

NAPOMENA AUTORA

Četrnaest godina je prošlo od pojavljivanja moje prve i dosad jedine zbirke eseja Daninoć. Kad je danas pregledam, uviđam da svoja osnovna uverenja nisam izmenio. Ne znam šta bi uz ovu ocenu trebalo dodati: na sreću ili nažalost. Tek, u ovim, novim esejima mestimično se pozivam na tumačenja iznesena u ranijim: o Borhesu, Gombroviću, Beketu. Ni u pomenutoj, ni u ovoj zbirci ne nalaze se tekstovi o opusu nekog autora. Pisao sam o problemima koji iskrsavaju pri primeni različitih pripovednih strategija, o onome što i mene samog zanima.

U ovu zbirku eseja uvrstio sam i tekst o romanu Mamac Davida Albaharija, štampan kao prikaz u časopisu „Treći program Radio Beograda“, 1997. Po mom sudu, on je manje prikaz a više rasprava o problemu s kojim se ovaj pisac uspešno suočavao i u drugim svojim romanima. A započeti prikaz romana Otadžbina Roberta Herisa takoreći od prvih rečenica prometnuo se u raspravu o negativnoj utopiji, i o njenom najistaknutijem protagonistu – Orvelu.

Neki od ovih tekstova su emitovani na Trećem programu Radija, a onaj posvećen Kafki štampan je u časopisu „Mostovi“, 2001. Objavljeni tekstovi su ponovo pregledani i u njima su izvršene sitne izmene.

Beograd, avgusta 2007.

NAPOMENA AUTORA

Četrnaest godina je prošlo od pojavljivanja moje prve i dosad jedine zbirke eseja Daninoć . Kad je danas pregledam, uviđam da svoja osnovna uverenja nisam izmenio. Ne znam šta bi uz ovu ocenu trebalo dodati: na sreću ili nažalost. Tek, u ovim, novim esejima mestimično se pozivam na tumačenja iznesena u ranijim: o Borhesu, Gombroviču, Beketu. Ni u pomenutoj, ni u ovoj zbirci ne nalaze se tekstovi o opusu nekog autora. Pisao sam o problemima koji iskrsavaju pri primeni različitih pripovednih strategija, o onome što i mene samog zanima.

U ovu zbirku eseja uvrstio sam i tekst o romanu Mamac Davida Albaharija, štampan kao prikaz u časopisu „ Treći program Radio Beograda “, 1997. Po mom sudu, on je manje prikaz a više rasprava o problemu s kojim se ovaj pisac uspešno suočavao i u drugim svojim romanima. A započeti prikaz romana Otadžbina Roberta Herisa takoreći od prvih rečenica prometnuo se u raspravu o negativnoj utopiji, i o njenom najistaknutijem protagonistu – Orvelu.

Neki od ovih tekstova su emitovani na Trećem programu Radija, a onaj posvećen Kafki štampan je u časopisu „ Mostovi “, 2001. Objavljeni tekstovi su ponovo pregledani i u njima su izvršene sitne izmene.

Beograd, avgusta 2007.

SNAGA NEMUZIKALNOSTI

Pre tridesetak godina sam pročitao Kafkine romane, priče, pisma Mileni, dnevnike, a tek nedavno pismo ocu iz 1919. U

međuvremenu sam, ovim ili onim povodom, uzimao sa police neku njegovu knjigu da bih pronašao mesto koje me je zanimalo. Sad, u poslednjoj godini dvadesetog veka, najednom sam rešio da ponovo sve pročitam, bez žurbe i s olovkom u ruci. Na to me je unekoliko podstakao razgovor (u kojem sam učestvovao) održan u Udruženju književnih prevodilaca Srbije, u jesen 1999, o knjizi Žila Deleza i Feliksa Gatarija *Kafka*, koju je, kao i tolike druge, izvrsno prevela Slavica Miletić, a i stara želja da se ozbiljnije pozabavim odnosom delovi – celina u Kafkinim romanima i pričama i tako, makar sebi, odgovorim i na pitanje zašto Kafka nije završio ni jedan od svoja tri romana. Događa se piscima da ih smrt zatekne u radu, pre nego što okončaju rukopis, pogotovu ako je on toliko obiman kao *Čovek bez svojstava* i ako, kao u slučaju Roberta Muzila, ništa ne najavljuje iznenadnu smrt autoru koji veruje da će biti radno sposoban bar još dvadeset godina i da se, samo kad bi novca dostajalo („Tako se jednog dana, dok sam pisao prvi svezak, desilo da sam se odjednom našao bez ikakvih sredstava...” – *Ostavština II*, „nedostaje mi još kojih 5000 maraka“ – *Ostavština III*), bez žurbe može primicati kraju svog životnog dela. (Posebno je pitanje nije li nezavršivost poduhvata nastala zajedno sa težnjom za sveobuhvatnošću, za romanom koji bi, kao knjiga epohe, sadržavao sve bitno.) Ali, da je Kafka u kakvom-takvom zdravlju poživio još dve decenije i tako dostigao Muzilovo životno doba, on bi, uveren sam u to, pre napisao nekoliko novih romana, takođe bez završetka, nego što bi se paštio oko završavanja starih. Doduše, tako bi bilo ako se njegov književni status ne bi radikalno promenio nabolje. A ukoliko bi se zbio takav, bez sumnje neočekivan preokret, Kafka, pod opsadom izdavača s primamljivim novčanim ponudama, po svoj prilici bi doveo do kraja i svoje velike rukopise, kao što je to učinio sa svim pričama koje je objavio. Tek, sada se uz *Ameriku*, *Proces* i *Zamak* štampaju dodaci, veći ili manji delovi teksta koji bi možda našli mesto u dovršenoj celini, donosi se i ono što je autor precrtao u rukopisu. Pošto deseto poglavlje *Procesa* glasi „Kraj“, moglo bi se zaključiti da ovom romanu

nedostaju samo neki delovi iz sredine. Ispravnost odluke Maksa Broda da ovim poglavljem okonča knjigu osporavaju Delez i Gatari iznoseći dva argumenta: da postoji zamisao o procesu bez kraja, bez konačne odluke (o čemu svedoči i Maks Brod) i da kratko poglavlje „Kraj“ izgleda kao san Jozefa K. Prvi argument kao da se naslanja na često opisivani karakter procesa koji se vodi protiv visokog bankarskog službenika i drugih, ne manje uglednih osoba. Ipak, ne smemo smetnuti s uma da Kafka retko kad ostaje pri jednoznačnim tvrdnjama o bilo čemu, pa i o radu tog posebnog suda: po pravilu se u istoj ili narednoj rečenici dovodi u pitanje ono što je pre toga rečeno. Ne verujem da je Kafka hotimično roman ostavljao nezavršenim, to jest da je to bila njegova poetička odluka – da kraj bude otvoren, da se roman završava tako što se ne završava, ali svakako nije slučajno što je, posle nekog vremena, započinjao novi roman ne okončavši prethodni. Na neki način, prethodni veliki poduhvat za njega je bio završen, makar utoliko što se zasitio rada na njemu i što ga je vukla želja da započne nešto novo. Delez i Gatari možda ne prave dovoljno jasnu razliku između nezavršenosti romana i nezavršenosti sudskog procesa protiv Jozefa K. Nalazim, izraziću se pomalo u Kafkinom maniru, da su ova dvojica bili na dobrom, mada ne i na pravom tragu.

Sva tri romana imaju početak. Ipak, u dodacima *Zamku* nalazi se i jedna druga verzija početka. Poslednje poglavlje *Amerike*, „Oklahomsko pozorište“, toliko se razlikuje od svih ostalih kao da je pripovedač batalio nastavljjanje dotadašnje priče i sa istim junakom započeo drugu, a i poglavlje „Ložac“, najpre objavljeno kao pripovetka, kao dovršena celina, tek naknadno postaje prvo poglavlje romana. To što Kafka u rukopisima nije jasno naznačio redosled poglavlja, niti paginirao sve stranice u njima, dodatno je otežalo njegovim romanima zadobijanje konačnog oblika. A ta okolnost još oštrije ističe važno svojstvo rukopisa – njihovu nezavršenost. Priređivač tekstova za štampu, prijatelj kome je poverena ostavština, Maks Brod, delimično ih je menjao od jednog izdanja do drugog. Ne može se s potpunom izvesnošću znati hoće li u godinama koje dolaze ove knjige zadržati sadašnji oblik, iako je to najverovatnije. Bilo kako bilo, rasprava o rasporedu poglavlja, o unošenju ili izostavljanju pojedinih mesta, o dodacima koji se

objavljaju uz utvrđeni tekst, ostaće ne samo prtljag ovih knjiga već i njihov sastavni deo. Izvesnu uverljivost poseduje tvrdnja da poglavlje „Kraj“ ne bi trebalo da dođe na kraj jer liči na san: ono se po ovome svojstvu razlikuje od svih drugih poglavlja. Tačnije rečeno, u njemu ima znatno više elemenata koji ukazuju na to da je posredi san nego u drugim, ali opet ne dovoljno da bismo sa sigurnošću taj ni rani ni kasni večernji čas isključili iz jave Jozefa K. Treba se setiti da u *Americi*, *Procesu* i *Zamku* nema snova. Oni se pojavljuju u delima koja predočavaju stvarnost kao normalnu, strukturisanu uzročno-posledičnim odnosima, razumljivu i uobičajenu. A kratku prozu pod naslovom „San“, po svoj prilici nastalu za vreme rada na *Procesu*, Kafka nije uneo u roman. Potpuno je opravdano što se ona štampa sa pričama i ne uvršćuje u dodatke ovog romana. Kod Kafke postoji neprekidno prožimanje običnog i neobičnog, logika jave je združena s logikom sna, a realistički motivisani postupci po pravilu završavaju s one strane realistički shvaćene stvarnosti. Taj živi hibrid isključuje san kao čisti san jer bi on bio strano telo, ugrozio bi osnovnu matricu pripovedanja. Snove Kafka srazmerno često beleži u svojim dnevnicima, ponekad i u pismima, dakle u onim tekstovima u kojima je najčešće – kažem najčešće jer je u dnevnik povremeno umetao delove za priče koje je nameravao napisati – povučena jasna granica između jave i sna, između dana i noći, između književnog i dokumentarno-izveštajnog.

Pisci ne završe poneki roman ne samo zato što ih u tome omete neočekivani razvoj spoljašnjih okolnosti, u koje bih ubrojao i iznenadnu smrt za radnim stolom od srčane kapi, već i stoga što osete da im kraj izmiče iz ruku, možda baš zato što tekst ne pristaje na kraj, te ga poput Šeherezade neprestano odgađaju. Kafka nije završio nijedan. Ipak, nema sumnje da je on, pišući ova tri romana, imao u vidu određene celine i znatan stepen povezanosti delova. Izvestan, tako ću se izraziti, višak neusklađenosti umnogome je posledica okolnosti da su rukopisi ostali nezavršeni. I kod autora koji su dovršili svoje delo događa se da, na primer, sporedni junak umre i kasnije iskrasne zdrav i čio, kao da se podmladio. Da je Kafka priredio *Zamak* za štampu, uveren sam da bi štošta bilo izmenjeno ili dovedeno u drugu vezu. Očigledna je, na primer, vremenska neusklađenost dužine boravka zemljomera K. u selu (nedelju dana) i

tvrdnji Olge da njen brat Barnabas dobijena pisma ne predaje odmah („mogu da prođu dani i nedelje“), već tek onda kada ga ona posle mnogo muka na to nagovori. A Barnabas je zadužen da isporuči samo dva pisma, oba za K. Zbog jake potrebe da se isključi mogućnost uspeha, pripovedaču nije uvek lako da se snađe u sopstvenim tvrdnjama, da negacije međusobno uskladi. Ali, zašto Kafka bar jedan roman nije priveo kraju kad je do završetka doveo većinu svojih pripovedaka? Kažem većinu jer zapravo ni sve pripovetke nemaju kraj, bilo zato što su ostale nezavršene („Sećanje na kaldsku železničku prugu“ se, po mom sudu sasvim neosnovano, ne objavljuje s njegovim pričama, već u *Dnevnicima*), bilo zato što im je kraj izgubljen. U januaru 1915. beleži: „Ipak sam počeo novu pripovetku, plašim se da stare ne pokvarim. Sada se preda mnom propinju četiri ili pet pripovedaka, kao konji pred direktorom cirkusa Šumanom na početku predstave.“ Započeti poslovi se ne završavaju, uvek je važan početak, pronalazak jedne od mnogih zečjih rupa u koju upada pripovedač nalik brbljivoj Alisi. Primićemo se važnom problemu: odnosu delova i celine ili, drugačije rečeno, tome ko gospodari. Celina nad delovima ili delovi nad celinom?

Mnoge pripovetke su dovedene do kraja koji je Kafka imao u vidu. Ništa ne menja činjenica da je u nekim slučajevima kraj priče istovremeno i kraj nekog događaja (kao u „Presudi“ ili „U kažnjeničkoj koloniji“), a u drugima – koje ne predočavaju određen događaj (na primer „Jedna mala žena“, „Na izgradnji kineskog zida“) – kraj predstavlja neku vrstu zaključka prethodnog razmatranja. Bitno je da autor računa s nemalom važnošću kraja (dakako, znatno više u „Presudi“, nego u „Jednoj maloj ženi“). Navodim poslednju rečenicu pripovetke „Jazbina“, nezaobilaznog ostvarenja književnosti dvadesetog veka: „– No sve je ostalo nepromenjeno“– (priređivači napominju da je kraj priče izgubljen, ali ja bih rekao da je, ako je zaista izgubljen i ako su pouzdana sećanja Dore Dijamant, kojoj je Kafka pročitao celu priču, izgubljen deo između poslednje rečenice sačuvanog teksta i one koja joj prethodi). U ovom slučaju imamo Kafkinom rukom ispisan završetak koji deluje kao strano telo, kao odluka da se izlaganje naprečac završi. To je preposlednja napisana pripovetka, otprilike pola godine pre smrti. Posle nje je napisao „Pevačicu Jozefinu i narod miševa“. Teško je s pouzdanjem reći na

šta se odnosi ono „sve“. Na šum koji dolazi od životinje koja rije u blizini jazbine – ako mogu tako da kažem – glavnog junaka (životinje) ili na opšte stanje (ne)bezbednosti njegovog skrovišta? Da je „Jazbina“ poslednja autorova priča, da posle nje ne piše o pevačici Jozefini, moglo bi se pomisliti da je ovakav završetak posledica umora, da naprosto više nije imao ni snage ni volje da radi na tekstu.

Ranije sam mislio da Kafki u romanima i poznim pričama kraj nije bio važan, da mu, dakle, nije bilo stalo do one kompozicije koju odlikuje visoka povezanost delova: ako neko jaukne na početku, to se, makar kao mrmor ili oslabljen odjek, mora pre kraja čuti bar još jednom. Sad mi je bliži naizgled protivrečan stav: kraj izostaje zato što i jeste i nije važan. U pripoveci „Jazbina“, neka životinja (ona se ponekad trza iz sna s pacovom u zubima, te bi se moralo pretpostaviti da nije sasvim sitna i, što je izvesno, da je mesožder) u prvom licu jednine govori o svojoj bezbednosti, o tome kako se osigurava od svake moguće opasnosti. Ali taj njen govor nije nedvosmisleno vremenski određen. Jedino je, već posle prve rečenice, jasno da pripovedač-životinja progovara pošto je jazbina napravljena: „Uredio sam jazbinu i izgleda da je uspela“. Tek negde oko sredine pripovetke prestaje predočavanje događaja koji su se ponavljali i započinje govor iz samog zbivanja čiji se ishod ne zna: životinja se budi jer je začula nekakav šum i izbežumljeno, i naravno bezuspešno, počinje da ispituje odakle on dolazi i šta ga izaziva.

Preduzima izvesne istražne radnje i iznosi mnoge pretpostavke, naprosto se guši u logički tananom razvijanju različitih mogućnosti i njihovom isto tako tananom osporavanju. Potom se priča naprečac završava. Istakao bih sledeću razliku između „Presude“ (napisane, kako je Kafka zabeležio u svom dnevniku, u noći između 22. i 23.

septembra 1912, u jednom mahu od deset uveče do šest ujutro i odmah potom pročitane pred sestrama) i „Jazbine“: u prvoj pripovedač umnogome vlada celinom, njome postiže izvesne književne učinke, u drugoj je on, da tako kažem, u jazbini bez izlaza, i nije mu primarno vladanje onim poretkom pripovedanja u kojem su važni elementi početak, sredina i kraj, već opsesivno predočavanje boravka u stanju straha, opasnosti, predočavanje svesti koja, u budnom stanju, radi bez zamora i prekida i koja zapravo ne računa na određeni ishod, na uspešno prevladavanje temeljne ugroženosti.

Rešenje problema je važno jer je ono jedan od uslova uverljivosti poduhvata i rasuđivanja ovog mesoždera, a, opet, ono je nemoguće: opasnost u ovom slučaju ne može biti strogo određena u vremenskim i prostornim koordinatama jer bi tada dobila tipično ljudska svojstva: nepotpunost, preobražavanje, brzo trošenje, nepovratno nestajanje. Nije stoga lako završiti ovo pričanje u smirenom tonu, u kakvom je otpočelo. Ovaj govor neće da zna za sebe kao celinu: da li bi ga ta spoljašnja celovitost unekoliko porekla time što bi ga vratila u literaturu kao u područje izvesnosti koju tvore uobičajena pravila i ukorenjene navike?

(Njegovo otkriće i jeste u tome što ne pristaje na razdvojenost književnosti i stvarnosti, književnost je za njega sredstvo za ulazak u stvarnost, samo karta u jednom pravcu.) Sudeći prema nekim njegovim poetičkim naznakama (da knjiga mora biti kao sekira za zamrzlo more u nama – iz pisma Oskaru Polaku, 1904), on je toga na neki način bio svestan, u svakom slučaju time se neretko rukovodio. Književni govor nastaje i kao antiknjiževni govor, kao poricanje tradicijom stvorenih očekivanja, kao govor koji treba da uznemiri i uzdrma odviše stabilnog čitaoca. Jedno od Kafkinih rešenja za ostvarivanje ovog cilja bilo je promovisanje životinje u ja-naratora.

On govori kao pas, kao miš, kao majmun. Doduše, u ovom poslednjem slučaju, on podnosi izveštaj nekoj akademiji u času kad je već takoreći postao čovek, ali glavni deo njegove priče jeste svedočanstvo o preobražaju, o vremenu dok je njime još gospodarila priroda životinje i dok se za uistinu kratko vreme preobrazio u ljudsko biće. U

„Jazbini“ životinja – koja je ja-narator i jedini lik – ne saopštava kojoj vrsti pripada. Valjda je Kafka zazirao pred opasnošću da ga konkretizacija ne odvede u neku vrstu spoljašnje živopisnosti, još više: da ne ponovi, na drugi način, iskustvo iz jedne od priča koja je napisana pre ove, iz „Istraživanja jednog psa“. U priči „Pevačica Jozefina“, miš-

pripovedač govori u ime celog naroda miševa, a u „Jazbini“

Kafka je hteo osamljenika, bez ženke (i bez verenice, mogao bih dodati s malo zlobe), bez ijedne pomisli o porodu, osamljenika opsednutog samo traganjem za potpunom bezbednošću („snivam

stari san o savršenoj jazbini“) i koji stoga nastoji da izgradi potpuno nedostupno skrovište, iako zna da je to nemoguće. To što je ova životinja mesožder, ona koja lovi, od koje se moraju strašiti izvesne šumske i poljske zverke, i neke sitne u samoj jazbini, još više humorno ističe prirodu straha koji prebiva i u srcu napadača, lovca, zveri. U

tom i takvom srcu drhti i umuje zec. Pošto strah mahnita, pošto razlabavljuje uzde razuma i smanjuje odstojanje sa kojeg se o njemu govori, nije lako završiti pripovetku kao pripovetku, nije lako pristati na to da treba staviti tačku na još jednu u nizu priča. Kao da je Kafka povremeno osećao da nije na njemu (njemu s maskom životinje) da napiše završetak, da okonča ispovest. On bi razotkrio i razvio žive i bolne protivrečnosti egzistencije i onda, kada bi trebalo učiniti još jedan korak – staviti tačku, to jest napisati rečenice koje okončavaju pripovest, on bi izbegao da učini taj poslednji napor u sva svoja tri romana i u ponekim pričama.

Ako bi stavio tačku, on ne bi bio samo onaj što se ispoveda, već i onaj koji prima ispovest i daje oprostaj za učinjeni greh, onaj koji poseduje ovlašćenje da razreši jedan konkretan (premda po mnogo čemu univerzalan) ljudsko-životinjski slučaj. Pisac koji suvereno vlada svojim pripovedanjem od početka do kraja, koji u svakom trenu zna gde mu je rep a gde glava, zapravo je ispovednik (a on je uvek i sudija), predstavnik sveta spokojstva, reda i moći i njegovo srce ne premire od straha koji guši nesrećnika i vodi ga iz jedne nesanice u drugu.

Ako njegovi romani i nisu nošeni jakom težnjom za celinom, nesumnjivo je da nastaju u izvesnoj vezi s njom.

Oni kruže oko nekog zajedničkog središta: Amerika, sudski proces, zamak. Celina obično pretpostavlja uređenost i preglednost. Kafkina celina nije takva: više je vrtlog koji bi da u sebe sve usisa nego zbivanje kojim se vlada i koje se sigurnom rukom privodi u luku kraja. Njega su privlačili vrtlozi iz kojih se junak ne uspeva izbaviti. To bi se možda moglo i ovako formulirati: dok govori, nos i usta su mu iznad vode. Pripovedača u jednom trenu savlada umor i on najednom zastane, takoreći usred rečenice i potone, udavi se, posle nekog vremena izroni kao da ništa nije bilo i odmah započne novu priču. Ne kažem da nije završio priče koje je objavio. Dakako da

jeste. Isprobavao je različite načine za njihovo ovakvo ili onakvo okončavanje, koje uvek izgleda važnije i starije od početka jer, iako često početak ima u vidu određeni kraj, jedino kraj relativno pouzdano zna početak i celu priču, ali Kafkino veliko otkriće jeste govor koji se lišava kraja, jeste književnost kao provala govora nepodvrgnutog nekoj centralnoj instanci.

Nagli završetak pripovetke „Jazbina“ ostavio je nerazrešenim izvesne nedoumice koje su, rekao bih, sve vreme mučile pripovedača. Odabrao je da govori iz pozicije životinje, tačnije rečeno, iz pozicije njenog logičkim umovanjem rasvetljenog straha od moguće opasnosti.

Jazbina „pruža, doduše, mnogo bezbednosti, ali nipošto dovoljno“. Život životinje sveden je na održavanje jazbine, na povremeno nesuzdržano proždiranje lovine i na odmor.

Kad se bolje pogleda, lov, dovlačenje plena u spremište, padanje u san, dati su ovlaš, koliko da pripovedač na uverljiv način nastupi kao životinja, s tim da se ne pomoli neka određena šumska zverka, neko određeno stvorenje, možda i polno određeno. To bi istaklo njenu necelovitost i, verovatno, znatno podrilo sveprožimajuću brigu jedinke – koja je ugrožena kao jedinka i kojoj ni na pamet ne pada potomstvo jer ga, po svoj prilici, ne vidi kao nekakvo svoje produžavanje – da opstane u uslovima nedovoljne zaštićenosti pred mogućim, uvek po život opasnim napadima.

Možda ona teži za nečim višim od pukog opstanka: za potpunom bezbednošću, za mestom gde nema straha a još ima života. Taj nemogući poduhvat se najčistije ispoljava govorom iz uznemirene svesti životinje koja nastoji da bezbednost zasnuje na svojoj izdvojenosti, skrivenosti i potpunoj osamljenosti, koja svoju složenu građevinu-jazbinu doživljava kao sopstveno prošireno telo koje, dakako, ne može ni sa kim podeliti. Pripovedač ne postaje određena životinja kao u priči „Istraživanja jednog psa“, on postaje oživljeni i rasvetljeni strah neimenovane životinje. Možda sad treba odgovoriti na pitanje: zašto pripovedač bira životinju, zašto uzima masku životinje, zašto čini korak više i gotovo se poistovećuje s njom?

Kao i neki drugi prozaisti njegovog vremena, Kafka je težio da iznenađuje čitaoca neobičnom prirodom sveta koji predočava. Preobražavanje u životinju samo po sebi otklanja spregu

psihološkog i socijalnog kako je vidi i iskazuje realistička književnost. Kasnije će Borhes, koji je prevodio Kafku, nastaviti tu liniju isticanja neobičnog i izuzetnog: tako će, na primer, i kod njega Kina biti egzotično poprište neobičnih događanja. Kafkin pripovedač, dakle, postaje životinja da bi iz svog sveta odstranio normalnost u njenoj socijalnoj i psihološkoj konstituciji i da bi, ispod te žive maske, mogao da se otisne u dramatično, da se prepusti jakim osećanjima, strahu, besu, ponekad samilosti. Umesto sentimentalnosti i tragičkog patosa, životinje s ljudskim sklonostima prizivaju smeh, ne uvek vedar i veseo. Za razliku od Borhesa, koji će iz svog sveta u najvećoj meri odstraniti i humor, Kafka neprekidno poseže za efektima komičkog i burlesknog. On je otklonio oštrinu i dubinu patnje junaka Dostojevskog i njenu vezu sa spasenjem, moralnim ili religioznim iskupljenjem, s velikim smislom prema kome se jedinke upravljaju, ali je zadržao strah zbog nesavladivih teškoća egzistencije, strah koji povremeno prelazi u neku vrstu prethodnog stanja bola. Životinja je nevinna onoliko koliko strah i bes pripadaju području prirodnog. Usavršavanje jazbine predstavlja korak ka ljudskom svetu. Da bi opstao sa svojim bolom, Kafka mora da se vrati na njegove početke i tako stigne do smeha kao načina saopštavanja. Postati životinja samo je poseban slučaj neobičnosti kojim se takozvani realni svet uključuje u pripovedanje preko isključenja znatnog ili pretežnog svog dela, preko isključenja one preglednosti, povezanosti i jasnoće koje obezbeđuju samo pojavljivanje i održavanje socijalnog i psihološkog.

U njegovom govoru prisutni su, ne uvek sa istih razloga, Guliver u zemlji liliputanaca i džinova i Alisa u zemlji čuda. On predočava jedan drugi svet, ali ne s distance koju zauzima hladnokrvni, neobičnošću neobuzeti posmatrač, već iz srca te neobičnosti, s tim što iz zdravorazumski shvaćenog sveta posuđuje tanane logičke analize, ali ne i one sposobnosti koje te analize uklapaju u celinu koja štošta razjašnjava samim svojim postojanjem kao celina. Kafka je pomno pratio uzbudljive peripetije Dikensovih junaka. Ma koliko u ponečemu imao krupne primedbe („postoje mesta jezivog nedostatka snage, gde on, umoran, samo promućka ono što je već dostignuto“), za njega je taj engleski pisac bio oličenje dramatične događajnosti, te on ne beleži slučajno, 8.

oktobra 1916. u dnevniku, i sledeće: „Moja namera je bila, kako vidim sada, da napišem dikensovski roman, samo obogaćen oštrijim nijansama koje bih oteo vremenu, i mutnijim koje bih dobio iz sebe samog“ i, nekoliko redova pre toga: „*Ložač* je prosto podražavanje Dikensa, a još više je to roman koji planiram“. Prefinjeni i toliko duhoviti Lorens Stern (ne znam da li je Kafka čitao *Tristrama Šendija*) verovatno ga ne bi previše privlačio – iako veselo-uznemireno, on s odstojanja, premda ne prevelikog, opisuje razne sitne događaje, prikazuje njihov nastanak i nestanak.

Premda Stern povremeno ističe svoj bedni društveni položaj, vrstom i snagom svog govora on zauzima poziciju duhovne nadmoći, a Kafkina težnja za neobičnošću, ta stalna odlika njegovih priča i romana, gotovo uvek ukida odstojanje. Ona je neretko toliko jaka da se otima iz vlasti pripovedača i, udružena s težnjom za jakim efektima u slikanju prirode ove govoreće životinje, zakratko ga zavodi na krivi put, te zaboravlja na zauzetu pripovednu poziciju. Tako u „Jazbini“

pominje nekakvog nadzornika („...kao da je, na primer, došao nadzornik pa moram da pred njim izigravam komediju“), zatim, u jednom poređenju, gnezdo i pticu („... lepše no što ijedno gnezdo obujmi svoju pticu“), pa i pogled u tom nesumnjivo potpuno mračnom podzemnom carstvu („... na mnogo mesta se već nalaze gomile zemlje koje ometaju prolaženje i pogled“), boju mesa u tmici središnje odaje („biram jedno lepo parče odranog rumenog mesa“). Ovakvi povremeni zaboravi odabranih uslovnosti pozicije ograničenog znanja ne nastaju, rekao bih, toliko zbog teškoća da pripovedač sve vreme ostane u koži životinje koliko iz duboke potrebe da se svaka mogućnost spasa ili kakvog-takvog uspeha prikaže samo kao poseban vid neuspeha i pretnje potpunom propašću i to, u ovim i nekim sličnim slučajevima, povremeno izvodi pripovedača iz životinje u koju se uselio i vraća ga u njegov prethodni, ljudski status.

