacama.

27.

Mome ocu, ni sada ni kasnije, nije bilo jasno šta mu se više dopada, ram fotografije, koji je širio nekakav blatnjav sjaj i u onom jesenjem danu više je sličio na pasji zub, ili namrgođen čovjek u njemu, prodornih očiju, kratko ošišanih brkova i kose očešljane na stranu. Šta će tebi ovo? Ludi Zef odstupi za korak, stavi sliku pod kaput i onda se približi mome ocu i puhnu u lice, šireći iz stomaka i iz usta nekakav kiselkasti zadah. Ona mi ne treba, odnijet ću je Kelju, Kelj Marubuju, on će mi je otkupiti za dvadeset napoleona, a za dvadeset napoleona kupit ću malu kuću u Bahčeluku, uzet ću jednu mladu snašku, mlada nevjesta će raditi kućne poslove, a ja ću se ispružiti po minderu prekrivenim vezenim šiljtetima, tako ispružen čas ću drijemati, čas ću biti budan, kad zadrijemam sanjat ću, kad ne drijemam, gledat ću mladu nevjestu kako radi kućne poslove, čas ću gledati ovu sliku zakačenu na zidu i razmišljat ću o stvarima po svojoj volji.

Tako govoraše ludi Zef i u tom trenutku htjede otići, ali moj otac mu prepreči put i reče: stani, o Zefe, stani nešto da ti kažem, i strpljivo mu objasni da nije moguće i da proda fotografiju Kelju Marubiju za dvadeset napoleona i da zadrži tu istu fotografiju na zidu kuhinje, jer je svijet sastavljen nekako drugačije, tu su nekakva drugačija pravila, koje ćeš i ti Zefe shvatiti jednoga dana. Ludi Zef izvadi sliku ispod kaputa, pogleda je sa nekakvim osjećanjem pokornosti, zatim s protivljenjem pa na kraju i izraženim prkosom. Zna li ovaj toskniški¹, reče pokazujući na čovjeka sa fotografije, ako ne zna toskniški, jebat ću mu majku, pa promrmlja i neke druge riječi, za koje moj otac nije imao niti strpljenja niti vremena da ih sluša.

¹ Jedan od dva glavna dijalekta albanskog jezika.

28.

Moj je otac dade ludom Zefu toliko para da bi mogao kupiti dva simita i čanak jogurta, fotografiju sa pozlaćenim okvirom stavi u bisage, a bisage okači o rame i nastavi teškim korakom sokakom koji je vodio donjom stranom čaršije. Prije nego li je skrenuo za prvi ugao, s druge strane ulice, ludi Zef ga još jednom pozva i reče mu, lagao sam te, o ludi zemljače, neću kupiti simite ovim parama, ići ću da pošaljem telegram kralju Engleske, da mi pošalje brodove i da dođu da me uzmu, te poče pjevati tankim i promuklim glasom, onako kako je uvijek pjevao kada bi ga uhvatila ona njegova, dolaze brodovi morem, onda zastade i nekom drugom koji je tuda prolazio i reče, hoću da ti otpjevam jednu pjesmu na toskniškom, i poče pjevati promuklim glasom, razvlačeći glas, oo-o, ee-e, izgovarajući riječi nekakvim tužnim jecajućim tonom.

Moj je otac već stigao kod Hasana berberina, koji je imao dućan u donjoj strani čaršije, tamo gdje su se račvale dvije ulice, jedna koja je vodila ka obali jezera i druga koja je išla u pravcu tvrđave. Berbernica je bila mala i uska, s jednim prozorom dva pedlja iznad kaldrme pa do ispod same niske strehe, vratima koja su prilikom svakog otvaranja ispuštala cijuk zahrđalih šarki. Berberin je imao krupno tijelo, punačko lice i jednu perjanicu omotanu oko vrata kao ogrlicu jarma. Izgledalo je da teško diše, kao da su ga tjeskoba dućana i sitan svijet svuda oko njega ugušili i učinili ga tužnim. Veliko ogledalo na čeonom zidu dućana, na suprotnoj strani ličio je na nekakav zatvoreni vodeni kavez, koji je držao jedan drugi svijet

u zatočeništvu isto toliko uzan, koji je također teško i tužno dahtao, dugo kao da se prenemaže sa samim sobom. Hoću da me obriješ i skратиš brkove. Hasan berberin beše odlutao u mislima ko zna gdje.

29.

Kada Hasan berberin prisloni brijuč pored desne sljepo-
očnice, otac ga uhvati za ruku. Čekaj malo. Ustade i iz bisaga
izvadi sliku sa staklom, koju je malo prije kupio od ludog Zefa,
tamo kod zgrade Prefekture, postavi je pred berberina i prstom
pokaza na brkove namrgodenog čovjeka sa fotografije. Ošišaj
mi ih ovako, ni šire ni uže, pravo ispod nosa. Hasanu berber-
rinu stade brijuč u ruci, neko vrijeme je gledao u fotografiju,
zatim obrisa brijuč o pregaču te se obrati mome ocu, tamo
preko, u ogledalu, i poče šaputati, kao da govori iz vodenog
svijeta nekom bukom koja odzvanja u ušima i ne govori ništa,
ne može, ne mogu, ja sam samo berberin, nisam se nikada
miješao u politiku, ljudi ovdje dolaze, razgovaraju o politici i
odlaze, prije zatvaranja dućana otvaram širom vrata i prozore,
da povetarac sa jezera ponese sve sa sobom, ovdje ne ostaje
ništa, razumiješ, ništa! Zatim pođem kući i kažem Hasimi,
mojoj ženi, da mi skuha kahvu, pa mi skuha kahvu bez šećera
u fildžanu sa dva pozlaćena kruga, što mi je donio jedan pri-
jatelj iz Venecije. Sjednem na minder prekrštenih nogu, držim
kahvu pred sobom i pijuckam je polako, malo po malo se misli
gube i udaljavaju u danu što nestaje, bježe, i nema ih nigdje
više. Hasima sjedi naspram i gleda me, gledam i ja u Hasimu i
razmišljam o vremenu kada je bila još mlada, o njenom tijelu
kao izvajanom u gipsu i vratu kao isklesanom u mramoru. A
kosa joj je crna, kao gavranovo pero, gledam tako Hasimu,
pijuckam kahvu polahko i razmišljam, kud li odoše ona lijepa
vremena gdje li su sada, zašto se nikad ne vrate? Pa se u sebi
nasmijem, bježi budalo jedna, otkud ti znaš šta se sve dešava
na ovom velikom svijetu. Hasima me gleda pa se i ona smiješi,
raduje se, i ja se radujem gledajući je. Tako ona gleda mene
radosnog pa se i ona raduje, dan za danom odlazi, pogledam
kroz prozor, već se uveliko navukao sumrak, osjećam vrijeme
koje protiče. Svijet uranja u nekavo bunilo...

Stani, prekinu ga otac. Brkove. Ošišaj mi ih kratko, dva
prsta ispod nosa, ni šire ni uže, Berberin Hasan se osjeti kao
upecana riba u mreži. Lik mu se vrzma po ogledalu okačenom

na zid i nikako da izađe iz njega. Skadar je prepun špijuna, reče, sutra će svi govoriti kako berberin Hasan šiša brkova kao u Hitlera. Sam sam vidio jednog zemljaka koji je izašao iz svoga dućana, razumiješ ti to, oni s planine se nalaze svuda. Nekom Džemajlu iz naše mahale njegova žena reče, pusti me da odem do Aćif age, da kažem onima s planine da si ti balista. On se dugo zamislio nad ovim, tri dana nije izlazio iz kuće, popušio je kilo duhana i četvrtog dana zakla sjekirom svoju ženu. Iskomada je, tako da su je jedva sakupili u jedan čaršaf kako bi je sahranili. Tako Džemajl poludi, počeo šetati noću po gradu pozivajući svoju ženu, o Džemilje, aman oživi bar samo jednom, hoću da te ponovo ubijem, razumiješ li me?

Moj otac izvadi kesu s novcem vezanu učkurom, odriješi je s mukom te berberinu Hasanu ubaci u ruku novčanicu vrijednosti jedne ovce, ošišaj mi brkove kratko, onako kako ti rekoh, dva prsta ispod nosa, ni šire ni uže. Berberin Hasan zajapuri se u licu, čas zagleduje novčanicu čas kradomice baca pogled na ogledalo, ne zna se šta tamo vidi, sebe, moga oca ili onaj vodnjikavi ram okačen na zid, koji drži svijet zatvoren kao u dnu jezera. Berberin Hasan u neko doba dođe k sebi. Zatvori vrata zasunom. Uze četkicu i jedan bakreni sud. Poče sapunjati lice moga oca. Naoštri brijlač na kajišu i počeo ga brijati od sljepoočnice. Na ogledalu berberin Hasan izgledaše kao izgubljen, kao da se na tu stranu preselio samo za jedan tren, samo kako bi prevazišao ono bunilo pa će se ponovo vratiti na ovaj svijet, da ponovo bude onaj svakidašnji.

Kad berberin Hasan primače brijlač brkovima, moj otac mu pridrži ruku, okrenu se i pogleda ga u oči. Ako mi ih ne obriješ kako valja, crno ti se piše. Berberin Hasan onemi, samo klima glavom. Kud li mu misli odleteše sada? Svijet je veliki, pomisli, kako bi bilo da se on, dakle berberin Hasan, rodio na nekom drugom mjestu, ni sam ne zna gdje, možda u mjestu gdje nema ni jednog svog zemljaka koji će mu moći reći da mu skrati brkove kao u Hitlera, pa da ga surovo tako pogleda kao da je on kriv što je u Skadru haotično, gdje se ne zna ni ko pije a ni ko plaća. I kosu mi skrati kod sljepoočnice i očeslaj mi je na jednu stranu, ovako, pokaza berberinu Hasanu. A njemu su misli bile negdje drugdje, kod Hasime, njegove žene. Sjećao se kako je jednom kada je bila još mlada rekla, obrij mi je Hasane, ova žuta kna koju sam kupila svrbi me. Tako je Hasan noću otišao do dućana, uzeo britvu i makaze, i u trku se vratio kući pa je obrijao sa zadovoljstvom. Oprao joj je i istrljao dobro,

baš onako kako bi svaki pravi muškarac to uradio. Bacio se na Hasimu, tu na minderu. Ali se tada desilo nešto što berberin Hasan neće nikad zaboraviti. Izgledalo mu je da je ušao u neku blatnjavu baru, te je uranjao i izranjao iz tog blata noseći sa sobom ono odvratno umakanje. Dolazilo mu je da se opogani – ništa, pa ponovo da svrši – nikako. I ništa, nikako da doživi slast. Hasima je ležala onako opijena, kada je Hasana berberina potpuno napustila ljubavna strast žena mu je kazala, blago meni, moj Hasane, nek svo zlo ode sa njim, moj Hasane, ne sjekiraj mi se ti, prolaze ovuda oni seljaci koji prodaju drva, imaju oni muda ko torbe od bisaga okačenih o rame, i ovaj posao rade bez ikakvog problema. Hasan je ostao kao posran, tu na minderu, potom je pokupio brijač i makaze vratio se u dućan, zaključao se unutra, puno je tada razmišljao čak i da se ubije. Kako? Samo presečeš vratne žile i sve je gotovo. I danas kad vidi čovjeka natovarenog bisagama, nešto mu se prevrće u stomaku, kočice mu se vratne žile i osjeća oštar bol u grudima.

