

Миливој Ненин

ПРЕЋУТКИВАЊА СВЕТОЗОРА ПЕТРОВИЋА

Светозар Петровић: ДНЕВНИК ИЗ ИНДИЈЕ, приредила Радмила Гикић Петровић, Академска књига и Огранак САНУ у Новом Саду, Нови Сад 2012.

Како би имагинарни књижевни хроничар почео овај текст да је у журби, без читања књиге, летимично и погрешно прочитао њен наслов као *Дневник из Инђије* уместо *Дневник из Индије*? Сигурно би, у глави, конципирао текст тако да је писац тог *Дневника*, Светозар Петровић, Сремац, и одатле би, вероватно, даље извлачио поређења између њега (Петровића) и једног другог Сремца, Борислава Михајловића Михиза.

Да ли би то у неким дневним новинама као информација о књизи прошло? Па, ако је могло да прође да је Светозар Петровић рођен у Ријеци и да је последње године живота провео у Индији – што не би прошло и ово читање са грешком. (Мада стварни писац тог приказа у стварном дневном листу, све време Светозара Петровића интимно и фамилијарно назива Светом, да сам био убеђен да је баш он – непотписани писац тог чланка – живео неколико година са професором Петровићем – баш у Индији.)

Чему читава ова прича? Па чини ми се да би поређење са Бориславом Михајловићем Михизом било инспиративније за читаоце. Као што је Борислав Михајловић Михиз, на пример, написао за Сент Андреју да је „празан рукав српске књижевности”, иста су таква и поређења Светозара Петровића. Сlike које се не заборављају. Сваком ко је видео арапске трговце како нуде робу, схватиће Петровићеву реченицу о томе да је толико пута био киднапован

у базару... Или, онај ко је чуо буку индијских градова, имаће утисак да су градови у Европи као „ниједи филмови”.

Кренимо каквим-таквим редом. Професор Светозар Петровић рођен је 28. јуна 1931. године у Карловцу, а у Индији је боравио два пута; први пут као студент: на почетку књиге пише од 2. августа 1954. до 29. јуна 1956. – дакле, непуне две године. (Мада *Дневник* почиње раније – од припрема за пут, 22. јула 1954. у Београду, а у Индију се стиже тек у септембру.) Други пут борави у Индији као признати професор, у пуној снази, од 31. јануара до 17. фебруара 1986. године. Светозар Петровић је умро 23. октобра 2005. године.

Прича о промени Петровићевог статуса везаног за боравке у Индији (студент – професор) може се сликовито показати на примеру обичних мушких панталона. Негде на почетку *Дневника* написаће се уз хлаче: „гланцају се боговски” – што нам открива да иста рука и гланца хлаче и пише овај *Дневник*! (Али, одједном сам несигуран. Да ли су у питању панталоне које се не пеглају, па је писац усхићен? Јер, управо иронија боји овај *Дневник*. Оно што је Светозар Петровић написао о Сретену Марићу овде би сјајно пристајало; наиме, „у Марићевој исповести иронија се преплиће са судовима који желе бити дословно схваћени...”.) А када после тридесетак година поново посети Индију, написаће како је платио пеглање панталона. Направиће Светозар Петровић (као какав министар финансија!) и поређење колико је потрошио новца за скоро две године и колико је потрошио новца само за две и по недеље. Читаоцима је јасно да је ово друго путовање било скупље. (У међувремену се и Индија променила. Ако је, у време Петровићевих студентских дана, био већи успех познавати високог полицијског официра, него бити универзитетски професор, тридесетак година касније као да је другачије).

Пут у Индију – до одредишта – био је дуг и напоран. (Истина, док је на броду, смештај је удобан. Али, брод је брод: „Човјек не може ни замислити колико је то пријатна ствар – чврсто тло, земља, ништа се не љуља и не дрма”). Путовање је споро, исцрпљујуће... Путници су углавном попут оне девојчице „која не воли да путује, али воли да стигне”.