Do toga ne bi moralo doći da Kafka nije čovek neumerenosti, nesuzdržanosti, ekstaze izricanja. On se ne zadovoljava jednostavnom naznakom jer je protiv redukcije koju iziskuje pregledna i jasno ocrtana celina. Predug mu je, gotovo bih mogao

reći brbljiv mu je i natpis na nadgrobnoj ploči, iz priče „U kažnjeničkoj koloniji“.

U ovoj poznatoj pripovesti jedino me očarava njen kraj, zapravo okolnost da je komandant sahranjen u čajdžinici i da mu se spomenik nalazi ispod stola smeštenog uza zadnji zid te „duboke i niske prostorije“. Tako je Kafka donekle usiljenu neobičnost kažnjavanja naknadno učinio literarno ubedljivom neobičnošću druge vrste: smeštanjem umrlog komandanta, koji je izumeo taj nesvakidašnji uređaj za kažnjavanje, u trivijalni ambijent čajdžinice, pod sto. Ne znam sličnu humornu dosetku u svetskoj književnosti. Evo natpisa na ploči: „Ovde počiva stari komandant. Njegove pristalice, koje se sad ne smeju nazvati njegovim imenom, iskopale su mu grob i stavile spomenik. Postoji proročanstvo da će komandant posle određenog broja godina uskrsnuti i iz ove kuće povesti svoje pristalice u ponovno osvajanje kolonije. Verujte i čekajte!“ Svestan da je previše reči stavio na nizak spomenik, pripovedač napominje da je natpis „urezan vrlo sitnim slovima, i putnik bi prinuđen da klekne da bi ga pročitao“. Ali, kao uvek kod ovog pisca, višak reči ne doprinosi razjašnjavanju problema, već pre njegovom dodatnom isticanju. Sam natpis više liči na mogući produžetak pripovesti (ili na začetak neke nove) nego na njen kraj. Zašto se kaže da tu počiva stari komandant? U pripovesti se pominju samo dva, stari i novi. Jasno je, dakle, da tu počiva nekadašnji komandant, da ne može počivati aktuelni, živi. Stoga bi se očekivalo nešto drugo. Na primer: Ovde počiva komandant taj i taj. Ali i natpis na spomeniku za Kafku otvara neki vrtlog, mogućnost ne toliko novih događaja koliko novih objašnjenja, što je živa suprotnost svemu kratkom i svedenom na jednu formulu. Tamo gde Borhes ispisuje nekoliko reči, Kafka zadihano i naizgled logički uređeno izliva nekoliko stotina.

U nekim Kafkinim pripovetkama prikazuje se izvestan događaj. Takve su „Presuda“, „Preobražaj“, „U kažnjeničkoj koloniji“, „Lovac Grahus“. U nekim drugim postoje fragmenti događajnosti, na primer u „Izveštaju jednoj akademiji“ i „Istraživanjima jednog psa“. Drugačije su, zapravo prethodno pomenutim suprotne, gotovo sve kratke priče, ako bismo ih odredili kao priče, a od dužih je bez sumnje takva „Jedna mala žena“. U „Jazbini“, pak, od sredine priče stapaju se

vreme iz kojeg se pripoveda i vreme zbivanja, nastaje nova situacija, koja se ne menja niti razrešava, premda zadržava intenzitet početne napetosti. U

svakom Kafkinom romanu prikazuju se različita zbivanja i uočljiva je izvesna, ne previše jaka povezanost jednih s drugima. Poglavlja nisu proizvoljno raspoređena, ali su veze između onoga što se u njima opisuje relativno slabe. Pošto govorimo o Kafki, moramo se vratiti ispitivanju onoga što izgleda razumljivo samo po sebi. Da li je vremenska dimenzija obavezni deo događajnosti? Jedinka je ugrožena ili se oseća ugroženom u sledu vremenski pretežno jasno određenih zbivanja i ona u njima nalazi ili ne nalazi mogućnosti svog spasa. Na taj način se najčešće tvori događajnost i stvara napetost oko ishoda poduhvata. Ali, da bi događaj u uobičajenom značenju te reči to i postao, on mora da postigne određenu gustinu, on mora takoreći u svakoj sekvenci da drži otvorenim pitanje konačnog razrešenja, da u svakom činu aktera prebiva težnja za željenim ishodom. Ovakva događajnost mogla bi se nazvati spoljašnjom, ona se neretko i spolja sagledava kao priča u vremenskim jedinicama, od izvesnog trenutka u sadašnjosti do izvesnog trenutka u budućnosti, trenutka koji će, kad bude prikazan kao završetak, takođe biti sadašnjost, ali bez budućnosti. Najčistiji vid ovakve događajnosti nalazimo u pripoveci „U kažnjeničkoj koloniji“. Putnik-istraživač se, iz učtivosti, odaziva pozivu komandanta da prisustvuje izvršenju kazne, potom se vraća u naseobinu, vojnik i osuđenik mu pokazuju grob prethodnog komandanta, malo kasnije putnik žurno seda u čamac kojim će se prebaciti do parobroda. Od početka, od prvih rečenica oficira koji, kao gotovo svi Kafkini likovi, pruža iscrpna objašnjenja, do završetka, do ulaska u čamac, po svoj prilici nije proteklo više od nekoliko sati. I radnja „Presude“, kako je naglašeno u prvoj rečenici, odigrava se jednog nedeljnog prepodneva u jeku proleća. Doduše, susret sa ocem dolazi tek posle poduzih razmatranja mladog trgovca Georga Bendemana o njegovom prijatelju koji je pre nekoliko godina otišao u Rusiju. U ovom slučaju Kafka se opredelio za dramatičan preokret, s tim što do njega dolazi neočekivano, gotovo i za samog pripovedača neočekivano. U ovoj ranoj pripoveci on je pružio priliku jednom drugom svom glasu, onom koji naprečac donosi odluku, i postarao se da ona smesta bude izvršena. Nju nije izvršio otac, koji

je doneo smrtnu presudu, već sin, na koga se ona sručila poput kletve. I „Preobražaj“, možda najpoznatija Kafkina pripovetka, ispunjen je događajnošću, ali ne baš jednosmernom i u svakom slučaju ne brzom, bar ne u druga dva dela. Gregor Samsa se za jednu noć preobražava u golemog insekta i ta okolnost, prirodno, štošta menja u svakodnevnom životu ostalih članova njegove porodice: sestre, oca i majke, ali do raspleta će doći tek za nekoliko meseci. Dolazak prokuriste i njegov susret sa Gregorom Samsom pretvorenim u bubu ostvaren je sa jakim, jedva kontrolisanim osećajem za dramske efekte groteske, ali ne vodi bilo kakvom brzom završetku, koji bi se morao očekivati zbog zaprepašćenja prokuriste, njegovog bekstva iz stana, toliko paničnog da nije stigao da uzme štap, šešir i ogrtač. I više se iz ureda niko ne zanima za nameštenika, trgovačkog putnika Samsu. Otpočinje sporo i mučno prilagođavanje novonastalom stanju, pokušaj porodice da funkcioniše u novim uslovima. Još dvaput će pripovedač prirediti istu vrstu dramske napetosti: ponovno suočenje preobraženog Samse, priljubljenog uza staklo na slici dame odevene u krzno, sa majkom (kao da je pripovedač smetnuo s uma da je ona Gregora videla prilikom posete prokuriste, još prvog jutra) i onda kad sestra zasvira na violini pred trojicom mrgodnih, bradatih kirajdžija. Privučen muzikom, buba Samsa dogmizaće iz svoje sobe s jakom željom da sestru „povuče za suknju i da joj tako stavi do znanja kako bi svakako trebalo da sa svojom violinom pređe u njegovu sobu, jer ovde joj za njeno sviranje niko ne odaje priznanje onako kako bi joj on odao“. Ne želeći da ponovi efekat zaprepašćenja iz scene s prokuristom i one s majkom, pripovedač drugačije razrešava istu napetost, koja nastaje zbog očekivanih nevolja razotkrivanja pred strancima okolnosti da se u bubu prometnuo član porodice i doskora njen hranilac i zaštitnik. Samsa je kirajdžije, kad su ga spazili, „više zabavljao od sviranja violine“. Tu je postavljen obrazac i za susrete bedinerke sa Gregorom Samsom. Ne osećajući odvratnost prema njegovom neobičnom izgledu, ona mu se obraćala sa: „De priđi, matori balegaru“ i „Gle samo matorog balegara“.

Dramsko privlači i odbija Kafku. Privlače ga mogućnosti koje radnja nudi: napetost koja raste pred pretećom nepovoljnošću preokreta (u *Americi* je u dva maha priredio scene relativno surovog utvrđivanja

krivice) i izvesna oštrina i grubost postupaka koje se, kad nisu neposredno predstavljene, unekoliko umanjuju i relativizuju.

Odbija ga ono što radnja najčešće iziskuje da bi se ospoljila: uzročna povezanost događaja, likovi različitih i oštro istaknutih svojstava i, iznad svega, vladanje zapletom i raspletom, celinom. I u „Preobražaju“ postoji izvesno kolebanje pripovedača oko razvoja i smera onoga što će uslediti pošto se trgovački putnik Samsa definitivno preobrazio u bubu. Potpuno neočekivani događaj nekako je sam od sebe iziskivao izvesno dramsko zgušnjavanje: susret normalnog, svakodnevnog i razumnog sa nesvakidašnjim, neshvatljivim i neprirodnim. I prvo pojavljivanje preobraženog Gregora pred prokuristom i roditeljima iskazano je dramski ubedljivo i duhovito, rekao bih sa pojačanim pripovedačevim naslađivanjem zbog zaprepašćenja i straha pred pojavom bube unekoliko slične pređašnjem Gregoru Samsi (niko, što je pomalo neobično, ne sumnja da je ona zapravo on), bube koja govori u hitnji i brizi, opširno i nerazgovetno. Ovo nimalo suzdržano pripovedačevo uživanje donelo je izvesne nevolje: zaprepašćenje i strah moraju biti predstavljeni iz realističke perspektive, što znači da se stvaraju tome primerena očekivanja: uobičajene reakcije tzv. normalnih ljudi. Niko ne dolazi da ispita taj neobični slučaj i više se ne pominje preduzeće u kojem je Gregor radio, a prokurista nije došao niti je nekog poslao po ograč, štap i šešir. Razvoj u tom smeru morao je da bude prekinut zbog dalekosežne pripovedačeve odluke da nesvakidašnje i neprirodno utka u svakodnevno i normalno. To je najvažniji preobražaj u priповesti „Preobražaj“. I zato težište pripovedanja, posle prvog dela, počinje da se premešta sa izmenjenog Gregora na njegovu porodicu, majku, sestru i oca. Otada se Gregor ne vidi kao nešto krajnje neobično i porodici ne pada na pamet da potraži pomoć od društvenih institucija. Pre nego što je Gregor uspeo da sâm otvori zaključana vrata svoje sobe, sestra Greta i služavka Ana su poslate po lekara i bravara, ali se dvojica stručnjaka nisu pojavila. U drugom delu pripovetke Gregor se u jednom času pita s kojim su izgovorom „onoga prvoga prepodneva otpravili lekara i bravara“. Tako pripovedač naknadno pritvara vrata koja je otvorio. Gregor prestaje da bude čudo i postaje samo težak problem s kojim porodica mora da se sama nosi. U izvesnom smislu, buba ponovo

postaje sin i brat, s tim što ostaje u mrskom i za normalan život potpuno nefunkcionalnom obliku. I porodica polako izlučuje Gregora kao strano telo.

Svi počinju da rade i, na dan Gregorove smrti (služavka ih budi ujutro s vešću da je on „crkao namrtvo“), otac, ranije pun straha i servilnosti prema kirajdžijama, sad im, pošto je povratio samopouzdanje, nalaže da smesta napuste stan.

Potom sve troje (cela normalna porodica) odlaze „u polje izvan grada“ jer su rešili da ovaj dan „upotrebe za odmaranje i šetnju“. Dok se voze tramvajem, supružnici Samsa sa zadovoljstvom primećuju da se ćerka Greta preobrazila u bujnu i lepu devojkicu i da je došlo vreme da za nju potraže valjanog muža. Izlučivanjem sina-bube, stari roditelji se vidno podmlađuju, a sestra stupa na prag zrelosti. Smrt Gregora Samse je praznični dan. Sreća porodice je u njenom uspešnom funkcionisanju, u izvesnom, makar i jedva primetnom napretku. Na početku se Gregor pretvorio u bubu, a na kraju se – u socijalno-psihološkom pogledu – njegovi roditelji i sestra pretvaraju u porodicu insekata. Tako je proces preobražaja ocrtao pun krug, s tim što se autor postarao da to bude u smeru koji čitalac nije očekivao.

Kafka se i u ovoj priči trudi da događanja dobiju privid uverljivosti i iz realističke perspektive, pogotovu u prvom delu, koji vrhuni u susretu prokuriste i roditelja sa izmenjenim Gregorom. Potom dolazi druga vrsta uverljivosti, razotkrivanje ustrojstva jakih i tradicijom umnogome posvećenih osećanja ljubavi i privrženosti između sina i majke, brata i sestre i pokazivanja kako ona kopne pred potrebom za opstankom i napretkom porodice i svakog njenog normalnog člana ponaosob. Tako i komički naboj ove pripovesti pokazuje dva lica: prvo u sučeljavanju normalnog (prokurista, roditelji) s neprirodnim (sin preobražen u insekta), drugo: u razotkrivanju, prvenstveno u osećajnom sklopu, prirode insekata kod neizmenjenih članova porodice dok Gregor, fizički preobražen, zadržava svoju normalnu (ili takozvanu normalnu?) ljudsku prirodu, punu samilosti. On je sav svoj život podredio dobrobiti porodice i stoga se, možda, jednog jutra i obreo u novom, odvratnom obliku. Sva ova humorna preokretanja mogu navesti na pomisao da je pripovedač ostvario izvesnu distancu prema opisivanim zbivanjima. To je samo delimično tačno. Pojedini iskazi više su uslovljeni jakom, bolno-humornom potrebom da se

određeno stanje jarko ilustruje nego njihovom vezom sa celinom. Unekoliko je neobično predstavljena i soba u kojoj spava Gregor Samsa. Ona ima jedan prozor i troja vrata, sva su pod ključem. Ova okolnost osnažuje pretpostavku da nijedna vrata ne zaklanja orman, niti je uz njih postavljen neki od pomenutih krupnih komada nameštaja: postelja, kanabe, kožna sofa, pisaći sto. Predmeti pokućstva iskrsavaju prema trenutnoj potrebi: kanabe da bi se Gregor zavukao ispod njega, sofa da bi se bacio na nju. U jednom trenutku za Gregorom ne samo da ukućani zaključavaju, već i zašipljuju dvokrilna vrata. Iz iznetih pojedinosti nije lako dokučiti kakvu je to prostoriju imao u vidu pripovedač: postavljena je reza na njenim (glavnim?) vratima, iako se u nju može stupiti kroz još dvojna vrata; uz to, rezu očekujemo na ulaznim vratima, na granici spoljašnjeg i unutrašnjeg, a ne na vratima između dve sobe nepodeljenog stana. I neke druge opaske pripovedačeve nisu međusobno usklađene: sestra mu je, da bi saznala šta kao bubu voli da jede, donela „veliki izbor jela“ i rasporedila ih po listovima starih novina. Zatim se navodi „šta se tu nalazilo“. On je proždrao „sir, povrće i sos; sveža jela mu nisu, međutim, prijala, štaviše, nije ni miris mogao da im podnese...“ Nije jasno šta bi među ponuđenim mogla da budu sveža jela. Parče hleba namazano buterom? Naravno, ostaje mogućnost da ni jedno jedino „sveže jelo“ nije navedeno. Ističem ove sitne pojedinosti ne toliko da bih ilustrovao kako za pripovedača nije bila presudna usklađenost svih elemenata priče koliko da bih istakao ono što je za njega prvostepeno: bolno, neproračunljivo prikazivanje sveta kao događaja grubo povezanih nekom osnovnom situacijom, događaja koji se ne daju sasvim podvesti pod smisao celine i koji su, poput feudalaca, osioni gospodari na svome posedu.

Pripovedaču nije naročito važan izgled sobe u kojoj se jednog jutra budi Gregor Samsa. U tom pogledu, dekor se može menjati i pripovedač se ne trudi da mu svaki detalj tačno legne na odgovarajuće mesto, kao u nekoj slagalici.

Proizvoljnosti se izbegavaju, pogotovo ako to ne zahteva previše napora, ali se ne drži mnogo do stroge logičke povezanosti i motivisanosti shvaćenih iz zdravorazumske perspektive. A u takvim uslovima događajnost unekoliko napušta vremensku osu koju tvori

napetost između sadašnjosti i budućnosti i celina prestaje da se shvata kao celina čvrsto strukturisanog događaja.

Pregledna i uređena celina, koja je sve svoje delove utkala u sebe i koja funkcioniše kao složena mašina, zapravo je laž ili nešto još gore, istina tuđeg sveta, koju ne možemo prihvatiti ako nam je stalo do sopstvenog opstanka. Jedno od najvažnijih Kafkinih iskustava jeste da se može govoriti umnogome nezavisno od celine kojoj pripada taj govor, da se treba ratosiljati prinude vođenja računa o ishodu poduhvata.

Dolazak do kraja, stavljanje tačke, zagušilo bi govor, opteretilo bi ga spolja nametnutim smislom i zato njegovi romani i priče daju maha raznim vrtlozima bolne svesti da dođe do reči preko paradoksa, preko onog što je (barem prividno) ravnodušno prema bolu od kojeg se polazi. Tu iskrsava smeh, iz te nesamerljivosti cilja i njegovog postizanja.

Već nekoliko puta sam pomenuo da su Kafkini protagonisti zahvaćeni vrtlogom govorenja, vrtlogom objašnjavanja koji govornika, ukoliko sâm govornik nije taj vrtlog na delu, usisava u sebe i tako ga odvaja od celine, još više: on predstavlja zaborav celine jer se izgrađuje kao sopstvena celina koja bi da sve drugo objasni iz sebe, iz svog jedinstvenog slučaja. Ne kažem da u *Zamku* nema izvesne opšte usmerenosti dijaloških partija i događanja, dakle onoga što povezuje ili bar na istom polju sučeljava K. sa njegovim pomoćnicima, Fridom, gostioničarkom, delovođom, učiteljicom Gizom, čiju debelu i jedva pokretnu mačku kupaju u dečjoj kadi donetoj s tavana, sa Olgom i Amalijom, sestrama kurira Barnabasa, sekretarom Birgelom, udobno ispruženim u postelji koja zauzima najveći deo kancelarije i čija opširna izlaganja K. s krajnjim naporom prati obrvan teškom sanjivošću, s Pepi, koja ga poziva u majušnu sobu u kojoj stanuje s dve drugarice-sobarice. Takođe je tačno da se donekle prati put zemljomera od jedne do druge gostionice, od škole do Barnabasove kuće i da se kako-tako vodi računa o broju i sledu dana i noći koje K. provodi u selu podno brega na kojem se uzdiže zamak. Povezanost događanja ostaje u osnovi slaba i naoko slučajna. Olgina i Amalijina priča predstavljaju gotovo poseban roman. Ipak, svi likovi i svi događaji određeni su neobičnošću situacije i pokrenuti prisustvom i izvesnom agilnošću zemljomera

koji, greškom pozvan, podstiče meštane da objašnjavaju: svako iznosi svoj slučaj i slučaj osobe s kojom je u nekoj važnoj vezi. Kafka govori o posebnosti tog sveta manje neposredno prikazujući zbivanja, a više i podrobnije objašnjavanjem. Neobičnost izvučena u prvi plan prosto iznuđuje svoje dokazivanje, ne zato da bi se ona uistinu razjasnila, već da bi se omogućilo njeno prividno sređeno prikazivanje. Borhes je predočavanje prirode neobičnog, neprirodnog sveta, ostvarivao krajnje jednostavnim sredstvima, kao da postavlja šahovske probleme. Zato su njegove priče po pravilu kratke, one takoreći predstavljaju proznu formulu neke njegove zamisli.

One su udomljene u svet sa velikom uzdržanošću, tek toliko da bi se, kao na šahovskoj tabli, mogao u dva ili tri poteza rešiti postavljeni problem. U njegovim pričama nema ni straha ni bola. O njima tek posredno svedoče izvesne ritualne radnje, nešto što kao da sa strane dolazi u ljudski svet i gvozdenom rukom upravlja sudbinom pojedinaca. Kod Kafke strah i bol borave poput stalnih kirajdzija koji se ni u kom slučaju ne mogu isterati jer su više domaći od svog domaćina.

Njegovi junaci govore opširno kao da se oslobađaju straha i bola dok predočavaju nemogućnost spasa iz okolnosti u kojima se nalaze. I neretko smo iznenađeni zbog gotovo potpune razdvojenosti jasne svesti o nepovoljnim sklopovima okolnosti i nemogućnosti da tako jasan uvid, makar i u najmanjoj meri, doprinese bilo rešavanju problema bilo odustajanju od rešavanja nerešivog. Kao da ta svest ne pripada Olgi ili Amaliji, već se u njih useljava čim otvore usta i napušta ih kad začute. Humor, komično i groteskno delom i nastaju zbog te nesrazmere prejasne svesti o uzrocima onog što pojedinca muči i ponižava i u isti mah logički tananog ukazivanja na nepostojanje mogućnosti da se išta promeni nabolje. Najvećem delu Kafkinog sveta svojstven je taj bolno-veseli uvid u uzaludnost svakog, ma i najsitnijeg čina koji bi predstavljao prvi korak ka izbavljenju.

Svest detaljno prikazuje ono što se zbiva i, po tome sudeći, ona je na odstojanju od zbilje, ali je u nju usađeno nešto što isključuje gotovo svaki otpor nepovoljnim egzistencijalnim okolnostima, a nemoguć je i njihov zaborav. Odrasle osobe ostaju paralisane poput

uplašenog malog deteta koje sebi stalno predočava različite vidove namernog ili slučajnog kažnjavanja i koje se zbog toga nikako ne može smiriti.

Izgradnja sveta koji se mora objašnjavati, u najvećoj meri prikazivati spolja – teško je i pretpostaviti koliko bi se smanjio obim romana *Zamak* ako bi se iz njega odstranio višak u objašnjenjima (višak shvaćen iz perspektive „normalnog“ odvijanja radnje) koja K. pružaju delovođa, gostioničarka, Frida, Olga, Amalija, Birgel, Pepi – svedoči o pripovedačevoj snažnoj težnji da čitaocu predstavi jedan drugi svet, koji kao da se fizički poklapa sa onim što ga sagledavamo iz realističke perspektive, ali mnogo šta upućuje na to da je od njega temeljno različit. Svrha objašnjavanja ispunjava se u učvršćenju neobičnosti, a ne u njenom razjašnjenju koje bi je prevelo u normalnost.

Posebno naglašena neobičnost sveta povremeno je odvajala Kafku od svakodnevnog, s kojim on tesno i intimno povezuje ovaj drugi svet, i navodila ga da potraži izvesne parabole o smislu postojanja, što je najjače ispoljeno u poglavlju „U katedrali“ romana *Proces*. Izvestan razlog koji otežava završavanje romana ili priče možda leži i u težnji ka simboličkom, koja uvek iskrsava zajedno s naglašenom neobičnošću sveta. Rekao bih da je Kafka toj težnji odoleo i pokazao da romani ne moraju imati završetak, pa u izvesnom smislu ni početak. Kad ovo kažem, imam u vidu slučaj *Zamka*. Ne samo stoga što se u dodacima koji nisu ušli u konačni tekst ovog romana štampa još jedna verzija početka, u kojoj se ne pominju pomoćnici, već i zato što kasniji razvoj u nekim tačkama podrazumeva ponešto drugačiji početak.

Tako, na primer, ne verujem da bi bilo – da je rukopis priveden kraju kao što je to učinjeno s nekim pričama – zadržano, doduše samo neko vreme, očekivanje dolaska njegovih pomoćnika („Moji pomoćnici s aparatima stići će sutra kolima“, kaže K. Švarceru). Štampanje dodataka uz tekst nezavršenih romana ukazuje na neodlučnost priređivača da nezavršene romane prihvate kao završene. U izvesnom smislu, oni nude svakom od nas da, čitanjem onog što je autor precrtao, raznih varijanata, zabeležaka iz kojih su mogla izrasti posebna poglavlja, stvaramo predstavu o konturi mogućeg završenog romana.

Kafka je, verujem, razmišljao o završetku svakog svog romana, ali ga nije ostvario, pa ni u *Procesu*, čije poslednje poglavlje nosi naslov „Kraj“. Završetak koji bi bio na tragu razjašnjavanja iz poglavlja „U katedrali“ (o vrataru koji stoji pred zakonom i kome dolazi čovek sa sela) sveo bi neobičnost prikazanog sveta na neku formulu (parabolu, alegoriju) i Kafka je osetio da bi to bilo pogrešno. Neutralan završetak, prosta objava kraja poput one u „Jazbini“, takođe mu nije odgovarao jer bi, znatno više nego u pomenutoj pripovesti, bio u nesaglasnosti (pogotovo u *Zamku*) ne sa složenošću predočenog sveta, već s autorovim osećanjem da je veoma teško staviti tačku govoru kojim se tek delimično gospodari. Tako je nehotice-hotimice on došao do romana bez završetka, do romana koji i nezavršen može postojati kao završen. Izuzetnost i neobičnost sveta pokazala se kao pogodan ambijent za bolni govor o nemogućnosti da se postignu izvesni ciljevi: da se s vrata skine bezrazložno (kažem tako, iako Kafka u dnevniku beleži, 29. septembra 1915: „Rosman i K., nedužni i krivac...“) naturena krivica (u *Procesu*), da se dospe do potpune bezbednosti (u „Jazbini“), da se izbegne poniženje i dosegne kakva-takva socijalna promocija (u *Zamku*). Svet koji nije normalan svet, čija je pomenost ili izokrenutost vidljiva gotovo na svakom koraku, otklanja psihološki motivisane postupke junaka koji bi tvorili povezan sled događaja, suspreže sentimentalnost i patetiku, ali pruža priliku čistom egzistencijalnom bolu, osećanju straha i ugroženosti da dođu do izraza: u preobraženom vidu, preko smeha, preko neprekidno uključene nesrazmernosti. Žalost i jad nisu predstavljeni uslovnostima tragedije, već komedije ili burleske, koje su to samo u nagoveštaju, tek u nekim trenucima, dok pripovedač ne posegne za sredstvima stranim njihovoj prirodi. Tako je Kafka našao odušak za izražavanje velike teskobe koja ga je silila da obelodanjuje svoj strah, takoreći iz njega samog, a da izbegne ulančavanje u jasno određene likove i radnju koju oni stvaraju. Junaci, zapravo, samo prividno teže postizanju izvesnih ciljeva jer je od početka jasno da se oni ne mogu postići. Ciljevi se postavljaju ne toliko da bi se pokazalo kako su oni uvek previsoki za smrtna bića, već da bi se pružila prilika smehu da razgrađuje strah i u isti mah da ga obnavlja.

Uverljivost govora životinje koja je sagradila jazbinu, čiji su hodnici dugački bar pet kilometara, proističe iz stalno održavane ravnoteže između straha koji steže srce i smeha koji ga nakratko razvejava. Čime? Tananom analizom koja pokazuje njegovu nezasnovanost. Ali, pre nego što se podnese konačni dokaz i stigne do oslobađanja od straha, najednom opažamo kako su logičke sposobnosti bez najave i neprimetno upregnute u druga kola i kako one već neko vreme osnažuju ono što su do maločas osporavale – ozbiljnost neposredne opasnosti. Najdublje izvorište smeha se i nalazi u usamljenoj jedinki, još tačnije, u njenoj svesti, u njenom razvezanom jeziku koji nastoji da uspostavi izvesnost i bezbednost, gotovo neku vrstu spokoja tamo gde se sve osipa i menja i gde sama, stvarna ili prividna borbenost jedinke protivreči njenom osnovnom egzistencijalnom sklopu. Zato Kafka ne stavlja tačku svome govoru, ne teži svedenosti jer njegovo pripovedačko i romansijersko izlaganje nema cilj izvan sebe samog i ne može se okončati onako kako se okončava izlaganje pisca koji sve konce drži u ruci, koji komanduje smislom celine. Na svoj način o tome svedoče i pisma Mileni Jesenskoj. (Dan počinje jednim pismom, kasnije šalje drugo da bi se razjasnile tvrdnje iz prvog i, kako pada veče, u žurbi šalje telegram da bi se do sutrašnjeg prvog pisma otklonila zabuna koju je moglo da proizvede drugo pismo.) Što se više govori, sve je veća mogućnost nesporazuma, pogrešnog tumačenja ili, što je najgore, ispravnog tumačenja onog što je napisano, a što, bar u sećanju, sat-dva pošto je pismo odaslato, izgleda kao potpuno pogrešno i neizostavno mora biti ispravljeno ili proglašeno nevažećim. A kad je pismo preko svake mere opširno i detaljno, kao pismo ocu iz 1919. i kada je, što je najvažnije, ostvareno kao relativno pregledna celina koja se oslanja na analizu i argumentaciju u manje-više uobičajenim značenjima tih izraza, onda ono i ne biva poslato kome je naslovljeno, već se daje na čitanje prijateljima kao specifičan, uslovno književni rukopis, kao neka vrsta odviše privatnog i premalo slobodno književno oblikovanog autobiografsko-porodičnog romana.

