

*Иван Велисављевић*

## САРАМАГО И ЊЕГОВИ ХИРОВИ

Жозе Сарамаго: СМРТ И ЊЕНИ ХИРОВИ,  
превела Тања Штрбац, Лагуна, Београд 2011.

Већ је, дакле, у наслову текста смрт постала Сарамаго. Као и она, декларисани португалски комуниста и атеиста појављује се у више облика, под разним маскама. Преобучен пре свега у наратора, меандрира низ дугачке реченице, заклања се иза привидно алегоријске форме, прикрива политичку агенду тиме што разним гласовима дозвољава да преузму приповест и воде је у правцу религијске и филозофске расправе, само да би је потом разоткрио, широким потезима сликајући један могући свет у којем је смрт одлучила да се не појављује, да одустане од жетве на неко време, и тиме покренула друштвене институције и организације којима је неопходна: цркву, болничку и погребну индустрију, осигуравајућа друштва, мафију, војску... Ипак, чини нам се непотпуним читање које истиче само политичку намеру, зауставивши се на „свифтовској иронији“, којом се исмевају друштвене аномалије у капитализму, или религиозне, футуристичке, трансхуманистичке и друге сањарије о победи над смрћу, а нарочито о оптимистичком развоју ситуације након те потенцијалне победе. Час онај који препушта говорницу актерима ове игре са смрћу, час онај који исмева сопствени стил, хировити наратор Сарамаговог романа користи алат ироније не само зарад сатиричног ефекта, већ и да би, у „перманентној парабази“, обраћајући се читаоцу, самосвесно послао сигнале о изеровским „чиновима фингирања“, на тај начин разоткривајући фикционалност приповести.

Таква наративна стратегија потребна је како би приповедање непрекидно преобликовало идеју да је победа над смрћу могућа је-

дино у причама, а не у стварности, што напоследку заиста може бити једна од Сараматових атеистичких поенти (иако би Харолд Блум вероватно рекао: гностичких). И зато није произвољно приповедачево наоко узгредно, шаљиво помињање Марсела Пруста, који је у дну кревета видео смрт „у лику дебеле жене обучене у црно“. Иако је у јавности смрт, као и бог, невидљива, други велики писац који тврди да зна како, макар у приватности, изгледа смрт, јесте управо Сарамато, тј. његова приповедна маска. „Напоследку“, каже он, „о богу и о смрти постоје само приче, а ова није ништа више него једна од њих.“ (154)

Један од кључних догађаја разоткривања фикционалности налази се у другом делу *Смрти и њених хирова*. Пре него што постане чудно лепа жена од око тридесет и шест година, смрт је запањена, очајна или тужна. Одлучила је да својим жртвама шаље писма у љубичастим ковертима, писма која их обавештавају да ће умрети за седам дана. Међутим, писмо једном виолончелисти трећи пут се враћа, неиспоручено, као да се „нека страна сила, загонетна, несхватљива (...) противи смрти те особе“. (147) У немилој ситуацији, смрт објављује да таква виша сила не може постојати, јер „нико на свету ни изван њега никада није имао више моћи од мене, ја сам смрт, остало је ништа.“ (147) Упркос томе, приповедач Сараматовог романа на крају поглавља замишља како теши смрт, како јој ставља руку на раме и подсећа да су људи због ње доживљавали безброј пораза, те да и њој ваља достојанствено прихватити непријатност прве битке коју губи. Потом саркастично додаје, у мислима се обраћајући тужној дами са косом, да га баш занима како ће се извући „из ове петљанције у коју су вас сместили“, али да није саркастичан због жеље за осветом, јер би то било „као исплазити језик крвнику који вам одрубљује главу, искрено говорећи, ми, људи, и не можемо учинити ништа више него да исплазимо језик крвнику који се спрема да нам одсече главу“. (150) Поглавље се завршава двама индикативним реченицама: „Смрт се расрдила. Тренутак је да јој исплазимо језик.“ (151)

Ова преломна тачка Сараматовог романа отвара неколико питања, а проблеми наратије и књижевне врсте којој *Смрти и њени хирови* припада могу нам донети нека упутства за једно од могућих тумачења. Наиме, када смрт постане лик у фикцији, једини који је може сместити „у петљанцију“, једина сила виша од ње јесте сам наратор, иза којег се, након што је одлучио да се врати у савремену теорију књижевности, увек цери аутор приче. Он може учинити да се смрт заустави, да се заљуби у виолончелисту, да постане срдита и неодлучна, може јој се смејати, другим речима, он, као и ми, људи, не може учинити ништа друго осим исплазити јој језик,

буквално јој се наругати *језиком*, што у овом случају значи да може приповедати. Поглавље касније, паралеле између смрти и приповедача, преплетености смрти и језика, смрти и литературе, постају развијене у целу епизоду – смрт се, наиме, приказује као писар, чак бисмо могли рећи: као бирократа са специфичним задатком. Она је свеприсутна у свету, покушава да буде безоблична, али је понеки писци виде у разним облицима, док делује из писарнице, употребљава каталоге, пише писма, и долази у неприлику јер једна од њених жртава, један од ликова из каталога, одбија да се покори вољи писма. Приповедач Сарамаговог романа једнако је хировит као и смрт у том роману, због тога што жели да избегне „аутоматизам у поступању“, почиње да се понаша „као краљица и господарица онога што ради, и не само тога, него и тога када и како то треба да се ради“, чиме покреће причу – управо, како сам каже за смрт, „спроводећи одлуке (...) без којих ова приповест, на срећу или несрећу, не би могла постојати“. (173) Једна од таквих одлука је да се исприча прича о земљи у којој нико не умире седам месеци, јер је смрт отишла на одмор.