Moj se otac pogleda u ogledalu i sa dva prsta za trenutak, pogladi brkove pod nosom. Očešlja mi kosu na stranu, nakvasi je vodom i potapšaj je, tako, da stoji pripita za čelo. Berberin Hasan izvadi zasun iz vrata, za tren proturi glavu van i daje znak mome ocu da može ići. Ne pričaj nikome gdje si se brijačio, reče.

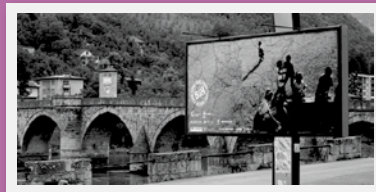
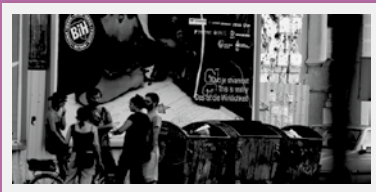
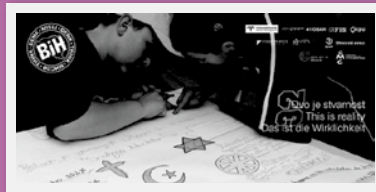
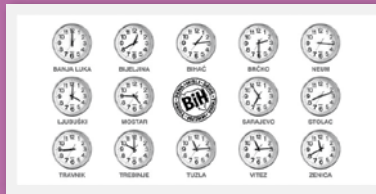
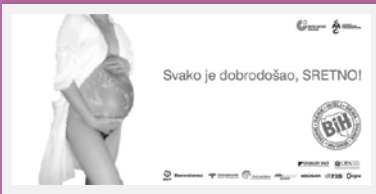
Moj otac ne obrati pažnju na berberina Hasana, nego izađe sa bisagama na ramenu i dugim koracima dva puta pređe kroz čaršiju uzduž i poprijeko. Tokom hodanja, samo je jedanput uspio da vidi sebe na jednom staklu neke radnje. Ej zemljače, hoćeš li kupiti čakšire, od sukna su, oprane su drvenom perilicom. Možeš ih oblačiti i bez gaća. Otac se okrenu ne bi li vidio onoga što govori, ali se on prikri u jedan od dućana, zatim zatvori vrata i više se nije pojavljivao. Čovjek koji je tuda prolazio zastade za tren. Ne reče mu ništa. Samo je vrtio glavom i brzo se udalji sležući ramenima. U sokačetu koji je izbijao od čaršije nekakav dječak pod kačketom kao da ga vreba ali se odmah sakri iza čoška. Moj je otac i dalje hodao bez žurbe. Isti taj dječak sa kačketom, ili možda njemu sličan, pojavi mu se ponovo u jednoj drugoj uličici, na drugom uglu. Otac se spusti niz strmu kaldrmu ne osvrćući se na sokake, na uglove, odakle te inače neko uvijek može posmatrati, ili ti mahnuti rukom, ili ti dovikivati, ej zemljače, priđi, hoćeš li pičke za pare, ili možda hoćeš sat sa lančićem, hoćeš li da ti napišem hamajliju, da te ne hvata ljetnja groznica, da se ne utopiš u jezeru, i da ti alatka dobro radi dok joj ne puknu damari.



Danica Dakić
Asim Dželilović
Alma Hrasnica
Kurt i Plasto
Dragan Martinović
Nazif Hasanbegovic
Michael Schroen
Damir Nikšić
Ricardo Thomas
Vesa Oja
Almin Zrno

Michael
Schroen

Nazif
Hasanbegović



slučaju, katolički, pravoslavni i muslimanski građani, što će reći Hrvati, Srbi i Bošnjaci, kao žitelji dvaju entiteta, deset kantona i međunarodnopravnog unikum-Distrikta – Brčkog. Na reci Bosni stoluje kartel vođa suparničkih klanova, i te kako zadovoljnih trojako ekskluzivnom definicijom opšteg dobra. Kao da prosvećenost do njih ni prismrdela nije, etno-nacionalistički oligarsi su slogan rimskih imperatora *divide et impera*, preinačili u krilaticu *podeli, pa vladaj*. Posve se gubi iz vida da može biti i najveća grupa stanovništva ima prošarano rodoslovlje i da je Bosna i Hercegovina podjednako domovina protestantima i budistima, kao i Jevrejima, Romima, Slovacima, Ukrajincima i Albancima sa Kosova.

Rat je stvorio predispozicije koje se proteklih deset godina žilavo opiru promenama. Bezmalno trećina stanovništva su izbeglice u vlastitoj zemlji, a njihovo je osipanje u zamašnoj meri uzrokovalo rasplitanje potke nekadašnjeg šaren-čilima naroda i narodnosti. *Republika Srpska*, koja od potpisivanja Dejtonskog ugovora zauzima bezmalno pedeset posto državnog teritorija, nosi, na žalost, već u samom svom nazivu nacionalni princip kao instrument vladanja. Nasuprot tome pet procenata srpskog stanovništva, rasejanog po takozvanoj Federaciji, gubi skoro svaki značaj. Tamo se iz kantona u kanton Hrvati i Bošnjaci dele na različite većine.

Kad je međunarodna zajednica pre pet godina prećutno prihvatila bezazleni naziv *dve škole, pod jednim krovom*, očigledno nije bila svesna da u srcu Evrope kumuje segregativnoj školskoj politici. Katolička i muslimanska deca pohađaju, doduše, istu školu, ali u različito vreme, sa različitim nastavnicima i po sistemu dualne školske uprave. Pedeset i četiri škole tog tipa postoje, i pošto se, pre nekoliko godina, prvo HDZ ukopistila da pošto-poto razluči svoje *zemljačice*, u *crne* – boja katolicizma – od *zelenih* – boja Islama – ovom praksom se odnedavna s nimalo manje revnosti služi i nacionalno-bošnjačka SDA.

Za premošćavanje ove civilno-društvene provalije u srcu Evrope, međunarodna zajednica nema trenutno u zemlji bosanskoj nikog ni za obično brvno, a nekmoli neimara da ziđe ćuprije. Stiče se utisak kao da vladajućim političkim elitama baš puca učkur od brige da se izdignu iznad puste krilatice – *isto, ali razdvojeno!*

Deset godina nakon Dejtona, najdraži pitomac Evrope stasao je u polujaka šiparca, dok se tri klana uzajamno nadmeću u preotimanju terena, poput zavađenih družina *Džetova* i *Čarksa*

sati, kazivao neko sablasno, belosvetsko vreme, a sinagoga kraj Miljacke niti je merila svoje, ni tuđe vreme.

Od jednakog značaja kao i motivi ove kampanje jeste i sastav sponzorskih timova. Odrekavši se inače uobičajene ekskluzivnosti u bankarskim krugovima, dve poslovne banke primerice nastupaju jedna pored druge. Šefovi tih banaka znaju da Dunav, Drina i Sava – umesto da budu demarkacione linije – moraju ponovo postati matične struje što spajaju narode. Angažovanje američkog Biroa (OPA), *to jest Agencije za unapređenje saradnje sa javnošću*, zasnovano je na dilemi *slavljenja Dejtona, kako bi ga prevazišli*. Ovoj akciji su se od značajnijih medija priključili BHTV1, koja svoj program emituje tek nepunu godinu dana, i *Dnevni Avaz*.

Kako privoleti barem po jedno preduzeće iz trijade bosansko-hercegovačke populacije, da se prikloni ovoj ideji? Valjalo je ubeđivati čelne ljude tih triju firmi, inače bi se slogan *Misli, BiH!* za tili čas pretvorio u bauka. Tako su ipak poduzetnici *Fis-a* iz hrvatskog Viteza, *ASA-Auta* iz glavnog grada i *Bobara* iz srpskog entiteta pristali da podrže novi načina razmišljanja i delanja.

Kredo tržišne ekonomije: da je i koristoljublje kad-tad probitačno za društvo, sve ređe se obistinjuje u epohi globalizacije. Izrekom *Misli, BiH!* ovo uverenje dolazi do punog izražaja. Razume se da svaka strana najpre želi da proširi vlastito tržište, ali ta želja vodi ka civilno-društvenom porastu vrednosti. Biće da je to bio razlog što zajednički nastup trojice uspešnih poslovnih ljudi, povodom predstavljanja rečenih reklamnih motiva, javnost nije posmatrala kroz prizmu rakijaških efekta, već kao jedan koliko mudar, toliko i odvažan iskorak izvan ustaljenih šablona lagerskog razmišljanja.

Paralelna kampanja u Nemačkoj

Paralelno sa sloganom *Misli, BiH!* pokrenuta je u Nemačkoj inicijativa *Ti si Nemačka!* Oba PR-projekta su, ne znajući jedan za drugi, nastala iz sličnih pobuda i sa sličnim ciljem. Povod im je kriza društvenog raspoloženja, a cilj, jačanje ličnosti pojedinca, kao suverenog građanina. U Nemačkoj je ovu ideju inicirala komisija pod nazivom *Partner za inovacije*. Jedna od šesnaest radnih grupa u sklopu ove komisije bavi se optimiranjem javne komunikacije. Njen direktor, dr Tilen (Thielen), iz Bertelsmana, došao je na ideju da se direktno obrati Nemcima,

u nameri da razgali loše raspoloženje svojih zemljaka, raspeto na karuselu između zabrinjavajućeg broja nezaposlenih i vrtoglavo visokih državnih dugova.

Slogan *Ti si Nemačka!* pokrenuo je talas spontanog sudešovanja po mas-medijima i među nemačkom prominencijom. Gospođa Henkel, predstavnica za štampu ove kampanje, izjavila je povodom jednog berlinskog susreta u novembru 2005. da zvonjava telefona nije jenjavala sve vreme akcije, toliko je preduzeća, ali i pojedinaca, dobrovoljno i bez novčane nadoknade za utrošeno vreme, želelo da se založi za jednu tako dobru stvar. Eto ključnog trenutka u kom se očituje velika razlika između ovih dveju inicijativa.

O raspitivanju bosansko-hercegovačkih preduzeća i građana, kako će se njihova akcija dalje odvijati, te da li postoji mogućnost za sudelovanje u njoj, ni pomena, do dana današnjeg. Izuzetak su umetnici. Od njih su spontano stizale nove ideje za vizualizaciju ovog dosta upadljivog slogana. Neki predlozi su usvojeni i ostvareni u drugoj turi izložbeno-reklamne kampanje, koja traje od početka novembra 2005. Panoi su postavljeni širom zemlje. Nakon pola godine trajanja ove inicijative, stiče se utisak, da svetu rečeni projekat prija kao prozuko pivo. Tek tu i tamo poneki usamljenik smogne snage da stisne petlju i pokaže građansku kuraž, i da svojim izjašnjavanjem za ideju *Misli, BiH!* nešto učini za nju.