Moglo bi se ustvrditi da dnevници s putovanja (a pogotovo aforizmi) predstavljaju suprotnost ovom tipu govora. Jednoznačna određenost pojedinih iskaza i njihova prostorna i vremenska omeđenost pokazuju da je Kafka neretko stavlja tačku, da je nastupao kao

neekstravagantan mlad pisac (donekle imućan, pomalo obestan) na putovanju po Italiji, Nemačkoj i Francuskoj, ili na oporavku u prirodnom lečilištu Jungborn u Harcu. Ipak, vredi zapaziti da mnoge od tih njegovih srazmerno kratkih rečenica poništavaju različite zdravorazumske izvesnosti i očekivanja zasnovana na njima (ili usaglašena sa njima), ističu neobičnosti („Kineskinjama osakate stopala da bi im se raširila zadnjica.“), izvesne komične suprotnosti („Već budna goveda u zaspaloj Švajcarskoj.“), dakle, umesto ulančavanja koje vodi celini s glavom i repom, posejane su negacije i paradoksi koji su kod ovog autora naznake za moguće ulaske (ili je tačnije reći: upadanja?) u vrtlog govora koji ne želi ili ne može da vlada samim sobom.

Na tu nemogućnost vladanja možda je mislio kada je, u jednom pismu Mileni Jesenskoj, napomenuo: „...zaista sam jak, kao što pišeš, imam izvesnu snagu, ako hoćeš da je imenujem kratko i neodređeno, to je snaga nemuzikalnosti.“

Pretpostavljam da muzikalnost ovde označava prisnu, laku, prirodnu povezanost sa ustrojstvima društvenog života.

Egzistencijalna zbivanja se promeću u melodije, u ritmove, i čovek nema problema, sve mu polazi od ruke: varenje, veridbe, bračni život, rano preseljenje iz roditeljskog doma u sopstveni stan, kancelarijski posao, pisanje priča i romana, od prve do poslednje rečenice. A snaga nemuzikalnosti izvire iz neprilagođenosti, iz toga što se kreće mimo takta koji daje veliki društveni orkestar svima iole nadarenim sluhom.

Nemuzikalni stvor je zahvaćen strahom i lako se ozleđuje, svaki njegov pokret je pogrešan, tačnije rečeno, svaki onaj pokret koji je utkan u neku celinu obeleženu neupitnom svrhom. Uprkos tome, taj stvor ne govori o svojoj slabosti već o svojoj snazi. On je ne nalazi toliko u tome što nije upregnut, zauzdan, osedlan, koliko u tome što to zna. Svest o sopstvenoj nemuzikalnosti predstavlja veliki pojas za spasavanje. Ta svest nije izraz misije, poput one Mojsijeve o izvođenju naroda iz Egipta i dovođenju u obećanu zemlju, Hanan i ona nije novi kodeks, već uslov da se ovaj pripovedač prepusti govoru, da povremeno drži živu vezu svesti i egzistencije. Možda, ipak, liči na Mojsija – po jedinstvenoj veličini svog poduhvata. S tim što on ne stupa ispred svih ni u ime svih, čak ne stupa, nespretno i

klimavo, usred gomile. On je procep u realnom (istorijskom, sociološkom, psihološkom) vremenu, on je svest-igra tog procepa, on razuzdano povezuje smeh i bol i, kao na devetu brigu, ne osvrće se na uređenost koja pretpostavlja i zahteva tačku.

JEZIK ČOVEKA BEZ SVOJSTAVA Nijednom knjigom se nisam toliko dugo bavio kao romanom Roberta Muzila *Čovek bez svojstava*. U nekoliko navrata sam ga nosio na letovanje. Sa olovkom i beležnicom pri ruci, za nedelju dana bih pročitao najviše tri stotine stranica, a onda bi mi se, ni sam ne znam kako, druga knjiga našla u rukama.

Sporo sam napredovao, možda poput onog koji je izgubio nadu da će ovaj roman ikada dočitati. Ne jednom sam se u nedoumici pitao sećam li se još poglavlja koja sam pročitao preprošle godine. A s nemalom mukom sam se uspevao razabrati u opaskama koje sam relativno čitko ispisivao, uz tačno navođenje mesta na koja su se odnosile. Sve češće mi je padalo na pamet kako na komičan način ponavljam autorov slučaj: nikako da stignem do kraja. Da me smrt ne bi nenajavljeno omela u mom najdugotrajnijem čitalačkom poduhvatu, rešio sam da započeto u kratkom roku okončam.

Sam obim dela nije predstavljao veću prepreku. Prustovo *Traganje za izgubljenim vremenom* po drugi put sam pročitao takoreći u jednom dahu.

Okolnost što je glavno Muzilovo delo ostalo nedovršeno i što su priređivači, pažljivo prebirajući po ostavštini, sklopili znatan deo knjige (90 poglavlja, od kojih su pojedina obeležena kao *nacrt, raniji nacrt, studija*) – nije me odvrćala od čitanja, bar ne u početku. Kasnije se u mene uvukla izvesna nelagoda. Ne stoga što nisam bio načisto da li je preda mnom roman ili nešto drugo. Žanrovske odrednice nisu jednom zauvek utvrđene: dela koja u jednom periodu nisu prihvaćena ne samo kao romaneskna nego ni kao umetnička, u drugom postaju ona po kojima se odmerava i jedno i drugo. Postavljao sam sebi pitanje da li je Muzil bio svestan u kakav se poduhvat upustio, da li je, kako su godine odmicala a on pisao sve sporije, počinjao da sumnja u mogućnost dovršenja tog golemog poduhvata i, posebno, da li se suočavao sa teškoćama u postizanju kakve-takve saglasnosti između – tako ću se izraziti – glavnih instanci svog pripovedačkog ja. Mnoge njegove naznake, štampane

na kraju knjige (prevod Zlatka Gorjana, „Otokar Keršovani“, Rijeka, 1967. Ovo izdanje je za pedesetak poglavlja obimnije od onog što su 2006, u prevodu Branimira Živojinovića, objavili CID iz Podgorice i Nevski iz Beograda), u delu „Dodatak – Fragmenti iz ostavštine“, označene kao „poneke misli“ za, između ostalog, predgovor, međupogovor, pogovor, postavljanje problema itd, svedoče o nezadovoljstvu onim što je urađeno: „Moram bezbrižnije i kraće pisati“, „U

ovoj knjizi ne smije biti misli iznesenih radi njih samih. I, što je izvanredno teško, također se ne smije iznositi kao što bi to mislilac učinio; one su ‘dijelovi’ jednog lika“, „Čini se da u Prvom svesku postoji mnogo suvišnog, da postoji samo sebe radi“. Ipak, navedene naznake takođe svedoče o još nečemu: o težnji za sveobuhvatnošću, za romanom koji bi izneo epohu u svim njenim bitnim sastavnicama, s tim da se to postigne međusobno usklađenim pripovednim predočavanjem i esejističkim razjašnjenjima. On ističe da misli ne treba iznositi „radi njih samih“, ali se ne pita zašto su se, u znatnom broju slučajeva, one odvojile od likova i stekle samostalan status.

Svaki pripovedač je heterogen stvor. Ne postoji pripovedanje kao čisto pripovedanje. Uvek je misaona pozicija više ili manje samostalno ispoljena i počesto je grubo prišivena uz ostali deo teksta. U takvim okolnostima, možda je najuputnije da se, kako je sam sebe savetovao Muzil, piše s izvesnom bezbrižnošću. Spoljašnji nadzor nad proizvodnjom teksta u takvom slučaju retko je kad prevelik i držim da u tome treba tražiti razlog što na kraju, kad se stavi poslednja tačka, dobijamo delo koje svoju celovitost duguje mnogim, tokom nastajanja teksta iskrslim unutarjim vezama koje autor nije ni planirao ni kontrolisao. Bezbrižnost je u tesnoj, možda presudnoj vezi sa zadovoljstvom pisanja, a zadovoljstvo, pogotovo ono koje bismo mogli shvatiti i kao radost, nije nešto što se postiže planiranjem i strogim nadzorom nad izvođenjem predviđenih radova. S druge strane, kako da ne planira neko ko teži za sveobuhvatnošću, neko ko se osetio kadrim da prikaže čoveka bez svojstava ili, drugačije rečeno, da pokaže sva njegova svojstva, jedno po jedno, i sâm kod koji ih povezuje i uspostavlja kao delatnu, živu celinu – Ulriha i njegove poznanike, te poznanike njegovih

poznanika, i svet u kojem oni žive uoči Prvog svetskog rata: Austrougarsku monarhiju, Italiju, Nemačku, Evropu? Možda je ovo pitanje pravo, ali, rekao bih, nije prvo.

Njemu bez sumnje prethodi pitanje o smislu težnje da se romanom sve obuhvati i da mu u izvođenju tog velikog poduhvata filozofija i više naučnih disciplina (sociologija, psihologija, ekonomija, istorija) posluže kao pomoćne, ali i neophodne saradnice.

Nije Muzil prvi književnik koji se poduhvatio ovako krupnog zadatka. Setimo se Flobera, njegovog romana *Buvar i Pekiše*, takođe nezavršenog. Ne iskazuje li i ova knjiga ambiciju (treba li reći – nemoguću, uzaludnu?) da se sve obuhvati, da se podsmehu izlože sve nauke i njihova tašta težnja da preurede svet prema postavkama do kojih su došle u jednom trenutku. Flober, koji je savesno brinuo o jezičkim potankostima, morao se suočiti ne sa zadatkom koji zbog obimnosti prevazilazi snage jednog čoveka, već sa nečim znatno težim – sa činjenicom da su pojedine oblasti ljudskog znanja tek u neznatnoj meri zahvaćene tekućim jezičkim iskustvom i da su stoga za književnost praktično nedostupno područje. Njihov dodir sa životom društva, danas možda najviše vidljiv u elektronskim i štampanim medijima, redak je i ovlaštan i stoga se nisu u jeziku ukorenili otisci preplitanja tog posebnog, naučnog znanja i ljudske svakodnevice. Tačno i tanano osećajući kako se stvara tragikomično vrelo na mestima gde se dodiruju, odbijaju, prožimaju i sudaraju izvesna sistematizovana znanja, naučni i filozofski pogledi i predmetnost na koju se oni odnose, svet života pojedinca i društvenih grupa, francuski pisac je prevideo nemalu teškoću koja se isprečuje na putu ostvarivanja jedne takve, sveobuhvatne zamisli. Pojedina znanja iz domena ekonomije, psihologije i medicine, istorije i političkih nauka, u izvesnoj meri i filozofije, nesumnjivo su često i na različite načine upletena u svakodnevni život, što će reći i u različite jezičke prakse. I tako se bezmalo neprekidno isprobavaju više ili manje tačni i podesni izrazi kojima svet života usvaja nalaze nauke. A znanja iz drugih naučnih oblasti su oskudno i posredno obuhvaćena govorom ljudske svakodnevice i stoga naprosto nisu na raspolaganju pripovednom iznošenju, ma koliko se oko toga trudio takav jezički majstor kakav je bio Flober. Kao što bi mu toliko toga

izmicalo ako bi pisao na stranom, tek za snalaženje naučenom jeziku.

Mnogi delovi *Čoveka bez svojstava*, pa i čitava poglavlja su ostvareni kao naučne rasprave ili, što je češći slučaj, kao eseji, dakle bez prevelike strogosti u izlaganju. A neretko je korišćen publicistički način, možda zbog želje da izlaganje bude dostupnije širem čitalačkom krugu. Ponekad je takva i Muzilova duhovitost, koju poneki tumač i dalje ceni kao vrhunsku: u novinskom izveštaju sa konjskih trka upotrebljen je izraz „genijalni trkački konj“ i Ulrih je najednom shvatio u kakvoj se neraskidivoj vezi nalazi njegova naučna karijera sa tim genijalnim konjem (13.

poglavlje Prve knjige). Možda malo preoštro rečeno, ova se duhovitost ne uzdiže mnogo iznad blaziranog podsmeha nad trivijalnostima sadržanim u sportskom novinarstvu. Iz navedene tvrdnje sledi da bi se Ulrih, ukoliko ne odustane od toga da bude genije, izjednačio s trkačkim konjem. A evo i jedne karakterizacije Ulrihove sestre: „Pošto je Agata bila načitanana, ali po prirodi nesklona da se upušta u teorije, često je imala prilike, kad bi sopstvene doživljaje poredila sa idealima u knjigama i pozorištu, da se čudi tome što niti su je njeni zavodnici...“ Nije nemoguće dokučiti na šta misli Muzil kad pominje načitanost i ideale, ali još manje je teško uočiti smešu površnosti i proizvoljnosti u opisu: na kojoj se osnovi poredi njeni doživljaji i ideali „u knjigama i pozorištu“, zatim, da li su ideali isti u svim knjigama i pozorišnim komadima ili, možebiti, svaki doživljaj ljubavni se poredi sa sebi odgovarajućim idealom i, najposle, premda bi se to moglo prvo pomenuti, šta čini Agatinu načitanost: dela književnosti, filozofije, psihologije? I, naročito, šta iz te lektire usvaja a šta odbacuje? Možda bi se moglo primetiti da previše zahtevam od jedne rečenice, možda, ali samo u slučaju da se previdi na šta cilja zamerka koju upućujem. Ne tražim više, nego manje obaveštenja, s tim da ona budu koliko-toliko umesna u svom kontekstu, što, pored ostalog, pretpostavlja distanciranje od jeftine duhovitosti. Tako, na primer, u razgovoru sa Ulrihom, Bonadea pominje poligamnu ravnotežu a zapravo je mislila na poliglandularnu ravnotežu, ravnotežu sokova. Šale na račun poluobrazovanih ličnosti su popularne u određenim višim društvenim krugovima, ali ne bi trebalo da nađu mesta u književnim delima koja sebi postavljaju

visoke ciljeve. Takođe ni toliki iskazi tipa „to ga je usrećivalo“, „na tajanstven način prošarano“, „čudesna lepota velikih tamnih cvetova“, napomena da se danas u novinama ne može razlikovati reklamiranje uložaka za obuču od obaveštenja o nekim predavanjima itd. A tolike Muzilove opaske odlikuje i pronicljivost i duhovitost čim se s publicističkog izlaganja – u kojem se mnogo toga podrazumeva jer novinar i čitalac imaju mnogo, možda i odviše, zajedničkih repera – pređe na pripovedno ili esejističko-pripovedno.

Publicistička rasprisanost, zbog svoje niske određenosti, neprekidno iziskuje dodatna razjašnjenja. A nepovoljnom utisku doprinosi i česta upotreba pojmova visokog nivoa opštosti, ali sadržinski ispražnjenih tako da deluju kao opšta mesta: dobro, zlo, krivica, pravda, lepota, priroda. Ponegde izostaju određenja koja se u datom sklopu očekuju: ako pripovedač pominje da su se brat i sestra preodevali za odlazak u neko večernje društvo, moramo se upitati zašto se ono određuje kao neko, zašto se ne kaže koje, zar te vrste konkretizacija ne pripadaju tipu pripovedanja kojim se služi autor? Muzilu je bila potrebna prilika da brat sestri pomogne pri oblačenju i samo je istakao razlog za presvlačenje. Da je naveo kuda su nameravali otići, suočio bi se sa više problema koji traže razrešenje: ako bi trebalo da se sastanu s nekim od glavnih likova romana, neodlazak postaje ne baš beznačajan podatak u spletu međusobnih odnosa, a ukoliko bi posredi bili novi likovi, autor bi se suočio sa ne baš prijatnom obavezom da ne smetne s uma one koje je izveo na scenu. Muzil želi bitno i otklanja sve ono što bi ga uplitalo u sporedan niz obaveza. Ali ta dekonkretizacija više odmaže nego što pomaže opisivanju erotske napetosti između brata i sestre: povremeno prisustvo humora nestaje pred smešnom uznesenošću autorovom, na primer u ovom poređenju: „...i bila je tako slatko propaćena da su se predstave o ostvarenju gotovo otrgle od njih i već ih spajale u mašti, **kao što bura ispred talasa šiba zapenjeni veo** (istakao R.K.): ali jedna još veća žudnja naređivala im je da miruju...“ (prevod: B. Živojinović).

Ovaj tip publicističkog karakteriziranja likova nije nastao slučajno. On proizlazi iz temeljne postavke romana.

Muzil je osetio nedovoljnost proze s velikom pričom, s likovima i radnjom koja ih povezuje, ali u tome, rekao bih, nije bio dovoljno

radikalan: zadržao je poziciju sveznajućeg pripovedača i, u znatnoj meri, s njom povezan nalog da se razreše najkрупniji postavljeni problemi i opišu ishodišta glavnih likova (Paralelna akcija, Mosbrugerovo zatočeništvo u ludnici, bekstvo i smrt, Klarisina sudbina, incestuozna ljubav Ulriha i Agate itd). A sveznajući pripovedač pripada svetu velike priče. On neretko prikazuje neizvesnost ljudske sudbine, ali sa pozicije izvesnosti nekoga ko sve zna i ko može sve da vidi i čuje. Postupci junaka ne iziskuju šira razjašnjavanja, ukoliko ih uopšte iziskuju: predočava se događajni splet a lik ocrtavaju njegovi postupci, najčešće prikazivani u realnom vremenu.

Zbivanja u romanu *Čovek bez svojstava* vremenski su nedvosmisleno određena: period pred Prvi svetski rat. Ali to nije slučaj sa užim celinama, sa poglavljima. Ako izuzmemo esejistička, koja po pravilu dolaze posle fikcionalnih i razmatraju neki problem koji je u njima pokrenut (pripovedač ne silazi u arenu, ni kao učesnik ni kao posmatrač), mnoga poglavlja, kad ne predstavljaju nastavak prethodnog, započinju nekom naznakom o vremenu: „Arnhajm je odmah posle izleta u planinu...” (poglavlje 105, Prva knjiga, drugi deo), „Za to vreme, otkako je ostala sama, Agata je...”

(poglavlje 21. Druge knjige). I na ovom planu, planu vremenskog situiranja pojedinih događaja, primetno je izvesno kolebanje: da bi se učinio jasnijim razvoj pojedinih događaja i da bi se participiralo u napetosti njihovog eventualnog razrešenja (Mosbrugerovo bekstvo i smrt, na primer), moralo se voditi računa šta čemu prethodi. S druge strane, znatna samostalnost pojedinih delova, njihova nevezanost za druge događaje, oslobađala je autora potrebe da pravi detaljan vremenski plan zbivanja u romanu.

Međutim, kako je pisanje odmicalo, pojavljivali su se problemi različite vrste i, takođe, otvarale nove mogućnosti.

Izgleda da u početku nije bio predviđen lik Agate, pet godina mlađe od brata, ali njemu toliko nalik kao da su blizanci.

Moglo bi se kazati da ona predstavlja ženu bez svojstava. Da je otpočetak imao na umu Agatu, Muzil bi je verovatno ranije pomenuo. Pogotovo u prilici koja nepominjanje čini neobičnim: kada se Ulrih, pošto se vratio u Beč i zakupio mali zamak, obratio ocu za novčanu pomoć jer su troškovi uređenja bili previsoki. Prilikom opisa prve

Ulrihove posete Klarisi i Valteru, Muzil nalazi za shodno da čitaoca u kratkim potezima obavesti o prirodi njihovog višegodišnjeg poznanstva i prijateljstva.

Za razliku od Prusta, u čijem *Traganju za izgubljenim vremenom* nalazimo više romanesknih celina, ostvarenih od početka do kraja u kontinuiranom toku, Muzil je svoju obimnu tvorevinu pisao kao jednu celinu, s tim što ta celina ni izdaleka nije slična Prustovoj. Paralelno je vodio više linija i, takoreći, vrebao svaki povod za esejističko razmatranje, a u njima se pojedini pojmovi i izrazi stavljaju pod znake navoda (ličnost, ništa, društvo i duh, sadašnjost i večnost, riznica osećanja, put istorije). Tim postupkom autor prećutno zauzima kritički odnos prema tačnosti i ispravnosti imenovanja društvenih fenomena. Ali time njegovo razmatranje poprima drugostepeni značaj: on stvar ne isteruje do kraja, ne saopštava je svojim jezikom, bez interpunkcijskih pomagala i zadovoljava se ispoljavanjem neretko zavidne upućenosti u probleme koje postavljaju filozofi i predstavnici različitih naučnih oblasti. Pri svemu tome, često se ne vidi opravdan razlog autorovog upuštanja u psihološka ili sociološka razmatranja. Kao da je Muzil osećao izvestan strah od toga kuda će ga odvući književni tekst, svojim nevidljivim a jakim strujama.

I kod Vitolda Gombroviča postojalo je snažno nepoverenje prema onom što bi se moglo nazvati nesvesnom proizvodnjom književnog teksta. Kao da je autor jednom nogom stao na novo tle, a drugom ostao na starom. U takvim okolnostima, nije se lako odreći povišene budnosti jer autor kao da pomišlja da se u odlučujućoj meri upravo njom, budnošću, doduše ne potpuno nego polovično, prebacuje na novu tačku, u novo iskustvo: a njeno i povremeno isključenje može ga vratiti nazad, u zagrljaj nazora i s njima povezanih nizova osećajnosti koji mu se, iz nove perspektive, pričinjavaju kao odvratni i postidjući. Ipak, Muzilovo nepoverenje u književni tekst nije bilo tako veliko kao što je bilo Gombrovičevo. Poljak u Argentini je s jarošću, ponekad protkanom veselom žicom, razarao laž gospodstva starog sveta i nije mu na pamet dolazila misao da se posveti delu koje bi obuhvatilo celu epohu. Takav, sistemski poduhvat za njega je bio neprihvatljiv, pored ostalog i stoga što se u nešto takvo nije mogao upustiti koristeći svoja omiljena sredstva razgradnje

masivnog sveta laži: parodiju i burlesku. Plan, potpunost, obuhvatnost odvođe autora iz svakodnevice, živo vreme stavljaju u zagrade, takođe i čoveka koji se ne pokorava, koji svakog časa deli udarce levo i desno jer, kad su ti oči zaista otvorene, ti opažaš koliko se sa svih strana ugrožava tvoje slobodno posmatranje, a jedna od tih strana si i ti sâm, onaj stari, zastareli deo tebe kojeg se nije lako osloboditi jer se nije sasušio kao zmijin svlak.

Da li je Muzil želeo od književnosti nešto više? Ali, kad postavljamo takvo pitanje, moram postaviti još jedno da bih koliko-toliko izbegao neodređenost i naivnost: koje književnosti? Ne samo što ona ne ostaje nepromenjena dok epohe smenjuju jedna drugu, nego u istom vremenu opstojavaju toliki međusobno različiti postupci da ih često vidimo kao suprotstavljene jedne drugima. Teško je, na primer, u istoj ravni razmatrati Manov *Čarobni breg* i Džojsovog *Uliksa*. Na koju je, dakle, književnost mislio Muzil? Pa možda baš na onu koju je negovao Tomas Man, na književnost koju ne muče njeni likovi, čak i kad je jedan od njih sam Mefistofel. I možda tu treba tražiti jedan od glavnih Muzilovih uvida i jednu od najtežih njegovih muka: pokazati da su likovi privid, da oni zapravo ne postoje kao posebni, pojedinačni, nesvodljivi na druge. I zato njegov glavni lik postaje lik bez svojstava, zapravo bez međusobno povezanih i umnogome ujedinjenih svojstava, čime bi stekao posebnost, određeni pečat, karakter – izdaleka je nalik na osobu koja je nekako pristigla iz drugog sveta i koja do svoje posebnosti može doći tek kada je u dovoljnoj meri prožme naš svet, ali on je ne može prožeti: kad dovrši seriju susreta sa predstavnicima sveta uoči Prvog svetskog rata, pokazaće se da su i druge ličnosti bez svojstava, samo nisu dosegle ravnotežu u kojoj prebiva Ulrih, ravnotežu koju ne uspevaju uzdrmati pobede i porazi jer ih glavni lik doživljava sportski, kao deo igre, bez obzira na to da li svi učesnici igre poštuju pravila fer-pleja. Dakle, Ulrihova posebnost ostaje negativna i, kao takva, služi za jasnije uočavanje karaktera, ili navodnih karaktera drugih likova i određenih svojstava društvenih celina kojima oni pripadaju.

Prethodno delimično skicirani lik Ulriha uglavnom ne proizlazi iz njegovih ljubavnih doživljaja, njegovog stručnog i kulturnopolitičkog delanja, iz različitih događaja čiji je više ili manje istaknuti akter: od rada u Paralelnoj akciji, spasavanja Mosbrugera iz ludnice do

incestuozne veze sa sestrom Agatom. Taj lik je plod pripovedačevog neposrednog saopštavanja, u nekoliko uzastopnih početnih poglavlja, a i kasnije, kad god mu se učini da je čitalac zaboravio koga ima pred sobom. Nije li Muzil bio stalno obuzet strepnjom da se njegova zamisao ne bi primetila, bar ne dovoljno jasno, ukoliko bi izostavio neposredan opis Ulrihovog lika? Kao da je pred nama dramski tekst sa opsežnom didaskalijom o glavnom akteru, didaskalijom koja se obavezno čita na početku predstave i u delovima ponavlja tokom izvođenja jer autor s razlogom smatra da gledaoce s vremena na vreme valja podsećati na elemente koji Ulriha određuju kao čoveka bez svojstava. Bez tog podsećanja, pojedini postupci ovog matematičara mogli bi navesti lakoverne gledaoce na zaključak kako je atletski građeni tridesetdvođodišnjak sličan likovima određene vrste i tako bi smetnuli s uma ono što im je na početku izričito saopšteno.

Možda ne na samom početku, već kasnije, kad su napisane stotine stranica, Muzil je zaključio da ne može gradnju romana prepustiti samo sebi kao pripovedaču.

Trebalo je, dakle, usaglasiti zamisao i pripovedni postupak koji (da li ga neodmereno personalizujem?) teži zaboravu detaljnih uputstava koja su mu na početku uručena. I tako se nekako prirodno pojavljuju skice, nacrti, planovi: sve to spada u delokrug važne, u nekim trenucima dominantne instance u stvaranju dela. U mnogome, Muzil roman pravi kao nov, izuzetan graditeljski poduhvat: most, katedralu. Tu se ispituje izdržljivost novih materijala, proba i eksperimentiše dok se ne dođe do zadovoljavajućeg rešenja.

Ali zašto je za takav poduhvat potrebna sveobuhvatnost, čemu tekst-roman od nekoliko hiljada stranica? Zar je potrebna tako opsežna evidencija postojećeg da bi se raskrila priroda čoveka bez svojstava? Nije lako potvrdno odgovoriti na ovo pitanje. Ulrihu se, rekao bih, prilazi iznutra i spolja: on se pojavljuje kao književni lik i, doduše ređe, kao predmet razmatranja. Muzil gotovo neprekidno igra dve uloge, pisca i teoretičara društvenih prilika.

Moglo bi se ustvrditi da se nešto takvo zbiva u svakom pisanju. Ipak, treba uočiti poseban status koji kritička pozicija ima u stvaranju ovog romana. Ona se ne zadovoljava time što bi ocenjivala napisani tekst i izdavala neku vrstu potvrde o njegovoj valjanosti. Kao stariji

brat ili, čak, učitelj, ona ne samo što ukazuje na put kojim treba ići nego mlađeg brata takoreći na svakoj etapi podvrgava novim i navodno neophodnim proverama. Otuda skice, nacrti. Ako bih sebi dopustio neumerenost u proceni, kazao bih da je instanca koja proizvodi književni tekst stalno na probnom radu. Malo joj pomaže okolnost da je izuzetno uspešno prebrodila prethodne testove. To je samo neophodni uslov da se pojavi pred novim. Kao student koji je dao sve ispite iz jedne godine i time se kvalifikovao za one iz naredne.

Teško je zadovoljiti nadmoćnu kritičku instancu. Ma koliko uputstva i saveti bili potpuni, pripovedač ih ne može slediti u stopu. Nadovezujući jednu rečenicu na drugu, on uviđa kako ga zahvata izvesno strujanje čim stane da iznosi neki sitan događaj ili jedva uočljivo stanje nekog lika i da može pisati samo ako se ne zaustavlja, ako se, dakle, ostajući u tom strujanju, prepusti plovidbi. A takva okolnost je rodno mesto zaborava i dobro utuvljenih uputstava. Kritička instanca ne može, što bi je možebiti jedino potpuno zadovoljilo, da pripovedača jaše kao konjanik konja: da ga zaustavlja, smiruje ili podstiče na brže kretanje. Jedino što joj ostaje jeste prekidanje proizvodnje određenog dela književnog teksta, bilo zato da bi se dalo maha publicističkim razmatranjima, bilo da bi se pripovedač posvetio drugom liku ili događaju, s tim da se prekinuti deo teksta po pravilu ne nastavlja na samom mestu prekida: zazire se od tesne povezanosti zbivanja, kojoj izgleda teže ako ne svi, a ono znatni delovi Muzilovog romana.