Не звучи ли нам, према томе, Сарамагова *Смрт и њени хирови* као алегорија о приповедању, о књижевности, чији су интервали, прекиди, процепи, усмерени против аутоматизма, а на којима Сарамаго темељи приповедачку позицију, заправо хирови у језику, хирови језика, којима литература сведочи о смрти, о покушају да се обухвати смрт путем *уласка у језик*, уласка који се налази, сетимо ли се Лакана, на почетку *вежбања смрти*? Осим тога, *Смрт и њени хирови* има још један важан сигнал алегоријског, јер покреће питање границе дискурзивних врста, питање мешавине филозофско-теолошког и наративног говора, што Андреа Златар препознаје као једну од важних последица историјског промишљања алегорије као фигуре, врсте и тумачења.<sup>1</sup> Изузев очитог споја ова два начина излагања, ми смо и сигнале разоткривања фикције препознали као сигнале алегоријског говора, због чега је важно да испитамо о каквој алегорији је реч.

Најпре треба рећи да је веома тешко сместити Сарамагову приповест у један од четири типа алегорије о којима говори Цветан Тодоров – очигледне, привидне, посредне и неодлучне.<sup>2</sup> Иако има слој што упућује на социјално наравоученије, *Смрт и њени хирови* не може се сводити на политичку сатиру, као ни на варијанту модерног антиоптимистичког *Кандида*. Њена посредност постоји, јер

1 Andrea Zlatar, „Alegorija: figura, tumačenje, vrsta,” u: Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.), *Tropi i figure*, Zagreb, ZZZK, 1995, str. 275

2 Цветан Тодоров, *Увод у фантасиичну књижевност*, Београд, Службени гласник, 2010, стр. 71.

се дословно значење не губи – људи заиста престану да умиру и ми пратимо плаузибилне последице тог догађаја. Али како роман одмиче, за читаоца постаје изузетно тешко да се одлучи између, како каже Тодоров, дословног и алегоријског тумачења, зато што смрт *дословно* постаје лик у причи, чиме Сарамаго усложњава алегоријску структуру, јер на крају не знамо да ли је поента да се задржи неко дословно значење које је замењено алегоријским (и које би то значење било?), или да се измакне алегоријском управо тиме што смрт постаје антропоморфна, лик унутар, на више места разоткривене, фикције, чиме се сугерише да је цела прича само привидна алегорија, јер уместо смрти, у ствари, не стоји ништа?

То јест, ништа осим саме приповести. У том смислу, Сарамагова књига наставља се на Бенјаминову студију о алегорији.<sup>3</sup> Наиме, Бенјамин говори о алегорији као рушевини која чува траг, сведочи о историјском које се руинирало. Због тога алегорија има пресудну категорију времена. Замена дословног и пренесеног значења, на којој почива алегорија, указује нам на нецеловитост, руинираност, траг целине из прошлости. Сарамаго, као и Бенјамин, покушава да одговори на питање шта је та целина *била*? Да ли је то време без алегорије у којем није постојала замена, у ком су дословност и пренесеност исте, у којима разлика између њих није повучена (или је избрисана)? Иако се Тодоров противи широком одређењу алегорије као суперфигуре, није превелики корак закључити да Бенјаминова студија и Сарамагов роман наводе на такву помисао. Није ли управо раздвојеност дословног и пренесеног оно што чини кључну стилску фигуру, која сведочи да човеков пад почиње именовањем, уласком у језик, у бесконачне текстове који траже друге текстове да би били протумачени, чиме производе „семиотичку нелагоду, тјескобу, страх“,<sup>4</sup> самим тим и свест о свеprisутности смрти? Ничеанска поука Сарамага и Бенјамина јесте да *дрући свети* без именовања, у којем је реч једино „у Бога“, више не постоји, а да алегоријска рушевина чува једино траг приче о том свету, историјског времена које показује да тај свет и није био друго до прича. И зато у Сарамаговом роману онај који прича причу, бог и аутор, све време говори једино о смрти и језику. Сарамагова књижевност пресудно је обележена алегоријом, јер тиме што сведочи о расцепу дословног и пренесеног у ствари непрекидно говори о смрти. Чак и када прича о томе да је смрт на неко време нестала.

3 Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prevela Javorka Finci Pocrnja, Sarajevo, „Veselin Masleša“, 1989.

4 Андреа Златар, наведено дело, стр. 270.

*Иван Радосављевић*

## ЕПОХА НА ЛЕЂИМА

Угљеша Шајтинац: САСВИМ СКРОМНИ ДАРОВИ,  
Архипелаг, Београд 2011.

Изгледа ми да се најважнији утисак по читању *Сасвим скромних дарова*, новог романа Угљеше Шајтинца, може сажети на следећи начин: то је веома варљиво лагана, питка и непретенциозна омалена књига. Нисам сигуран да ли та варљивост ради у њену корист, или на штету, јер са једне стране олакшава перцепцију, док је са друге излаже ризику да измакне озбиљнијој анализи и прелако исклизне из пажње читаоца који прати нашу савремену прозу. Сигурно је, међутим, да она, та варљивост, није случајно присутна, већ представља плод промишљене ауторске стратегије, јер ћемо је уочити како на формалном, тако и на стилском, и на тематском плану.