Politika, kao zadatak svih

Još nestasala država ne može dovek a visiti na jaslama međunarodne zajednice. Društvo mora kad-tad uprtiti državu na svoja pleća i početi sa njenim oblikovanjem. Što češće se veza između državne nezavisnosti i društvene odgovornosti bude suočavala sa svešču javnosti, tim pre će zemlja stati na vlastite noge. Uskoro će nestati *vanjskih stega*, jer unutrašnjem procesu sporazumevanja i međusobnog razumevanja nema alternative. Svi, posebno preduzeća, interesne zajednice, udruženja, a, bogami i političke stranke, treba, svako na svoj način, da doprinose zblizavanju. Čim pre, tim bolje po vlastito blagostanje.

Možda nekad i u Bosni i Hercegovini prevagne shvatanje da politika ima veze s logikom. Prvo, zemlji od četiri miliona Bosanaca i Hercegovaca niko neće prekrajati i nametati nove vajsne granice, niti će je izlagati daljim podelama.

Drugo, dugoročna prisutnost internacionalnih snaga (trenutno, šest hiljada i šest stotina ljudi), isključuje svaku opciju sile u konfliktima; treće, strukturalno kršenje ljudskih prava, poput sumnjivog kompromisa segregativne školske politike u zapadnoj Hercegovini, prevazići će pre ili kasnije evropski standardi, i četvrto, nedopustivo je da se odluke o povremenom davanju prednosti drugoj strani donose po principu nasumične ruletske verovatnoće, umesto da budu najpovoljnija opcija političke prakse, sve dok rezultati ovog procesa svim učesnicima donose kakvu-takvu dodatnu dobit.

Obaveza da se razmišlja na nivou celovite države, jeste isuviše važana, da bi se ekskluzivno prepustila volji političara. Infarktni rizik srcolike države smanjiće ponajpre njeni građani svojom odlučnošću i sposobnošću da žive zajedno kao Evropljani bosanko-hercegovačke provenijencije. Ali za to valja naći izlaz iz kaveza mentalitetâ i zabluda nametnutih tuđom voljom, iz kaveza čija su vrata svakom pojedincu širom otprta, poput otvorenih ptičijih krletki na fotografijama Almira Zrne.

Misli, BiH! – tek je samo jedna od više mogućih ideja, kako privoleti pojedinca da razmišlja o svojoj zemlji, o budućnosti svojoj i svoje dece. Trebalo bi da uslede i drugi impulsi. Međutim, sve dok ovu temu ne preuzmu mas-mediji, a bosansko-hercegovački novinari – bez ikakve vizije kulture poverenja među ljudima – umesto piskaranja o trenutnom stanju u zemlji, ne budu shvatili svoju ulogu stvaralaca javnog mnjenja, dotle će *Think, BiG!* – *Misli, BiH!* biti prisutna kao jedina i jedva primetna PR-inicijativa sa ovakvim ciljem.

2. IZGRADNJA IDENTITETA GRADANSKOG TIPA

Cilj projekta "Misli, BiH" je pronaći minimum zajedničkih kriterija za izgradnju nedostajućeg nam državnog *identiteta građanskog tipa*¹, dakle onih kriterija koji će pomoći u kreiranju takve opcije akceptiranja države, koja neće biti vođena nacionalnim i stranačkim interesima i egoizmima, kao ni ideološkim motivima i isključivostima, već jedino željom da se afirmiraju temeljne vrijednosti države.

1 Nazif Hasanbegović; *Local-Global: Studies in Community Sustainability; Sarajevo, Pathways to Reconciliation, str. 84, Volume 2, 2005.*

Šta to zapravo znači?

To znači potaknuti pojedinca da misli o zajedničkoj državi kao prednosti i vrlini, a nikako kao o nečemu što potire nacionalne različitosti i kulturne specifičnosti.

Nije nam cilj da radimo ono što je odgovornost države, jednostavno želimo da pokažemo javnosti da se stvari, ukoliko ih pokreće pozitivna ideja mogu pomjeriti sa mrtve tačke. Ali želimo i da ukažemo na prava i odgovornosti koje ta ista javnost ima prema državi. Želimo istaći da nas u ovom slučaju interesira javnost kao oblik društvene svijesti, fenomen koji se odnosi na kolektivne stavove kao odraz izgrađene svijesti i spoznaje prema pojavama i procesima, prema kojima se javnost opredjeljuje. Jedan od uvjeta za stvaranje i funkcioniranje demokratskog javnog mnijenja, oslanja se na kategoriju autonomije ličnosti, koja od svakog građana pravi političkog subjekta, sposobnog ne samo da kritički rezonuje već i da učestvuje u političkom životu zajednice, navodi Z. Tomić.² Dakle, definicija nečijeg identiteta ne uključuje samo njegovo stanovište o moralnim i duhovnim pitanjima nego i odnos prema definiranoj zajednici.

2 Zorica Tomić; *Komunikologija, str. 120, Čigoja štampa, Beograd 2003.*

Nažalost brojne političke i društvene okolnosti dovele su i do promjena u strukturi građanske javnosti BiH, te promjene su najočiglednije u pogledu statusa "javnosti" koji je sve više pasivan. Promjene strukture javnosti iskazana je odsustvom građanske demokratske inicijative koja se prvenstveno ogleda u prihvatanju postojećeg stanja i inputiranog, od politički dominantnog stava, o nemogućnosti promjena. Mnogi, naj-

česće zbog osobne promocije, govore kako su upravo oni ti Bosanci i Hercegovci koji su spremni uraditi sve da se ova zemlja integriše, a pri tome, deklarativno ne pretvarajući u realnu situaciju. I tako imamo odnos prema državi koji se, nažalost, mjeri činjenicom kojoj se nacionalnoj skupini pripada čime se ne samo kontroliše javno mnijenje već se i dalje osujećuje mogućnost kritičkog i političkog rezonovanja.

Drugim riječima javnost ne postoji sama od sebe, budući da predstavlja kategoriju koja se mora neprestano iznova stvarati. Pod javnošću podrazumjevamo konstituisanje, i to trajno konstituisanje jednog načina razmišljanja i djelovanja u širokom krugu građanstva, koji se javlja kao zreli kolektiv i u krajnjoj liniji konačni sudija društva i onoga što radi vlast.

3 *Misli se na projekat*
“Misli BiH”

Pristalice smo teorije³ da je društvena svijest uzajamni uticaj individualnih svijesti i da je komunikacija moguća zato što dugim promatranjem znakova koji se šalju svijest počinje shvatati njihovo značenje, tim prije što je prepostavka da i pošiljalac i primalac, u ovom slučaju Projekat “Think BiG” i građani BiH shvataju poruku na principijelno jedinstven način.

Rukovodeći se ovom definicijom želimo kroz projekat “Misli BiH” da utičemo općenito na javnost i direktno izazovemo reakciju izabranog auditorija (zainteresirane javnosti) na bazi očekivane reakcije. Mi smo već artikulirali plan razvoja kampanje koji podrazumijeva kanale dvosmjerne komunikacije i odvija se u više različitih, ali integriranih nivoa. Najvažniji uvjet za funkcioniranje demokratskog javnog mnijenja jeste slobodna cirkulacija informacija. Sloboda komunikacije ne podrazumijeva samo pravo izbora jezika i načina plasiranja poruke, već i izbor medija – od štampe do multimedija, preko radija i televizije – koji će tu misao učiniti dostupnom, navodi Fransis Ball.⁴ Uvažavajući navedeno, naš prioritet je osigurati dovoljan broj kanala za plasiranje poruke, čime bi utjecali na aktiviranje demokratske **građanske javnosti** i formiranja mišljenja prema njegovoj realizaciji u društvenu akciju, što vodi utjecaju mišljenja na stvaranje odluka i preduzimanju konkretnih akcija. Prevodeći ovo u jezik reklame odlučili smo da “porukom” komuniciramo sa najvećem mogućim brojem građana BiH.

Najznačajniji segment u provedbi akcija na kreiranju mišljenja o BiH u procesu zbližavanja i izgradnji *povjerenja* je metoda istraživanja koja je *kombinacija vizuelnog i verbalnog jezika*, tzv.

4 *Fransis Ball; Moć medija,*
le juste pouvoir des medias,
Clio, 1997.

“photo-interviewing”. Na ovaj način za razliku od ekskluzivnih verbalnih intervjuja, kao i klasičnih istraživanja izbjeći ćemo probleme u komunikaciji i analiziranju stavova javnog mnijenja, te isto iskoristiti kao fenomen “opinion makers-a” za artikuliranje stavova i mišljenja i neanketiranih građana BiH.

*Photo-Interviewing*⁵

most između psihičke i fizičke realnosti

U teoriji je rašireno shvatanje da društvena grupa može ponuditi pojedincima, modele poželjne identifikacije i kriterije izbora, na osnovu čega se oni smještaju u socijalni svijet i razvijaju osjećanje pripadnosti državi. Riječ je o ostvarenju pretpostavke o identifikaciji s drugim, o susretu **pojedinačnih identiteta**, njihovom približavanju, otkrivanju tko su oni, šta rade, misle i time indirektnom utjecanju na kreiranje pozitivnog mišljenja o državi.

Znajući da je ključni proces pomoću kojeg se konstituiše identitet identifikacija, odlučili smo da istraživanje javnog mnijenja personaliziramo i učinimo vizualnim vezu između psihičke i fizičke realnosti. Drugim riječima želja nam je da selekcioniramo i artistički spojimo one ljude i događaje sa prirodnim, arhitektonskim, istorijskim i drugim objektima na čijem nasljeđu se može graditi identitet današnje Bosne i Hercegovine. Vrijednost i snaga na ovaj način urađenih fotografija je upravo kontekst i emocija koju one pobuđuju.

Umjetnost ističe ljudske grupe, označava njihov identitet. Kultura i umjetnost, ma kakva uz to bila njihova značenja i njihove dublje i uzvišenije funkcije, intelektualnije ali i nesvjesnije, za sve grupe su ponajprije oblici predstavljanja sebe, prijenosnici njihova identiteta, definira odnos umjetnosti kulture i identiteta Yves Michaud⁶ te nastavlja: “Pitanje kvalitete, umjetničke vrijednosti, duhovnog ili vjerskog značenja, historijskog dometa, obilježje jedinstvenog ili dragocjenoga, nisu nevažni, ali iskazivanje identiteta antropološki je najneposrednije.”

Dovesti tako u vezu umjetnost, kulturu i identitet sa građanima ove zemlje znači vratiti se mnogo više i mnogo manje jednostavnim stvarima od onih za koje tvrdimo da ih najčešće opažamo.