Kad se popuste dizgini pripovedaču, kao što je to u određenoj meri slučaj sa opisivanjem odnosa Ulriha i njegove sestre Agate, nastaju nepredviđeni problemi, prvenstveno oni koji su povezani sa razvojem određenog događajnog niza.

Iskrsavaju neplanirani likovi: ukoliko se i računalo na profesora Lindnera, u početku se, verujem, nije ni pomišljalo na njegovog sina Petra. Uz to, Muzil se morao suočiti s problemom vremena u romanu. Izvesni postupci ne mogu da ostanu deo neke izdvojene slike, već iznuđuju neko razrešenje u neposrednoj budućnosti. Preko njih nije lako tek tako preći. Erotska i druga privlačnost između brata i sestre postaje previše jaka da bi bila tretirana kao slučaj koji ne utiče na kasnije ponašanje Agate i Ulriha. Ovaj problem bi ostao i da

je postojeći roman podeljen na tri relativno samostalne celine: u prvoj bi dominirali Diotima i Paralelna akcija, u drugoj Klarisa i Mosbrugger, u trećoj Agata i Ulrich, s tim što bi Ulrich bio važan lik i u prvim dvema celinama.

Možda bi u ovako koncipiranom romanu potreba za prikazivanjem uslovljenosti i povezanosti događaja i likova koji ih nose – bila još jača. Ne bi, u ovakvom slučaju, Muzil na početku mnogih poglavlja mogao tek tako napisati: posle nekog vremena. Te naznake pokazuju da je vodio računa o razvoju radnje, o tome da određeni postupci uslovljavaju nekakav rasplet i da je smatrao neophodnim njihovo vremensko situiranje.

Kao stvaralac književnog teksta, Muzil je bio bliži romanesknoj tvorevini koja likove i radnju prikazuje u određenom prostoru i vremenu. I nastojao je da nekoliko velikih linija dovede do kraja: posle nekoliko poseta ludnici, Klarisa uspeva da, uz pomoć svojih prijatelja, organizuje bekstvo Mosbruggera, a razvoj Ulrichove i Agatine incestne veze, na putovanju po Italiji, doveden je do jednog od mogućih ishoda. S druge strane, zamisao o čoveku bez svojstava kao da je pretpostavljala udaljavanje od pomenutog tipa romana. Toj zamisli bi više odgovarao način pikarskog pripovedanja: glavni junak, pa i više njih zapadaju u uvek nove okolnosti, međusobno nepovezane. Ali, pikarsko nikako ne odgovara težnji za sveobuhvatnošću i iz nje proistekloj neophodnosti planiranja, drugačije rečeno, ne odgovara nadmoćnom statusu kritičke instance. Uz to, ono bi unelo izvesnu, za Muzila neprihvatljivu dozu neobaveznosti, proizvoljnosti, bezbrižnosti koja je rodno mesto zaborava glavnog zadatka. Muzilov nedvosmisleno ispoljen poetički stav – „Moram bezbrižnije i kraće pisati“ – znak je nezadovoljstva koje ispoljava instanca pripovedanja, ali to autor ipak sebi ne predočava s potrebnom jasnoćom i odlučnošću. Više je posredi vajkanje, nego izričit nalog.

Morao bi se upitati: kuda se dela bezbrižnost? Zatim još određenije, još bliže osnovnom uzroku njenog čestog odsustvovanja: kako pisati kraće i bezbrižnije ako se mora slediti plan koji treba da obezbedi ravnotežu svih sastavnica teksta, ako se, uza sve to, neka vrsta stroge inspeksijske provere sprovodi često i nenadano? A i sam plan se stalno preispituje. O tome svedoče ne samo tekstovi naslovljeni

kao Predgovor ili Pogovor, već i Međupogovor. Kad čita ono što je napisao, Muzil uviđa da bi čitaocu još nešto morao objasniti. Liči na autora koji čezne da ga čitalac doživi i shvati na ispravan način, a ne da se izgubi u delu kao u preterano zamršenom lavirintu, te stoga, u vidu detaljnih uputstava, čitaocu koji se pojavljuje pred vratima njegovog romana daruje Arijadnino klupko: u nesumnjivo opravdanom strahu da će bez tog konca i iskusni i nadareni putnik-istraživač pre zalutati i izgubiti se nego se suočiti sa čudovištem, dakako u njegovom savremenom obliku.

Izgleda da nije bilo moguće postići razrešenje između sukobljenih instanci. Povremeno me je obuzimala žalost što književna strana nije odnela prevagu, što ona nije postala vrhovna instanca i proizvodnja i, da tako kažem, odobravanja teksta. U tom slučaju bi se povezala dva zadovoljstva: pisanja i čitanja. Tada bi bilo dovoljno bezbrižnosti i problem obima se ne bi ni postavljao. To što autor sebe upozorava da treba pisati kraće ne odnosi se, kako bi se u prvi mah moglo, ili moralo, pomisliti, na puku dužinu teksta, već na zamor koji je utkan u govor zbog njegove usiljenosti, koji dolazi od toga što je govor lišen neophodnog stepena slobode u svom toku, u svom nastajanju i razvijanju. A kad se otme svome strogom staratelju, nailazimo na izuzetne stranice: sve Klarisine posete ludnici, Mosbrugerovo ponašanje, posebno po izbavljenju, mnogi delovi u kojima se neposredno, dakle, bez publicističko-esejističke celomudrenosti, prikazuju odnosi Ulriha i Agate. Zašto nismo dobili nekoliko izuzetnih, uzbudljivih romana, nego nam je podastrto ovo veliko, značajno delo, počesto opterećeno mrtvim tekstom, razlaganjima koja manje doprinose rasvetljavanju nepotrebno zamršenog a više svedoče o jedinstvenom stanju pisca koji samog sebe sprečava da svoj raskošni talenat nesputano ispolji? Da posve neočekivano Muzilova glava nije klonula, to jest, da je ostao u punoj snazi, uz to i materijalno opskrbljen, još punih dvadeset godina, on bi, spolja gledano, možda posao priveo kraju, završio bi roman, ali, verujem, sa prilično jasnom svešću o tome da nije razrešio njegove unutrašnje protivrečnosti, da se nije domogao bezbrižnosti.

Nije li Muzil, pitao sam se pred sklopljenim koricama *Čoveka bez svojstava*, bio nedovoljno negativan? Nije li zavezao pred otkrićima koja su mu se ukazivala u ludnicama i u incestu brata i sestre? Može

li čovek bez svojstava da Diotimu „dvaput grubo odalami“? Možda postavljam pogrešna pitanja. Na početku, Muzil nije mogao znati koliko će ga privući ubica Mosbrugger i da će neke od najupečatljivijih stranica njegovog obimnog dela biti one iz Klarisinih poseta ludnici, niti je mogao pomišljati u šta će se pretvoriti zajednički život Ulriha i Agate, ako je na početku pisanja preseljenje Agate kod Ulriha uopšte bilo planirano.

Ali, zar nije osetio koliko ga na izvanredna opažanja podstiče prikaz života u ludnici, koliko te stranice po književnoj vrednosti odskaču od drugih, od često gnjavatorskih opisa izvesnih događaja u Klarisinom domu (između nje i njenog muža, nje i Ulriha, nje i velikog učitelja Majngasta itd)?

Možda je to i zapazio, te je i nastojao da dovede do kraja Mosbruggerov slučaj: njegovo bekstvo, život na slobodi, smrt, ali nije bio spreman da se odrekne svoje velike ambicije: da napiše roman koji neće biti tek puki roman, što znači da neće biti samo književnost, nego tvorevina koja sve obuhvata, koja je u stanju da uprizori filozofska razmatranja i naučna saznanja preko likova i događaja i, što ga – pretpostavljam, nije baš previše veselilo – neposredno, jezikom eseja i publicistike. A kada se s opšteg pređe na pojedinačno, kada razni likovi i događaji treba da budu nešto više od obične ilustracije, da budu sami zastupnici opšteg uvida u prirodu sveta, teškoće iskrsavaju odasvud. Nije lako ne samo duhovno i psihološki nego i fizički predstaviti čoveka bez svojstava. Zašto je taj čovek atletski građen, pametan, lep i imućan? Ove okolnosti je lakše dovesti u vezu sa njegovim prethodnim imenom, Ahil, nego sa potonjim, Anders.

Poslednje, konačno ime, Ulrich, kao da prekida deo veza sa izuzetnošću shvaćenom kao zbir vrhunskih svojstava, unekoliko romantičarski koncipiranih, i bolje obeležava biće bez svojstava, zapravo biće bez međusobno povezanih svojstava, biće kao odsustvo ličnosti.

Težnja ka sveobuhvatnosti i s njom povezana uloga kritičke instance nisu samo suzbijale razvijanje većih književnih celina, već su i u sâm književni tekst unosile previše publicističkog i, što je najgore, proizvoljnog.

Suzbijanje razvoja književnih celina dovodi do odgovarajućih posledica ne samo na opštem planu već i u manjim jedinicama, utiče na prirodu rečenica, na vrstu iskaza kojima se pripovedač služi. Koliko je banalnih mesta ovaj veliki pisac razasuo uzduž i popreko svog golemog teksta!

Pripovedač očitno mora da prekoračuje granice koje mu vreme i okolnosti nameću, njegova upornost i istrajnost u nečemu što mnogima u početku liči na ludački poduhvat ispostavlja se kao bitan uslov za postizanje prodora u novo područje.

Samo, u svemu tome postoji nešto što se ne sme prevideti: onaj koji pripoveda mora da ima poverenje u sebe, mora se umnogome prepustiti nesvesnoj proizvodnji teksta i izvesnoj bezbrižnosti koju ona sobom nosi. Kad poželi da sve obuhvati, kad mu se pričini da je sve doživeo i sve shvatio i da to mora, kako drugačije nego planski i sistematski, preneti drugima, onda je on zauzeo božansku poziciju, a ona je, baš zbog prevelike visine sa koje se svet posmatra, u biti neplodna. Bog je loš, zapravo nije pomena vredan pisac jer je izvan vremena. A posmatračko mesto sveobuhvatnosti bezmalo treba tražiti u večnosti.

Robert Muzil je na svom slučaju, jedinstvenom i dragocenom, nevoljno otkrio, više nama nego sebi, kako prevelika ambicija, koja se naknadno, svojim ishodom, razotkriva kao zapravo manja nego što se to na početku činilo, može pri svakom važnom iskoraku ometati i sputavati ispoljavanje inače velike književne sposobnosti. Ako bih zasnovanost ove svoje tvrdnje pokušao da uzdrmam naizgled naivnim pitanjem kako mogu znati da bi Muzil, pošto bi se prepustio samo proizvodnji književnog teksta a težnju za sveobuhvatnošću jednostavno ostavio po strani, postigao znatno više domete od onih već ostvarenih u *Čoveku bez svojstava*, ako bih se u jednom času, svejedno s kojih razloga, najednom obuzet nesigurnošću zbog lakoće s kojom izričem dalekosežne sudove, zaista sebi obratio pomenutim pitanjem, šta bi mi preostalo sem da, i ljubazno i zlobno, predložim sebi da još jednom pročitam Muzilovo životno delo. U njemu se nalazi ono što je napisao, a u tome što je napisao izvrsno – nije preteško uočiti obrise izuzetnih celina koje bi ostvario bezbrižni pripovedač, onaj koji je smogao snage da od sebe odagna kontrolora, još bolje, da ga smesti u debelo izolovanu

zdravstveno-društvenu ustanovu, gde bi tog prikana, prilikom redovnih i vanrednih poseta, zaticao kako dane provodi u kartanju i razgovoru sa Mosbruggerom, ubicom, i s drugim tamo prisilno smeštenim osobama, i kako malo-pomalo taj nadziratelj postaje bezbrižan, ne dobar ili loš nego bezbrižan, ne potpuno, ne do kraja, naravno, no toliko da i u mraku publicističkog opštenja može pronaći puteljak do govora egzistencije, govora koji nije ni učen ni proizvoljan, govora koji se ucelinjuje nošen bezbrižnošću koja je, tako mi izgleda, danas jedina u stanju da turobni svet očaja primi u svoje krilo.

LIČNO I BEZLIČNO

Odluka da se govori u prvom licu jednine dugo je obeležavala nastojanje da se izbegne pozicija sveznajućeg pripovedača, da se umesto objektivnog uma kome sve stoji na raspolaganju ustoliči subjekt nesigurnosti, neizvesnosti, subjekt koji s malim pouzdanjem svedoči i o sebi samom. U

pričama iz *Kosmikomika* (i iz drugih knjiga tog kruga: *Nove kosmikomike*, *T sa nulom*), Kalvino ja-poziciju pripovedača koristi tamo gde ona, naizgled, nije moguća. Glavni lik većine priča na samom početku nastupa u trećem licu jednine, uvek u upravnom govoru, uz napomenu: uzviknu Qfwfq, potvrdi Qfwfq, što je jedina intervencija pripovedača u govor u prvom licu jednine. A ko je tako oskudno naznačeni pripovedač? U nekim slučajevima, jedan od potomaka Qfwfq-a, u drugim to je naprosto odabrana ispovedna govorna pozicija nekog subjekta, na primer nekog mekušca dok mu raste školjka. A na početku svake priče naveden je deo naučnog objašnjenja određene pojave iz kosmogonije, evolucije i srodnih disciplina. Te najčešće kratke naučne naznake Kalvino je, u intervjuima, nazivao inicijalnim kapislama. One su ga, kako kaže, podstakle da napiše određenu priču. Iako sam uveren u autorovu istinoljubivost, u čitanju ne mogu lako da utvrdim unutrašnju vezu između navedenih delova naučnih tumačenja ili hipoteza i proznog govora koji im sledi. Uostalom, sa sličnim teškoćama susrećem se kad na početku nekog romana pročitam navedeni stih iz jevanđelja po Marku ili Jovanu.

Ponekad mi se pričini da moto baca izvesnu svetlost na ono što dolazi, ponekad sležem ramenima kao da sam se opet suočio sa

pokušajem autora da se na olak način predstavi kao onaj koji svojim tekstom povezuje (ili u najmanju ruku ima u vidu) istoriju sveta od njenih početaka, filozofskih, religioznih i poetskih, sve do časa u kojem svoju tvorevinu daje u štampu. Pošto Kalvino piše kosmikomike, dakle komične sastave o kosmosu, i odreda ozbiljni naučni navodi delimično zadobijaju humorni vid, bar utoliko što služe kao povod za šaloozbiljno iznošenje raznih zbivanja od Velikog praska, razvoja svemira koji je usledio, kasnijeg nastanka Zemlje i Meseca – do dvadesetog veka.

I u svojim drugim proznim poduhvatima, trilogiji *Predvojeni vikont, Baron na drvetu* i *Nepostojeći vitez*, zatim u *Zamku ukrštenih sudbina* i *Krčmi ukrštenih sudbina*, delima *Ako jedne zimske noći neki putnik* i *Palomar*, Kalvino dosledno odstranjuje socijalno i psihološko iz svojih likova.

Možda kao preveliku i suvišnu složenost, koja sprečava da se postigne neposredna i jednostavna komunikacija. U priči „Noćna vožnja“, on to na izričit način i saopštava, s tim što je ta izričitost u izvesnom smislu prividna. S jedne strane, data je u humornom ključu, karakterističnom za gotovo sve njegove prozne književne radove, a, s druge, pozitivna određenja orkestrirana humorom služe da se iz drugog plana pomole bol, žalost, tuga, ono što se uobičajeno shvata kao negativno. Da bi se ostvarila ljubavna komunikacija, neophodno je razdvojiti ljubavnike, još više: svesti ih na farove automobila u noći. „Y koju ja volim je zapravo taj snop svetlećih zraka u pokretu, dok sve ostalo od nje može da ostane neiskazano; a deo mene koji ona može da voli (...) jeste svetleći signal tog preticanja u koje se, iz ljubavi prema njoj i ne bez određenog rizika, trenutno upuštam.“ On vozi iz A u B, u kojem živi Y. Suparnik Z živi u A, takođe i onaj što govori u prvom licu i čije ime ne saznajemo do kraja ove priče, možda i zato što se s određenom pouzdanošću može pretpostaviti da je on X. Ove oznake unekoliko podsećaju na korišćenje inicijala za mesta i likove u realističkoj prozi devetnaestog veka i to, paradoksalno, baš po sličnosti.

Pripovedači i romansijeri su, kao iz straha od sudske tužbe ili zbog uviđavnosti prema osobama i sredinama o kojima bez ustezanja iznose mnoge pojedinosti, posezali za inicijalima i tako dodatno potkrepljivali uverenje bar nekih čitalaca da su im podastri stvarni

likovi, iz ruskih gubernija ili francuskih gradova. A čitaocima koji na ovaj postupak nisu obraćali pažnju slata je poruka da pisac ne izmišlja, da ne stvara, nego da prepisuje jedino vredno – stvarni život. Iako humorno-ironična dimenzija kod Kalvina nikad nije dodatak osnovnom postupku, već njegova bitna sastavnica, ovakve oznake za mesta i lična imena služe i tome da ukažu na novu stvarnost, na njeno novo obličje. Povezani autoputevima, različiti gradovi postepeno srastaju u jedan jedini i, pri tome, gube svoje ranije posebnosti. Taj proces zahvata i narode, s tim što građani, ko više ko manje, još ostaju izdvojeni, još se nisu stopili u jedno jedino biće. Ja-narator ni u jednom času ne pominje svoje ime, ali je prema oznakama drugih prirodno da nosi prvu nepoznatu u matematici, X, pisanu velikim slovom.

On je još jedinka, individualnost, ali oseća kako ga samo njegovo postojanje, sastavljeno od „mreža osećanja i značenja i sećanja“, dakle sama njegova ličnost kao aktuelna složenost, kao težina lične i s njom povezane opšte istorije, prekriva gustim „oblakom šumova“ i ometa i u telefonskoj komunikaciji sa Y. „Vožnja autoputom je jedini način koji nam preostaje, meni i njoj, da izrazimo ono što jedno drugom imamo da kažemo...“ – ističe ja-narator. Ne greši li, ipak, kad pominje noćnu vožnju kao ono što je jedino preostalo njemu i njegovoj dragoj Y? Nisu li njih dvoje otkrili novo veliko sredstvo opštenja, možda prvo u seriji: blesak farova na autoputu, dok kiša lije? Pripovedač se šali, ja mu uzvraćam istom merom, svestan, ponavljam to na drugi način, koliko je važno razumeti da tačnost opisa overava ono što bi je ranije dovelo u pitanje: humorno-ironična perspektiva. (Kad se izgube značenja, osećanja, sećanja, kada, dakle, nestane svega toga što proizvodi šum u komunikaciji, uspostaviće se čista telefonska veza, ali tada neće biti govornika, ljubavnika jer neće biti ličnosti.) Pozitivni iskazi, pogotovo oni u Beketovim romanima *Moloo*, *Malon umire*, *Neimenovljivi* kao da igraju ulogu negativnih jer potvrđuju/afirmišu stanja koja u takozvanom normalnom svetu nikako ne mogu imati pozitivan status. Ovakav humorni postupak se ostvaruje, što nije velika novost, unutrašnjom povezanošću međusobno suprotstavljenih vrednosnih iskaza. Dovođenjem u pitanje pozitivnosti tvrdnji stvara se mogućnost da se prihvati jedna nova stvarnost sveta i ličnosti.

Izvestan prigušeni bol, potisnut i delom uobličen humorom, ospoljava teškoće prelaza iz prethodne u novu situaciju, iz ljubavne komunikacije partnera koji se nalaze jedno uz drugo, telo uz telo, ličnost uz ličnost, u opštenje svetlostima farova automobila u punoj brzini na klizavom asfaltu, s tim što je ova svetlosna komunikacija znatnim delom hipotetička: onaj koji pripoveda samo pretpostavlja da je, kad je on krenuo ka Y u B, ona krenula ka njemu, u A. To nije slučajno. Gubeći složenost, težinu i neprozirnost svog postojanja, pripovedač-

junak umnogome ostaje i bez dugom upotrebom učvršćenih jezičkih znakova, te gotovo neizbežno zalazi u polje u kojem postaju uslovne ne samo različite „realizacije“ drugog, ma bio on i višegodišnja ljubavna partnerka, već i njegove sopstvene, naročito one koje su određene osećanjima, u ovom primeru osećanjem ljubavi.

Možda bi se moglo primetiti da socijalno i psihološko nije moguće ukloniti, da Kalvino, i na Borhesovom tragu, samo opovrgava njihov dominantni oblik, onaj koji im je podario realistički roman devetnaestog veka. U takvom slučaju ličnost bi bila očuvana. Ali, da li kod Borhesa i Kalvina srećemo likove koji obeležavaju njihove proze? Po pravilu, odgovor je odričan. Njihove pripovetke ne pamtimo po ličnim imenima likova, ni onda kada se ona nalaze u naslovima. Lišeni karaktera i posebnosti, oni ne dominiraju scenom: njihova je uloga slična onoj koju, da se poslužim poređenjem iz svog teksta o Borhesu objavljenog 1993, imaju figure na šahovskoj tabli – njima se predočavaju različite situacije i kombinacije. Oni nisu likovi koji bi se, zbog svoje izuzetnosti i nesvodljivosti na opšta mesta, mogli tumačiti na različite načine. Oni su likovi likova, markirano mesto lika.

Tako je i u Kalvinovim dužim proznim ostvarenjima, na primer u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Iako od početka do kraja kao stalni likovi ostaju Čitalac i Čitateljka, oni su samo prividno glavni protagonisti jer zapravo služe da nas uvedu u ili navedu na čitanje početaka deset romana. U

svom petom američkom predavanju („Mnogostrukost“), Kalvino ističe da ovi počeci „razvijaju na najrazličitije načine jedno zajedničko jezgro“ i da deluju u okviru koji ih određuje i koji je njima određen. Realizacija u izvesnoj meri odgovara ovim autorovim namerama, ali,

takođe, obelodanjuje nemalu teškoću koja proizlazi iz veze „zajedničkog jezgra“ i „najrazličitijih načina“. Naime, da li iko može jedno jezgro, ma koliko ga široko, bez strogosti određivali, ostvarivati na „najrazličitije načine“? Pretpostavka za uspeh ovakvog poduhvata jeste – razdvojenost jezgra i načina, što znači da oni kao takvi postoje pre svog međusobnog dodira. Ako su načini potpuno različiti, po čemu zaključujemo da im je „jezgro“ zajedničko? Samo po tome što je „način“ nešto spoljašnje, nešto što više upotrebljava nego što menja „jezgro“. Posežem za jednim pomalo nastranim poređenjem.

Deset međusobno različitih kupaca (po uzrastu, fizičkom izgledu, temperamentu, da ne nabrajam dalje) kupuje i potom vozi automobil iste marke, klase, boje, opreme, svaki u posebnom okružju, vremenskom, prostornom, u posebnom događajnom spletu. Automobil iste marke, klase itd. u rukama različitih osoba ne pokazuje u dlaku ista svojstva, ali on nije nevidljivo, potencijalno jezgro koje se ospoljava (koje nastaje) u vožnji, on je, ne samo na početnoj ravni, dovršenost, jezgro-način, možda kao nečija tragedija ili komedija u rukama pozorišnog reditelja.

Šta povezuje početak romana „Gledajući dubinu gde se tama zgušnjava“, gde dvoje, onaj što govori u prvom licu i njegova partnerka Bernadet, na zadnjem sedištu automobila u najlonskoj vreći voze leš nekog Žužoa u potrazi za mestom na kojem bi ga se pre zore neprimetno otarasili, s početkom narednog, „U mreži linija koje se prepliću“, gde neki profesor džogira kraj praznih kuća iz kojih odjekuje zvonjava telefona, pa s početkom „U mreži linija koje se ukrštaju“, gde vlasnik „finansijske imperije“ potanko razrađuje mnoge mere zaštite od atentata, s početkom „Na tepihu od lišća obasjanog mesečinom“, gde docent polno opšti sa gospođom Mijagi i zaljubljeno-očajno upire pogled u njenu ćerku Makiko baš u tom času iskrslu na vratima, a njih troje posmatra, uspravan, nepomičan i miran Okedo, profesor, suprug i otac?

Zajednička odlika svih početaka jeste izuzetnost događajnog spleta, data od prvih rečenica ili kasnije ocrтана neočekivanim i dramatičnim preokretom, kao u „U mreži linija koje se prepliću“: profesor prekine trčanje i podigne, ko zna koju po redu, slušalicu telefona što zvoni u nečijem praznom stanu. Poziv je njemu upućen: kerozin, bomba s tajmerom oko tela njegove studentkinje, i tako dalje. Bolji poznavaoци

svetske književnosti osetiće izvesna upućivanja ne samo na Borhesa, Kafku (tanano razlaganje o načinima kojima se obezbeđuje vlasnik poslovne imperije po svoj prilici hotimično vodi ka Kafkinoj pripovesti „Jazbina“), Poa, već i na neke druge pisce. Zatim, u počecima različitih romana neretko se podrobno razmatraju ograničenosti izražajnih sredstava kojima se služi onaj što uvek pripoveda u prvom licu jednine. Stalno se ukazuje na to da svedočenje nije pouzdano. Ono je najčešće dato iz perspektive glavnog aktera, ali on kao da nije u svojoj kući: okolnosti iz kojih nastoji da se ispetlja kao da ukazuju da je zabasao u nečiju tuđu postavku, u odnekud mu poznati roman, ali koji s nekog razloga stalno izmiče njegovom sećanju. To u određenoj meri relativizuje izuzetnost situacija i dramatičnost preokreta. I neki drugi elementi postupka služe da se dovede u pitanje svaka izvesnost, sem izvesnosti neprekidnog preokretanja.

Čitalac i Čitateljka često se susreću s falsifikovanjem, ali i ono postaje uslovno. Tamo gde je teško utvrditi šta je original, podjednako je teško utvrditi šta je falsifikat. Autor kao da previše olako upućuje na ishod koji bi trebalo da bude neočekivan: sve je falsifikat. Ako stvarnost i njena interpretacija više nisu razdvojene nego su se do nerazlikovanja spojile, kako je opstalo samo falsifikovanje?

Kako se stvarnost neprekidno proizvodi kao falsifikovana stvarnost? Izgleda da nije posredi falsifikovanje u doslovnom smislu te reči, već okolnost da postojeća proizvodnja više ne uvažava ono što proizvodi: stvarnost je degradirana. Lišena identiteta, ona više ne drži do samopoštovanja: ona je ono za šta se trenutno izdaje i, u istih mah, ono što je poriče.

Prethodno smo ustvrdili da bi za očuvanje socijalnog i psihološkog bilo neophodno očuvati likove, kao aktere u određenom socijalnom sklopu i nosioce psiholoških svojstava. Ali, da li je to zaista neophodno? Ne vezujemo li se takvim stavom previše za onaj tip likova koji je odredila slika stvarnosti realističkog romana? Celovitost, povezanost, osnovna jasnost koja proističe iz takve slike stvarnosti, i vrednosti koje se u njoj konstituišu, te likovi kroz koje se ispoljava taj svet, preko kojih govori o sebi, prestali su da budu realni za mnoge autore u dvadesetom veku. U veku pre ovog, planetu Zemlju i njen

Mesec pominju romansijeri poput Žila Verna, predstavnici naučne fantastike. Rat i mir, zločin i kazna, sentimentalno vaspitanje, sjaj i beda kurtizana, ni sam ne znam koliko bi se naslova romana moglo navesti kao ilustracija uklopljenosti u socijalnu, političku, porodičnu istoriju i u karaktere i težnje pojedinaca sagledane u tim sklopovima. Dramatičnost društvenih zbivanja, ratova, političkih i industrijskih revolucija, zatim, socijalna promocija pojedinaca, te učinci prosvetiteljstva istakli su likove i njihove različite peripetije kao načine umetničkog govora tog sveta. Takav svet Kalvinu izgleda glomazan, prepun lažne složenosti i, sledstveno tome, uzak.

Mimo dominantnog, premda nikad potpuno osiguranog znanja o nastanku kosmosa i o njegovom vremenski određenom kraju i mimo umnogome promenjenog sveta života koji pojedinačno ljudsko biće ne određuje kao jedinstveno i neponovljivo, kao onu instancu u kojoj se ukrštaju shvatanja o uspehu i neuspehu, sreći i nesreći, Kalvino više ne može da pripoveda. Kako svoj život i svoju smrt odvojiti od neizbežnog i apsolutnog kolapsa Sunca i planete na kojoj smo? Jezik nauke nije jezik književnosti, ali oba jezika se menjaju u nekoj vrsti međusobne zavisnosti.