Понекад се данима чека на полазак. Тумачи то Светозар Петровић тиме што је он у кабини 13, али се чуди како остали путници, на истом броду, не крећу. Можда бих на овом месту, код овог броја 13, могао начинити дигресију и скренути пажњу на хороскопе, астрологију, празноверје, гледање у длан... („Уз бадминтон, тенис, крикет и хокеј на трави. најомиљенији је спорт овдје прорицање”). Знам да томе није овде место, али лепа је сцена са просјакињом, која Петровићу жели да дуго буде на власти...

Мало је лепих речи Светозара Петровића о Индији. Није задовољан климом. Најчешће је претопло; кад његови код куће брину што није понео капут, бележи како температура буде некад и око 30 степени. (Истина, било је и хладних дана, касније, када је родитељска брига прошла.)

Није задовољан ни смештајем: налази се у соби са још једним колегом, а да је соба мало боље очувана, могла би послужити као штала у околини Карловца. (Кад наиђе најезда инсеката и змија, саветују им да затварају собу, а нису могли да затворе ни врата, ни прозоре.) Ту би сад, код змија, било лепо почети причу о кућном љубимцу, мунгосу, по имену Пого, који је требало да брани господаре од змија... Али, авај, мунгоса је дружење са људима упропастило. Духовита су Петровићева поређења мунгоса са земљом из које је пошао на пут; наиме, мунгос се хранио код америчких студената, али је спавао код Петровића у соби: „Дечко је сасвим напредан, прима америчку помоћ, али неће у амерички блок”. Читаоцима је јасно, и да то не напишем, да је Петровићев мунгос бежао од змија: „Научио се на људска бића, примио њихове обичаје, навике и храброст”.

Од смештаја није много бољи ни квалитет студирања: строго је описао Петровић професорска предавања, која почињу са десетак минута кашњења, а исто толико минута се раније завршавају. А оно између је тужно. (Узгред, кад смо код тачности као начела реда, памтим професора Петровића у тренуцима када је на одбрану магистарског рада, један мало комотнији члан комисије каснио више од пола сата! Како га је само професор Петровић лепо дочекао. То се не заборавља).

Хигијену, односно нехигијену је описао оштро, без ироније, хиперболе или било каквог претеривања. Само је констатовао да је све прљаво, да је језива нечистоћа; нема он ништа против крава као светих животиња (мада ће написати да су све свете краве јалове и да не дају млека), али потребно је почистити иза тих крава... Узгред, жене врше нужду по улици и при том коментаришу пролазнике...

Свему томе може се додати и мука са храном. (Узгред, Индијци су толико мршави, да се та мршавост, по Петровићевим речима, постиже тек гладовањем кроз генерације...) После брода („већ два сата нисмо јели”), и повећања килаже, у Индији мршави... Уз све то га стиже и болест и операција слепог црева. (Кренули су да га оперишу на живо: тек када је јаукнуо – добио је анестезију.)

Али, од свега што га мучи у Индији, на коју дуго не може да се привикне, изгледа да га највише мучи администрација. Свестан је да мора да пристане на понижења и ситна мучења ако жели да преживи... Јесте хипербола када каже да није сигуран да ће се уписати

на универзитет до краја свога боравка у Индији; али није претеривање када враћа депозит остављен у библиотеци – пуна четири дана. Држаће се јуначки Светозар Петровић у Индији; ретко ће губити главу. Но, и то се догађало: из дубоког очаја проговорио је о људима са друге стране шалтера. („...доста је већ, тотално доста тог свакодневног, свакодневног зајебавања, систематског мрцварења, мучења, чекања пред шалтерима док се примитивци с челом од 2 прста праве да ме не виде...”) Очито је да ту није било претеривања и да свако насиље почиње од човека, а не од прописа и аката. (Не ратује Петровић само са индијском администрацијом – ни, наша, тадашња југословенска администрација није утекла.) Сурова су два примера која је Петровић ставио један до другог. Шта се у Индији проверава и за шта се тражи документ, а шта се прима здраво за готово... Живом човеку се тражи потврда да је претходног месеца био жив... Али, цитираћу тих десетак редака, та два примера, које је Петровић оставио да сами себе тумаче: да тако сучељени проговоре о апсурду. Цитирам.