Dok određeni limiti postoje: navike, privatnost, pripadnost određenim etničkim skupinama... ipak smo iz primjera

5 *Nazif Hasanbegović;*
Local-Global: Studies in
Community Sustainability;
Sarajevo, Pathways to
Reconciliation str. 86,
Volume 2, 2005

6 *Yves Michaud;*
Umjetnost u plinovitom
stanju, str.153, L'art a l'etat
gazeux, Naklada Ljevak,
Zagreb 2003.

7 *Dr Rosalind Hurworth* je direktor centra za Program Evaluation (procjenu programa) na University of Melbourne, Australia

8 *Gisele Freund; Fotografija i društvo*, str 6, (photographie et societe), GZH, Zagreb, 1974.

9 *Ješa Denegri predgovor Susan Sontag; Eseji o fotografiji* str.6., Radionica SIC, 1982.

10 *Roland Barthes; Svijetla komora, bilješka o fotografiji*, str. 66 *la chambre claire-note sur la photographie*, Antibarbarus, Zagreb 2003.

11 *Roland Barthes; Svijetla komora, bilješka o fotografiji*, str. 100 *la chambre claire-note sur la photographie*, Antibarbarus, Zagreb 2003.

dobijenih na osnovu istraživanja autora poput: Becker 1978, Templin 1982, Blyton 1987, Fang and Elwein 1990, Wang 2001),⁷ uočili kako *foto intervju* vodeći ka novim perspektivama i objašnjenjima, pomažući da se izbjegne mogućnost pogrešne interpretacije zajedno sa svojim varijacijama može dati izazov, nijanse, probuditi sjećanja i emocije.

Fotografirajući građane mi ćemo, graditi vizuelni lik države. Važnost fotografije ne nalazi se samo u činjenici što je ona stvaralački čin, već naročito u tome što je ona jedno od najdjelotvornijih sredstava koje oblikuju naše misli i utječu na naše ponašanje⁸. Fotografija nije samo rezultat samog gledanja nego i dokaz o tome šta je sve vrijedno gledati, ona je potvrda da je postojala svijest o rasponu značenja koja se ovim medijem mogu i žele saopćiti.⁹

U *Bilješkama o fotografiji* R. Barthes¹⁰ kaže da je u prvo vrijeme fotografija da bi iznenadila fotografirala značajno, ali uskoro ona proglašava značajnim to što fotografira. Bit fotografije je ovjeriti ono što se njome predstavlja, i ponuditi odgovor pojedincima, koji ne znaju odgovor na pitanja “**tko sam ja**”, niti “**gdje pripadam**”. Izabравši lokaciju i pristajući na ovaj intervju građanin ima potrebu da obznani svoj stav i afirmira mjesto slanja poruke te na taj način omogućujući recipijentima da se i sami identificiraju sa porukom i pošiljaocem. Na kraju potrebno je dodati da je fotografija istorijski započela kao umjetnost osobe: njezina identiteta, njezinih građanskih svojstava,¹¹ i na tim atributima i mi ćemo graditi svoju poetiku.

Za nas koji radimo na ovom projektu, za sve one koji učestvuju, nije riječ o težnji da se predstavi remek djelo, nego o tome da se akcentiraju neki od mogućih znakova i oznaka identiteta, da se obilježi mjesto, toponim, objekat, da se skrene pozornost na sebe i svoj stav u funkciji ponovo izgrađenog identiteta.

Za one koji će to vidjeti, htjeli to oni ili ne, riječ je o ostvarenju pretpostavke o identifikaciji s drugim ljudima, o susretu *s onim drugim*, približavanju njihovih identiteta, te time indirektnog utjecanja na bolje shvaćanje vlastitog identiteta.

Umjesto zaključka

I kao što smo na početku istakli mi u BiH imamo problem identiteta i pitanje kako "konstruisati državni identitet i održati ga".

Državni identitet je povezanost pojedinca i njegovog identiteta sa kulturom društva. Iz ovoga slijedi da se državni identitet izgrađuje u određenim društveno-historijskim uvjetima pod kojima nastaje i razvija se sama država.

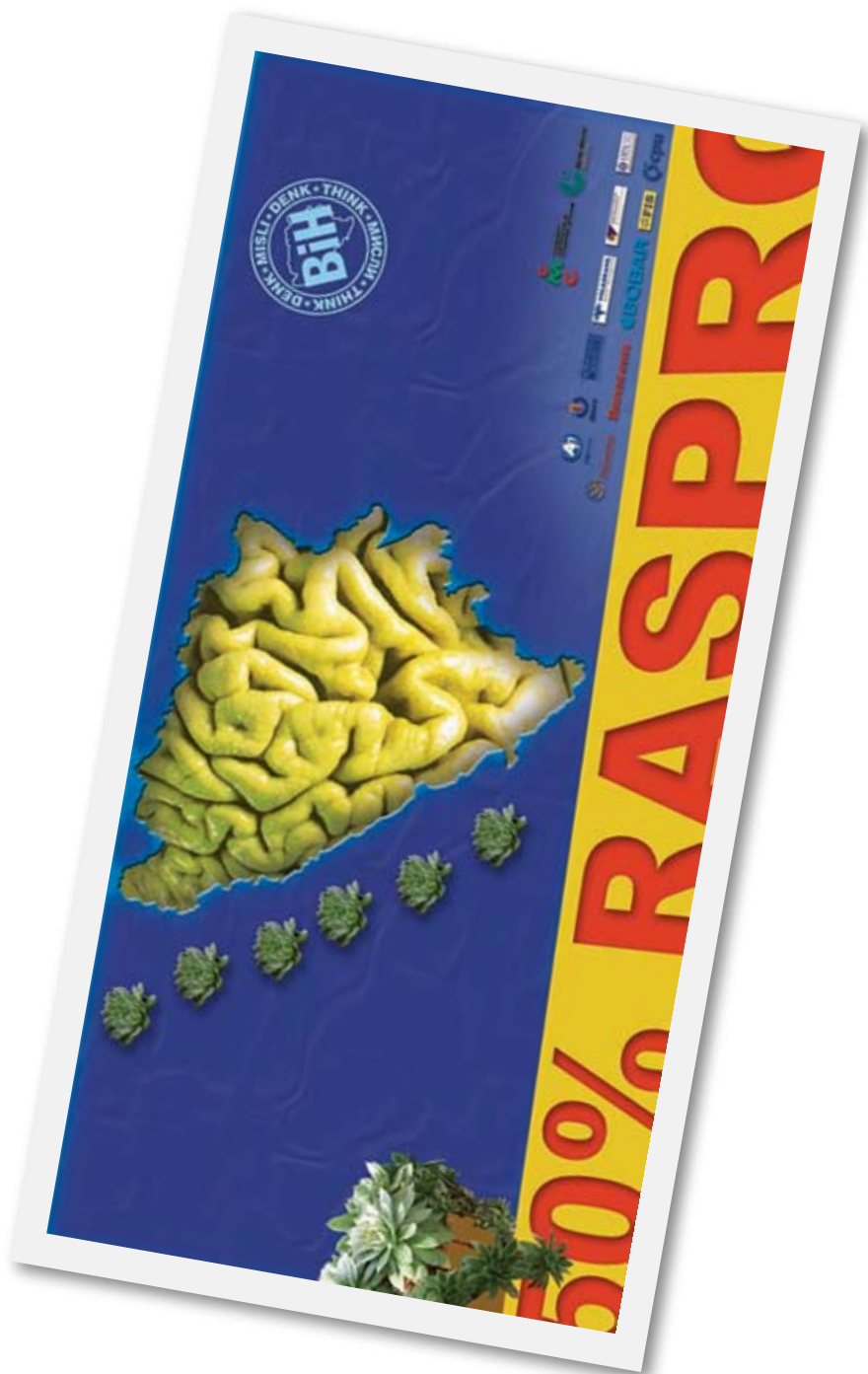
U razmatranjima identiteta najčešće se insistira na poštovanju prava na razliku, na "iskustvo razlike". Ove razlike se često shvataju statično; porede, razvrstavaju u hijerarhijske nizove i na taj način se dobijaju stereotipni etnički ili kulturni profili. Tako se plodonosno iskustvo razlike zatvara i dogmatizira umjesto da se na osnovama nesputanog protoka komunikacija omogući interakcija i mobiliziraju građani kao akteri i partneri u procesima kreiranja *identiteta građanskog tipa*. Mnoga istraživanja identiteta, danas, imajući u vidu netrpeljivost između subjekata-pripadnika različitih kultura, preporučuju okretanje ka traženju sličnosti između njih. Oni s pravom smatraju da će nas usmjerenost na traženje sličnosti približiti sagledavanju suštine pojave razlika i dovesti do približavanja pripadnika različitih grupa.

Ovim projektom želimo: prvo, da pojačamo osjećanje državnog identiteta i pripadnosti koje ne ugrožava posebne grupne identitete i, drugo, da se ono od strane pripadnika različitih nacionalnih, etničkih i vjerskih grupa doživljava kao opšti okvir očuvanja i ispoljavanja njihovih kulturnih osobnosti. Mi smatramo da će nas usmjerenost na traženju sličnosti približiti sagledavanju suštine pojave kulturnih razlika i dovesti do približavanja pripadnika različitih kulturnih grupa u BiH, a samim tim i do jačeg osjećaja za Bosnu i Hercegovinu kao vlastitu i jedino moguću, zajedničku državu.



Danica Dakić





Alma Hrasnica



*"Svi državljani
bilo kojeg entiteta
su, samim tim,
državljeni
Bosne i Hercegovine"*