Pitanja o čoveku, o životu i smrti, nije danas lako postavljati nezavisno od teorija o nastanku i kraju kosmosa. U

popularnoj kulturi su ne samo planete sunčevog sistema već i nama daleka sazvežđa preuzela mesta koja su ranije držali neotkriveni predeli Afrike, Južne Amerike ili područja oko polova. Govoreći o svom boravku u predgrađu Pariza, Kalvino pokazuje kako svet postaje sve više povezan i u tome sve više isti. Iz njega se gube lokalne tradicije, vezanosti za posebne sklopove političkih događaja, gube se dijalekti u okviru velikih jezika, a stiče se novo znanje o prirodi materije, karakteru živog i o kosmosu kao celini. Dakako, aktuelna svest pretežnog dela publike i umetnika raznih vrsta u industriji zabave više je na spoljašnji način, preko promene dekora, povezana sa ovim promenama. Dekor, ipak, nije nešto nevažno, u krajnjoj liniji ni nešto spoljašnje: on se menja sa promenom stvarnosti, ponekad bi se gotovo moglo ustvrditi da predstavlja njenu samorefleksiju. Premda svet koji ima u vidu Kalvino nije lišen apokaliptičkih pretnji koje donosi nuklearno oružje, i ne samo ono, lokalnost ratova postaje uočljivija otkako se vidokrug proširio na

područja izvan sunčevog sistema. Pa čak i nestanak cele civilizacije, predočen u umetničkim delima i proizvodima zabave u znatnoj meri zadržava obeležja lokalne tragedije. Teško je reći kako bismo se, ne kao publika već kao nevoljni učesnici, odnosili prema istinskom kraju, uništenju cele planete Zemlje. Ipak pomišljam da bi se u našem shvatanju i doživljaju takvog događaja (dakako, pod uslovom da on potraje) upleo utisak o nečem lokalnom, bez obzira na to što ne znamo da nismo, kao inteligentna bića, jedinstven slučaj u kosmosu.

Tu novu stvarnost Kalvino je nastojao da ispolji i humorom prožetim motivima književnosti, uključujući u nju i postupke stripa i povezujući je, u nekim slučajevima, sa odštampanim sličicama iz špila tarot karata. Ako zanemarim – što Kalvino nikako ne bi učinio – uticaj vizuelnih umetnosti na književnost (o prikazivanju na način stripa pojedinih postupaka junaka, na primer u priči „Poreklo ptica“, vredelo bi posebno govoriti), opet se suočavam sa upotrebom nečega što postoji umnogome nezavisno od teksta. Ova tvrdnja može da izgleda kao olako izrečena. Sličice iz tarot karata dobijamo zajedno sa tekstom u knjizi *Zamak ukrštenih sudbina*. Tekst i sličice su dati naporedo, pa se i tako mogu, možda i moraju pratiti. U ovom slučaju imamo posla sa zamišlju koja prethodi tekstu. I zamisli druge vrste prethode tekstu, ali je znatno manji stepen njihove samostalnosti, nepodložnosti promeni. Možda bi se moglo tvrditi da rečenice i sličice zajedno napreduju prema kraju. Sam autor, u svojoj belešci za izdanje iz 1973, kaže: „Bila je neophodna konstrukcija koja će usloviti međusobno uklapanje priča; u protivnom, sve je bilo uzaludno. ... sve (su) priče koje sam, ređajući karte, uspevao da vizuelno uklopim, davale dobar rezultat i kada sam se latio pisanja.“ Verujem da je autor „provodio dane i dane rasklapajući i sklapajući svoje *puzzle*, izmišljajući nova pravila igre, skicirajući stotine novih šema u obliku kvadrata, romba, zvezde“, ali nisam siguran koliko je bio svestan ograničenja koja donosi čak uspešan ishod ovakvog poduhvata (kad svaki delić nađe svoje pravo mesto u toj slagalici). Nisam video prvo, luksuzno izdanje *Zamka ukrštenih sudbina*. Ako su otisci tarot karata veći, takvi da se bez pomoći lupe lako može uočiti svaka pojedinost, onda i slova moraju biti veća – kako bi delovi teksta koji se odnose na pojedine karte bili na istoj stranici. (Valjda

nikad nije štampan strip u kome bi crtež bio na neparnoj a oblačić sa tekstom na narednoj, parnoj strani.) To dalje pretpostavlja da i knjiga mora biti velikog formata. Oba ova Kalvinova dela (*Zamak* i *Krčma*) na srpskom su štampana u džepnom izdanju, najnepogodnijem za njih. Znam da ove dve ukrštenice predstavljaju najavu jedne nove mogućnosti, ali one takođe pretenduju da budu njeno uspelo iskušavanje.

Povezanost rečenica i otisaka karata predstavlja važnu sastavnicu ove umetničke tvorevine. U isti mah, ona se javlja kao ometajući činilac unutrašnjeg razvoja teksta, onog razvoja koji bi da se odmakne od svojih povoda ili pobuda, koji nehotice počinje da traži svoju samostalnu (tekstualnu) celinu. Strip se od ove ukrštenice razlikuje po tome što u njemu nijedan element nije unapred dat i nepromenljiv: ni crtež – koji dominira – ni tekst. U Kalvinovoj ukrštenici na delu su dva teško međusobno uskladiva momenta: stalno ukazivanje na tarot kartu, njen kraći ili duži opis i međusobno ulančavanje rečenica i pasusa u ukupnu tekstualnu celinu. S

druge strane, ova teškoća isticanja u prvi plan spajanja naizgled nespojivog, otkrivanja veza između vizuelnog i verbalnog, i predstavlja motiv za ovakav poduhvat, za ovaj nesvakidašnji opit, koji teško da će utrti put novom rodu, simbiozi književnog teksta i različitih likovnih artefakata.

Kada se autor nalazi između dva sveta, dve stvarnosti, on se, neizbežno, nalazi i između dva jezika. Ne insistiram toliko na ovome – između. Mogao bih reći: i u jednom i u drugom svetu, i u jednom i u drugom jeziku. U svakom slučaju, nailazimo na razlike koje nam podastire opisivanje različitih zgoda u novoj stvarnosti, s tim što ta nova stvarnost nije obavezno hronološki poslednja stvarnost: stari svet biva gutan ili, tačnije rečeno, temeljno preobražavan novom perspektivom. Stoga se toliki prethodni događaji unekoliko ukazuju i kao budući. Prikazani sredstvima što pripadaju novom ustrojstvu sveta, oni kao da su napustili daleku prošlost od pre tri i po milijarde godina, kad je nastao život na našoj planeti, ili bezmalo četrnaest milijardi godina, kad je reč o različitim zgodama što su usledile posle Velikog praska i za vreme burnog detinjstva kosmosa. Oni pripadaju novom svetu, koji ih je sagledao i definisao svojim parametrima.

Tako se stari svet u utrobi novog oslobađa svojih ranijih određenja i, takođe, svoje hronološke prošlosti date tim određenjima.

Nova stvarnost kao da pridolazi iz dva glavna izvora: nauke i umetnosti. Ishodi različitih naučnih disciplina obrazuju novu predstavu o čoveku, mikrokosmosu i makrokosmosu. Dakako, ne menja se samo predmet, s njim se menjaju interpretativne perspektive i saznavna oruđa.

Kalvino novo razumevanje i novu percepciju sveta povezuje sa specifičnim nastavljanjem avangardnih umetničkih praksi što su stupile na scenu u prvoj polovini dvadesetog veka.

Zato u gotovo svakoj svojoj knjizi nastoji da iznese na videlo novo poetičko iskustvo. Za razliku, na primer, od Prusta, koji plodotvornost i vrednost svog postupka dokazuje i obuhvatnošću njegove primene, Kalvino sebe kao autora potvrđuje promenom. A ona se najjasnije ispoljava u opštoj zamisli dela, u takvoj konstrukciji koja, reklo bi se, ne dopušta da se novo delo nadoveže na prethodna. Svako je svet za sebe.

Povišeni udeo konceptualnog bitna je odlika svakog autora koji se našao između dve stvarnosti ili, u isti mah, i u jednoj i u drugoj. Jednostavnost i elegancija zamisli iziskivale su, kod Borhesa, minimalizam u korišćenju izražajnih sredstava. Bol i smeh su pažljivo odstranjeni iz njegovih proznih tvorevina. Ponekad u tome ne bi išao do kraja. Tada bi bol i smeh (zajedno, poput nerastavljenih sijamskih blizanaca) prostrujali kroz rečenice i pasuse, na primer na početku „Alefa“, ali nikad toliko da bi se ukazala posebna ljudska bića: ona su tu da bi se otkrili crteži i figure sudbine, čiji su ona materijal, možda i pokazna sredstva. Kalvino, pak, i samim naslovom (*Kosmikomike*) iskazuje svoju privrženost humoru. A ispod nesaglasnosti različitih vrsta koja razotkriva humor uvek prebivaju osećanja, uvek, makar jedva čujno, udara bilo bola. Ako se izuzmu dela poput *Palomara* i *Zamka ukrštenih sudbina*, u kojima su osećanja suspregnuta ili, što je možda tačnije, svedena na usku ravan, u najvećem broju svojih proznih ostvarenja Kalvino rukuje humorom kao jednim od glavnih izražajnih sredstava. Pri tom, dominacija komike u ovom ključu takođe služi potiskivanju likova, kao obeležja stare stvarnosti, ali, često u baroknom maniru, ocrta osećanja koja, pošto se ne okupljaju u određenom, pojedinačnom ljudskom biću, nose novi

otisak bola – kao nesmireni pokojnici ili kao onaj život koji pluta kosmičkim prostorima u uzaludnom traganju za bićem u koje bi se uselio i tako, posredstvom svog pojedinačnog nosioca neizbežno uronjenog u splet istorijskih okolnosti – ispunio ili dovršio svoju sudbinu, kao da nje nema bez prebivanja u vremenu shvaćenom iz ljudske perspektive.

Zamisao o prikazivanju različitih tačaka dodira i mesta preplitanja dveju temeljno različitih stvarnosti neretko je donosila izuzetan plod: Kalvino je pokazivao kako lično odjekuje u bezličnom i kako bezlično rastvara lično. Često je s nesumnjivom spretnošću zaobilazio nemale opasnosti koje nameće višak konceptualnog: preveliko insistiranje na neobičnosti i prevelik ulog koji se stavlja na preokret koji je ostavljen za kraj dela i koji treba da čitaocu podari novo razumevanje pročitano. Slaba tačka neobičnog, čudnovatog i preokreta koji je ostavljen za poslednje stranice ili rečenice jeste u tome što pripovedač nedovoljno uvažava sopstveni tekst kao tekst koji svakim svojim delom doprinosi otkriću i preveliku nadu ulaže u rešenje zagonetke, u otkriće da je najsumnjiviji zapravo nevin u svakom pogledu, a da je zločinac onaj za koga niko ne bi pomislio, na primer žrtva, osoba koja je samo predstavljena kao ubijena a sve vreme je bila živa i samo je nekoliko puta nakratko ležala u mrtvačkom sanduku. Kalvino je uspešno balansirao na žici zategnutoj preko provalije što se prostire između dva sveta – strah od pada pomagao je da oba sveta budu pokazana kao živa i, što je svojstveno živom, kao ugrožena.

UTOPIJA DANAS

Utopija se po pravilu smešta u budućnost, osim one sasvim nalik bajci, koja s nespretnošću i naivnošću koje je teško podneti prikazuje divnu skrivenu oazu, s bistrom vodom, čistim i mirisnim vazduhom. Političko uređenje je nadvoje-natroje sklepano i najviše liči na mnogobrojnu porodicu kojom rukovodi osoba što je na pola puta između jakog oca i mudre babe. A dominantna utopija modernog doba, negativna, obavezno je usmerena na ono što dolazi ili, drugačije rečeno, na ono što će proizaći iz aktuelnog stanja društva. Orvelova *1984* već je dve decenije datum iz prošlosti i ta okolnost unekoliko menja perspektivu iz koje je sagledavaju čitaoci. Smeštanje u srazmerno blisku budućnost – u vreme pisanja i objavljivanja ovog romana – predstavljalo je važan element društvene uloge koju je ovoj knjizi njen autor namenio. Ona se u godinama posle Drugog svetskog rata čitala kao **prognoza** prilika koje će zavladati svetom. Ali i tada je bilo jasno da je prognoza zapravo samo književni oblik ispoljavanja **dijagnoze**. Da bi razotkrio donekle prikrivene smerove razvoja sveta, slepu ulicu bez izlaza, autor poseže za budućim, tačno određenim trenutkom, kada će sve biti dovršeno, u vojnom, političkom i moralnom pogledu. „Evo šta nas očekuje“, kao da Orvel kaže tadašnjem čitaocu. I kao da računa samo na svoje savremenike, kao da je knjiga pozorišna predstava koja će se, iz večeri u večer, davati nekoliko sezona i tako okončati svoj život ili bar svoju društvenu misiju. Ne znam da li je autor uopšte pomišljao na one koji bi njegovo delo čitali upravo 1984. Možda su mu tih nekoliko decenija bile predug period.

Radnja romana *Otadžbina* Roberta Herisa smeštena je u 1964. godinu, u Nemačku pred proslavu rođendana Adolfa Hitlera, dakle u Nemačku koja nije izgubila rat, ali nije ni zavladała celim svetom: žilava ruska gerila predstavlja nastavak (ili ostatak?) ranijeg istočnog fronta, a predsednik jedine druge svetske sile, Sjedinjenih Američkih Država, Džozef Kenedi, nekadašnji ambasador u Londonu, u nefikcionalnoj istoriji poznatiji kao otac slavni i nesrećni sinova Džona, Roberta i Edvarda, treba da učini prvu posetu Berlinu. Dakle, u ovom slučaju negativna utopija smeštena je u tačno određenu prošlost, otprilike podjednako udaljenu – samo u suprotnom smeru –

od trenutka pisanja/objavljivanja kao i Orvelova knjiga. Herisova zamisao preokreće vremensku dimenziju utopijske književnosti. Moglo bi se reći: budućnost je prošlost, kao što je u romanu *1984* mir zapravo rat, a sloboda ropstvo. Negativna utopija ostaje to što jeste i kad se ne smešta u budućnost. Doduše, Herisovo delo nije utopijsko na Orvelov način. Nije reč samo o književnom dometu već i o opštem usmerenju. Heris nije radikaln kao Orvel: elementi negativne utopije kod njega su tek nešto više od brižljivo razvijene pozadine standardne policijske istrage.

Da li je *1984* iscrpla raspoloživi potencijal radikalnog viđenja epohe?

Utopijska štiva su, bez sumnje, govor koji je tesno povezan s određenim istorijskim sklopom. Njihova otkrića pomalo liče na hipoteze iz egzaktnih nauka, s tim što ih nije moguće podvrgnuti eksperimentalnoj proveru. Svoju potvrdu one nalaze u recepciji čitalaca i u uticaju koji vrše na društvene nauke, politiku i publicistiku, na njihovo tumačenje opšteg karaktera određenog doba. Vrednost Orvelove *1984*, i svakog dela ove, utopijske vrste, pa i drugih, bilo fantastičkih bilo pak izrazito društveno angažovanih – dolazi iz dva izvora, idejnog i umetničkog. Uprkos nemalom trudu autora, zamisao o posebnom svetu i njeno književno predstavljanje veoma je teško usaglasiti. Doduše, to možda i nije najdublja težnja pisca. Uverljivo prikazivanje takvog sveta ne vodi potiranju njegove po pravilu prenaplašene posebnosti, već, naprotiv, njenom jasnijem isticanju, najčešće uobičajenim sredstvima realističkog postupka. Oštri, crno-belo srezani likovi, jednostavni zapleti, nedvosmislena jasnost izlaganja, sve ono što treba da karakteriše zdravorazumski shvaćen svet – sve to služi kao sredstvo i kao pozadina profilisanja nadolazećeg krajnje nepovoljnog stanja sveta, a ono će potpuno zavladati kada nastrano, čudovišno, morbidno, zlikovačko i bezdušno poprime izgled običnog i svakodnevnog. Temeljni negativni preobražaj svekolike zbilje dovršen je kad ona zadobije status normalnosti.

Izopačeni um se toliko odomaći i učvrsti da bi, samo kad bi hteo, ne samo lako zauzeo mesto samilosnog i odgovornog nego i do obožavanja voljenog i poštovanog. Premda se ni od ovakve uloge ne odriče potpuno, on ne želi da svoju moć podigne jedino na prevari.

On dosledno poništava svaku izvesnost i tako samo vreme svodi na tanku crtu sa koje se može primati i prihvatati neprekidno menjanje svega, osim neupitne moći Velikog brata i njegovih najbližih saradnika.

Herisov roman *Otadžbina* u osnovi pripada komercijalnoj umetničkoj produkciji, ali na višem nivou od filmova o različitim katastrofama planetarnih razmera (uništavanje velikih gradova delovanjem nadmoćnih vanzemaljaca, kraj civilizacije kao posledica nuklearnog rata, nastanak totalitarnih političkih sistema, zloupotreba različitih naučnih pronalazaka), filmova koji u većoj ili manjoj meri, neretko na protivrečan način, predstavljaju izvestan vid negativne utopije. Ali, kao da je minulo doba u kojem su pojedina umetnička dela bila prihvatana kao društveni događaj prvog reda, kada se raspravljalo o njihovom političkom značenju i kada su mogla biti predmet cenzorskih komisija. Ranih pedesetih godina dvadesetog veka, na vrhuncu hladnog rata, bile su i u Sjedinjenim Američkim Državama, zemlji rodonačelnici liberalne demokratije, moguće istrage senatora Makartija: ne samo sumnjičenja intelektualaca za levičarsku političku aktivnost već i proskribovanje intelektualnih i umetničkih dela. U to doba je i domen erotskog još bio pod jakim cenzorskim nadzorom.

Kako su godine odmicale, znatno pre pada Berlinskog zida koji obeležava slom antiliberalnog poretka, umetnost i zabava na Zapadu umnogome su prestale da zanimaju predstavnike države: prepuštene su tržištu. Komercijalizovati se može gotovo sve – od političkog i erotskog do patološkog. Tako najmoćniji pojedinac na svetu, predsednik SAD, može biti plemenit, inteligentan, odvažan i, takođe, obična hulja koja se, zarad opstanka na vlasti, služi prevarama i ubistvima nevinih. Osvojivši slobodu prikazivanja polnog čina, porno-filmovi su postali posebna industrija, jedno vreme veoma profitabilna. U ostalom delu filmske produkcije, onom koji teži zabavi najšire shvaćenoj ili onom koji sebi postavlja prevashodno umetničke ciljeve, još nema otvorenog prikazivanja nefingiranog polnog čina. Teško je reći da li će ga u doglednoj budućnosti i biti. Književno predočavanje snošaja je nešto sasvim drugo: u jezičkoj stvarnosti romana likove ne igraju postojeći, živi glumci. Ipak, književni opisi utiru put filmskim prizorima. Možda nije tako dalek dan kada će se

ženski i muški polni organi pojaviti u gro planu umetničkog filma. Sloboda književnih i filmskih stvaralaca ne ispoljava se u samom prikazivanju ženskih i muških genitalija, već u nesputanom istraživanju njihove društvene upotrebe, što će reći u otkrivanju čovekovih mogućnosti življenja koje proskribuje i liberalni politički poredak. O

tome svedoči uvek vidljiva granica između onog što se uzima kao zdravo i onoga što se smatra za bolesno, patološko, što zahteva neku vrstu hirurške intervencije pravosudnih institucija države. Dakle, nije sve prepušteno tržištu i slobodnoj javnosti: poželjna koncepcija ličnosti brani se i instrumentima državne prinude.

Ako se bezmalo sve može komercijalizovati, sve ponuditi na prodaju, ako dela sa umetničkim pretenzijama više ne izazivaju posebnu političku pažnju, znači li to da je liberalni demokratski poredak toliko učvršćen da mu više ništa ne može nauditi? Kao da se ne vidi njegova granica, kao da se ne sluti nikakva socijalna napetost koja bi ga mogla ugroziti. Umetnost i zabava jesu činjenice javnosti, ali, kao i tolike druge (na primer, religija) spadaju u domen privatnog.

Značajnost umetničke pobune kao da je prestala sa ekonomskim, političkim i moralnim urušavanjem država koje su proklamovale komunističko/socijalističku alternativu građanskom višestranačkom poretku. Umetnost i zabava i u ovim društvima prestale su da budu ono što zahteva nadzor, ono što ugrožava poredak. Orvelove formule iz 1984

iskrsavaju kad ideološki i politički govor podseti na svet koji je ovaj autor ocrtao u svojoj negativnoj utopiji, ali, uprkos tolikim lokalnim ratovima, ciničnim obrazloženjima vojnih intervencija, liberalno-demokratski poredak kao da ne može biti ugrožen bilo čime što dolazi iz ovih oblasti. On sve vari i, možebiti, koristi za svoje održavanje.

Bez emotivno primamljivih i intelektualno ubedljivih prognoza moguće radikalne promene postojećeg društvenog stanja, negativna utopija nije postala potpuno prevaziđena kulturna forma, ali teško da ijedno delo ovog žanra može i izdaleka odigrati tako krupnu rolu kao što je to bio slučaj sa Orvelovom 1984. Dela negativne utopije danas mogu poslužiti u analizama društvenih i političkih kretanja unutar

poretka, ali kao da ne mogu pokazati njegovu granicu, prikazati svet u koji će se poredak prometnuti, svet koji bi nas uistinu užasn timer. A za to je neophodno da liberalno društveno ustrojstvo sagledamo spolja, bilo iz sveta koji ga po svemu pozitivnom ubedljivo prevazilazi, bilo iz pakla u koji će se on izmetnuti, ili u koji se već izmetnuo, samo što mi to još ne vidimo. Intelektualna i moralna drama Orvelovog štiva danas se pretvara u komercijalno zabavljanje strahovima zbog mogućeg kraha civilizacije, koja se pretežno svodi na svoju fizičku dimenziju, na spektakularno rušenje gradova, na požare koji sve gutaju, na desetine metara visoke okeanske talase koji ruše i potapaju sve pred sobom, izuzev planinskih venaca, negostoljubivih zbog vulkana koji rigaju otrovni dim, pepeo i lavu. U tako dočaranim apokaliptičkim okolnostima planete Zemlje, publiku ispunjava žalost zbog gubitka onog lepog, pitomog, dobrodušnog života u gradovima i selima, života koji se najednom ukazuje kao ostvaren, pa zbog oholosti s uma smetnuti raj na zemlji, s nešto pakla u predgrađima.

Orvelova negativna utopija nastala je kao odgovor na totalitarističke projekte u dvadesetom veku. I fašizam i komunizam su državu upregli u ideološka kola. I države na Zapadu, pogotovu na vrhuncu hladnog rata, teško su opstajale kao ideološki neutralne. Sužavanje prostora za slobodno ispoljavanje radikalnih levih političkih uverenja neizbežno je povećavalo rigidnost i na drugim poljima: dužina, i dubina, poljupca u filmovima razmatrana je sa punom ozbiljnošću.

Urušavanje Sovjetskog Saveza i pad Berlinskog zida označili su pobedu liberalnog demokratskog poretka i završetak onog nadzora nad umetnošću i zabavom koji je s razlogom označavan kao lov na veštice. Da li je, da ponovim to, moguća negativna utopija u ovim novim istorijskim okolnostima?

Kad sam na ovo pitanje odrečno odgovorio, imao sam u vidu onu vrstu negativne utopije kakvu je, u tadašnjim prilikama, uspostavio Orvel. Kao da je postalo nesvrshodno da se vizije krajnje nepovoljnih kretanja društva iznose u literarnoj formi. O tome se ionako debatuje bez kraja i konca u medijima, na naučnim konferencijama, partijskim skupovima. Umetničko delo teško može računati na veliki odjek zato što, u osnovi, bez zazora ponavlja ono što toliki drugi govore. Kao prilog odbrani uloge umetnosti, navodi se

da ona to čini posebnim sredstvima. Međutim, da su sredstva uistinu posebna, umetnost bi imala svoje polje, nikoga ne bi oponašala, ne bi kreštalala poput papagaja, već bi svirala za svoj groš.

Treba pomenuti jednu novu osobenost liberalnih društava. Na otvorenom tržištu razvile su se industrije zabave. Izvesnu širinu odjeka postižu oni kulturni proizvodi koji slede obrasce masovne kulture. Ona je, spolja gledano, izuzetno uzbudljiva, do krajnjih granica dramatičuje sve čega se dotakne. Ali, pošto se kloni složenosti, dubine i, više od svega, pošto plovi začepljenih ušiju da ne bi začula glas današnjeg bola, njena dramatičnost kao da se zbiva s one strane egzistencijalnog. Njena brzina je tolika da se njeni likovi svode na dve dimenzije. Tek što se pojave, oni i nestaju. Moglo bi se reći da smo prethodnom tvrdnjom sliku postojećeg stanja sasvim pojednostavili, da gubimo iz vida dela koja zauzimaju prostor između ovako ocrtanih krajnosti.

Iako je ova primedba zasnovana na evidenciji postojećeg, ona ne dovodi u pitanje osnovno: ideološko, političko, erotsko, patološko nisu više neposredno i grubo proskribovani.

Umetnost kao da više nije moralno prinuđena da ih predočava društvu jer to mogu da čine oni kojima je to bliže, kojima to spada takoreći u opis dnevnog posla: političke partije, društvene nauke, mediji. I komercijalni oblici kulture.

Ako je moguća, negativna utopija, unekoliko kao i sama umetnost, danas svoju ulogu mora tražiti mimo takozvane široke javnosti. Da bi napipavala unutrašnju granicu dominantnog društvenog sklopa, i dramatiku koja se tu nalazi, prisiljena je da istražuje govor bez neposrednog tržišnog odjeka, govor koji čak ne računa na takav odjek, još više: govor koji je govor samo ako ne odjekuje. Jer on više ne polaže nadu u moralne i intelektualne snage koje će političkim sredstvima savladati zlo i doneti slobodu i pravdu od jednog do drugog izbornog ciklusa. Nasuprot Orvelovoj, negativna utopija danas mora biti spora i neefikasna. Polje njene igre nisu ni politika, ni ideologija, ni religija, ni uspešna prođa na tržištu, niti su njeni ambasadori festivalski intelektualci. Elektronski i štampani mediji mogu biti njen predmet, tačnije rečeno, njihovi efekti, njihovi useci u slepo telo egzistencije, ali oni nisu sredstva njenog objavljivanja.

Negativna utopija danas ne predočava svet koji će se ukazati u godinama koje neumitno dolaze. Tako opisani svet se pretvara u političku parolu, u reklamni slogan: njegova negativnost smešta ga u pozitivnost postojećeg poretka, koji se sam menja. Umetnost, dakle, može biti uistinu negativna samo po tome što se isključuje iz sveta efikasnosti, što ne upozorava, ne predviđa, što ne budi, poput sirene, usnule i uplašene, što nije sredstvo tekućeg moralnog preobražaja. A unekoliko ostaje utopijska po tome što, spora, zaostala za svojim vremenom kao onaj koga zamaraju brzina, snaga, efikasnost i slična svojstva moći, ni umilna ni preteća, govori kao da postoje i mesto i trenutak, kao da njen jedva razumljivi govor oblikuje ličnost, živu, postojeću, sabranu i rastočenu.

Ipak, da li Orvel današnjem čitaocu pruža još nešto sem razotkrivanja prirode političke propagande diktatorskog političkog poretka? Preokretanje crnog u belo, neprekidno prekrajanje takozvanih fakata istorije, na primer statističkih podataka, bespogovorna odanost vođi – ne predstavljaju novost za sadašnjeg čitaoca. Izvesni vidovi njegove formule izgradnje negativne utopije svedoče o tome da se u ovom žanru može biti plodotvoran i mimo spoljnih okolnosti koje pokreću autora. Možda se Orvelov dar ne ispoljava u onome po čemu je najpoznatiji, i na šta se neretko olako svodi.