Ако кренемо тим редом, форма овог романа прва нам казује да се аутор овде клони грандиозних гестова: он користи стандардни модел епистоларног романа, добро познат из историје овога жанра и потврђен вишевековном употребом, који последњих деценија чак доживљава мали препород, захваљујући технологији, јер откад је електронска пошта ступила у свакодневни живот, обичај дописивања ослободио се старинске патине, те као смисаоно неутрални елемент реалности изнова лакше ступа у књижевност. Вреди запазити да Шајтинац сада већ устаљену форму савременог *e*-пистоларног романа модификује према старијем узору, тако што уклања заглавља уобичајена за овај вид електронске комуникације, а дужином појединачних писама осетно одступа од сажетости која преовладава у порукама електронске поште. И један и други поступак оправдани су и корисни за његову сврху: истина је да присуство заглавља (које наводи пошиљаоца, примаоца, тачан час слања поруке и тако даље) додаје једну зеру документаристичке уверљивости, али она је сасвим ретко функционална у наративном смислу, а његово одсуство у *Сасвим скромним даровима* јасно се препознаје као одбачен баласт, у корист проходности текста. Дужина појединачних писама, пак, Шајтинцу је од значајније функционалне користи, јер дужим дахом појединачних исказа у дописном дијалогу успоставља ритам приповедања примерен биографском и психолошком профилу својих ликова.

На стилском плану, идиоми двојице кореспондената су међусобно различити, унутар себе ваљано мотивисани, доследни и пре-

познатљиви, а заједнички их обележава слободнија, говору блиска интонација, постигнута мање употребом колоквијализама, а више индивидуализованим манирима и, још важније, прецизним и уверљивим синтактичким уобличавањем. Језик сваког од двојице браће која се дописују је динамичан, врцав, интиман, контекстуализован заједничким искуством и уверљиво реалистичан.

Тематизовану оваквим приповедним средствима, овај роман у првом плану доноси породичну причу, над којом се у позадини надвија злодух наше савремене историје. Просторну раздвојеност, која је *sine qua non* дописног жанра, Угљеша Шајтинац не позиционира као просту конвенцију, већ је умешно користи као екстремну тачку животописа, као резултанту породичног времена неотклониво обликованог ратом, изолацијом, депресијом и осталим датостима последњих ратова и поратног доба. Боравак у Америци, као почетни знак животног и професионалног успеха млађег брата, контрапунктиран је писмима која из домовине шаље старији, припадник генерације која је у највећој мери психолошки, емотивно и професионално оштећена идеолошким и ратним страхотама. Своју животну осујећеност, међутим, старији брат уз минимум горчине успева да каналише у продуктиван дијалог, у којем ће са искреним еланом моћи да саслуша и подели нова искуства, утиске и перспективе млађег, па ће чак успети да том америчком искуству помогне и допринесе, с једне стране у дијалогу изнова освајајући позицију старијег, оног који може да даје добре савете, а с друге иступајући у улози породичног стожера у тренуцима домаће кризе, онога који је (ипак) у стању да апсорбује ударце свакодневице и макар привремено заштити млађег брата у туђини, када му је то потребно и важно.

Ова камерна, топла породична прича, исприповедана на сведен, сврсисходан и ненаметљив начин заправо је једна од великих *прича* наше генерације. Њен домет ми изгледа умногоме далекосежнији, и значај општији, него што би хтела она варљива једноставност коју сам поменуо на почетку. Трагедије, злочинства и беду наше скорашње историје Шајтинац преводи у интимне ломове, остављајући читаоцу да о иницијалном праску суди једино по одјецима који испуњавају писма која браћа један другом упућују с краја на крај света. Игривост и дух са којима то чини, као и неочекивани, макар и невелики простор наде и будућих очекивања који отвара фабулативним обртом на самом крају, нимало нису елементи који *Сасвим скромне дарове* коче и задржавају у фокусу интимног и индивидуалног, јер тежину збиље једне епохе можемо препознати и оценити једино по сили којом делује на леђа сваког од нас, појединачно. У епистолама које испуњавају ових стотинак страница та тежина се одлично чита, јер се под њом утибају рамена ликовима.

*Љиљана Шоп*

## ОПОРА БАЛАДА О ИЗГУБЉЕНОЈ РАВНОТЕЖИ

Фрања Петриновић: АЛМАШКИ КРУЖОЦИ ЛЕЧЕНИХ МЕСЕЧАРА, Академска књига, Нови Сад 2011.

Неко је морао подузети и тај готово немогући посао, с осећањем моралне обавезе, да напише *лирски роман* о деведесетим годинама прошлог века које, ма колико прошле, метастазама трају до данашњег дана. Учинио је то Фрања Петриновић, и не помињући ратове, распад бивше државе, диктаторске владаре и њихове по народ погубне политике, међународну улогу у балканском крвавом расплету, све оно што се свим другим романсијерима чинило неизбежним (и резултирало политички актуелном и острашћеном прозом) у покушајима да се суоче са овом темом и временом зла. Остаје непобитан наглашен морални ангажман Петриновићевих *Алмашких кружока лечених месечара*, али га пишчев приступ и угао гледања, стил, повишена реторичка свест, опори хумор и разорна иронија, лишеност црно-белих схема и подела на кривце и жртве, узносе на ниво психолошке и социолошке запитаности над феноменима и коренима зла, помно градећи отклон од замке дидактичког моралисања и илузије о касти недужних.