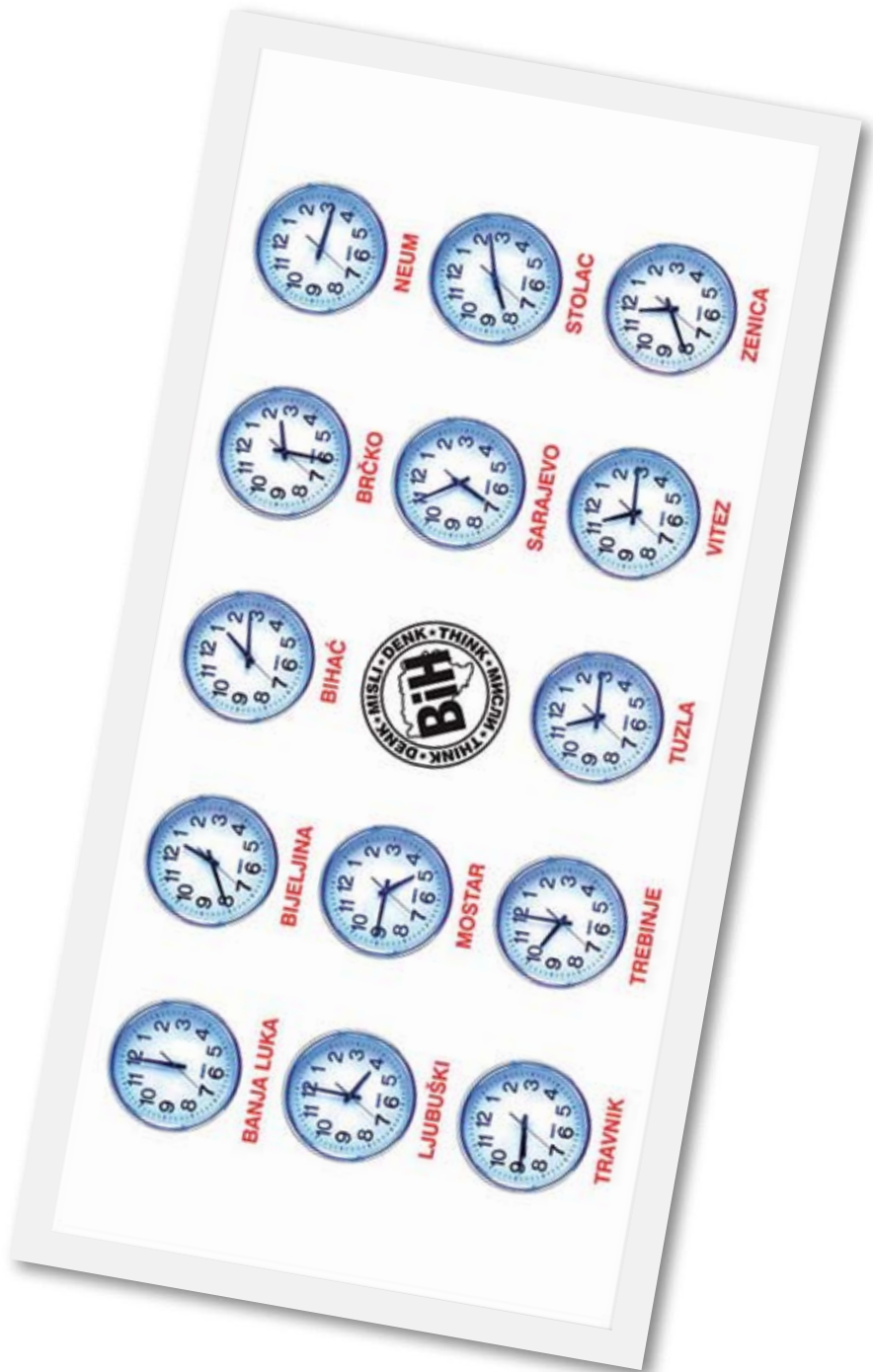
Ustav Bosne i Hercegovine, član 1, stav 7, tačka a.





Svako je dobrodošao, SRETNO!







Damir Nikšić



Ricardo Thomas



Vesa Oja





Almin Zrno



Almin Zrno

Bilješke o autorima

Robert Alagjovzovski (Strumica, 1973), magistar je komparativne književnosti Univerziteta u Skoplju. Dosad je objavio dve knjige: zbirku umetničkih i neumetničkih tektova *Floriljegij* (2002), dvojezično, makedonski i engleski, na internet portalu kulturne ustanove Blesok, i književnu studiju *Obvineti za postmodernizam* (2003, njegov magistarski rad) makedonske suvremene proze u izdanju Magor-a. Najnoviju knjigu filmskih i filmoliterarnih studija i eseja *Krupen kadar* će 2006. objaviti izdavačka kuća Templum. Prevodi tekstove i knjige sa engleskog i srpskog. Radi kao urednik u časopisu Margina i izdavačkoj kući Templum. Tekstove je objavljivao u gotovo svim kulturnim časopisima u Makedoniji. Bavi se kulturnim menadžmentom, kao projekt-koordinator u Kulturnom centru Točka u Skoplju. Član je Društva nezavisnih pisaca Makedonije.

Ali Aliu (Prespa, Makedonija, 1934), jedan od najpoznatijih esejista, kritičara, književnih istoričara i teoretičara u albanskoj književnosti, radi i kao prevodilac. Završio je Filološki fakultet u Skoplju. Doktor filoloških nauka. Bio je profesor na Filološkom fakultetu u Prištini. Autor je knjiga: *Hulumtime* (Istraživanja, eseji i kritike, 1970), *Shqyrtime* (Rasprave, studije, 1975), *Kritikë dhe ese* (Kritike i eseji, 1980), *Studime letrare* (Književne studije, 1982) *Teoria e letërsisë* (Teorija književnosti, 1984), *Don Kishoti në mesin e shqiptarëve* (Don Kihot među Albancima, eseji, 1996), *Reflekse letrare* (Književni refleksi, eseji, 1999), *Antologji e poezisë bashkohore shqipe* (Antologija savremene albanske poezije, 2000) i dr.

Venko Andonovski (Kumanovo, 1964), prozaista, dramski pisac, esejist, filmski scenarist. Profesor Filološkog fakulteta "Blaže Koneski" u Skoplju, na Katedri za makedonsku književnost i južnoslovenske književnosti. Predaje teoriju književnosti i hrvatsku književnost na dodiplomskim studijama, naratologiju na postdiplomskim studijama i semiotiku pozorišta i drame na Fakultetu za dramske umetnosti u Skoplju. Objavio četiri knjige iz oblasti teorije književnosti i književne kritike. Preveo knjigu "Književne teorije" Terija Igltona na makedonski. Važnije knjige: *Kvart liričara* (1989)

Freske i groteske (1993 priče, tri izdanja); *Azbuka za neposlušne* (1994, roman, tri izdanja); *Pupak sveta* (2001, roman, osam izdanja). Izvedene drame: *Hadska mašina*, *Pobuna u staračkom domu*, *Slovenski kovčeg*, *Kandid u zemlju čuda*, *Crne lutkice*, *Pupak sveta*. Njegove su drame izvođene u Makedoniji i inostranstvu. *Kandid u zemlju čuda* će uskoro proslaviti svoju 100-tu predstavu. Za svoje priče, romane i drame dobio sva najviša priznanja i nagrade u Republici Makedoniji (“Roman godine”, “Stale Popov”, “Racinovo priznanje”, “Vojdan Černodrinski”). Za roman *Pupak sveta* dobio je i međunarodnu nagradu “Balkanika”, za 2001 godinu. U toku je snimanje filma *Pupak sveta* (prema istoimenom romanu, koji je zadnjih godina bestseller u Makedoniji). U štampi je njegov najnoviji roman *Veštica*.

Vladislav Bajac (Beograd, 1954), pisac, prevodilac, izdavač. Objavio je romane: *Knjiga o bambusu* (1989), *Crna kutija* (1993), *Druid iz Sindiduna* (1998), *Bekstvo od biografije* (2001); knjige priča: *Evropa na leđima bika* (1988), *Podmetači za snove* (1992)... Dobitnik je više književnih nagrada. Proza i poezija mu je prevedena na više stranih jezika.

Gojko Božović (Pljevlja, 1972), pesnik, književni kritičar i esejista. Knjige pesama: *Podzemni bioskop* (1991), *Duša zveri* (1993), *Pesme o stvarima* (1996) i *Arhipelag* (2002). Knjiga eseja: *Poezija u vremenu. O srpskoj poeziji druge polovine 20. veka* (2000). Antologije: *Antologija novije srpske poezije* (2005), *Places We Love – An Anthology Contemporary Serbian Poetry* (2006). Nagrade za poeziju: “Matićev šal”, “Branja Cvetković”, “Đura Jakšić”, “Branko Ćopić” i “Europa Giovanni International Poetry Prize”. Nagrada za esejistiku: “Borislav Pekić”. Bavi se priređivačkim i uredničkim radom. Uređivao je listove *Književna reč* i *Književni magazin*, časopise *Trg*, *Književna kritika* i *Reč*, kao i Međunarodni književni festival *Trg pjesnika* u Budvi (1992-2002). Prevođen je na engleski, francuski, nemački, ruski, češki, italijanski, mađarski, poljski, bugarski i makedonski jezik. Živi u Beogradu, gde radi kao glavni urednik Izdavačke kuće *Stubovi kulture*.

Tihomir Brajović (Podgorica, 1962), književni kritičar i teoretičar. Zaposlen na Filološkom fakultetu u Beogradu kao docent za predmet Pregled južnoslovenskih književnosti. Uređivao “Književnu reč” i “Reč”. Stalni je kritičar beogradskog nedeljnika NIN. Knjige: *Kontroverzni metatekst* (1992); *Poetika žanra*

(1995); *Od metafore do pesme* (1998); *Reči i senke* (1998); *Teorija pesničke slike* (2000); *Oblici modernizma* (2005). Nagrade: "Đorđe Jovanović" (2000); "Milan Bogdanović" (2001).

Mitja Čander (Maribor, 1974), studirao je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani. Uređivao je literarni prilog u reviji *Dialogi*. Od 1996. godine urednik je edicije *Beletrina*. Između ostalog, uredio je (2001) antologiju mlade slovenske kratke proze koja je objavljena i u Hrvatskoj, Mađarskoj i Srbiji. Dobitnik je Stritarjeve nagrade za najboljeg mladog kritičara, kao i nagrade 'Glazerjevo listino'. Za svoj prvijenac, knjigu eseja *Zapiski iz noći*, takođe je nagrađivan. Knjiga je prevedena na hrvatski, a pojedini eseji su prevedeni na više jezika. Ovaj književni kritičar, kolumnist, dramaturg i pisac scenarija za dokumentarne filmove je član Uredništva *Nove Revije* (od 2003) i *Sarajevskih sveski* (od 2005). Član je mnogih strukovnih žirija.

Ajla Demiragić (Mostar, 1976), diplomirala komparativnu književnost i bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, gdje je upisala i poslijediplomski studij iz književnosti. Trenutno piše magistarski rad naslovljen *Tijelo kao složeni kulturalni/književni fenomen: Suvremena proza u svjetlu korporalne i feminističke naratologije*. Asistentica je na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Sarajevu.

Alma Denić-Grabić (Tuzla, 1973), magistrirala iz područja savremene književnosti (romani Dževada Karahasana) na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Područje interesovanja su joj teorije identiteta, postkolonijalne i rodne teorije. Trenutno radi doktorat o bosanskohercegovačkom romanu na kraju stoljeća u komparativnoj perspektivi. Objavila je književno-terorijsku studiju *Otvorena knjiga: Elementi postmodernog diskursa u romanima Istočni diwan i Šahrijarov prsten Dževada Karahasana*. Radi na Katedri za književnost na Filozofskom fakultetu u Tuzli. Članica je redakcije časopisa *Razlika/Difference*.