„Пензионер, да би добио пензију треба да донесе тромјесечну потврду да је жив. Један тако донио потврду за јули. Добио пензију за јули. – Шта је с јунском? – Е, донесите потврду, да сте били живи у јуну.

Влада одобрила прије неколико година једну суму новца за изградњу резервоара у Мирзапуру. Отада, сваке године одобрава новац за поправљање и одржавање резервоара, за чиновнике и раднике, који су око њега запослени. Недавно се утврдило, да резервоар уопће никад, ни саграђен, ни започет”.

Читавој причи о Петровићевом непристајању на Индију можемо додати и неки суровији пример: чита у новинама како жене упрежу (Петровић каже: „упрезају”) у плуг уместо волова, а једној жени су одрубиле главу и жртвовали је боговима.

Или да, као у добра стара времена, цитирамо Тита, који је наводно, за време боравка у Индији, рекао: „Бога му, тај проста-клук, ништа им није на свом мјесту и у своје време”.

Индија каквом нам је приказује Светозар Петровић изгледа тако да нисмо сигурни да ће јунак наше приче издржати до краја. Али, после свег незадовољства, гунђања, непристајања, ипак долазимо до тренутка када Светозар Петровић напише: „моја Индија”. Цитираћу опет: „Можда ипак потцјењују моју Индију? Данас је већ потпуније умијем сагледати. И њен напредак, и драги гостољубиви народ, и стабилност државе (за разлику од доброг броја других земаља).” Узгред, забележио је већ Петровић: „Никад се заправо у Индији нијесам осјећао као радо дочекан гост. Временом осјетио сам се ’код куће”. (Чак је отворено написао: „Први утисак био ми

језив. Сада сам се привикао”). Када после тридесетак година посети Индију, забележиће: „Има неке доброте (неко би рекао: блалости) у овом свијету”.

Али, не читам *Дневник из Индије* због Индије – читам због тога што је то дневник Светозара Петровића. Збуњује ме Индија: обичаји, имена народа, градови, вера, језици... („Сваки од тих језика је свијет за себе, заједничко им је само што ни један од њих нема ријечи за 'хвала' и 'молим'”). При том је Светозар Петровић млад човек – напуниће 25 година у повратку из Индије. Записи су, дакле, из тог времена. Мада, знајући одговорност професора Петровића према писаној речи, јасно је да је рукопис морао читати и касније. Коначно, пажљиво читаће ће нам открити једва приметан траг о томе. На једном месту пише: „Али ја нисам сазнао колико Александрија има становника ни тада ни касније”. (То никако не може бити први запис.)

Дакле, у овој књизи најпре тражим Петровићеве луцидне коментаре. (Духовите, ироничне, саркастичне, пророчке...) А ти коментари су смештени у заграде, или се, пак, налазе на крају пасуса. (Као да су се понекад отргли од њега!)

Занимљива су и Петровићева прећуткивања. Прећутаће разлоге свог одласка у Индију. (Одлазак у Индију без завршених започетих студија у Загребу, једноставно не личи на Светозара Петровића!) Прећутаће и оно што је наговестио. (Какав би то био дневник младог човека без присуства жена?) Прећутаће и читав низ историјских личности које је имао прилике да види... Очито, један млад човек се отиснуо у свет и из радозналости, али и из жеље да „нађе” себе. (Сам ће се на једном месту запитати колико човек далеко треба да оде да би видео себе.) Тачно је да човек на сва путовања носи себе, али је тачно и то да се неке ствари из даљине лакше виде. Али, да не одлутамо сувише.

Са друге стране занимљива је, најшире схваћена, статистика Светозара Петровића. После седам година индијске независности, једино се повећао број запослених у три занимања: рикшевалe, просјаци и проститутке. Драгоцен је и убитачан, посебно данас, број запослених на Универзитету у Алахабаду: 250 професора, исто толико слугу, 200 чиновника и 6-7.000 студената... (Кад смо поминули слуге – Петровић ће проговорити и о демократичности Холивуда! Колико само терета у холивудским филмовима глумице саме пренесу!)