Главни јунак Петриновићевог романа је Нови Сад. Прича се концентрише у 1993. и 2010. годину. Наратор је сенка онога што се некад звало свезнајућим приповедачем, осуђен да сведочи о граду изгубљене равнотеже, да бауља клизавим и осиромашеним новосадским улицама, Футошком пијацом на којој цвета трговина на црно, међу све агресивнијим и примитивнијим становницима некад пристојног и мирног града, међу неуротичним сподобама принуђеним да убрзано уче лекције елементарног преживљавања, с једне стране, и опасним ловцима у мутном који преко ноћи стичу прљаво богатство и сумњив углед, с друге. Одлучан да надолазећем паклу супротстави једино што зна и може, поетску дистанцу, писац се опредељује за метеоролошки варљиви април (април је округан месец, рекао је једном песник). Девет поглавља романа о 2010. години носе име *Априлски демони* и *Априлске мейсџазе*, а у њима аутор броји седамнаест девастираних новосадских априла, време које су свим његовим јунацима појели скакавци.

Јунаци Петриновићеве приповести су наше горе интелектуалци, паметнице и идеалисти, слој несналажљивих али и непред-

видљивих људи који више осећају посвемашњи дисбаланс града и времена него што разумевају шта се заправо догађа, припадници тзв. средње класе коју су деведесете свакако најочљивије погодили и, историјска је чињеница, практично уништиле. Уводећи их у причу, писац их с нотом горке ироније представља у поглављима *Расходовани Таџији* (Михајло Видојковић, професор историје који је изгубио посао), *Похарани Сенека* (Наталија Поповић, запослена у Архиву, касније професорка социологије на Филозофском факултету), *Демолирани Хорације* (Милан Лазић, песник и новинар, запослен на Радију), а трагична прича се заправо врти око њиховог пријатеља, нејасне и контроверзне личности тог „месечарског кружока“, Данила Николића, готово на смрт пребијеног једног априлског дана у узаврелом центру града. Вероватно тачне градске гласине упућују на наручиоца злочина, Милоша Поповића (*Транзициони Тидерије*), осиног локалног моћника, политичара и новопеченог тајкуна, али како то у нашим, наравно не само нашим, замешатељствима бива, оца побуњене Наталије и у очев свет добро уклопљене Наталијине сестре, лепе Ксеније, коју ће оженити Симеун, бегунац из друштва „месечара“. Да ли је Николић радио за Поповића и закинуо га у ионако незаслуженој добити, да ли је Лазић цинкарио Николића и навукао убилачке утериваче дугова да га премлате усред града, да ли је Наталија волела Данила, све је то за коју годину, у којој су се силеције позиционирале а идеалисти постали губитници, престало да буде важно. Кајање, грижа савести, вербалне тираде у покушајима дефинисања појава, половични отпори какав је Наталијин према оцу, сестри или уличним силецијама, ништа од тога више не може да излечи „лечене месечаре“, нити да их врати у дане када су веровали у себе, у пријатељство, у друштво и идеале, надајући се да нешто могу направити од својих живота и нечим допринети нормалном друштву и бољој будућности. „Душа је наша поприште и разрешење свих сукоба“, беше гесло које је у граду без баланса изветрило у утопистички стих. Ни седамнаест година касније нико није докучио „коначну истину“, ако нечег таквог уопште има, јер све су истине сковане за личну употребу и нечију корист, као оправдање за учињено и неучињено у ситуацијама када су „мердевине којима су се пењали биле наслоњене на погрешан зид“. Нико још није склопио логаритамске таблице свих неизбројивих грешака, сложио све узроке због којих се већина окренула добровољном прилагођавању глупости, злу, патриотским злочинима и елементарном преживљавању. Ни историчар, ни песник, ни професорка социологије, па ни неименовани наратор, пасионирани сакупљач различитих верзија и „сличица духова“ које, час нежно



час гневно, слаже у речи против заборава, у каламбуре, грдње, де-минутиве, аугментативе, па чак и риме.

Петриновићева романијерска конструкција одржава се, пре и после свега, на одабраном стилу, језичкој вехементности, речима. Каткад се аутор и понавља, и претерује (рецимо на четвртасом четвртку, априлилили филозофирању или симболици пооткидане дугмади која се злослутно шири улицама града), бичује и засипа речима, верујући да му само оне могу помоћи на клизавици и ветруштини догађања, да оне могу повратити равнотежу и коначно проникнути у магловити и опскурни смисао преживљеног зла. Свестан да су се баш међу поштоваоцима речи и стила нашли најсигурнији транзициони губитници, не кријући да га они највише и занимају јер им и сам припада, и јер тај „кружок» најбоље познаје, Петриновић плете лебдећу лирску сагу, којом неуморно заогрће документарни скелет приче, њено стварносно језгро, њене отровне националистичке, фашистoidне, злочиначке пипке.

*Алмашки кружоци лечених месечара* никога не аболирају од мање или веће кривице за деведесете и сматрам да је управо то она *коначна истина* до које је писац дошао. Непопуларна је то истина и најређе је чујемо у обиљу аналитичких покушаја да се са недавном историјом разрачунамо. И најбољима и најгорима увек ће пријати флоскула о томе како народ не може ни за шта бити крив, исти онај народ који се никад неће сложити око појединачних криваца, до судњег дана се делећи на оне који исте особе сматрају националном срамотом и националним херојима. Ни прича о кривици или невиности интелектуалаца, она због које и око које је и исплео причу Фрања Петриновић, никада се неће расплести. Гордијеви чворови и постоје да би остали неразмрсиви (немамо ми те Дамоклове мачеве), и они постоје чак и кад их у једном времену привидно расплете некаква демократска већина. Да се вратим у овом тексту већ цитираном месту из романа („Душа је наша поприште и разрешење свих сукоба.“). Времена зла су богомдани тренутак да се изгуби душа, чиме се губи и шанса за разрешење сукоба.