Mira Đorđević (Zagreb, 1939) u svom naučnom radu bavi se *književnom historijom, teorijom moderne proze i teorijom radio-drame*. Magistarski rad odbranila je 1967. u Beogradu, a doktorsku disertaciju 1974. u Zagrebu. Od 1975-1993. predavala je njemačku književnost na Filozofskom fakultetu u

Sarajevu. Dio ratnih i poratnih godina (1993-1998) provodi kao naučni saradnik *Arhiva za modernu njemačku književnost u Marbachu* (SR Njemačka) i radi na međunarodnom istraživačkom projektu, Internationales Germanistenlexikon 1800-1950' (*Povijest razvoja germanistike na južnoslavenskim prostorima: Bosna/Hrvatska/Slovenija*). Od ljeta 1998. godine ponovo živi u Sarajevu i nastavlja rad kao profesor za njemačku književnost na Odsjeku za germanistiku, sve do odlaska u mirovinu (2004). Prof. Dr. M. Đorđević je u novembru 2004. g. ukazom predsjednika Republike Austrije odlikovana austrijskim ordenom "Krst časti za nauku i umjetnost prvog reda" kao znak priznanja za uspostavljanje i kontinuirano njegovanje kulturnih i naučnih veza između Republike Austrije i Bosne i Hercegovine. Pored brojnih članaka u domaćim i stranim časopisa, objavila je i knjige: *Aspekti radija* (Sarajevo, 1978) i, *Strömungen und Wandlungen der älteren deutschen Literatur* (Monografije Filozofskog fakulteta, knj.5, Sarajevo 2003).

Slavenka Drakulić (1949), spisateljica i publicistkinja. Osamdesetih godina je kao novinarka pisala za zagrebačke magazine *Start* i *Danas*. Zbog svoje kritike Tuđmanova režima, od strane hrvatskih nacionalista je optužena za antihrvatstvo te proglašena jednom od 'vještica iz Rija.' Najpoznatije zbirke njezinih političkih ogleda su *Kako smo preživjeli komunizam i čak se smijali*, *The Balkan Express* te *Café Europa*. Autor je romana *Hologrami straha*, *Mramorna koža*, *Božanska glad* i *Kao da me nema*. Živi u Stockholmu.

Daša Drndić (Zagreb, 1946), imala je nekoliko sasvim različitih života, u različitim gradovima, različitim zemljama, uz različite ljude. Studirala je medicinu, udala se za zubara, diplomirala je anglistiku, razvela se od zubara, magistrirala je dramaturgiju, doktorirala na temu protofeminizma i ljevice. Bavila se dokumentarnom radiofonijom, napisala je tridesetak radio-drama, prevodila je, podučavala je, plivala je, ličila je stanove, lakirala je parkete, pravila je namještaj, družila se sa svojim djetetom trinaest godina intenzivno, onda je ponovno počela pisati. Ne zna kukičati ali zna kuhati. Više joj se ništa ne radi. Ne voli pisati svoju biografiju. Knjige proze: *Put do subote* (Prosveta, Beograd, 1982), *Kamen s neba* (Prosveta, Beograd, 1984), *Umiranje u Torontu* (Adamić – Arkzin, Rijeka-Zagreb, 1997), *Canzone di guerra* (Meandar, Zagreb, 1998), *Totenwände*

(Meandar, Zagreb, 2000), *Doppelgänger* (Samizdat B92, Beograd, 2002), *Leica format* (Meandar, Zagreb, 2003, (Samizdat B92, Beograd, 2003), *After Eight – književni ogledi* (Meandar, Zagreb – u tisku). Trenutno je stacionirana u Rijeci. Nije sigurna da zna što tamo radi.

Zvonka Gazivoda (Beograd), piše prozu i poeziju, svoj rad predstavlja od 2002, nagrađivana, objavljuje u književnoj periodici. Bibliografija: Zbirka priča *Delfini na helijumu* (Geopoetika, Beograd, 2004. nagrada Miloš Crnjanski), zbirka poezije *Vladam* (MRZ. Pljevlja, 2003. nagrada Blažo Šćepanović), zbirka poezije *Riba šljokičaste krljušti* (Apostrof, Beograd, 2003).

Nedžad Ibrahimović (Tuzla, 1958), studirao je u Tuzli, Zadru, Osijeku, Zagrebu i Hilversumu (Nizozemska). Doktor nauka, predaje teoriju književnosti na Filozofskom fakultetu u Tuzli. Osim književnosti bavi se i filmom. Urednik časopisa "Razlika/Differance". Objavio je: *Prelamanje eseja* (eseji i književne interpretacije, 1990) i *Čitalac na raskršću. Uvod u Midhata Begića* (studija o književnoj kritici Midhata Begića, 2001).

Nedžad Ibrišimović (1940, Sarajevo), diplomirao na Filozofskom fakultetu, Odsjek Filozofija. Član je Društva pisaca BiH od 1964. godine i član je Udruženja likovnih umjetnika BiH od 1982. godine. Bio je predsjednik Društva pisaca BiH od 1993. do 2001, a od 1995. do 1998. glavni i odgovorni urednik časopisa za književnost *Život*. Autor je više knjiga priča, pripovijesti, drama i romana, od kojih navodimo:

- UGURSUZ (roman je doživio više izdanja, a nagrađen je Šestoaprilskom nagradom grada Sarajeva 1969)
- KARABEG (roman u više izdanja, nagrada IP Svjetlost 1971)
- BRAĆA I VEZIRI (roman, nagrada IP V. Masleša 1989)
- KNJIGA ADEMA KAHRIMANA NAPISANA NEDŽADOM IBRIŠIMOVIĆEM BOSANCEM (doživjela je više izdanja, nagrada Društva pisaca za 1992)
- WOLAND U SARAJEVU (drama, nagrada za najbolji dramski tekst na Festivalu u Zenici 2003)
- IZABRANA DJELA U DESET KNJIGA u izdanju Svjetlost Svjetlostkomerc d.d. Sarajevo 2005 (nagrada *Skender Kulenović* za izabrana djela 2005).

Djela su mu prevedena na više stranih jezika.

mirao 1967. Dugo je radio kao novinar i urednik u Izdavačkoj kući “Naim Frasheri”. Autor je niza knjiga. Od domaćih i stranih čitalaca vrednovani su posebno njegovi romani. Poslije ciklusa od pet romana nazvanog *Burgjet e kujtesës* (Zatvori sjećanja): *I humburi* (Izgubljeni), *Kufoma*, (Lešina), *Dragoi i Fildishtë* (Dragon od Slonovače), *’ndrra e Demokleut* (Demoklejev san) *Lëkura e qenit* (Pasja koža), koji su svrstavali pisca među elitom albanske književnosti, Fatos Kongoli iznenađuje ponovo svoje čitaocce novim romanom *Para portës së Shën Pjetrit* (Ispred kapije Svetog Petra), koji se u Tirani za nedjelju dana prodavao u tiražu od 1200 primjeraka. Knjige Fatos Kongolija objavljene su na francuskom, italijanskom, grčkom i njemačkom jeziku. Trostruki je dobitnik godišnje nagrade za najbolju knjigu (1995, 2000, 2002) koju dodjeljuje Ministarstvo Kulture Albanije.

Mirko Kovač (Petrovići, 1938), autor je više romana, zbirki pripovijedaka, eseja, TV i radio-drama i oko desetak filmskih scenarija. Studirao je dramaturgiju na Pozorišnoj akademiji u Beogradu. Već prvom knjigom *Gubilište* (1962), izaziva političke i ideološke osude “zbog crne slike svijeta”. *Moja sestra Elida* izlazi 1965. godine, a kratki roman *Životopis Malvine Trifković* 1971. Zbirka novela *Rane Luke Meštrevića* (1971) koja izaziva burne reakcije, najprije je ovjenčana nagradom, da bi godinu dana kasnije ta nagrada bila oduzeta, a knjiga povučena iz knjižara i knjižnica. U Zagrebu mu izlaze romani *Ruganje s dušom* (1976), i *Vrata od utrobe* (1978), a potom slijedi roman *Uvod u drugi život* (1983), te knjiga eseja *Evropska trulež*, (1986); prošireno izdanje, pod naslovom *Evropska trulež i drugi eseji*, izlazi 1994. u Zagrebu. Knjiga priča *Nebeski zaručnici* objavljena je 1987. godine, a potkraj 1990. sarajevska *Svjetlost* objavljuje Kovačeve *Izabrane knjige* u šest tomova. U Sarajevu, još za trajanja rata, 1995. izlazi roman *Kristalne rešetke* u ediciji *Savremena bosanska književnost*. Iste godine pojavljuje se i knjiga publicističkih tekstova *Bodež u srcu*, u izdanju opozicionog *Beogradskog kruga*. Godine 1996. u Zagrebu izlazi *Rastresen život*; knjiga je žanrovski određena kao “novi roman”. U Sarajevu se pojavljuje knjiga političkih eseja pod naslovom *Cvjetanje mase* (1997). Zajedno s Filipom Davidom objavljuje u Splitu, 1988. godtine *Knjigu pisama 1992 – 1995*. U Zagrebu su najavljena njegova izabrana djela u dvanaest knjiga, prva u nizu izašla je knjiga izabranih dramskih tekstova *Isus na koži*,

(2003), te *Vrata od utrobe* i *Kristalne rešetke* (2004). Mirko Kovač dobitnik je uglednih međunarodnih književnih nagrada. Godine 1993. dobiva švedsku nagradu *Tucholsky-Prize*, a 1995. veliku njemačku nagradu *Herder-Preise* koja mu je dodijeljena u Beču. Primio je *Bosanski stećak* 2003. u Sarajevu, te slovensku međunarodnu nagradu *Vilenica* za 2003. godinu. Dobitnik je dvije *NIN*-ove nagrade, *Andrićeve nagrade* i dr. Djela su mu prevedena na mnoge jezike. U jeku rata, godine 1991, Mirko Kovač napušta Beograd i nastanjuje se u Rovinju, gdje i danas živi. Stalni je suradnik tjednika *Feral Tribune* u kojemu vodi kolumnu s književnim i političkim temama.

Mehmet Kraja (Kështenjë, 1952), prozaista, dramski pisac i publicista. Kao urednik i novinar radio u listovima Bota e Re i Rilindja. Radi kao urednik kulturnog dodatka u dnevnom listu Koha ditore u Prištini. Profesor je scenarija na Fakultetu dramskih umjetnosti na Prištinskom univerzitetu. Autor romana *Gjurmë në trotuar* (Trag na trotoaru, 1978), *Portali i perëndive të fyera* (Portal uvrijećenih bogova, 1980), *Moti i madh* (Velika godina, 1981, Nagrada Udruženja Književnika Kosova za najbolje djelo), *Udhëzime për kapërcimin e detit* (Uputstva za prelazanje mora, 1984), *Sëmundja e ëndrrave* (Bolest snova, 1986), *Net Bizantine* (Vizantijske noći, 1990), *Muri i mjegullës* (Zid magle, 1998, Nagrada za najbolji roman izdavačke kuće 'Toena' iz Tirane), *Edhe të çmendurit fluturojnë* (I ludaci lete, 2004, Nagrada za najbolje djelo za 2004. god.) i *Im atë e donte Adolfin* (Moj otac je volio Adolfa, 2005); zbirki priča *Dritat e mesnatës* (Ponoćna svjetla, 1974), *Vdekja pa emër* (Smrt bez imena, 1995, Nagrada 'Hivzi Sulejmani' Udruženja Književnika Kosova za najbolju prozu), *Portat e qiellit* (Nebeska vrata, 1996), *Njëzet tregime për kohën e shkuar* (Dvadeset priča o minulom vremenu, 2001, Nagrada 'Pjeter Bogdani' Udruženja književnika Kosova za najbolje djelo), dramskih tekstova *Tri drama* (Tri drame, 1987), *Pesë ide për lojë skenike* (Pet ideja o scenskoj igri, 1999), *Krishti qëndroi tri ditë në Kosovë* (Hrist bijaše tri dana na Kosovu, 2001). Kritičke i publicističke radove objavio u knjigama *Shoqërime* (Druženja, 1979), *Vite të humbura* (Izgubljene godine, 1995), *Mirupafshim në një luftë tjetër* (Dovidenja u sljedećem ratu, 2003).