Сам за себе Петровић ће написати да је „сумњалица и заправо реакционар, циник, који извлачи детаље да замрачи свјетлост великог дјела”. Или је прецизније цитирати део из писма Крунославу Прањићу: „Не бој се, нисам дошао у Индију као супериорни

посматрач; гледам око себе, слушам, читам више него што сам то икад чинио, откако сам овдје нисам спавао дуже од шест сати дневно; све нашта сам наилазио, примао сам и примам са скепсом, провјеравам, али не комбиновано са својим предувјерењима. Но, ипак, свој начин мишљења, свој назор о свијету, нисам оставио код куће и мислим да ће ми овдје сасвим добро послужити и помоћи да схватим штошта, што иначе не бих схватио”. Наравно, све то под условом да га Индија не сломи као личност! (Узгред, књига ће бити читана и у Загребу – ах, та ћирилица! – јер, има живих сведока Петровићевог боравка у Индији; сведока, који су уједно и јунаци ове књиге. Ако је радозналост исписала овај *Дневник* – широка и необична радозналост – због чега радозналост не би покренула и читање овог *Дневника*?)

Не знам да ли се из овог приказа види да је Светозар Петровић духовит човек. А најдуховитији је управо у писмима која пише пријатељима. И сада је тренутак да кажем како је ова књига компонована. Дневнички записи су проткани писмима која су Петровићу стизала у Индију и писмима која је он слао из Индије. Ту је Светозар Петровић најопуштенији и ту заправо читамо најзанимљивије делове ове књиге. На крају књиге је и додаток у којем имамо неколико писама.

(Једно писмо Фрање Грчевића Светозару Петровићу јесте истински читалачки празник и заслужује да се издвоји.) У писмима је на мало страна потребно описати положај у Индији. Ту у тим писмима ће се видети Светозар Петровић.

Но, све време морамо имати у виду да се иронија меша са ставовима које би требало дословно схватити. Пише, на пример, пријатељу у Загреб и моли га да не жури са завршавањем студија – нека мало мисли и на његову (Петровићеву) савест...

Али, Петровић понекад, из даљине, и дели савете. И ту морамо стати. Увек је лако давати другима савете: туђе ситуације се са лакоћом решавају. Међутим, када се погледа анализа међуљудских односа, и Петровићев савет шта даље чинити; како се поставити према пријатељу; због чега је добро да тај пријатељ оде у Загреб („Загреб је и зрелија средина, она диже човјека”); видеће се најпре пажљив човек, који чврсто и трезно стоји на земљи. Човек који размишља о сваком свом поступку: нећу наводити овде примере из других аутобиографија у којима су јунаци тих аутобиографија чинили оно што су други чинили. И тиме оправдавали своје поступке.

Ту долазимо поново до оног што је Светозар Петровић писао о Сретену Марићу далеке 1983. године у београдском *Делу* и враћамо ту реченицу самом Петровићу. А реченица је била о томе да је

Марић „интелектуално беспријекорно поштен”. Понекад је и то потребно рећи.

Не би ту био крај поређењима између Сретена Марића и Светозара Петровића. Заједнички су им и „рационални убоди”, који делују отрежњујуће... Има их готово на свакој страници овог *Дневника*. (Понекад делују и застрашујуће: дотаћи ће се и Хитлера, али и деце наших дипломата.)

Све то, наравно, не може да стане у овај приказ – као да је и он (овај приказ) заснован на прећуткивању.

Драјана Столић

БЛЕДЕ КОПИЈЕ БИВШИХ ЖИВОТА

Ласло Блашковић: ПОСМРТНА МАСКА, Архипелаг, Београд 2012.