Између почетка и краја Петриновићевог романа назирем болну симетрију. Месечари који су преживели и остали у Новом Саду, немоћни да ишта почине са својим сећањем (ни да забораве, ни да се освете, ни да опросте), окупе се по навици, комуницирају по инерцији, више прећуткују но што кажу, у стању су „привремене регресије“ чија се *привременост* трајно настањује у њиховим промашеним, губитничким животима педесетинештогодишњака. Град припада неким новим генерацијама, стасалим у временима изгубљене равнотеже, равнодушним према појму *душе*. Осећају исте оне страхове, немоћ, кукавичке тренутке или налете узалудне хра-

брости које су, не успевајући да их осмисле у делотворну акцију и адекватну реакцију, осећали и деведесетих. Живе дане у којима сви имају шансу изузев губитника, дакле без шансе да промене прошлост, прихвате садашњост, креирају властиту будућност. Једина је разлика у томе што сада с више разумевања прихватају, тачније чују, онога воајера с почетка романа, оног „спектакуларно мирног, контемплативног паметњаковића пинокијског носа“ и издуженог лица, којег су овлаш, рубом вида и свести, сретали у судбоносним тренуцима својих живота на улицама пољуљаног града. И он ће им на крају рећи да има пријатеље које не жели да види, да му је мука од свих њих као и од самог себе, да су сви исти и личе као јаје јајету у јаловој потреби да поправљају туђе животе, да има нечег језовито забавног у њиховим невештим причама које ништа не могу променити нити поправити, да није он ни проблем нити грешка коју упорно траже, али да су њему, и даље, они ипак најсумњивији!

Довиђења, до следећег губитка равнотеже, мада се ни од претходног нисмо повратили, поента је Петриновићевог романа. Барем по мени, којој не недостаје мазохистичка црта јунака овога романа, и која је овај роман прочитала и трећи пут (!) да би о њему прословила ово што управо (не) читате.

## *Владислава Гордић Пејковић*

### СЕВЕРЊАЧКА ГОТИКА

Срђан Срдих: ESPIRANDO, Стубови културе, Београд 2011.

„Семафори не раде. Знак да нема знакова.“

Цитат из приче „Медицине“, уместо у очекиваном правцу семиотичке анализе обесмишљеног света, читаоца прве Срдихеве збирке прича одвешће у правцу једне не одвећ запажене али узнемирујуће изјаве политичара познатог по убојитим афоризмима. Тај овде намерно неименовани човек рекао је следеће: *Срдију од дејоније разликују само две ствари – семафори и ПДВ.*

Девет прича Срђана Срдиха находи се баш у свету који се мрачи и распада услед хроничног одсуства сигнала, али то је и даље свет у коме се све дажбине прецизно и неумољиво наплаћују. Посивели и од стреса и од учмалости, грцајући у емотивним дуговима и егзистенцијалним замкама, Срдихеви јунаци не престају да повраћају и пуцају, да се узајамно гуше и гоне у постапокалиптичним световима врелих турских плажа, провинцијских биртија, пламених фабричких постројења челичне утробе. Предан фрагменту, Срдих

испитује страшну, смртоносну баналност наше „интегралне“ свакодневице. На тренутак се читаоцу може учинити да, и поред низа интертекстуалних веза које се испредају – поглавито кореспонденција са Фокнером и Бекетом, Џојсом и Бернхардом, понегде и Поом – писац нема намеру да капитализује вредност литерарног утицаја, него само да га, исисавањем садржине, исцрпи и обеснажи.

Јер, управо прича која на најдоследнији и највернији начин варира задати модел „Ружа за Емилију“, оснажује парадокс: она толико дословно следи Фокнера да јој хроничар Јокнапатофе постаје потпуно непотребан еталон препознавања. Срдић измешта главну јунакињу из имагинарног Џеферсона у реал-социјалистичку, етнички анксиозну Кикинду, у простор *северњачке њошке*, али његов прави дуг Фокнеру (са све ПДВ-ом) наплаћује се другде: у причама попут „Комараца“ и „Зозобра“, где мултипликацијом приповедних перспектива и приповедних гласова понавља маневре из *Док лежах на самрти* и *Буке и беса*, па као што Фокнера, по заповести, читамо као „намерно погрешно разумевање Фројдове теорије и Џојсове праксе“, тако и приповедање Срђана Срдића темеље успоставља на поетичкој издаји – на незамисливој, северњачкој карневализацији Фокнера у оквирима непоколебљиво монолитне заједнице.

„Песме на смрт“ (како стоји у поднаслову збирке), издисаји, горки самртни одушак лишен катарзе – ето речи да се опише Срдићева приповедачка авантура у девет кругова. Позиционирајући се између исповести и сказа, уз обилато коришћену вишеструку фокализацију, нарација нам открива неочекиване предности и могућности приповедања у првом лицу.

Срдићево највеће искушење у овој збирци није пресликавање рушевног и запарложеног света обележеног болешћу, насиљем и опсесијама, није ни разрачунавање са језиком који све више отворено одустаје од посредовања стварности, бежећи у *нејезик*. Највеће од свих искушења је приповедање, процес уланчавања слика стварности у велики мозаик постапокалипсе. Срдићев приповедач обраћа се читаоцу од кога зна више да би, што више говори о себи, све брже постајао жртвом самозаваравања, све дубље тону у илузију: он открива своје слепило читаоцу на увид, предрасуде туристичких креатура у „Комарцима“, клопку „зауостављеног, провинцијског живота“ једног кукавног Казанове у причи „Сиво, суморно нешто“, шири спектар паланачког оговарања и заједања у „Ружи за Емилију“ и „Поводом смрти најбољег међу нама“. Приповедач у првом лицу, кад је драматизован и интегрисан у фиктивни свет о коме приповеда, генерише значење текста парцијалношћу своје визије и непоузданошћу виђења која му је својствена: сва његова ограничења шире границе света.