Feri Lainšček (1959) napisao je ne samo mnogo romana, već i kratkih priča, scenarija, knjiga za decu, lutkarskih i radio

Vanesa Matajč (1972) je zaposlena kao asistentica na Odjelu za komparativnu književnost i literarnu teoriju Univerziteta u Ljubljani. Od 1994. do 1998. bila je urednica za kritiku u reviji *Literatura*, a kasnije je pisala kritike za časopis *Delo*. Članica je žirija za slovensku poeziju i pripovjednu prozu i surađuje u televizijskim emisijama koje se bave literarnim djelima. Za zbirku književnih kritika *Osvetljave* (2000) nagrađena je 2001, u Sloveniji, *Stritarjevom nagradom* za književnu kritiku.

Miha Mazzini (1961) kompjuterski je programer, prozni pisac i scenarista. Jedan je od prvih osoba u Sloveniji koje su postavile svoj lični website, na kojem danas možete naći sve od njegovih scenarija, diskografiju, kompjuterske savete, i naravno, njegove knjige. Mazzini se pojavio na književnoj sceni 1987. godine svojim romanom *Drobtinice* (*Mrvice*), koji je prodan u rekordnom broju primeraka i na osnovu kojeg je snimljen film *Operacija Cartier* (*Operacija Kartije*), koji je 1992. godine dobio CIRCOM Nagradu za najbolji evropski TV Film. Mazzinijevo književno delo, takođe, čine i njegovi romani *Telesni čuvaj* (*Telesni čuvar*) (objavljen u prevodu na engleski u U.S.A, pod nazivom *Guarding Hanna*) i *Kralj ropotajočih duhov* (*Kralj brbljivih duhova*), na osnovu kojega je takođe snimljen uspešan film *Sladke sanje* (*Slatki snovi*) (2001). U svojoj poslednjoj knjizi, Mazzini pripoveda priču o dečaku koji odlazi da se progegne da bi dobio svoju prvu gramofonsku ploču. Taj roman je omaž rok muzici i prikaz života u Jugoslaviji sedamdesetih godina.

Dragi Mihajlovski (Bitolj, 1951) doktor je filoloških nauka i profesor na Filološkom fakultetu "Blaže Koneski" u Skoplju; pisac, esejista i prevodilac. Debitovao je knjigom priča *Riječna neman* (1981). Od tada je objavio zbirke priča: *\on* (1990), *Skok s motkom* (1994), *Tripoljska kapija* (1999) i *Priče sa šestog sprata* (2003); romane: *Prorok iz Diskantrije* (2001) i *Dijakova smrt* (2002); knjigu eseja *Nerazapeti bogovi* (1991); studiju *Pod Vavilonom: zadatak prevodioca* (2002); knjige za djecu: *Čarobni kotao i druge bajke* (1995) i *Siromah i ševa* (2000). S engleskog na makedonski i obratno preveo je više od 70.000 stihova, među kojima su najznačajniji ep *Izgubljeni raj* Džona Miltona (1995), *11 drama* (2003) i *154 soneta* Viljema Šekspira, kao i stihovi Džona Dana, Viljema Vordsvorta, P. B. Šelija, Džona Kica, Viljema Blejka, Lez Mari, Brejtana Brejtenbraha i proza

Tonija Morisona, Stojana Hristova, Kenzabura Oea, I. B. Vajta, Tima Baulera i drugih. Bio je (ili je još uvijek) urednik časopisa *Lettre Internationale*, **Stožer**, **Stremež**. U toku 2004. godine bio je i redovni kolumnist lista Dnevnik. Njegove priče i romani su prevedeni na više jezika i objavljeni u Makedoniji i inostranstvu. Za svoja djela dobio je prestižne nagrade: Racinovo priznanje (1994), za knjigu priča *Skok s motkom*; Grigor Prličev (1996), za prevod epa *Izgubljeni raj* i Stale Popov (2002), za roman *Dijakova smrt*. Član je Društva pisaca Makedonije, makedonskog PEN-a i Društva pisaca za mir iz Vašingtona.

Josip Mlakić (Bugojno, 1964), živi u G. Vakufu – Uskoplju, BiH. Dosada je objavio devet knjiga. Četiri romana: *Kad magle stanu* (2000), *Živi i mrtvi* (2002), *Čuvari mostova* (2004) i *Psi i klaunovi* (2006). Zatim četiri zbirke priča: *Puževa kućica* (1997), *Odras u vodi* (2002), *Obiteljska slika* (2002) i *Ponoćno sivo* (2004), te zbirku pjesama *Oči androida* (2004).

Andrej Nikolaidis (Sarajevo, 1974), pisac i *freelance* autor, koji piše mahom o fenomenologiji pop kulture. Objavio je knjige *Ogledi o ravnodušnosti*, *Zašto Mira Furlan*, *Katedrala u Sijetlu* i *Oni!* Objavio je i roman *Mimesis*. Živi u Ulcinju.

Nirman Moranjak Bamburać (Sarajevo, 1954), izvanredna je profesorica na Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo Filozofskog fakulteta u Sarajevu, kao i na Akademiji scenskih umjetnosti u Sarajevu. Objavila je knjige *Metatekst* (Sarajevo, 1992) i *Retorika tekstualnosti* (Sarajevo, 2003), te uredila zbornik *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller synkretismus*. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 52. Wien – München, 2001). Autorica je niza studija iz oblasti teatrologije, naratologije i književne teorije i kritike, kao i nekoliko značajnih prijevoda.

Maja Novak (1960) diplomirala je na Pravnom fakultetu i radila je kao advokat za slovenačku građevinsku kompaniju na Bliskom istoku. Iskustva koja je tamo stekla kasnije je uključila u svoje romane. Postala je priznata sa svoja prva dva romana, koja pripadaju žanru krimi-priče. Kasnije se udaljila od žanrovske literature i pronašla svoj različit, lingvistički briljantan i eruditski stil. Pored toga što piše romane, kratke priče, scenarija za televiziju, Maja Novak prevodi sa nekoliko jezika. Njena proza je puna humora, ironije, kao i kritike modernog potrošačkog društva.

književnost "Rijek" i "Zor". Autorica desetak predgovora i pogovora za knjige suvremenih hrvatskih prozaika. Od 2000. godine stalna je književna kritičarka "Jutarnjeg lista" gdje tjedno prati domaću proznu produkciju. Kritički tekstovi prevedeni su joj na slovenski, njemački i francuski jezik. Objavila izbor iz hrvatske fantastične proze ("Prodavaonica tajni", 2001), knjigu sabranih književnih kritika ("Backstage", 2002), izbor iz nove hrvatske proze ("Seks&grad", 2004), te izbor "Najbolje priče 2005." (Zagreb, 2006). Zajedno s Milovanom Tatarinom autorica je čitanke za 5. razred osnovne škole ("Pssst! Knjige govore", 2003). Prevodi uglavnom suvremene slovenske prozaike za što je 2000. godine nagrađena međunarodnom nagradom "Kulturkontakta" iz Beča. Članica je Društva hrvatskih pisaca, Hrvatskog društva književnih prevoditelja, Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika i Matice hrvatske.

Ranko Risojević (Kalenderi, 1943), pjesnik, prozaista, dramski pisac, esejista, istoričar matematike, prevodilac, objavio je oko četrdeset knjiga, izvedeno mu je desetak radio-igara, pet dramskih tekstova za djecu i dva za odrasle. Priredio je za štampu desetak knjiga poezije i proze. Za književni rad nagrađivan je više puta, a najznačajnije nagrade su "Željezare Sisak", za pjesničku knjigu *Prah*, nagrada "Laza Kostić" za proznu knjigu *Šum*, nagrada "Politikinog zabavnika" za knjigu za djecu *Ivanovo otvaranje*, nagrade "Pečat varoši sremsko-karlovačke" i "Skender Kulenović" za knjigu pjesama "Prvi svijet", te nagrada "Branko Ćopić", SANU, za roman *Bosanski dželat*. Trenutno je direktor Narodne i univerzitetske biblioteke Republike Srpske.

Tatjana Rosić (Beograd, 1962), doktorirala na Fililoškom fakultetu u Beogradu. Kao stalni istraživač saradnik radi na Institutu za književnost i umetnost u Beogradu, na projektu "Savremene književne teorije i njihova primena". Predavač je u Centru za ženske studije i istraživanja roda u Beogradu. Pored književne kritike aktivno se bavi i studijama kulture i roda, s posebnim fokusom na savremene teorije maskuliniteta. Autor je knjige *Proizvoljnost dnevnika: romantičarski dnevnik u srpskoj književnosti* (1994) i antologijskog izbora iz savremene srpske proze *Bizarni raskazi* objavljenom na makedonskom jeziku 2002. godine u izdavačkoj kući Magor iz Skoplja. Autor je brojnih studija i eseja iz istorije i teorije srpske književnosti, kao i iz oblasti studija kulture i roda.

Emir Šaković (Sarajevo, 1970), završio je studij komparativne književnosti i bibliotekarstva. Od 1992. do 1994. godine borio se u jedinicama bosanske armije. Objavio knjigu poezije *Pjesme iz pouzdanih izvora* (nedavno je štampano drugo, dopunjeno, izdanje).

Goran Samardžić (Sarajevo, 1961), završio je studij književnosti. Do sada je objavio knjigu pjesama *Lutke*, Svjetlost, 1990, knjigu poezije i proze *Otkazano zbog kiše*, Svjetlost, 1995, knjigu poezije i proze *Između dva pisma*, ABC, 1996, Ljubljana, te knjigu priča *Sikamora*, Bosanska knjiga, 1997. koja je bila proglašena od strane novinara knjigom godine u Bosni i Hercegovini. U izdanju *Profila* iz Zagreba objavio roman *Šumski duh*, nagrađen godišnjom nagradom Društva pisaca BiH.

Alma Skopljak (Sarajevo, 1977), diplomirala književnost naroda BiH i bosanski jezik na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Završava postdiplomski studij "Književnost u postmoderni" na odsjeku Bosanski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Tuzli. Živi u Visokom.