Svaka utopija ocrtava stanje koje je u bitnom drugačije od postojećeg. I pozitivna i negativna utopija predočavaju društveni poredak koji je na neki način savladao vreme, savladao istoričnost: odstranjena je promena nagore ili nabolje. Pronađene su večne, nenarušive društvene ustanove, jednom zauvek su uspostavljeni pozitivni ili negativni odnosi među ljudima. U ovoj postavci sadržan je i Orvelov politički konzervativizam: izgubljeno je, takoreći, zlatno doba. Nekad se u Londonu živelo i slobodno i ugodno: stvarnost nije neprekidno menjana, jezik je razvijan a ne redukovan, ratovi su vođeni povremeno a ne neprekidno, kafa je imala i ukus i miris, o blaženstvu koje su donosili šećer i čokolada suviše je govoriti. Novi London, glavni grad Piste jedan, treće po stanovništvu provincije Okeanije, u znatnoj meri je oživeo pred čitalačkim očima zahvaljujući Orvelovoj sposobnosti da prikaže ono što može biti strano svakoj, pa i negativnoj utopiji: svakodnevicu ljudskog života, dane i noći

Vinstona Smita. Orvelovo iskustvo čoveka bez posla, gladnog i prljavog i, još više, iskustvo zaposlenog, onog koji od jutra do kasne večeri pere goleme količine sudova u dubokoj, tesnoj, pretoploj (temperatura nije padala ispod 42, a često se dizala do 50 stepeni Celzijusa) podrumskoj prostoriji nekog pariskog hotela krajem treće decenije dvadesetog veka, zatim iskustvo skitnice koji neprekidno prevaljuje nemale razdaljine između prihvatilišta za beskućnike u Londonu – to i takvo iskustvo je ovom piscu, kao retko kome, otvorilo oči za mnoge pojedinosti ubogog, poniženjima ispunjenog života. *Niko i ništa u Parizu i Londonu* i nije knjiga pisana prvenstveno sa umetničkim ambicijama. Njena vrednost dolazi iz pouzdanog i detaljnog svedočenja čoveka koji je doživeo dubok pad i koji je mnogo toga posmatrao sa društvenog dna: iz stalnog premora, neispavanosti, jare koja bje iz plinskih štednjaka, iz razdraženosti zbog besomučnog rada u stisci, guranju i neprekidnom međusobnom ometanju kuvara i peraća sudova mokrih od znoja koji im izbija na sve pore, te uštogljenih i na izgled čistih kelnera koji preuzimaju spremljene porudžbine u toj kuhinji masnog, klizavog poda zasutog otpacima hrane.

Orvel publicista nadzire i zaustavlja Orvela književnika: on se ne zadovoljava samo pripovednim tekstom koji bi sledio njegov sopstveni doživljaj, koji bi izneo iskustvo ličnosti u takvim neprilikama: oseća se obaveznim da prikaže i spoljašnji, socijalno-politički kontekst. Perač sudova u toj kuhinji radi teško poput rudara u dubokoj jami, ali Orvel ne pristaje samo na književno svedočenje: on taj ropski rad mora da sagleda kao deo društvenih odnosa. Politički analitičar je uvek budan u njemu i nikad se sasvim ne sklanja u stranu.

Posle nekog vremena, on obustavlja pripovedanje i prelazi na potpuno analitičko razmatranje: neodoljiva je potreba da se književno pripovedanje nadgradi neposrednim publicističkim govorom, govorom koji ništa ne bi ostavio nejasnim. S druge strane, on, koji je pisao i objavljivao rasprave i članke o aktuelnim političkim i društvenim problemima, osećao je i nedovoljnost analitičke jasnosti poštenog posmatrača-učesnika usred ratne i političke propagande bez ikakvih skrupula. Izgledala mu je nenadomestiva vrednost individualnog iskustva onog koji se osetio primoranim da sa oružjem

u ruci podrži pravednu stvar i suprotstavi se nadirućem fašizmu. I o svom angažovanju u Kataloniji, na republikanskoj strani, za vreme građanskog rata u Španiji, u knjizi *Kataloniji u čast*, Orvel pokazuje oba svoja lica, ma koliko sam tvrdio da je tu reč o „čisto političkom štivu“: stranice o boravku u rovovima, o hladnoći na toj uzvisini, o blatu, o nedostatku hrane i duvana, o noćnim prepadima, o ranjavanju, o bolnicama i zatvorima u Barseloni, o bezočnoj, svakoj laži sklonoj političkoj propagandi – nesumnjivo predstavljaju književni govor na koji ne baca senku autorova politička opredeljenost. Iako dobrovoljac koji je s puškom u ruci na jednoj strani složenog tadašnjeg španskog političkog spektra, on ostaje slobodan čovek koji je kadar da sve posmatra otvorenim okom, da preispituje svoje razumevanje političkih prilika u svetlosti novih događaja. On ne izlaže opasnosti samo svoj život, shvaćen kao puko fizičko postojanje, već i svoje odluke, svoju sposobnost da dela u istorijskim zbivanjima koja ne obećavaju uspeh. To što nije suspregao svoju posmatračku sposobnost i živu misao zarad viših ciljeva i čini posebno uzbudljivom ovu njegovu knjigu.

Ustvrдио sam da je svakodnevica strana svakoj utopiji, svakom krutom projektu. Ipak, utopija danas, a ona je gotovo po pravilu negativna, ne može da postigne kakvu-takvu ubedljivost ukoliko ne uroni u jezik svakodnevnih radnji. Tri parole na beloј fasadi Ministarstva istine u romanu *1984 – rat je mir, sloboda je ropstvo, neznanje je moć* – dobijaju na težini zbog uverljivo predočenih pojedinosti hranjenja, stanovanja, zbog svega onog što dane i noći ogromne većine stanovnika Londona, na poslu i u takozvanom slobodnom vremenu, čini teškim i mučnim – prvenstveno iz perspektive čitaoca. Dakako, to nije dovoljno. Neophodno je da i samom Vinstonu Smitu život bude mučan, takav da se jedva može podneti. Neki njegovi susedi gotovo da uživaju u postojećim prilikama. Oni se ne sećaju sveta kakav je nekada bio i ne pomišljaju da bi se išta moglo promeniti, pa ni da bi trebalo.

Iste okolnosti za jedne predstavljaju raj, a za druge pakao.

Vinston Smit postepeno postaje svestan života koji vodi, što znači da ga unekoliko uspeva sagledati spolja, da uočava granicu sveta u kom se nalazi. Taj uvid budi nadu u promenu i vodi u pobunu. Bez te probuđene nade ne bi ni bila moguća naoko iznenadna ljubav sa

Džulijom. Mogućnost pozitivnog u svetu negativnog omogućava da se čudovišnost svakodnevice doživi kao nešto strano i nametnuto i na šta ne bi trebalo pristati. I dramska napetost koju novootkrivene vrednosti u sebi nose – vrednost kao da postoji jedino u dramskoj formi, u formi svog postizanja, koje se po pravilu skupo plaća, uaturi, životom pregaoca – donekle gura u drugi plan, u senku, konstrukciju pronađenog večnog oblika vladanja. (Orvel je neizvesnost proterao iz uže partije. Tim činom nam otkriva da nije samo raj neubedljiva konstrukcija već i – pakao. Može li rukovodstvo da bude toliko zločinačko i zauvek nedodirljivo, kao da mu se najzad posrećilo da provali šifru dobro čuvane tajne večne vladavine? Zašto Veliki Brat, koji je portretisan prema liku Staljina, moćan poput Boga, i koji je samo na početku za protivnika imao Goldštajna toliko nalik na Trockog, ne bi padao u dremež, zašto ne bi zaboravio celi taj svet koji ga ne može ugroziti?

Neugroziv – on bi morao biti više u večnosti nego u Londonu.)

U romanu *1984* Orvel je ispoljio svoje različite sposobnosti: književno predočavanje mučnih i ponižavajućih životnih okolnosti (iskustvo o njima već izneto u delima *Niko i ništa u Parizu i Londonu*, *Burmanski dani*, *Kataloniji u čast*) i, u esejima i publicistici, angažovano razmatranje najčešće uistinu dramatičnih svetskih političkih zbivanja (građanski rat u Španiji, nadiranje fašizma, poratna suđenja ratnim zločincima...). Budući po svojoj prirodi borben, nedogmatičan mislilac, on nije mogao biti samo književnik, niti je mogao ove dve svoje sposobnosti tako tesno povezati da od njih stvori nešto treće, posebnu leguru. Svaka je izlazila u susret drugoj, ali ne toliko da bi izgubila svoje bitno određenje, sebe samu. Tako je ovaj u sebi razdvojeni književni postupak sebe ograničavao, zaustavljao na granici posle koje se više ne bi znalo šta je pozitivno a šta negativno, a kritičko rasuđivanje se čuvalo da svoju moralnu određenost ne izgubi u nesputanom razvijanju književne fikcije. U retkim slučajevima – imam u vidu relativno kratak prozni tekst „Vešanje“ – razliku između književnog i esejističkog kao da nije uočavao ni sam Orvel: 1931. godine štampao je ovaj svoj tekst, rekao bih njegov najuspeliji kraći književni sastav, zajedno sa esejima i člancima, kao skrupulozni izveštaj o izvršenju smrtne kazne.

Pre nekoliko stranica sam, sad to vidim, olako povezo delo negativne utopije s delima umetnosti koja ne računaju na neposredan i širok odjek. Dakako, mogao bih da promenim taj deo teksta, ali mi se više dopada da ga sâm opovrgnem, premda ne do kraja. Ipak, negativna utopija ne može postojati bez širokog odjeka. Ona je spregnuta sa aktuelnošću, s politikom, s odnosima moći. Ona budi zaspale, zahteva promenu dok još nije kasno, spasava svet. Zastajem.

Zašto mi smeta spasavanje sveta? Sme li čovek da okreće glavu, kao da posredi nije svet u kojem i sâm živi, već film koji gleda pred odlazak na spavanje? S druge strane, sme li pojedinac, koji nastupa kao književnik, da se grčevito prihvati uloge izbavitelja i da, u hvale vrednoj težnji za spasavanjem sveta, smišlja slogane kao visokonadareni agent neke reklamne kompanije? Možda je opravdanje u tome, kažem sebi, što autor stvara u hibridnom žanru. A takva je i svakodnevnica ljudskog života, zapravo, tačnije rečeno, takav je san svakodnevica: snažna osećanja, dramatičnost, plakatska razgovetnost poruka. Bez sumnje je tačno da ovako oskudno, s dva-tri poteza izvučena određenja ne odgovaraju svim piscima dela negativne utopije. Čisti slučajevi su retki, ako ih uopšte ima. Na tu primedbu mogao bih odgovoriti ukazivanjem na sledeću okolnost: možda tradicionalna umetnička dela više nisu prevashodni medij negativne utopije. I još više od toga: možda negativna utopija više nije delatna kulturna forma moralnog patosa neposredno angažovanog mislioca/stvaraoca. Moćni trbuh liberalnog poretka vari sve protekle kulturne oblike, ali je i njemu nedostupna ona pobuna koja dosledno izbegava da igra po pravilima maksimiranja dobiti, ona tiha pobunjenička delatnost u čije obzorje ne ulaze ni novac, ni moć, ni slava, a koja je, opet, zainteresovana za svet ljudskog života: ne za iskušenja pustinjaka i za uspostavljanje mističke veze sa instancom koja je, neizbežno, nepokretna jer otpočetak boravi s one strane vremena.

KO DRŽI SVET?

Evo gde se treći put nadnosim nad isto mesto iz *Dekartove smrti* Radomira Konstantinovića. U poglavlju XLV ja-narator se pita – pošto je u prethodnom govorio o predsmrtnom času Bleza Paskala – ko će u takvom trenutku prema njemu okrenuti glavu, dati mu čašu

vode ili doneti tanjir tople supe – i zaključuje da to od Montenja ne bi mogao da očekuje jer „skeptička svest jeste svest ravnodušnosti“ i, iznenadivši možda i sebe samog, gotovo uzvikuje: „...doneće mi Ezra Paund argo-supu (...) *ja sam danas čovek koga jedino Ezra Paund nije zaboravio*: eno ga, dolazi mi sa tanjirom supe u ruci, hraniće me istom kašikom kojom je hranio Bena i Klaru (Petači)“. Prvi put sam, u razgovoru o ovoj Konstantinovićevoj knjizi u studiju Trećeg programa Radio Beograda (održanom decembra 1996, autorizovani stenogram štampan u časopisu „Treći program“, 1997, i u zborniku O

Dekartovoj smrti, 1998), pokušao da objasnim ili bar nagovestim zašto je izabran Ezra Paund, a drugi put sam se time pozabavio u svojoj knjizi *Zimska šetnja* (2006), u odeljku „Kašika za Bena i Klaru“.

Pre jedanaest godina sam, pored ostalog, kazao: „Ezra Paund je stvoritelj stihova i moralni grešnik. On ne odustaje, ‘vuče za sobom raspadnute lešine, Ben(it)a i Klaru’. U ovom Konstantinovićevom prizivanju Paunda ima i bola i nežnosti.

Bola zbog veličine zabludlosti sina Paunda, samilosti zbog razumevanja da je grešenje neizbežno. Ali to nije sve. Ja-narator hotimično-nehotično prima na sebe krivicu, reklo bi se, bez neposrednog i povoda i razloga. Možda on nije dobar sin jer ga je poneo govor stvaranja i vetar slučajnosti (bez kojeg nema stvaranja), te je, tako, neizbežno, postao otac svome ocu. Tek preko ove krivice on može da s nežnošću – na neku vrstu poslednjeg susreta (poslednjeg oprostaja?) – priziva Paunda, svog literarnog sabrata.“ A u pomenutom odeljku *Zimske šetnje* sam napisao: „Pripovedač koji govori u prvom licu jednine i koga delimično poistovećujem sa autorom, Konstantinovićem, u *Dekartovoj smrti* vidi grešnog Ezru Paunda (zaljubljenog u Musolinija, opsednutog Musolinijem) kao onog koji će mu u pretposlednjem času doneti tanjir tople supe (‘hraniće me istom kašikom kojom je hranio Bena i Klaru’). (...) Možda je pred nama dvostruko iskupljenje: Paund prinosi kašiku supe onom što umire i tako pokazuje da izlazi iz svog ludila, a kašika biva primljena s tronutošću. A ko umire? Čovek koji ispituje kako i zašto bi Isus mogao da okrene glavu od svog nebeskog oca, odrekne se naloga da postane jedno sa njim i prihvati Paunda, s kojim se ne može stopiti u jedno, ali koga, jer nije mlak, neće ni

'izbljuvati iz usta svojijeh'. Tako taj čovek u času svoje smrti sebe izručuje zemaljskom životu promena, a svoj poslednji dah zadržava samo dotle dok pripovedanje u sebe ne upije otkriće i ne iznese ga na svetlost.“

Ne odričem se rečenica što sam ih izgovorio i napisao.

Samo bih im nešto dodao. Nije baš jasno zašto je, pogotovo za ateistu, važan (pred)smrtni čas. Zašto je samo umiranje bitno? Zar smrt nije u nama, zar nije u nama najviše dok smo u punoj snazi, tačnije rečeno, dok punom snagom delamo u svetu? Potvrдно bih odgovorio na postavljeno pitanje da se ne pribojavam kako bi mi, u tom slučaju, nešto važno ostalo neuočeno. Dok smo u punoj snazi, mi se nosimo sa smrću i iznosimo je na videlo dana, i našim tekstovima pored toliko drugih načina. Ali, kad smo bespomoćni, a predsmrtni čas je krajnji stepen naše bespomoćnosti, kad smo pali preko glavice kupusa u Montenjevoj bašti i ne možemo se osoviti na noge ili otpuzati i postarati se oko gutljaja tečnosti koji bi ovlažio suvo, spečeno grlo, tada se, eto, pitamo ko će nam pristupiti. Ne zato da spase naš život ili našu dušu, već da pukim svojim prisustvom potvrdi da opstaje svet s kojim se mi rastajemo. Ko će doći? Onaj što drži svet. A ko je taj?

Jesam li iznenađen što je to grešnik, a ne pravednik? Priljav od Bena i Klare, Ezra kao da se spojio s njihovim lešinama što ih vuče za sobom. On istom kašikom prinosi gutljaj tople supe ustima bespomoćnog. To što nije uzeo drugu kašiku znak je, možebiti, da se on još nije promenio, čak i da se ne može promeniti. Stani sad, kazao bi Beket kao klovn van cirkusa, klovn koji me, vidi ti sad, sabrano opominje da u žurbi ne učinim pogrešan korak. Postoji li jedan Paund? Ne: imam u vidu dvojicu. Koju dvojicu? Nisam toliko naivan da bih brzometno odgovorio: pesnika i grešnika. Autor *canto*-a me ne zanima ili, ako hoću da govorim gotovo sasvim tačno, on sad ne sme da me zanima, te ga stavljam u zagradu, odmičem od sebe, zaboravljam ga. U samom grešniku se, kao u magarećoj koži, takođe nalaze dvojica. Jedan, koji je krenuo, sa strašću, da menja svet i njega Isus nikako ne može, kao mlakog, neutralnog (neutralnog između života i smrti?), „izbljuvati iz usta svojijeh“ i drugi, koji je na tom putu zabrljao, i te kako zabrljao, o tome dovoljno govore lešine što ih vuče za sobom. U času svoje smrti, pripovedač

ne razdvaja ovu dvojicu, ne zato što nema vremena, nego zato što nema svrhe da se u to upušta. On Paunda nije prizvao da bi mu sudio. (Nikome se ovde ne sudi, premda je, posredno, divni Montenj zamoljen da nakratko isproba optuženičku klupu, koliko da oseti kako vetar slučajnosti, kako odsustvo strasti i pregnuća, ne predstavlja rešenje za sve brige, za sve velike slučajeve.) Zašto je ja-narator posegnuo za ulogom slabog i bespomoćnog? Da bi prikrio izvesnu crtu oholosti? Ako se pitate o opstanku sveta, ako određujete onog koji drži svet, jeste li uistinu slabi i bespomoćni? Ne znam. Možda to i ne zavisi od naše volje: to se događa pre nego što ona stupi na scenu. Kad vas slabost prožme do dna, onda nemate kud: stariji ste i od oca i od sina. Tada nema nikoga kome biste se obratili s pitanjem: Zašto si me ostavio? Jedino biće kome je otvoren put do vas – jeste grešnik, veliki debeli grešnik, sav u kalu i krvi svoga greha. Nema iskupljenja, nema blagoslova jer nema večnog oca. Paund je tu, sa kašikom kojom je zahvatio malo tople supe, da bi onaj koji govori posvedočio da se bez greha ne može. Ako ste na strani života, ako ste za ovozemaljsko, morate prihvatiti greh i bol. Ne da biste nekoga očistili, već da biste učvrstili samo postojanje. Kako?

Tako što se uzdižete u svedoka neizostavnog uslova njegovog nastajanja.

Pre valjda pola godine razgovarao sam sa svojim drugom iz Vardarske ulice o ovom mestu u *Dekartovoj smrti*, o tome kako je Radomir smogao snage da pozove Paunda, Paunda koji ne ostavlja leševe Bena i Klare, „kao da bi ostavio samoga sebe kad bi njih ostavio“, i kako se nije potrudio da malo sredi Ezru, na primer da mu u ruke uvali velike gumene lutke izdaleka nalik na Bena i Klaru, možda one što, kad se naduvaju, izgledaju bodro i jedro i koje starci pokatkad obležavaju. Moj drug se zasmejao. „Omaklo mu se“, kazao je dobroćudno. Na trenutak mi se učinilo da se šalimo na Konstantinovićeve račun, a onda sam shvatio da mu zapravo odajemo priznanje. Dakako, omaklo mu se. Ali je svojevolumino stigao do mesta gde se gubi tle pod nogama i nije u strahu ustuknuo. Ne samo što je prihvatio Paunda sa Benom i Klarom, nego i kašiku kojom je Ezra hranio ovaj ljubavni par. A potom je, nastavljajući da pripoveda – oporavljen supom i sladoledom pod velikim šarenim

suncobranom što mu ga je Paund postavio, kao ljubazni ostareli pomoćni radnik na plaži? – lagano ovoga stao da pretapa u svog oca: „Ima na sebi zimski kaput, ali nema više šešir, ne znam šta se desilo sa Paundovim šeširom, njegova mrtva bela ogromna kosa leti mu oko glave, sve mi je bliži...“ Priznajem da sam, prvi put pročitavši poslednju rečenicu *Dekartove smrti*, u nedoumici zavrteo glavom pred, kako mi se učinilo, viškom patosa u pitanju: „– koji drugi čovek u ovoj noći ima šešir svog mrtvog oca?“ Možda bih i sad vrteo glavom, naprosto sam takav stvor, ali ovog puta ne bih prevideo nimalo slučajnu vezu između ova dva pominjanja šešira: mrtva bela ogromna kosa leti oko glave kao u očaju zbog onoga što je proisteklo (što proističe) iz kamene doslednosti.

DECENTRIRANI SUBJEKT NASPRAM ISTORIJE I LJUBAVI

U izdanju „Stubova kulture“, objavljen je roman Davida Albaharija *Mamac*. Posle nagrade nedeljnika NIN za najbolji roman u 1996. godini, pojavilo se još nekoliko izdanja ove knjige. I kada se uzmu u obzir medijski učinci ove nagrade, opet bi se s razlogom moralo pretpostaviti da postoji nešto u ovom delu što je omogućilo da ovaj izuzetni pisac napravi krupan korak ka široj publici. Ni do sada Albahari nije bio sveden na uzak krug poštovalaca osobene postmodernističke proze. Uostalom, o tome svedoči i okolnost da su ovaj roman takoreći istovremeno štampala dva izdavača: pored „Stubova kulture“, to je učinila i „Narodna knjiga“.

Ipak ovo nije prvo, već treće delo u kojem je Albahari započeo izvesno oprezno otvaranje prema relativno aktuelnoj istorijskoj stvarnosti. Postepeni zaokret počinje romanom *Cink*, nastavlja se *Snežnim čovekom* i, za sada, dostiže kulminaciju u *Mamcu*. Za razliku od Danila Kiša, koji je *Grobnicom za Borisa Davidoviča* označio radikalni preokret kako na tematskom tako i na planu postupka, Albahari nastoji da očuva svoj jasno profilisani prosede i da, u isto vreme, njim obuhvati i ono što je, bar doskora, izgledalo da ostaje izvan njegovog postmodernističkog obzorja.

Takozvano tematsko uvek se, sem možda u ponekim gimnazijskim i fakultetskim udžbenicima, javlja spregnuto s određenim literarnim prosedeom. Reklo bi se da svaka stvarnost ima svoj postupak ili, što je verovatno tačnije, da svaki postupak iznosi na videlo svoju stvarnost. Kad pominjemo istorijsku stvarnost, padaju nam na pamet međusobno različiti autori, ali iste vrste. Ponekad, kao u slučaju Danila Kiša, pred nama je jedan autor, ali sastavljen od dvojice: prvi do *Grobnice*, drugi od *Grobnice*. Ne samo da se sadržinski i značenjski kompleksi ne mogu premeštati iz jednog u drugi postupak, već se oni ne poklapaju ni na leksičkom planu: mnoge reči koje, na primer, srećemo u prozi Tomasa Mana, ne možemo naći u romanima i pričama Samjuela Beketa. Pominju li Moloa ili junak *Neimenovljivog* Drugi svetski rat, sile osovine na jednoj strani i saveznike na drugoj, muzičare, kompozitore, slikare, književnike, industrijalce, bankare, dakle, oznake istorijskih pojava i više ili manje

istaknutih predstavnika politike, ekonomije, visoke kulture? Da li se u Borhesovoj prozi prizivaju moral i pravda i da li ovaj autor i u jednom jedinom slučaju iz psihološke perspektive i s nemalim uzbuđenjem govori o nesreći nekog pojedinca, neke porodice ili čak o tragediji nekog naroda?

Odgovor je, dakako, negativan.

Da li su, ipak, tako visoke prepreke između dva postupka i između dva sveta koje književnici iznose na jezičko videlo? Pojedini autori ih savladavaju gotovo s lakoćom, što, možda, ukazuje na to da oni nisu celim svojim spisateljskim bićem na jednoj strani, a, možda, i na mogućnost međusobnog prožimanja postupaka i tematskih kompleksa ili, pre, na to da jedan postupak može obuhvatiti drugi, ali ne dokraja. Nalazim da su vidljive, iako i dalje ne prevelike, promene u dva poslednja Albaharijeva romana u znaku ove druge mogućnosti.

Nije lako u nekoliko reči odrediti karakteristike dosadašnjeg profila ovog pisca, koji je više nego bilo ko drugi poslednjih godina i decenija, prevodima, antologijama i samom svojom prozom povezivao srpsku književnost sa onim što je novo u književnostima Evrope i Severne Amerike. U njegovim pričama istorijska stvarnost se nije mogla prepoznati, bar ako je reč o onoj stvarnosti koju nam posreduju ili stvaraju romani najšire shvaćenog realističkog usmerenja. Uprkos osobenim perspektivama realističkih autora, nije teško uočiti zajedničku osnovu sa koje se stvarnost sagledava kao jedna, bar u tom smislu što se nudi razumevanju oslonjenom na pozitivne nauke i takozvani zdravi razum. Tako je i u fantastičnoj književnosti: ona ne govori iz drugog sveta, ne iskazuje ga njim samim, već ga predočava u otvorenoj ili delimično prikrivenoj paraleli s ovim svetom, jasno definisanim. U tome vidim razlog povišene racionalnosti svake fantastike, kao konstrukcije koja se umnogome planski postavlja naspram onoga što u određenom razdoblju doživljava kao stvarnost. Stoga ne treba tražiti išta paradoksalno u tome što je fantastična književnost, kao svoju kćer, na svet donela naučnu fantastiku. Kad je ponekad, u svojim kratkim proznim sastavima, naglašeno (u naslovima) isticao postojeće ustanove ili ličnosti (recimo, Samjuela Beketa i Treći program Radio Beograda), Albahari to nije činio da bi se približio onoj interpretaciji realnosti koju

učvršćuju i kodifikuju opšte, pa i posebne enciklopedije, već da bi tu interpretativnu osnovu doveo u pitanje, da bi istakao paradoks kako se možemo i moramo poslužiti stvarnim da obznanimo nestvarnost ili drugu stvarnost. I još nešto, ne manje važno – ovaj romansirer se ne podvrgava uobičajenom literarnom obrascu kojim se u prozi iznose istorijski utvrđene činjenice i prizivaju poznate ličnosti, obrascu koji ne ugrožava njihovu jednom ustanovljenu razumljivost, iako dopušta njihovo radikalno prevrednovanje.

One mu služe samo da odskoči u stranu, da izbegne matricu koja konstituiše smisao pojava, grupa, pojedinaca i njihovih poduhvata iz perspektive Moderne.

U poslednjim romanima Albahari ne koristi pasuse, očigledno uveren ne samo u vrednost nego i nužnost ovog rešenja, za kojim su povremeno posezali i drugi pisci.

Pojedini autori su pokušali da ukinu i prekide koje tvore rečenice. Tako bi različite vrste proznih sastava – priče, romane – činila jedna jedina rečenica, tačnije kazano, tekst u kojem bi se autor samo jednom poslužio tačkom i velikim početnim slovom. Šta je u osnovi ovog otpora prema upotrebi pasusa, kratkih, od nekoliko redova, i dužih, od nekoliko stranica? Njima se obično obeležava jedna logički i sadržinski relativno celovita sekvenca u pripovedanju.

(Doduše, takve sekvence mogu se naći i u proznim tvorevinama autora koji ih ne obeležavaju posebnim pasusima, ali to je drugi problem.) Dva međusobno povezana razloga navode autore da se ne služe pasusima. Najpre, oni uviđaju da je pripovedanju svojstven neupravn govori. Zato su dijalozi svedeni na najmanju meru i, što je još važnije, ne dopušta im se ni relativno osamostaljivanje: upravni govori nije ravnopravan s neupravnim, već je samo njegov element koji se ne izdvaja u poseban red. Nije slučajno distanciranje od onoga što je svojstveno najvećem delu dramske književnosti: da junaci govore naizmenično i da se to u štampanom tekstu obeležava novim redom. Pripovedač u romanu ili nekoj kraćoj prozi, pogotovu kad govori u prvom licu i time obezbeđuje izvestan privid prezentnosti upravnog govora, doživljava dijalog kao strano telo baš zbog prevelikog stepena osamostaljenja kako sagovornika, tako i sebe samog, jer se preko upravnog govora sam sebi pojavljuje takoreći kao nov lik, kao lik u specifičnoj, dramskoj prezentnosti.

Neutralni pripovedač, koji se služi tehnikom govora u trećem licu, lakše i naizgled prirodnije uključuje dijalog u svoje pripovedanje jer je njemu svaki lik podjednako spoljašnji i on manje oseća potrebu da se odvoji od nizanja dramskih sekvenci, od toga da one slede jedna drugu u vremenu. Time smo, posredno, stigli do drugog razloga za izbegavanje pasusa. I pored većih ili manjih zastoja da bi se objasnili ili predočili događaji iz prošlosti, radnja po pravilu sledi progresiju u vremenu, što se u romanima predstavlja gotovo uvek preko manjih celina – poglavlja i, u njima, pasusa. A te priče s početkom i krajem, s likovima čiji su postupci na različite načine motivisani – psihološki, filozofski, egzistencijalno, pa i odsustvom svake vidljive pobude (čime je uvedena kategorija apsurdna) – strukturno i idejno odgovaraju razumevanju koje nameću veliki sistemi istorije i stvarnosti, a ono, i kad predočava takozvanu tamnu stranu čoveka i društva kao u Manovom *Doktoru Faustusu*, uzvisuje uređen govor, povezanost i preglednost, sabranost i red celine. O haosu, bezumlju, decentriranosti, o nestabilnosti kao bitnom svojstvu fragmentarnog, govori se neretko s bolom u srcu, ali razložno, iz duševne stabilnosti pripovedača i sveta kojem on pripada. Takvo izlaganje je na prirodan način podeljeno u pasuse jer računa s prekidima, s redovnim zastancima, pasusima, i sa većim odmorima, poglavljima. Pripovedanje napreduje ka cilju koji mu ne može izmaći jer ga ono samo pouzdano konstituiše, svaka ga rečenica sadrži kao svoj vidik. Beketov roman *Moloo* može da posluži kao primer za oba slučaja. On se sastoji iz dva dela, otprilike podjednakog obima. Prvu polovinu, sem kratkog uvoda od stranice i po, čini jedan jedini pasus, dok se u drugoj smenjuju kraći i duži pasusi. Iako su sličnosti između prvog i drugog dela nesumnjive, iako se može ustvrditi da su Moloo, koji jedini govori u prvom delu, i Moran, glavni lik drugog dela romana, koji sa svojim sinom kreće u potragu za Moloom, ako ne dve strane jednog lika, ono dve mogućnosti jedne ličnosti, opet su razlike bitne i velike i one iznuđuju dve vrste izlaganja.