Срдић успева да приповедање у првом лицу претвори не само у стратегију карактеризације (која није тек конвенционално реторска) већ и у алегоријску парадигму човекове неспособности да расуђује непристрасно.

Жерар Женет је указивао на подвојеност перцепције и вербализације код приповедања у првом лицу, што је само на другојачији начин формулисана подела Франца Штанцла на „ја које доживљава“ и „ја које прича“. И поред суженог простора перцепције и ограниченог увида у објективну стварност, приповедач у првом лицу остварује преко широким палетом могућности да фингира стварност – посредством писања писама, дневничких бележака, мемоара, усмене исповести... и све ће те могућности фингирања Срдић надмоћно искористити. Логика приповедања у првом лицу може бити озбиљно угрожена ако то егзистенцијално „ја“ покушамо да објективизујемо. Дорит Кон препознаје два основна искушења приповедача у првом лицу: прво је „објективизација себе“ (а она „прекида есенцијалну везу између садашњег исказа и пређашњег искуства“), а друго „свезнајућа презентација околног света која занемарује субјективну перспективу властитог ја“. Срдићеви приповедачи срећно су избегли ту могућност, макар ураћањем у херметичност и нетранспарентност говора, бежећи у драмски израз кад год приповедање постане опасно, мртво поље.

„Годинама, нешто се ваљало фабричком стазом према мени, вукло своје млитаво тело у мом правцу, невешто се скривало међу закржљалим, наказним брезама (...) спавало у напуштеним радничким баракама, сунчало се по бетонским плочама преосталим иза одавно мртвог градилишта. Нешто што ме је ноћас потапшало по рамену.“ Не само наслов, „Сиво, суморно нешто“, већ и овај цитирани *ипредкрај* приче дефинише једно опште место северњачке готике, света са *ипредричком* бившег сјаја самлевеног у ждрелу рата и(ли) индустријализације као што је предрича Емилије Грас. Семафори не раде, јер нема куда да се оде. Очајање и безнађе остају закапијани у недрима кратке прозне форме, као свог најбољег претинца.

Драгана Столић

## О ЛОШИМ СТРАНАМА ДОБРИХ НАМЕРА

Крста Поповски: ЕЈ, Моно и Мањана, Београд 2011.

Роман *Еј* Крсте Поповског даје комично-гротескну слику породичних односа, надовезујући се на претходни роман *Таија* (2007). Под утицајем „књижевог силогизма“ у искушењу смо да ова два романа посматрамо као могуће делове „трилогије о породици и њеним ишчашеностима“. Истина је да се степен заошијаности тог друштвеног микрокосмоса разликује: у *Таји* приказана стварност је необична, другачија, прави пример чудаштва, али у роману *Еј* она достиже размере фантастичног. „Неснађени“ наратор из *Таије*, комични дебељуца, готово је бергсоновски пример душе која је оптерећена аутоматизмима свога живота. Он спремно улеће у сјасет смешних незгода када се нађе у широком белом свету и само понекад додирне рубове помало застрашујуће породичне приче. Нараторки романа *Еј* није дуго требало да открије деформисаност свог света: после прозаичне јадиковке ужурбане домаћице, следи сазнање да је она своју кћерку јединицу изгубила пре више од две године, и да, ношена својом „логицом“, долази да је тражи у најближој станици милиције, као изгубљену ствар.

Читава ситуација школски је пример гротеске. Како каже Тамарин у својој студији, то је спој диспаратних елемената у којој су нераздвојиво повезани трагични елемент са призвуком језивог и комични с призвуком бесмисленог. Гротеска може деловати као емотивна анестезија, јер потпуног саживљавања не може бити: „Напокон: с гротескним објектом се не може гледалац идентифицирати, ваља га гледати из церебралне дистанце да се осјети његова деформност.“ (Тамарин, Г. Р., *Теорија јројеске*, Сарајево, 1962) Заведени препознатљивошћу иницијалне ситуације у којој је пусто женско, пословично идентификовано као „три стуба сваке куће“, оптерећено свим и свачим, увек растрзано пословима који се некако не виде а подразумевају, убрзо добијамо хладан туш пред сазнањем да се ствар одвија мимо уобичајених колосека, а да смо ступили у фантастични свет који је задржао само форму приче о ординарној породици и њеним свакодневним проблемима.

Гротеска и хипербола иду под руку док се нижу детаљи из живота брачног пара чија је кћерка нестала, у којем се смењују бедастоће и несувислости и где се не зна ко је гори: неспособни, саможиви, размажени муж или готово опседнута жена чије је служење и удовољавање господару пример ропске посвећености са потпу-

ним самозанемаривањем. Сасвим нам је јасно да све време ходамо кроз свет са оне стране огледала, те да процес „узимања изказа“ у полицијској станици и не може имати другачију форму осим нове сулудо-комичне комбинације привидно познатих појединости. Комично, дакле, не мањка, али је хиперболе ипак у једном тренутку сувише, као да су димензије фантастичног превелике да би се у његове оквире сместила, или, боље рећи, да би се преко његових калупа растегла породична прича. Као резултат, породична прича се толико изобличила да је постала одбојна.