Dragan Velikić (Beograd, 1953) diplomirao je opštu književnost sa teorijom književnosti na beogradskom Filološkom fakultetu. Od 1994. do 1999. godine bio je urednik izdavačke delatnosti Radija B 92. Pisao je kolumne za NIN, Vreme, Danas i Reporter. U junu 2005. godine postavljen je za ambasadora Srbije i Crne Gore u Beču. Objavio je romane: *Via Pula* (1988, 1989, 1990: *Nagrada Miloš Crnjanski*), *Astragan* (1991, 1992, 1996), *Hamsin 51* (1993, 1995), *Severni zid* (1995, 1996: stipendija *Fonda Borislav Pekić*), *Danteov trg* (1997, 1998) *Slučaj Bremen* (2001, 2002) i *Dosije Domaševski* (2003, 2004); knjige priča: *Pogrešan pokret* (1983) i *Staklena bašta* (1985); knjige eseja: *YU-tlantida* (1993), *Deponija* (1994), *Stanje stvari* (1998) i *Pseća pošta* (2005). Romani, eseji i priče prevedeni su mu na desetak evropskih jezika. Posebno je prisutan na nemačkom govornom području. Zastupljen je u domaćim i inostranim antologijama.

Velimir Visković (1951) književni kritičar i leksikograf. Osnovnu školu i gimnaziju završio u Splitu; u Zagrebu 1973. diplomirao jugoslavistikom i komparativnu književnost. Od 1975. radi u Leksikografskom zavodu. Uredio prvu južnoslavensku enciklope-

diju personalnog tipa, trosveščanu *Krležijanu*. Bio član uređivačkih kolegija “Enciklopedije Jugoslavije”, “Filmske enciklopedije” i “Hrvatske enciklopedije”. Sada je glavni urednik *Hrvatske književne enciklopedije*. Uredio i priredio više stotina knjiga hrvatskih pisaca, među kojima i najnovije izdanje *Sabranih djela Miroslava Krleže* i hrvatsko izdanje *Izabranih djela Ive Andrića*. U izdavačkom poduzeću *Profil* trenutno uređuje biblioteku suvremene proze “Velimir Visković bira za vas”. Šesnaest godina uređivao je časopis *Republika*, posljednje tri godine uređuje *Književnu republiku* i *Sarajevske bilježnice*. Predsjednik je Hrvatskog društva pisaca. Predavao je na studiju Novinarstva pri zagrebačkom Fakultetu političkih znanosti i Suvremenu hrvatsku književnost na Filozofskom fakultetu. Gostovao je kao predavač na više stranih sveučilišta. Bio je stalni kritičar mnogih listova i revija: “Danas”, “Vjesnik”, “Vijenac”, “Feral Tribune”, “Politika”, “NIN” i dr. Objavio više od pet stotina kritika, eseja i rasprava te oko tisuću enciklopedijskih natuknica. Autor je knjiga “Mlada proza”, “Pozicija kritičara”, “Umijeće pripovijedanja”, “Sukob na ljevici”, “Krležološki fragmenti” i “U sjeni FAK-a”.

Andrea Zlatar Violić (Zagreb, 1961), stupanj doktora znanosti iz područja humanističkih znanosti stekla je 1992. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (disertacija “Modeli latinske autobiografije u 12. i 13. stoljeću”). Od 1985. do danas zaposlena na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, od 1999. u zvanju redovitog profesora. Uređivala je časopise za kulturu i znanost ‘Vijenac’ i ‘Zarez’, ‘Gorgodan’, ‘Studentski list’ i bila urednica kulture na Omladinskom radiju (današnji radio 101).

Knjige:

- *Istinito, lažno, izmišljeno. Oglеди o fikcionalnosti*. Zagreb, 1989.
- *Marulićeva Davidijada*. Zagreb, 1990.
- *Veliko spremanje*. Zagreb, 1995.
- *Autobiografija u Hrvatskoj*, Zagreb 1998..
- *Ispovijest i životopis*, Zagreb, 2000.
- *Neparne ljubavi*, Zagreb 2002.
- *Svakodnevne razglednice*, Zagreb 2003.
- *Tekst, tijelo, trauma*, Zagreb 2004.

Specijalistički radovi:

- *Cultural policy in Croatia*, www.eurozine.com (2001)
- *Ideja grada i suvremena umjetnost*, zbornik *Zagonetka umjetnosti*, Zagreb 2003.

EXECUTIVE SUMMARY



EXECUTIVE

The main theme of Sarajevo Notebook is the Contemporary Novel in the region during the last fifteen years. We began a special series in the previous issue, dedicated to Contemporary Drama. The next two issues will be dedicated to Short Stories, and Poetry. In this way we intend to offer a comprehensive view of creativity in the region, which will at the same time serve as a point of reference for all those who are involved in Slavic studies.

The introductory essay 'On Language, Shoes and Cakes' was written by Slavenka Drakulić, one of the leading writers in the region and in Europe. As a result of her passionate arguments against nationalist movements in the countries of former Yugoslavia she brought upon herself the rage of Croatian nationalists, and in the end she left Zagreb. Today she lives and works in Sweden, but her writing is present in Croatia and in other European countries.

She characterises the experience of being 'banished' from her country and from her native language as a kind of privilege. She has been accepted by Sweden and the Swedish language, while English has become the language of her essays, and Croatian is the language of her prose.

Many writers from former Yugoslavia, now living around the world, write about the traumatic experience of being stretched between two (or more) languages and two countries. Slavenka Drakulić from a somewhat different perspective writes about the experience of *exile*.

"It is impossible to go back to my childhood and youth, I cannot resurrect my father and brother, nor can I return to a country that is not there, and not even quite to the one I still live in. However, it is all there, because it is the part of my current identity consisting of layers of past and present, of different countries and languages, friends, experiences... Like the flakes of pastry in an apple strudel or creme layers in a cake. I see these as a multiplicity of my identity, in which, nothing is lost or dissipating, or mutually exclusive, but rather piled up on top of each

SUMMARY

other or laid end to end. The pain is part of this too, and my no man's land. The sliding off from your mother tongue sometimes hurts, but sliding into something else – a new language, another environment is indeed a gain. The void is being filled, the pain is being eased, the unity is there, after all. I am both here and there, involved, present, and more than doubly included."

The guest in our regular section, *Dialogue*, is Nedžad Ibrišimović, a Bosnian writer who has recently published a novel, *The Abiding One*. Over a very short period of time the novel has gone through three editions and has attracted a huge amount of interest. The hero of *The Abiding One* lives through centuries, and we follow the twists and turns of his destiny over this extended period. Two critics, Enver Kazaz and Nedžad Ibrahimović, uncover in a dialogue with Ibrišimović the process whereby *The Abiding One* was conceptualised.

In the main section, devoted to the Contemporary Novel, critics, essayists and historians of literature discuss the most significant literary developments over the last fifteen years, focusing on the importance of certain novels. For example, *Sudbina i komentari* by Radoslav Petković, or *Dvori od oraha* by Miljenko Jergović.

Sarajevo Notebook features excerpts from unpublished novels, a kind of anthology of novels in production. What becomes clear is that the choice of prose available points to an exceptionally strong generation of young novelists, together with continued serious output from established writers such as Dragan Velikić, Ivo Brešan and Mirko Kovač.

There are published prose chapters by Ivo Brešan, Daša Drndić, Josip Mlakić, Mirko Kovač (Croatia); Maja Novak, Miha Mazzini, Feri Lainšček (Slovenia), Venko Andonovski, Dragi Mihajlovski, Kica K.Kolbe (Macedonia); Zvonka Gazivoda, Dragan Velikić, Vladislav Bajac (Serbia); Balša Brković, Andrej Nikolaidis, Dragan Radulović (Montenegro); Emir Šaković, Goran Samardžić, Ranko Risojević (Bosnia and Herzegovina), Fatos Kongoli, Mehmet Kraja (Kosovo).

Izdavač: MEDIACENTAR SARAJEVO

Direktor: Boro Kontić

Kolodvorska 3

71000 Sarajevo

Bosna i Hercegovina

Telefon: (+387-33) 715-861

Telefaks: (+387-33) 715-860

E-mail: sarajevske.sveske@media.ba

Korektor

Svetlana Tomić

Dizajn naslovne strane

Ognjenka Finci

Amra Zulfikarpašić

Grafičko oblikovanje

Adnan Mahmutović

Štampa: BLICDRUK, Sarajevo

Tiraž: 1000 primjeraka

Časopis izlazi četiri puta godišnje.

ISSN 1512-8539

Na osnovu mišljenja Federalnog ministarstva obrazovanja, nauke, kulture i sporta, broj 02-15-5451/02 od 28.08.2002. godine, časopis "Sarajevske sveske" oslobođen je plaćanja poreza na promet proizvoda.



Arne Freiherr von Kittlitz
und Ottendorf,
njemački ambasador u BiH

“Mislim da su *Sarajevske sveske* jedinstvena publikacija. Riječ je o platformi za uspostavljanje dijaloga među piscima, naučnim radnicima i institucijama kulture i nauke na prostoru bivše Jugoslavije. Takva nastojanja čine ovu publikaciju i političkom institucijom par excellence. Možda je

problem to što izvjestan broj ljudi želi pogrešno interpretirati prirodu časopisa *Sarajevske sveske*. Za neke je to časopis koji pokušava da revitalizira nešto što više ne postoji, konkretnije bivšu Jugoslaviju. Smatram da je to namjeran pokušaj izrazito etnički orijentiranih ljudi da krivo tumače namjere *Sveski*. A namjera časopisa nije poniranje u prošlost, nego prevazilaženje prošlosti, naročito one nedavne, ružne, i okrenutost evropskoj budućnosti. To je publikacija koja dokazuje da je, ipak, moguć dijalog u regionu uprkos granicama, etničkim afilijacijama, te ideološkim različitostima; da je moguće tragati za zajedničkom podlogom za komunikaciju i plodnosnu intelektualnu razmjenu mišljenja.”

Muharem Bazdulj



Meni je drago što su se *Sarajevske sveske* pokazale kao spoj mladosti i iskustva i što su kroz ovaj časopis, tokom svih ovih godina, počeli da se pojavljuju i mnogo mladi autori, rođeni sedamdesetih i čak osamdesetih godina.

Sada bih želio da pročitam odlomak iz knjige Mirjane Miočinić *Nemoć očiglednog*, dio referata koji je Mirjana Miočinić

održala tačno prije deset godina, '96. na jednom sastanku u Grenobleu:

“Došlo je do potpunog prekida komunikacije među narodima, do potpune izolacije svakog od njih. Gledano iz perspektive budućnosti kultura, to mi se čini jednom od najnesrećnijih posledica ovoga rata. Najveći problem predstavlja potreba za samoizolacijom. Ona je inspirisana netrpeljivošću, strahom i podozrenjem, indukovanim tokom svih ovih godina. Ali je istovremeno nasušna potreba mediokriteta koji čuvaju svoj ograničeni prostor kao prostor za sopstvenu robu koja ne trpi konkurenciju. Jer konkurenciju ne bi mogla ni izdržati.”

Ja mislim da su *Sarajevske sveske* načinile – i to nije kurtoazija – možda jedan od presudnih koraka da se ta samoizolacija, i da tako kažem, zavjera mediokriteta makar u književnosti, makar na nekom nivou, dokine.

Sa promocije prošlog broja u Sarajevu