Moloo pripoveda nepovezano, njegovo izlaganje je sastavljeno od sitnih događaja koji se ne ulančavaju u neku preglednu i razumljivu celinu. Njegove komentare krasi neobična vrsta oštromnosti, ona koja ne doprinosi da se išta do kraja razjasni, da se slika izoštri i da se rasute pojedinosti povežu u shvatljivu celinu. Suprotno od toga:

ona poništava pouzdanost zaključivanja, izvesnost činjeničnog i uzročno-posledičnu povezanost. Moloa zbori iz svesti koja pokazuje nemalu sposobnost logičke analize u onome što je sitno i nevažno i koja živi s one strane svakog velikog sistema, izvan uređenog i na toj osnovi razumljivog i prihvatljivog sveta.

Zato njegov govor ne može biti izložen pasusima i poglavljima, koji su tesno povezani sa preglednošću i jasnošću celine. Moloa se suočava s neuređenošću, diskontinuiranošću, fragmentarnošću i neka vrsta radosti ili vedrine ga, bolesnog i kljakavog, obuzimaju zbog izvesne lakoće postojanja u tom i takvom svetu. Odsustvo pasusa svedoči o prisustvu asocijativnih prelaza s jedne teme na drugu, s jedne male priče na drugu, o na izgled nemotivisanim skokovima iz jednog tumačenja u drugo. Ti prelazi-skokovi, ti skokoviti prelazi se ne mogu izdvajati pasusima jer bi, u tom slučaju, oni glumili nekakvu malu celinu, a nje, opet, nema bez one veće, u koju se delovi skladno uklapaju kao u slagalici. U drugom delu romana postoje likovi, izvesna radnja, i pasusi se prirodno pojavljuju kao sredstvo obeležavanja napredovanja od jedne tačke do druge, od početka prema kraju. Pored Morana, koji kao i Moloa govori u prvom licu jednine, susrećemo se i s drugim likovima: služavkom Martom, sinom Žakom, agentom Gaberom, ocem Ambroazom, nailazimo i na dijaloške partije, dakle na romaneskno štivo u kojem su kaos i neuređenost iz prvog plana potisnuti u drugi, možda u temelje tog sveta, ali i njegova inscenacija i govor su uređeni na uobičajen način i parodija se pre javlja kao nešto spoljašnje i kad se Moran podsmeva sebi samom: nesumnjiva je i jasna razdvojenost subjekata, govornika i onoga kome se on obraća.

Albahari se kloni Beketove radikalnosti, ali prihvata i sebi prilagođava nepristajanje na pripovedanje u scenama, u etapama koje dolaze jedna posle druge. U ne previše određenom vremenskom segmentu on evocira izvesne trenutke, ne po redu njihovog događanja na vremenskoj osi, već po nečemu što ih slučajno povezuje. Ta slučajnost je neretko hotimična, to jest posledica je pripovedačeve odluke da se pribegne slučajnoj vezi ili vezi koja na prvi pogled izgleda kao slučajna, proizašla iz nekog poređenja, na primer.

U ovakvom pripovedanju napetost ne proizlazi iz primicanja nekom razrešenju (premda ni to nije sasvim odstranjeno), već prvenstveno iz humornog i delimično bolnog prebacivanja iz jednog u drugi prizor koji iskrsavaju oko nekoliko važnih tačaka: majčine sudbine, života imigranta i onoga što ih povezuje – rata u domovini, tamo gde se govori pripovedačevim jezikom, i dubokog mira u nekom kanadskom gradu.

Možda još izrazitije nego u svojoj prethodnoj knjizi, *Snežnom čoveku*, Albahari se s dosta smelosti uhvatio u koštac s dva krupna problema: kako iz pozicije decentiranog subjekta predočavati rat, kako procenjivati njegove aktere i kako s poštovanjem i nežnošću govoriti o majci. Onaj koji svugde nailazi na paradokse, koji se sklanja od izvesnosti i povezanosti velikih sistema istorije kao od prirodne nepogode i kao od onoga što se ne podaje govoru koji ne prati događaje u takozvanom realnom vremenu, mora da donekle izađe u susret drugom književnom postupku, tačnije rečeno, nekim njegovim delovima. Autor je pristao da se, prividno bez plana, dakle slučajno i neravnomerno, uspostave izvesne neophodne istorijske i geografske relacije. On je o ratu mogao da govori samo ukoliko delimično prihvati sebi umnogome tuđ jezik i postupak. S tim je povezano i prisustvo pozitivnih emocija. Iako je ovom romansijeru stran neposredan politički angažman ispoljen u vidu moralnih kritika, on se ne može sasvim odeliti od osećanja žalosti zbog žrtava i besmislenih razaranja. Ono što izgleda prirodno ili razumljivo samo po sebi svakome ko živi u koordinatama Moderne zadaje izvesne teškoće piscu koji nastoji da iz svog vidokruga ukloni aktuelnu političku i istorijsku stvarnost: zbog njenih priča, njenih sistema, njenog jezika. Uspeh Albaharijevog poduhvata svedoči o mogućnosti da jedan postupak u sebe primi elemente drugog, a da pri tom ne plati visoku cenu ili, drugačije rečeno, da znatno više dobije nego što izgubi. Skorašnja ratna zbivanja upletena su u pripovedanje preko pojedinih fragmenata koji nehotično-hotimično iskrsavaju u govoru glavnog junaka i u njegovim razgovorima s izvesnim Donaldom, Kanađaninom. Pri tom se onaj koji govori u prvom licu jednine ne postavlja u ulogu tužioca ili sudije, ne opredeljuje se za jednu ili drugu stranu, već samo pokazuje kako ponovo razmahano ludilo

izbija kroz njega samog i svedoči kako nasilje slama ljude na svim stranama, pogotovu one koji su živa složenost – i etnička i kulturna.

Pojedini autori prema ocu gaje ambivalentna osećanja, a gotovo svi prema majci ispoljavaju mešavinu poštovanja i nežnosti. I u ovom slučaju majka je instanca trpeljivosti i trpljenja, ona, uprkos svemu, nastoji da održi porodicu, ali, preko nje, i sam svet. U njenoj prirodi nema ničeg vučjeg i zlog: ona je vidarica kako bolesti koje spopadaju članove porodice, tako i same egzistencije, ona se nosi s velikom i teškom ranom koju mučni istorijski tok otvara u živom mesu svojih nosilaca, voljnih i nevoljnih. Govor o majci unekoliko stavlja u senku poslednja ratna zbivanja i sve ono što ovaj tehnički izraz ulepšava ili bar prikriva. Govor o njoj priziva srodna mahnitanja iz ne tako daleke prošlosti i time i jedna i druga prestaju da budu predmet prema kojem se sve meri i prosuđuje. Prošli zločini ne opravdavaju sadašnje, ali ljudska (da li samo ljudska?) širina majke pripovedača premešta težište sa osude zločina na opis patnje i, takođe, izvesnog elana usred te patnje, elana koji se ne gasi lako i koji u sebi čuva neugašenu pronicljivost, ako ona nije drugo ime za odsustvo lakovernosti. Sudbina majke predočava se kao otelovljenje snage koja održava život uprkos veličini sila koje ga poništavaju.

Pripovedač se služi ironijom, humorom i paradoksima kao privilegovanim sredstvima prikazivanja svog prebivanja u malom kanadskom gradu, a ona su tek donekle pogodna za govor o majci. Tačnije rečeno, ona su pogodna za ono što je u vezi s majkom. Možda bi se moglo reći da ne ostaje mnogo od ličnosti što nije u vezi s nekim drugim ili s nečim drugim, te da, prema tome, i ona sama može biti zahvaćena izvesnim, evo kako ću to formulisati, hotimično nesistematičnim parodijskim prikazivanjem. Ipak, postoji izvesna zona pred kojom zastaju i humor i parodijsko. Težina majčine sudbine i majčino istrajavanje u održavanju porodice, pa i uspomena na prethodnu porodicu, pobuđuju samo pozitivne emocije prema nemalim životnim mukama i tragedijama koje su je zadesile.

Da bi izbegao ne samo bolećivo nego i dirljivo, pripovedaču je korisno poslužio njegov osnovni postupak: prikazivanje koje ne sledi radnju u njenoj vremenskoj progresiji, zapravo, prikazivanje koje suzbija neprekidno nastojanje da se konstituiše ona vrsta povezanosti čiju okosnicu i čini radnja.

Zatim, razvijanje više naporednih motivskih linija (koje se, kao linije, postepeno uspostavljaju u čitaočevoj svesti) omogućava pripovedaču da se ne prepusti njemu umnogome stranom jeziku i književnom prosedeu. Decentriranost subjekta pripovedanja, koji napreduje u svom izlaganju tako što uvek napušta svaki koliko-toliko uspostavljeni cilj, čini da ono što ovde nazivam pozitivnim emocijama – ljubavlju prema majci i griži zbog zakasnelog razumevanja njenih postupaka, njenog karaktera, pa i same njene sudbine – ne prevlada i ne preobrazi se u patetičan govor homogenog subjekta.

Romanom *Mamac* David Albahari je, zarad emotivne napetosti i potrebe da u svoje prozno polje neposredno uključi aktuelnu istoriju, znatno više nego u *Snežnom čoveku* izašao u susret govoru prepoznatljivog i relativno homogenog subjekta. Da li je sudbina i velikih istraživača, pa i onih postmoderne, da pred izazovima istorije, pred nalogima moralne prirode ili pred potrebom za saosećanjem sa veličinom aktuelne ljudske muke – makar privremeno napuste svoju decentriranost i da s neposrednošću koja pripada centriranosti progovore o svetu bola i patnje?

Istraživači postmoderne jednog mračnog jutra su otkrili da još žive u svetu Moderne. I ova Albaharijeva knjiga svedoči o naporednom postojanju ova dva sveta, još više: o njihovom bolnom prožimanju i, takođe, o teškoći, ako ne i o nemogućnosti da se oni i u pripovedanju sasvim razdvoje.

VIŠAK KAO MANJAK

Dok sam lagano, zastajući, prelistavao *Antologiju srpske pripovetke (1945–1995)* Mihajla Pantića, ponovo sam se uveravao u to kako se pojedini pripovedači gotovo sladostrasno podaju porivu da u književni prozni sastav unesu bar deo svog golemog znanja i osobenog razumevanja kako davnih tako i skorašnjih istorijskih zbivanja. Autor sebe doživljava kao znalca i mudraca i drži da to, naprosto radi opšteg dobra, ne sme ostati sakriveno. Naprotiv, mora biti obelodanjeno: da bi se obezbedio tačan prikaz bitnih okolnosti i otklonilo ili bar znatno smanjilo pogrešno ili površno čitaočevo razumevanje ispriповedanog. Pri tom se znanje i mudrost po pravilu izlažu kao putokaz na početku ili kao neophodna dopuna na kraju prozne celine, ponekad i usred izlaganja, ako stvaralac zaključi da

odabrani pripovedni postupak samo delimično uspeva predstaviti njegovu zamisao.

Ovakva dodatna pomoć kao da proizlazi iz dvostrukog nepoverenja. Najpre u mogućnost fikcionalne tvorevine da do kraja predoči ono što se autoru ustalilo pred očima: pripovedač, ponesen kazivanjem, neretko smetne s uma društvenu i istorijsku istinu do koje je autoru ponajviše stalo.

Zatim i u samog čitaoca, nespremnog da se udubljuje, a naviknutog da lagodno brodi niz uzburkan ili miran tok priče.

I tako se savetima, uputstvima, te čestim usputnim napomenama prevazilazi ono što znalac-mudrac u ulozi pisca sagledava kao manjak: prosta priča, gotovo mutava zbog zanemarivanja ili nepoznavanja raznih važnih podataka i objašnjenja koji takoreći bez prekida vraćaju na pravi put čitaoca, s nekog razloga inače sklonog da zabasa i da se izgubi, kao da ne hoda uređenim tekstualnim drumom nego žvrljotinom-šumom u noći bez Meseca.

Prethodnom rečenicom, pogotovo izrazom „žvrljotinom-šumom“, pokušao sam da unesem izvestan šaljiv ton u ovo povremeno sumorno izlaganje. Sem prve knjige (*Vreme čuda*, 1965), ranije nisam čitao druge radove Borislava Pekića. Kad sam nedavno kupio *Novi Jerusalim* (zajedničko izdanje „Politike“ i „Narodne knjige“, Beograd, 2004), pozno ostvarenje ovog autora, nemalo sam se začudio načinu njegove prozne artikulacije. Potom sam pročitao i nekoliko njegovih romana. Nije mi zasmetalo odsustvo autorove brige za pravopisnu i gramatičku stranu teksta. Pisac nije pisac po tome što je svoje sastave uskladio sa pravopisnom normom i očistio od gramatičkih grešaka.

Štaviše, njegova odstupanja od jezičkog standarda ponekad mogu ukazati na nedovoljnosti standarda ili nas bar podsetiti na to da su pojedina rešenja odabrana ne zato što su jedino moguća već stoga što se njima više dobija nego što se gubi.

Najposle, nema, pretpostavljam i da ne može da bude, pisca čiji svaki izraz mirne duše može biti naveden kao primer za odgovarajuće gramatičko ili pravopisno pravilo. Zar se nije i onaj koji ima rang jezičkog sveca, strpljivi, pedantni, mudri Ivo Andrić tu i tamo okliznuo i prućio koliko je dug? Probu vremena nisu izdržale ni neke primedbe Laze Kostića upućene Zmaju. Što se mene tiče,

njegova *Knjiga o Zmaju* vredela bi i da se većina primedaba pokazala nezasnovanom – kritički govor potreban je svakoj kulturi. Književnost čine različita iskustva, različiti tipovi realizacija i nema mesta sa kojeg se sve vidi i razume. Ali se dalje vidi i bolje razume ako se čuju oba glasa: i onaj koji uzdiže i onaj koji osporava.

Pomalo žalim što tekst koji sledi nije pretežno ostvaren u šaljivom tonu. I na mene je povremeno prelazila autorova smrtna ozbiljnost. Morao sam da prekidam rad na ovom tekstu da bih povratio svoju uobičajenu veselost. Da se nisam mučio s tom ozbiljnošću, verovatno bih bio štedriji u pohvalama, ali nalazim da ni ovako Pekić nije ostao kratkih rukava.

Zbirka pripovedaka *Novi Jerusalem* pokazuje kakav se proizvod dobija kad pripovedač tekst obilno nadeva znanjima koja su u nekakvoj, neretko prilično dalekoj vezi (bar u vremenskom pogledu) sa događajem o kojem pripoveda: tako u prvoj priči „Megalos Mastoras i njegovo delo, 1347“

bivamo upoznati sa okolnostima koje ovom umetniku i njegovim radovima u drvetu prethode bezmalo dve hiljade godina. Dakako, može se tvrditi da je sve međusobno povezano i da je baš na piscu da to razotkrije. I Pekić nastoji da nešto tako postigne na početnim stranicama svoje pripovetke. On pominje povest, nastanak umetnosti, „istoriju izumrlih rasa“, „apokrifne nanose vremena“, kako su „veliki datumi povesti skloni da zakrile male“ i tako redom. Polazim od pretpostavke da su objašnjenja podastrta radi pomoći natprosečno obrazovanom i osetljivom čitaocu, onom kome, uprkos svoj njegovoj osposobljenosti, nije dovoljna ovlašna naznaka da bez muke nađe izlaz iz lavirinta. Ali, znatan deo iskaza o pomenutim i nepomenutim velikim temama nije lako razumeti. I nepokolebljivog ljubitelja Pekićeve prozne umetnosti morala bi da zbuni količina proizvoljnih konstatacija, sem ukoliko takva osoba pomišlja ili posve sigurno zna da je na delu parodija mudrosti, da pripovedač podsmehu izlaže sebe samog kao mudraca i, usput, na tanak led navodi neukog, nedosetljivog, u kavez zdravog razuma samozatvorenog čitaoca. Poći ću redom, od prvih stranica prve priče.

Pošto sa uzdržanom žalošću napomene da pobeđeni narod u budućnost odlazi kao kriptogram, pripovedač zaključuje: „Između

onoga što se vidi, duboko ispod obrisa i belega vidljive povesti, teći će nevidljiva istorija izumrlih rasa i nestalih plemena koja ne zna za kraj.“ Ovu rečenicu sam naveo jer ona treba da omogući razumevanje narednog, a važnog kratkog obaveštenja, izdvojenog u poseban pasus: „Tako je sačuvana priča o Dumetriјusu Kir-Angelosu, majstoru rezbaru iz Egeje.“ A onda, nakon pasusa koji počinje zagradom i njome se završava sledi novi pasus od jedne višestruko zapletene rečenice koja počinje uistinu zagonetno: „Premda, kao svaka kaža, nije uvek ista, teži po ugledu na dobre priče iz starina, da...“ Podmet ove rečenice je, reklo bi se, onaj iz pasusa što je razdvojen od potonjeg rečenicama u zagradi. Ali, tamo je reč o određenoj priči, priči o majstoru rezbaru, a ovde o priči „koja nije uvek ista“. Nije lako dokučiti kako bi se za priču o rezbaru moglo ustvrditi da „nije uvek ista“. I, najzad, zašto stav da „premda nije uvek ista“ predstavlja smetnju da se „teži po ugledu na...“? Zar samo priča koja je uvek ista (ma šta to značilo) može da teži, bolje da ne pogađamo čemu? Evo još jednog dela ove nesvakidašnjom mudročću ispunjene rečenice: „... te liči na naivnog pisca koji (...) na izbor prinuđen, ustanovljuje da ga je nemoguće napraviti, ne stoga što je važnih raskršća mnogo, već što se međusobno potiru, **jedan drugom** pravac (istakao R.K.) i značaj otimaju...“ Retko se sreće ovakva i ovolika personalizacija. Ako u ovom ratu za pravce pobedu odnese jedno raskršće (dobronamerno pretpostavimo: životno, duhovno, istorijsko), ostaje nejasno da li ono dobija na značaju time što prisvaja ili poništava pravce nadvladanog raskršća? A raskršća se ne bore samo za pravac već i za značaj, što, u najmanju ruku, upućuje na zaključak da se zadobijanjem pravca ne zadobija i (sav) značaj. Uza sve to, postoji i jedna nezgodna tehnička poteškoća, ispoljena u izrazu „jedan drugom“. Pošto raskršće, i kad se ispunjeno ratničkim elanom upusti u otimanje nekog važnog pravca, uvek ostaje u srednjem rodu, bilo da se zadesilo u jednini ili u množini, postaje najjednom nerazgovetno na šta se ili na koga se odnosi ono „jedan drugom“.

Za autora *Novog Jerusalima*, i tolikih drugih knjiga, bez sumnje se može reći da je veoma obrazovan: njegova znanja su velika i raznovrsna, s tim što se povremeno svode na zakučasto izložena opšta mesta. O njegovoj pismenosti i jezičkoj kulturi kritičari su izrekli

nesuzdržane pohvale. Ako se takvi sudovi, s dosta dobre volje, prihvate, moralo bi se odgovoriti koji uzroci dovode do neretke smušenosti u često patetično intoniranom izlaganju o krupnim problemima iz evropske društvene i političke istorije? Pa, rekao bih da do toga delom dolazi otuda što Pekić u ovoj knjizi nastupa kao prosvetitelj koji nastoji da razbije tolika pogrešna uverenja i da svoje čitaoce uputi u ono što vidi kao pravu i jedinu istinu.

To samo po sebi ne bi nužno moralo da urodi ovakvim plodom. Potrebno je još nešto, nešto što poput groznice zamućuje pogled. To je višak strastvenosti, uz jedva prikrivanu pozu oholog znalca koji se s mukom suspreže da ne padne u jarost zbog neznanja i laži što vladaju svetom. On kao da je izgubio poverenje u nosivost priče, još više: kao da je postao nezadovoljan pričom kao pričom, što nije neočekivan ishod. Književnost teško postaje pogodno sredstvo za ostvarivanje i najplemenitijih prosvetiteljskih poduhvata.

Kao i neki drugi autori, Pekić je osetio jaku potrebu da priču dovede u blisku vezu sa saznajnim momentom. Zato kod njega pripovedanje teče na dva nivoa: prati se izvestan događaj, radnja, i umuje se nad ograničenostima pripovedanja u raskrivanju istine koju autor sagledava jasno i u svim njenim potankostima. Da bi ispoljio znanje i, pogotovo, s njim povezana uverenja, on je sasvim očekivano posegnuo za izuzetno dramatičnim okolnostima događaja koje opisuje: kuga, spaljivanje veštica, rad giljotine u Francuskoj revoluciji, a u poslednjoj prozi, „Luče Novog Jerusalima“, koja se, za razliku od Orvelove 1984, smešta u daleku budućnost, u 2999. godinu, nailazimo na pokušaj da se Orvelova negativna utopija i Solženjicinovi opisi iz *Arhipelaga Gulag* nadgrade još nekim težim oblicima života u komunističkoj tiraniji, sagledanim očima arheologa. I u ovim prozama (ne računajući poslednju) Pekić pokazuje određenu spretnost u prikazu pojedinih delova radnje, u razvijanju dijaloških partija, sigurnost ruke koja u dva-tri poteza ocrtava sporedne likove, a povremeno se pojavljuju odblesci duhovitosti, posebno u priči „Otisak srca na zidu, 1649“. Pripovedanje gubi krutost i jednosmernost i sposobno je da nagovesti zanimljive uvide u prirodu pojedinaca i društvenih grupa. Takođe, u takvim pasažima, istorijske, socijalne i kulturne okolnosti ne svode se na kulisu, koja bi dodatno poduprla zahtevani smisao, već se prihvata da su one u

izvesnom stepenu neprozirne, nečitljive do kraja, i da je to pre povoljno nego nepovoljno za uspeh prozne tvorevine.

Takav, opušten govor, nažalost, prečesto je prekidan piščevim umovanjem: on se ne suzdržava da o mnogo čemu dâ svoj nedvosmislen sud. Povremeno su te njegove intervencije ispod nivoa opštih mesta o umetnosti, istoriji, ideologijama, čovekovoju sudbini. Možda je i sam to osetio, bar u nekim trenutcima. Ali, umesto da odustane od mudrovanja, on je nastojao da ga podvrgne metaforizaciji, da dopre do govora koji bi prikrio da su to, ipak, opšta mesta odocnelog romantičarskog pogleda na svet. Sintaksički oblici postaju odviše napregnuti, bez opravdanja se rabe bezlične konstrukcije i kad se želi saopštiti neka jednostavna činjenica.

Tako, na primer, jedan pasus počinje sledećom formulacijom: „U brizi nije posredi građa.“ Kad sam dvaput uzastopce pročitao ovu rečenicu, u rasejanosti sam pomislio da sam naišao na deo teksta koji je sa nekog razloga šifrovan. Odmah potom sam se prisetio da pratim štivo izašlo iz pera jednog od, kako se kaže u belešci što je o piscu i delu sačinio prof. dr R. Mikić, „najvećih pisaca srpske književnosti u XX veku“.

(U istoj, na sreću kratkoj belešci, pomenuto stručno lice svekolikoj javnosti otkriva da okvir ima dužinu, i to ne malu: „Krećući se u svojim pripovetkama, kao i u romanima, kroz jedan izuzetno dug vremenski okvir...“) Navešću još tri mesta iz ove pripovetke, kako zbog neobičnosti iznesenih tvrdnji, tako i zbog načina na koji su formulisane. Najpre evo šta se kaže o mušterijama i o nepokretnostima: „Strahujući od kuge, mušterije dalekih zemalja prestadoše da dolaze. Građanski ratovi iscedili su novac iz kesa i najimućnijih Grka i Latina, a bolest ih je učinila neraspoloženim da ga troše na nepokretnosti“. U prvoj navedenoj rečenici po svoj prilici se misli na mušterije/kupce iz dalekih zemalja, a ne na kupce dalekih zemalja. Ne bih pominjao slučajeve ovakve vrste da nisu toliko gusto posejani u tekstu. U narednoj rečenici ostale su nejasne dve tvrdnje: prvo, ako je isceden „novac iz kesa i najimućnijih“, kako ih bolest može učiniti neraspoloženim da troše ono što nemaju?

i, drugo, zašto se vajarska dela u drvetu nazivaju nepokretnostima? A evo šta se kaže o odnosu kuge i vatre: „Iako im je cilj isti, a razlika jedino u tome što Kuga napada ljude, a Vatra i ljude i mrtve stvari,

mrzeli su se među sobom.“ Ako opet ostavim po strani valjanost razloga za ovakvu i ovoliku personalizaciju (osnaženu početnim velikim slovom) kuge i vatre, takođe i to zašto je glagol u muškom rodu kad su oba subjekta u ženskom, ipak zastajem, začuđen i zadivljen, pred formulacijom: kuga i vatra su se mrzele **među sobom**. Dakle, jedna s drugom? Hoćemo li početi govoriti da su se Romeo i Julija voleli među sobom? Na neki način je zanimljiv i iskaz o napetom odnosu umetnika rezbara i njihovog materijala, drveta. Navodim ceo pasus: „Strog pogled je vratio radionicu poslu. Rezbarski alat je iz drveta stao izvlačiti jarosne, buntovne glasove, skrivene u njemu još u semenu, iz koga je godinama spokojno raslo i poraslo do božje mere, ništa ne znajući o velikoj umetnosti koja će ga umoriti.“ Ako bi tragao za doslovnim značenjem ovog iskaza, čitalac bi se zacemento morao pomučiti nastojeći da shvati kako to alat iz drveta izvlači različite glasove i kako su oni u njemu bili skriveni „još u semenu“, pre nego što je drvo nastalo. Ali bi ga najviše zabavila pojedinost da je drvo umorila velika umetnost u liku rezbara, baš kao da njihove alatke zasecaju živo stablo u šumi, a ne jedan njegov osušeni deo u radionici.

Priča „Čovek koji je jeo smrt, 1793“, uvrštena i u pomenutu *Antologiju* M. Pantića, predstavlja dobar primer za to kako na pripovedanje utiču autorovi neknjiževni motivi.

Glavni lik je izvesni Žan-Luj Popje, koga, „na prelazu marta u april godine 1793“, zatičemo „za jednim od pisarskih stolova Revolucionarnog tribunala“. Uvodne stranice ove pripovetke posvećene su neizvesnosti Popjeovog postojanja i, još više, sumnjivoj vrednosti naših znanja o pravoj prirodi istorijskih događaja, krupnih i sitnih. Pojednostavljeno rečeno, pripovedač je primoran da izmisli svog junaka da bi osvetlio tamnu stranu Francuske revolucije (za njega druga i ne postoji). Nevolje se javljaju već na početku ostvarivanja ove zamisli. Pekićeva ruka je teška i kod njega je sve prenaplašeno. Neretko toliko da dovodi u pitanje sopstveno početno stanovište. Iz njegovog govora najčešće je proterana smirenost, o bezbrižnosti da i ne govorim. Da li se nečemu takvom i ne treba nadati kod pripovedača kome je stalo da nešto dokaže, da razveje nataložene zablude i prikaže pravo stanje stvari? Ipak, izvestan stepen opuštenosti je neophodan.

Bez njega pisac ne samo da gubi kontrolu na misaonom planu već se, u grču, zapliće dok izvodi na izgled jednostavne pripovedne deonice. Na primer: „Tako se krasnopolisac iz provincije obreo na magijskoj raskrsnici između ideje i stvarnosti, Filosofije i Istorije, Nacrta i Dela...“ Ako je raskrsnica određena kao magijska, ne dovodi li to u pitanje mogućnost da se krasnopolisac na njoj nađe između ideje i stvarnosti? I čemu te apozicije (s velikim početnim slovom), to gomilanje istog? A evo još jednog dela rečenice čiji sam prvi deo naveo: „... na razvođu koje se u to vreme nalazilo u svetlim kamenim holovima Revolucionarnog suda, odakle se putevi račvahu: jedan da ode prema ‘Društvenom ugovoru’ i ‘La Nouvelle Heloïse’ Ž.-Ž. Rusoa, potom u nebo; drugi da sađe u mračne podrumne Konsjeržerije...“ Mnogo šta se može personalizovati, ali taj postupak nije ključ koji otvara svaku bravu. Ako dobrohotno zanemarim neobičnu sintaksičku konstrukciju, teško je ne zastati pred sledećim domišljatim rešenjem: jedan put **da ode** prema Rusou, a drugi **da sađe** u mračne podrumne. Pripovedači su ponekad sposobni da otkriju čudo tamo gde ga niko ne bi očekivao, u ovom slučaju put – ne baš jasan simbol nekih istorijskih (ne)mogućnosti – sâm može da ode, da sađe. Jedino je ostalo nerečeno (ili nerešeno?) da li se put za svoje putovanje koristi nekim drugim putem ili on, put, „ode“ prema Rusoovim delima koračajući/kaskajući po sebi samom?