И таман кад нам већ дојади да слушамо какву је нову сумануту ситуацију створио „дипломирани филозоф“ Петар, посвађан са животом, али у добрим односима са сопственом удобношћу, ствар се премешта на други план. На дело ступа оно што се назива мотивацијом јунака. У другој половини романа нараторка нам се не указује само као карикатурална приказа жене-домаћице, комично служинче, већ као психички болесник. Постепено, наш поглед се задржава више на њој, њеном изгледу и поступцима и одједном се изоштрава слика болести. Гротеска бледи пред новим мотивационим кључем, а под тамном светлошћу помраченог ума све другачије изгледа. Чак и потпуно фантастично објашњење где се крила Дуња свих тих година, са прикривеном игром речи – у орману/роману – комотно се смешта у безобални свет оболеле свести. Јер, у том контексту, апсолутно све може да се доведе у питање, па чак и то да ли она уопште има кћерку или је можда то само производ неке асоцијације и алогичног повезивања доживљаја.

Роман достиже тренутак када није јасно за коју мотивацију треба да се одредимо, односно којој страни ће се наше разумевање окренути. А разлика није занемарљива. Гротеска нас узнемирава, ствара нелагоду, непријатно жуља нашу свест док се кисело смејемо, плашећи нас да је њена веза са нашом стварношћу можда ближа него што бисмо очекивали. Док прелазимо преко приказивања мушке неспретности, а женске лудости, тешко је одолети пориву да се у томе препозна, преувеличан, део онога што свакодневно видимо и доживљавамо. А нестанак ћерке чини онај други крај гротескне опомене који казује да та свакодневица није безазлена, јер неретко производи, а и то добро знамо, много изгубљених душа. Али у другој половини романа тај рески укус нестаје, јер смо на путу да се препустимо старом добром сажаљењу. Болесном човеку се не можемо ипак смејати, али и све оно што је виђено одједном доводимо под сумњу. Или, прецизније речено, не знамо којем ћемо се приклонити царству, а наша перцепција почиње да се клацка од узбудљиве и привлачне нелагоде док гледамо карикатуру, тражећи, па и налазећи, препознатљиве црте онога што чини део нашег

живота, до уозбиљене непријатности која читаву ствар премешта под капу клиничког. Иако је гротеска била повремено натегнута, парадоксално, она нас је пуштала унутра, радећи оно што увек и ради – онеспокојава и засмејава. Премештање на ниво медицинског случаја, у којем може само да севне понеки бљесак сатире док предочавамо слику медицинског особља и његове јадне посвећености хуманој мисији, најблаже речено збуњује и узнемирава, али на други начин, јер не можемо да разјаснимо сасвим који код нам је потребан за правилно разумевање.

И поред недоумица, ових и оних, једна ствар је недвосмислена: дар аутора да створи комедију и да произведе смех. Тај смех, како је потврдио роман *Таџа*, а наговестио и роман *Еј*, има своју тежину. Док се смејемо приказама чудака или изгубљених домаћица, неизбежно нам се (поново) буди сазнање да је у породицама све много чешће уврнуто него нормално и да се у тој основној ћелији друштва примећују канцерозне промене. Јер, најбоље намере најчешће убијају, а наша очекивања бивају изневерена, пажња и посвећеност имају и наличје. Да се вратимо на комедију: и сами постајемо смешни када се препустимо аутоматизму доживљавања породице као луке у којој владају мир и безусловна љубав, а смех, онај проверени бергсоновски, који је веома жив у романима Крсте Поповског, нам је пацка и опомена да се тог аутоматизма клонимо.

*Срђан Вучинић*

## ТОПОГРАФИЈА ПОСТАПОКАЛИПСЕ

Едвард Бонд: ЗЛОЧИН 21. ВЕКА,  
избор и поговор Наташа Миловић; превод са енглеског  
Ј. Гојковић, Ђ. Кривокапић, Н. Миловић, М. Стајић;  
Архипелаг, Београд 2011.

Као другу књигу у библиотеци „Премијере“, посвећеној савременој драмској уметности, „Архипелаг“ је недавно објавио избор комада Едварда Бонда (1934), једног од најважнијих драматичара енглеске књижевности након Другог светског рата. Књигу чине четири новије Бондове драме, објављене у периоду од 1997. до 2011. године, а закључује је аутопоетички текст предавања „Грубе белешке о правди“ које је писац одржао 1998. на Универзитету Јужна Калифорнија. Овај текст је уједно и значајна синтеза ауторових драмских опсесија и филозофских преокупација.

Причу о особеностима Бондове драматургије можда је најбоље започети кратким разматрањем простора у којем се његови комади одигравају. Драмски простор представљених Бондових дела овом приликом можемо сагледати и као сјајан контраст оној *шоловофилији*, истраживању срећног простора или „вољених простора“ које је у теорији са толико духа предузимао Гастон Башлар. Едвард Бонд креће се доследно дистопијским пределима, кошмарно обликованим визијама трауматичне прошлости или застрашујуће будућности. Радња *Злочина 21. века*, по вредности најистакнутијег комада који овај избор доноси, смештена је у постапокалиптичном, елиотовски испражњеном простору рушевина и глобалне пустоши по којој прашњави, у дроњцима и закрпама, лутају добровољни изопштеници и одбегли робијаши из орвеловског мегалополиса (света издељеног на три сфере: контролисано предграђе, настањено сиротињом, централни гето, у којем живе богати, и непрегледни затвор намењен побуњенима против постојећег поретка). Тај наизглед измаштани предео који дозива у сећање и живописне, митски устројене негативне утопије са филмског платна (какви су, на пример, *Побеснели Макс* Џорџа Милера или *Бразил* Терија Гилијама) – своју праву снагу црпи из реалности глобалног села у којем живимо. Бондова „маштарија“ заправо је дубље сагледана, хиперболом наглашена и протумачена збиља усавршеног, „постисторијског“ робовласништва и свеопште контроле појединца потпомогнуте стрмоглавим научно-технолошким напретком. (Свакако, и мрежа сатиричних асоцијација на латентни тоталитаризам „савршених“ скандинавских друштава, кроз ликове назване Шведска и Григ, овде се може посебно тумачити.) Комад *На унуџрашњем мору* отвара пред нама ментални простор и „психо-драму“ једног дечака: у варираном моделу пиранделовске драматургије, контексту знатно измењеном у односу на *Шест људи џраже џисца*, у свести детета које припрема школске испите јављају се жртве холокауста, пострадали у гасним коморама у потрази за причом која ће (можда) дати смисао и утеху њиховим патњама и смрти. Комад *Постојање*, мада смештен у предграђу „било ког града данас“, у бити значајно одудара од простора свакодневице. Читава радња ове упечатљиве једночинке, која стриктно поштује јединство времена и места, одиграва се у мраку собе кроз који тек спорадично и слабашно пробија неонско светло са улице. У том спонтано наметнутом простору апстракције у којем се не виде ни лица ни предмети по соби, већ само људске контуре у тмини која опредмеђује и тмину њиховог разума – разрешава се необична драма између младог провалника и његове неме жртве. Поводом проблема обликовања драмског простора, долазимо и до незаобилазне улоге *машије*, једног од централних



термина Бондовог аутопоетичког предавања. За Бонда, машта је темељ самосвести и људскости, она је прави израз егзистенцијалног питања *зашто*, из кога происходи и жеља за правдом, дубоко својствена људској врсти. У том кратком тексту схватамо још једном колико су, за правог писца, питања естетике и поетике неодвојива од проблема етике и морала, па чак и од актуелне политике. Креирајући дистопијски суморну позорницу својих комада, аутор остаје доследно ужаснут над данашњим друштвом, цивилизацијом и културом. Насупрот Хобсу, за кога се природно стање („Човек је човеку вук“) превазилази државом и друштвеним уговором, Бонд нам и кроз драмску фикцију демонстрира како је „потребно много културе да се од нас створе убице“.

Друга важна тема коју драме Едварда Бонда намећу тиче се третмана суровости и бруталности, а са њима је блиско повезана и изразита *физичност* јунака, која иде чак до хиперреализма и натурализма. Ова наглашена физичност (сетимо се, један од прокламованих идеала Артоовог *суровој позоришћа*, затомљених у грађанском театру и цивилизацији Запада) – пробија, каткад са неслућеном жестином, из Бондових драмских текстова. У *Посијању* провалник ненадано открива да је његова жртва немушта, да у устима има тек грозни патрљак од језика. Шведска, један од ликова *Злочина 21. века* у другом делу драме појављује се на сцени ослепљен од стране војске; већ у наредним сценама видимо да су му и ноге одсечене, пошто су војници прешли камионом преко њих. У комаду *Мелодија* мушкарац злоставља незаштићеног дечака, безобзирно му сече руку комадом стакла; *На унутрашњем мору* до детаља нам приближава предсмртне патње настрадалих у гасним коморама. За разлику од трагичне фарсе Бекета, Јонеска или Адамова, у којој се људска телесност намерно претвара у нешто аутоматизовано, гротескно и готово неживо – код Е. Бонда све телесне патње и страдања дочарани су веома пластично. По узору на онтолошки реализам и висцералност филмске слике, ни његови призори не устежу се од тога да узбуде и шокирају, да буду на моменте и веома брутални, са намером да гледаоца тргну из конформизма, безосећајности, из наркозе чула и интелекта, доминантних у владајућој цивилизацији виртуелног. Поменуте особености Бонда чине и једним од кључних претходника новог брутализма или такозване „драматургије крви и сперме“ која ће кулминирати у делима Марка Рејвенхила и Саре Кејн.

Оно што се, барем на основу ове књиге, Бондовој драматургији може замерити је приметно одсуство смисла за хумор. Под тим не подразумевам тек инфантилну склоност да се публика засмеје по сваку цену, већ укупну слику света и живота која је, ли-

шена хуморног елемента, у нечем битно осиромашена, једнодимензионална. У овом сегменту, који подразумева и уметничку моћ сублимације реалности и „страшне истине“, Бонд свакако заостаје за Пинтером, али и за некима од модерних источноевропских драматичара.

Објављивање књиге драма Едварда Бонда, као и читава библиотека „Премијера“ чине својеврсни преседан у контексту деценијама запостављане и маргинализоване драмске књижевности од стране издавача у Србији. Посебно ваља истаћи труд и залагање приређивача, театролога Наташе Миловић да се нова дела енглеског драматичара адекватно преведу и представе нашој публици. У веома добром поговору, који обухвата многе димензије Бондовог опуса, Миловићева даје и кратак преглед рецепције његових драма у Србији и бившој Југославији. Занимљиво је да интересовање за овог писца, 70-их година веома извођеног код нас (чак и лауреата награде БИТЕФ-а 1969), нагло престаје у годинама рата и распада земље. Теме пустошења, насиља и апокалипсе као да постају табуизирани у држави чији их властодршци својеручно испробавају на властитим грађанима (колико се сећам, једна изрека каже да се конопац никада не помиње у кући обешеног). Можда ће и ова књига бити добар разлог да се Бондово драмско дело врати на сцене у Србији, тачније на оно што ће од тих сцена преостати у наредних неколико година.