Pisar Popje je u jednoj prilici pojeo hartiju na kojoj je ispisana presuda i tako je nehotice od pogubljenja spasao siromašnu prelju Žermen Šitje. Potom je nastavio da uz ručak uzima taj neukusni zalogaj i da tako svakog dana izbavlja po jednog osuđenika, što će poduže ostati nezapaženo. Pekićeva zamisao je višestruko zanimljiva. Ne toliko po tome što otvara pitanje ocenjivanja presuda (ko najviše zavređuje da bude spasen?) koliko po stalno obnavljanom podsećanju na sumnjivu izvesnost Popjeovog postojanja. Pisac ga zamišlja i njegovo zamišljanje u ponečemu je, kako on sam na ovaj ili onaj način s razlogom ističe, bliže istini od podataka i ocena proisteklih iz knjiga i raznih drugih spisa koji su sastavljeni na osnovu pogrešnog razumevanja ili namernog iskrivljavanja istorijskih zbivanja. Spasavanje jednog života dnevno nije zamišljeno kao kakva-takva uteha, već kao način da se ukaže na bezrazložno skidanje tolikih glava. A samo spasavanje po jedne

glave pripalo je pisaru Pompjeu, osobi koju je pripovedač stvorio da bi mogao da iznese ovu priču.

Nije jedinstven slučaj da dobra zamisao ne bude uspešno realizovana književnim sredstvima. Pošto tu zamisao dobijamo iz prozne tvorevine, postavlja se pitanje kako zamisao može biti bolja (znatno bolja) od celine dela u kojem se pojavljuje? Problem je teži nego što to na prvi pogled izgleda. Poslužiću se onim što sam već izneo o prirodi književnog dela, u eseju „Skepticizam i natprirodno H. L.

Borhesa“. Književni tekst retko kad nam se prikazuje kao da je izliven iz jednog komada. Možda je to najvidljivije u tvorevinama sa specifičnim misaonim postavkama. To je kod Borhesa redovan slučaj: na početku postoji zamisao i ona se jezički udomljuje pripovedanjem. Budući da njegovo iskustvo nije tesno i intimno povezano sa određenim prostorom, bezmalo svako mesto na planeti Zemlji može da posluži za predočavanje nekog neobičnog slučaja. Slično je i kod Pekića, s tim što je on, u poslednjoj priči ove zbirke („Luče novog Jerusalima, 2999“) zakoračio u podalju budućnost. Borhes je iz svojih priča u najvećoj meri otklonio socijalno i psihološko i tako je stvorio mogućnost da mu i likovi postanu deo dekora. Njihova sudbina je nevažna, poput one šahovskih figura – one služe da se prikaže izvesna kombinacija, izvestan neočekivani preokret (da je progonilac zapravo progonjeni, da je Juda Božji sin) – i stoga se ni najmanja pažnja ne poklanja likovima/figurama koji bivaju „pojedeni“, to jest uklonjeni sa šahovske/životne table. Ali, i takav majstor pripovedanja, kakav je Borhes nesumnjivo bio, povremeno je nailazio na gotovo nepremostive teškoće u udomljavanju zamisli o prirodi i sudbini sveta. Neke od njegovih najpoznatijih priča („Lutrija u Vavilonu“, „Kružne razvaline“, u znatnoj meri i „Vavilonska biblioteka“) nisu dosegle ubedljiv i uzbudljiv književni govor. Razloga za to ima više, ali ovde ističem najvažniji: prejaka težnja (ili prevelika ambicija?) da se pokaže kako u svetu nema slobode, nema mogućnosti izbora – te, dakle, nema istorijskog, socijalnog, psihološkog, individualnog – nije lako nalazila kulisu za svoje jezičko pojavljivanje. Borhes bi se počeo zaplitati u objašnjenja i nikako nije uspevao izaći na čist teren. S druge strane, iskaz kojim počinje prva rečenica „Vavilonske biblioteke“ – „Svet (koji

drugi nazivaju Bibliotekom)“ – postaće slavan. U pomenutom eseju o Borhesu, taj iskaz sam nazvao velikom književnom dosetkom: lako se dovodi u vezu sa površno shvaćenom informatičkom revolucijom, sa svetom kao tekstom, sa tekstom kao falsifikatom. Dovoljno je neodređen, misaono neobavezujući, i stoga pogodan da bude široko prihvaćen.

Uostalom, ovaj autor je najpopularniji po onome što je kod njega najslabije. To ne vidim kao kaznu kojom se, eto, široka javnost nehوتيčno ruga velikanu. Najviši dometi naprosto nisu na dohvat ruke, ali ne stoga što su zaštićeni šiframa koje je teško provaliti. Naprotiv, oni su svakome dostupni pod uslovom da taj *svako* savlada sebe kao sklop trivijalnosti i poluobrazovanosti. Pristup književnim i drugim vrednostima je zaprečen nama samima.

Gotovo opsesivno, Pekić nastoji da pokaže kako se do istine (u ovom slučaju, istine o eventualnoj krivici osuđenika) ne može dopreti sredstvima koja pripadaju racionalnosti, te da se čovek mora prepustiti nadahnuću. Iako je već odabrao da spase obučara, pisar Popje reši da se raspita o dvojici osuđenika istog imena. Prvi Rigu, obučar, opsovao je predsednika svoje sekcije, što je „protumačeno kao vređanje otadžbine“, a drugi Rigu, lopov, istom predsedniku ukrao je „kesu livara“, što je „proglašeno napadom na otadžbinu“.

Popje je očekivao da će susedi, druge zanatlije iz ulice, te članovi porodice obučareve, listom ustati u njegovu zaštitu.

Ništa od toga. Svi odreda su o njemu govorili najgore, a lopovi su, takođe nasuprot očekivanju pisara Popjea, o svom sabratu odreda govorili sve najbolje. Ovakav, neočekivani ishod Popjeovog istraživanja bez sumnje je izraz autorovog neuvažavanja empirijskog ili, drugačije rečeno, udovoljavanja potrebi za prikazom sveta u kojem se istina nikako ne može ustanoviti. Teško je zamisliti da svi imaju u dlaku isto mišljenje. Bar da je o jednom i o drugom Rigu neko izrekao neutralan sud. „Obraćati se ljudima nije vredelo.

Stvarnost će uvek služiti onome ko je opisuje i uvek će biti drukčija“, zaključuje pripovedač (kao da govori o vođama revolucije, a ne o običnim građanima iz predgrađa Sen-Antoan i o sitnim pariskim lopovima) i dodaje: „Očigledno se pomoću nepouzdanih i promenljivih činjenica pravedna odluka ne može doneti. Ona je mogla ležati samo u njemu, u njegovoj inspiraciji, njegovom

instinktu.“ Kada se izvesno svojstvo pripisuje stvarnosti bez obzira na to koliko je njegovo postojanje neverovatno, onda se pravedna odluka može potražiti i u nečemu što s njom teško da može imati ikakvu dodirnu tačku – u instinktu.

Apokrifno je termin koji se često pojavljuje u ovim pripovetkama. Koristi se svaka prilika da se ustvrdi kako istina ne stanuje ovde, na ovom svetu: u njemu je sve pogrešno ili lažno. Ali, na osnovu čega autor pretenduje da ovakav njegov stav bude istinit? Stiče se utisak da on, kad, na primer, govori o nemogućnosti da se donese pravedna presuda, ne pokazuje zanimanje za relativnu pouzdanost činjenica. Zadovoljila bi ga samo apsolutna izvesnost, a u ljudskom svetu teško da je išta do kraja pouzdano i nepomerivo. Razumljivo je što se mnogi autori suprotstavljaju stalnim težnjama da se stvarnost ideologizuje, da se prikaže po meri jednog interesa, jedne društvene grupacije. Pekić kao da čini korak više. On sa strašću ističe kako istine nema ni na vidiku ili, bar, da se do nje ne može stići postupkom koji je u sferi racionalnog. Nije neočekivano što u takvim okolnostima autor previđa nešto što bi inače moralo i njemu biti očigledno: na takvim polaznim postavkama postaje teško zasnovati ubedljiv govor o apokrifnom. U svetu bez Boga ne vidi se kako bi mogao opstati Satana, kao biće tame i zla, kad naspram njega nema bića svetlosti i dobrote. Uz to, autor *Novog Jerusalima* ne suočava se, bar ne prvenstveno, sa problemom logike, već sa nečim znatno težim: s nepoverenjem u sposobnost književnog teksta kao fikcionalne tvorevine da iznese na videlo njegovo specifično znanje o pravoj prirodi sveta.

Šta opravdava ovakav odnos prema pripovedanju?

Imam u vidu dve međusobno povezane okolnosti. Pripovetke i romani su, ponavljam to, uvek u izvesnom stepenu hibridna dela. Kao da je pripovedač sastavljen od dve relativno samostalne ličnosti koje se od prve do poslednje stranice bore za prvo mesto, za poziciju sa koje se presuđuje. Poneki pisac je ne samo filozofski obrazovan, već je i autor filozofskih radova. Alber Kami ne predstavlja usamljen slučaj u ovom pogledu. Kada piše pripovetke, romane i drame, književnik Kami može ograničiti upliv Kamija filozofa, ali ga ne može potpuno odstraniti. Borislav Pekić je, kao misaon i jedno vreme politički angažovan čovek, o mnogim

društvenim pitanjima imao izgrađen stav. Sebe je prevashodno video kao književnika, ali je pripovedaču morao da priključi i tu drugu stranu svoje ličnosti, to svoje drugo ja koje, pak, nije pristajalo na podređenu, povremeno ni na ravnopravnu ulogu.

I ta napetost između ove dve pripovedne instance prirodno je vodila ka izuzetnom, dramatičnom i društveno značajnom.

Takvo pripovedanje ukazuje se kao pogodna alatka za razotkrivanje velikih, a odomaćenih laži, ideologizovane slike društva. Kao da govore u grču, pripovedačima se nameću samo jaka poređenja, s Bogom, Satanom, Ikarom i njegovim tatom Dedalom, služe se rečenicama sintaksički prenapregnutim, a semantički mračnim. Kad ta napetost koliko-toliko popusti, pripovedanje postaje mirnije i tada pomišljam da su pripovedači postigli kakav-takav sporazum da, u zajedničkom interesu, spuste ton i posvete se predočavanju sudbine svojih junaka, na primer, umetnika-klizača na ledu. Ali, kao i u pričama iz zbirke *Novi Jerusalim*, i u romanu *Uspenje i sunovrat Icara Gubelkijana* („Solaris“, Novi Sad, 2001), treba se probiti kroz čestar početnih stranica.

Kad god Pekić progovori o umetnosti, čitalac je zasut bujicom jakih izraza, bujicom koju ne uspevaju da savladaju duge rečenice. Utisak o njihovoj dužini ne dolazi toliko od njihove stvarne dužine – ima pisaca koji su lako izlazili na kraj i sa znatno dužim – koliko od brzog gubljenja ritma: odviše je mehanički umetnutih bezličnih konstrukcija, a i u njih se ponešto dometne. Neretko nije lako dokučiti šta se zapravo želi kazati. Moglo bi se pomisliti da to delom dolazi od nedoslovne, ironijske prirode teksta. Ja-narator ironično govori o drugima i o sebi samom, a sam njegov govor prožet je ironijom prikrivenog pripovedača (autor roman zaodeva formom „nađenog rukopisa“: ispovest „diktirana u pero časnoj Valeriji, sestri nadzornici Bolnice Sv. Vid – Slovenija“). Ironija po pravilu tekst čini jasnijim jer je viši stepen doslovnosti jedan od uslova njene prepoznatljivosti.

Ali, ovde i ironija više mrsi nego što raspetljava. Povremeno kao da se otela iz ruku pisca, te udara naslepo. Tako se rađaju iskazi koji su, rekao bih, pre nehотиčno nego hotimično u opreci sa značenjem pojedinih reči. Kaže se, na primer: „...te prljave, lenje, panonske bujice“. U nekom sklopu one bi se mogle okarakterisati kao lenje, ali

tako videti Dunav okovan ledom – pokazuje kako govor bez ograda postaje nasumičan.

Gde je titrao osmejak advokata Leonida Njegovana? Oko „bradom oivičenih usana“. Kao da se brada ne odnosi na dlake ispod donje usne i sa strane lica. Kako se postiže „utrostručena brzina“? Jednostavno, premda potpuno neočekivano: „ritmom slobodnog pada“. Kažem neočekivano, jer dosad nije otkriveno da slobodan pad ima, niti da može imati ritam. Kakav je bio smeh gledališta? Evo cele rečenice: „Razume se, smeh je bio kratkotrajan, kao letnja munja, udarac koji se nije mogao zaustaviti, refleks bez mogućnosti nadzora.“ Težnja za izuzetnim, prefinjenim poređenjima, takođe i za onim koja svedoče o posebnim znanjima, često odvodi pripovedača predaleko: umesto razjašnjenja, poređenje donosi dodatnu nejasnost. Koje su to osobenosti letnjih munja? Da li su za neku (sitnu) vremensku jedinicu duže od jesenjih? Istraživači atmosferskog elektriciteta navode da blesak munje sačinjava serija udara, u proseku oko četiri; svaki udar traje oko 30 mikrosekundi.

Kako je mikrosekunda milioniti deo sekunde, jedino je izvesno da je smeh gledališta bio jedva pojmljive dužine: možda se mogao videti, ali teško da se mogao čuti ako je trajao negde između petohiljaditog i desetohiljaditog dela sekunde. Dakako, i mene je za jezik povukla autorova nesuzdržanost. Po svoj prilici, autor je *munju* zakitio odredbom *letnja* da je ne bi ostavio голу, nedotaknutu stvaralačkom maštom, kao uzetu iz rečnika.

Težnja za poređenjima ovog tipa deo je šire težnje da se raskriju obično neopažena značenja pojedinih postupaka i da se pokaže dokle doseže i šta je u stanju da uoči pronicljivo pripovedačevo oko. Evo kako se govori ne o smehu nego o osmejkju: „...poluodobravajući, polusarkastičan osmejok gospodina, osmejok koji pozdravlja umetničko delo, ali indignirano izjavljuje da mu njegova poruka dosađuje, da ga se ne tiče, i da mu na kraj pameti ne pada da joj se odazove i svoju savest izloži nekom štrapacu, u toj anonimnoj zbrci, velim, Arnim von Saksendorf je sedeo ukočen, prav kao kolac za streljanje, neprijatno uočljiv, kao grub crtež kredom ucrtan na platno, što je, zahvaljujući mojim opterećenim utiscima, već uveliko gubio oštrinu i jasnost.“ Gotovo bi se moglo kazati da je personalizacija glavno pripovedno sredstvo Pekićevih proza. Ništa

joj ne izmiče: osmejak „indignirano izjavljuje“, ne želi da „svoju savest izloži nekom štrapacu“, zbrka je anonimna, sve to „zahvaljujući mojim opterećenim utiscima“ – naivni čitalac bi pomislio da je umetnik-klizač opterećen utiscima, a ne da su mu utisci opterećeni, ne kaže se, doduše, čime. Ipak, najzabavniji je učinak ovih opterećenih utisaka: Saksendorf je sedeo „neprijatno uočljiv“ (...) kao grub crtež što je uveliko gubio oštrinu i jasnost. Dakle, drugi član poređenja počinje da trpi promene baš kao da je reč o crtežu tu nekako izloženom.

Možda bi strpljiv i dosetljiv čitalac otkrio šta se htelo reći i gde se izgubila nit u pletenju ove, za našeg autora odviše složene rečenice. Kao i na tolikim drugim mestima, autor se gubi u lavirintu u koji bez razmišljanja ulazi kao da ga tamo čeka replika zlatnog runa. Pošto je bilo reči o smehu i osmejkju, ovaj deo završiću prikazom autorovog istančanog isticanja pojedinosti osmeha generala Saksendorfa: „U stvari, to i nije bio otvoren osmeh (...) bilo je to tek blago bistrenje, pročišćavanje lica, jagodice su se neznatno razmakle, mišići opustili, mrena sa pogleda, lišenog zaštite naočara, spala, a usne se opet navukle preko zuba, kao da je u konstrukciji te masivne glave popustio neki noseći šraf, pa se ona, glava, razdesila, ne sasvim raspala, već se samo malo naherila.“

Nastojanje da se razotkrije određeno, na prvi pogled neuočljivo značenje mnogih sitnih gestova, da se ne klizne preko njih kao preko nečega što je jasno samo po sebi – važna je karakteristika ovog autora. Povremeno, ono donosi vredan plod: otkriva se neočekivana protivrečnost u naizgled neupitnim postupcima. Psihološka pronicljivost i intelektualna budnost, koja ne priznaje nikakav spoljašnji autoritet, služe da se ispituju različite sastavnice stvarnosti i pokaže koliko je stvarnost zapravo samo vladajuće simboličko ustrojstvo i, takođe, koliko i kako prikriva druge stvarnosti. Uz to, autor nastoji da svoj ironijski pristup održi na oba nivoa: sam ja-narator je ironičan, i prema drugima i prema sebi samom, ali je, kako sam već pomenuo, ja-narator izložen ironiji pozadinskog, zapravo glavnog pripovedača.

Ovako ambiciozno postavljen cilj povremeno je postizan i u ovoj knjizi, posebno u trećem i četvrtom poglavlju. Nažalost, ova autorova sposobnost neretko je izostajala. Umesto smelog i tananog

prikazivanja, umesto otkrivanja novog i neobičnog, dobijali smo nemalo zbrkanog i proizvoljnog.

Tako, na primer, narator kaže: „... a da sam samo mogao zaobići prokletu ograničenost svoje umetnosti, da sam tada već, kao što mi je kasnije pošlo za rukom, imao načina da je izlečim od **urođene nemetafizičnosti** (istakao R.K.), bio bih ukazao i na činjenicu...“. Ja narator navodi da mu je lečenje pošlo za rukom, ali ne otkriva da li je „prokletu ograničenost“

svoje umetnosti otklonio tako što joj je metafizičnost učinio urođenim ili privremeno pridodatim svojstvom? Bilo kako bilo, prvi put se čitalac susreo sa urođenim odsustvom nečega.

A ja, ne odviše zajedljiv čitalac, vraćam se osmehu generala Saksendorfa, to jest autorovom pokušaju da otkrije jedva uočljiva značenja sadržana u osmehu koji jedva da je to i bio. Najzanimljiviji je završni deo navedene rečenice: „pa se ona, glava, razdesila, ne sasvim raspala, već se samo malo naherila“. Ostavljam po strani ovaj zbilja neočekivani preokret, kad poluosmeh od blagog bistrenja i pročišćavanja lica stiže do cele glave koja se razdesila, i zadržavam se samo na opažanju da se glava pomenutog generala nije „sasvim raspala, već se samo malo naherila“. Autoru po svoj prilici isto znače određenja **ne sasvim raspala i nije raspala**.

Jedino u tom slučaju bi se moglo posle „ne sasvim raspala“

dopisati „već se samo malo naherila“ Prilog **sasvim** ovde ne znači **potpuno, u punoj meri, posve**, već: **nikako, ni u kom slučaju**. Sa ovakvim logičko-jezičkim neobičnostima suočavamo se i u knjigama koje su prošle kroz ruke stručnih priređivača. Imam u vidu roman *Hodočašće Arsenija Njegovana* što su ga zajednički izdali „NIN“ i „Zavod za udžbenike i nastavna sredstva“, godine 2004.

U „Napomeni priređivača“ Petar Pijanović ističe da je izdanje *Hodočašća Arsenija Njegovana* priređeno „uvidom u sva prethodna izdanja ovog romana. Posebno je konsultovano izdanje beogradske ‘Prosvete’ iz 1991. godine, objavljeno u *Odabranim delima* Borislava Pekića. Na pripremama toga izdanja neposrednog udela imao je i sam autor, svojim idejama i savetima pomažući priređivaču. Tada su posebno uvažene Pekićeve sugestije vezane za upotrebu malog i velikog slova.“ Da li je tada priređivač propustio priliku da autoru skrene pažnju na gramatičke i druge omaške?

Njihovim ispravljanjem se ne bi mogao dovesti „u pitanje samosvojan i prepoznatljiv Pekićev izraz“. Navešću nekoliko primera sa prvih stranica ovog romana.

Najpre o naslonjači: „Onomad sam međutim izrana bio na *položaju* (tako oslovljavah svoju omiljenu naslonjaču samo dok bi stajala primaknuta uz prozor, u svim drugim pozicijama gubila bi ona ovaj počasni nadimak da utone (nije li posredi greška nastala u toku štampanja knjige? – R.K.) u anonimnost srodnog nameštaja) bio sam, dakle, na položaju još od praskozorja...“ U ovoj vrsti pogodbene konstrukcije moraju se podudarati glagolski oblici u upravnoj i zavisnoj rečenici: dakle, umesto **da utone** ispravno bi bilo **i tonula bi**. (I u delu navedene rečenice nailazimo na neobičnu upotrebu pojedinih reči. Nije sporno da pisac na to ima pravo. Sporan je učinak te navade. On može naslonjaču **oslovljavati** kako god hoće, ali bi narator, gospodin Arsenije Njegovan, i pogotovo onaj koji, iz drugog plana ali suvereno, usmerava izlaganje pomenutog kućevlasnika, takvu, naročitu upotrebu ovog glagola morao podržati, a ne dovoditi u pitanje: oslovljavati stolicu rečju koju piše malim početnim slovom i uz to je obeležava kurzivom. Nekoliko redova posle naslonjače čiji je „počasni nadimak“ *položaj*, gospodin Njegovan nas obaveštava: „Katarina opet naišla sobom“, a mi, ko brže ko sporije, shvatamo da je Katarina opet naišla **u sobu**. Malo potom, susrećemo se sa: „po ugledu na grb **složenom** (istakao R.K.) od četiri istovetna polja“, a želelo se reći **složen od...** Ne mislim da pojedine gramatičke greške nanose veću štetu tekstu. Ipak, bez njih bi čitalac lakše izlazio na kraj sa visokim intelektualnim pretenzijama ove proze, pribranije bi se suočavao sa personalizacijom koja bezmalo sve zahvata: jedan od Njegovanovih durbina je **najsposobniji**, ubeđenje je **jetko**, instinkt samoodbrane je „**vrlo agresivan i dobro upućen**“, zajedljivost je **nevidavna**, sećanje je **nasrtljivo**, razlozi su **neuračunljivi**, pa i sa poređenjem koje je prizivalo komparativ, ali ga nije dozvalo: „ona je uprkos neuglednosti posedovala nešto što je bilo **inokosno od svih ostalih**“, takođe i sa ne baš jasnim vezama uspostavljenim između „ugled(a) kuća i njihovih ukućana“ – one se „**u recipročno povratnom odnošaju nalaze**“ (sva obeležavanja masnim slovima – R.K.). Suočen sa tolikim viškom neobičnosti, čitalac, pretpostavljam, u nedoumici

zastaje i na mestima koja ne bi trebalo da podstiču sumnju u postojanje skrivenog značenja. Kućevlasnik gospodin Njegovan ovako računa prihode od kirije: „...iznosilo bi približno 4500 mesečno, a svih 56000 za dvanaest meseci“.

Ako se 4.500 pomnoži sa dvanaest, dobija se 54.000. Da li je ova nesaglasnost hotimična? Da li nju treba dovesti u vezu sa nešto kasnije izrečenom napomenom (particip prezenta u bezličnoj konstrukciji) gospodina Njegovana: „Podrazumevajući staračku kaheksiju...“? A kad se bavi mišlju da kupi neke kuće, gospodin Njegovan ovako određuje gde se jedna od njih nalazi: „ili onom rošavom preko puta železničke pruge“. Gde je to? Da li se može reći **preko puta** reke, ulice, pruge kad postoji samo jedna kuća pored puta, pruge?

Možda ovde treba pomenuti i to da se teško uočava razlika u načinu izražavanja likova i autora samog. Na primer: kada se ovaj, u završnom odeljku „Post scriptum“, pojavljuje u ulozi priređivača rukopisa Arsenija Njegovana.

Evo šta on kaže u tački četiri: „Najzad, moja se najozbiljnija (...) intervencija sastoji u tome što sam sledeći Arsenijeve misli, kad god su bile nečitke, zbrkane i nedovršene usled godinama svojstvene zaboravnosti, do njihovih krajnjih konzekvencija dovodio, ali uvek u duhu kojeg su one same sugerisale...“ Ako ostavimo po strani grešku u padežu (umesto **kojeg** treba **koji**), izostanak prisvojne zamenice (očigledno treba: usled **njegovim** godinama, a ne: usled godinama), teško možemo slegnuti ramenima i nastaviti čitanje posle objašnjenja u čemu se sastojala priređivačeva „najozbiljnija intervencija“: sledeći Arsenijeve misli, on je do njihovih krajnjih konsekvenci dovodio. Koga (ili šta) je dovodio? Nije najveća nevolja u tome što je izostao objekat, već što ga sama konstrukcija rečenice odstranjuje i time objašnjenje čini zamračenjem. Verovatno je Pekić hteo da kaže nešto relativno jednostavno: Sledeći duh Arsenijevog mišljenja, ja sam uspevao dovršiti nedovršene misli, protumačiti nečitke i ukloniti nered iz zbrkanih. Najozbiljniji problem Pekićeve artikulacije predstavljaju greške koje su posledica zbrke u logičkim relacijama.

Mnogi autori se trude da im prve rečenice u knjizi budu dobro sročene, podobne za pominjanje i navođenje.

Pekić pak kao da svoje bolje i najbolje rečenice čuva za kasnije. Evo kako počinje prva rečenica romana *Hodočašća Arsenija Njegovana*: „Budući da sam sred godina među kojima je kraj veku ljudskome već po prirodi pisan...“

Nezastrašen lektor bi slavnom autoru mogao predložiti, navodim ono što mi prvo pada na pamet, da umesto **sred godina** stavi **u godinama**, da umesto **među kojima** stavi **kad**. Doduše, u tom slučaju bi se odustalo od personalizacije: Njegovan je „sred godina“ kao usred skupa prijatelja ili poznanika. Zato se iz godina izvlači ono što ih čini godinama, naime vreme, i one se, kao zvanice na nekom prijemu, mogu okupiti, sve jedna pored druge, oko Njegovana i kelnera koji nosi posluženje.

Prirodno je da se za svako otkriće mora platiti određena cena. U Pekićevom slučaju ona je ispala nepotrebno visoka. Njegov prijatelj Danilo Kiš je u *Času anatomije* (1978) umesno pripomenuo B. Šćepanoviću da pisac mora sebi postaviti sasvim određena ograničenja. U suprotnom: proizvoljnost rađa proizvoljnost. Prvo izdanje *Hodočašća* za sedam godina je prethodilo ovoj izuzetno poučnoj i zabavnoj Kišovoj knjizi, ali ne i ono iz 1991, kad su autor i priređivači pažljivo pregledali tekst romana, za *Odabrana dela*. Ponekad se pravi savet ne čuje ni kad dolazi od onoga koji vam je najbliži. Dakako, Pekić se najčešće držao izvesnih ograničenja: istorijskih, geografskih, leksičkih... O nekim vrlinama njegovih proza sam govorio, o nekima nisam.

Rasterećujuće deluje potpuno odsustvo danas toliko prisutne lažne religioznosti, a razgaljujuće svojevrstan, i kad jeste i kad nije karikiran aristokratsko-građanski stav o mnogočemu, pa i o masi demonstirana na beogradskim ulicama, 1941. i 1968, na primer. Artikulacija osobenog pristupa društvenim zbivanjima, i kad mi je sam pristup stran, izaziva u meni poštovanje: takvi poduhvati otkrivaju često i uporno prikrivanu složenost i time uzvisuju ne samo kulturu nego i društvo čiji je ona sastavni deo. Takođe, nisam govorio o još nekim, ne baš sitnim nedostacima njegovog pripovedanja, ponajviše stoga što bi me to odvelo izvan osnovnog problemskog kruga ovog eseja. Možda se i njima pozabavim jednog dana? A sad, na kraju, bez svoje uobičajene veselosti zaključujem: s nešto više samodiscipline i, naročito, s nešto manje pouzdanja u svoj

bogomdani talenat, Borislav Pekić ne bi počesto govorio kao onaj koji, premda je u krajnjoj žurbi jer mu uskoro poleće avion, mora da saopšti i više nego što ima i znatno više nego što to iziskuju njegove priče i njegovi romani. Eto, tako mu se višak neretko pokazao kao manjak.