Својим новим, *пикарским* романом *Посмртна маска* Ласло Блашковић је препричао посебну врсту „авантуре”: стварно путовање кроз градове и места у којима се нашао ношен ђудима судбине, односно књижевним и другим стипендијама које су га, ето, задесиле; то је понирање у сопствене успомене и властито тело које се показало као велики издајница за кога се никада не зна када ће отказати послушност; то је, најзад, и пут кроз шуму литерарних и других цитата и артефаката, кроз множину личних интелектуалних и књижевних искустава, кроз одређење спрам великих уметничких дела које се увек заврши као самоодређење. Пикарски роман се преобразио и постао пикарски *дневник*.

Блашковићева проза, фрагментарна, дифузна, отворена и за поезију, увек спремна да у себе комотно прими нове странице приче, податна је за различите врсте ишчитавања, а паралелно са тим и читавања. Остаје само покушај да се из постмодерног терминолошког арсенала одредимо за неки појам који би нам помогао да се сами одредимо спрам ње. Појам Сержа Дубровског – *аутиофкиција* чини се може да помогне. Оно што се, готово оксиморонски, додатно објашњава као фикционализована аутобиографија лепо би пристало уз ову прозу. Ипак, као ни на страницама овог пикарског романа, причи није крај.

Како ствари стоје, није више лако бити ни пикаро, чак ни када се путује о трошку дарезљивих фондација. Иза веселости

лакомисленог путника, који се драговољно препушта ономе што му живот пружа, слуги се, готово јасно до опипљивости, грч човека који немоћно гледа све оно што му тај исти живот узима. Фигура таквог путника је комична и Блашковић то несумњиво зна, штедро, готово рутински расипајући хумор, иронију и досетку, таман да завара читаоца. Али док узалуд покушава да ухвати и задржи тренутак на сваки начин, укључујући и фотографију као последње средство, увек нешто измиче. На крају ни слика која, кажу, говори више од хиљаду речи, није завршила посао: корице ове књиге краси фотографија коју је сачинио сам Блашковић кроз кишом орошени прозор њујоршког небодера. Тако нам је аутор на самом почетку до дречавости јасно потурио под нос слику на коју ће нас на крају још једном подсетити. У последњој причи поново наилазимо на те небодере, али и цитате: Жозе Сарамаго је у архитектури савремених облакодера видео начин да се створе невидљиви градови јер се, опточене стаклом, куће огледају једна у другој. И нема више „чврсте тачке”, свет се „руши”. Туробност слике провоцира да се ухватимо за сламку, јер, надовезује се Блашковић: „(...) поставе ли се огледала паралелно, једно наспрам другог, добија се бесконачна слика. Нека врста бесмртности. Ако тако смем да кажем.” Пуштање машти на вољу и привлачне асоцијације неће укинути несигурност која неумољиво избија из тог опрезног „ако”. Ако и ми смемо да додамо...

Све што забележимо, опишемо, прикажемо, испричамо, уљуљукујући се у илузију да смо то сачували од заборавља, само је, подсећа нас аутор, који је за тренутак утишао спасоносни смех, као црна кутија авиона који се већ срушио. То је коначни доказ пропасти и закаснили покушај да се докучи узрок, разлог и смисао. Дагеротипије су и саме бледе, неретко лажне и намештене.

Као у некој постмодерној Нојевој барци аутор је нагомилао цитате, који нису плод случајности, произвољности, они су носећи појам поетичког, па и животног опредељења. О њима је аутор писао у збирци есеја *Крај цитата* (2007): „Живи цитат би, у ствари, да постанемо параноици чистог значења. То јест, да хиперболизујемо свој текстуални суживот до граница које ивиче значење.” Доведен до граница, свет може бити посматран као цитат, као препис, као «позивање на сведока», као настанак *после* или *на основу* нечега.

Стога нема разлога да се преза од аутоцитата, па се у овој књизи могу наћи делови који су, на пример, прочитани у збирци *Прича о малаксалости* (2010). Најзад, и сам наслов је аутоцитат, ново компоновање текста у другом контексту, његово преиспитивање са више страна. У претходној књизи једна од најупечатљивијих прича, посвећена оцу, носи наслов „Посмртна маска”. У овом

роману прича о смрти доводи неизбежно до овог појма: маска је празна љуштура која се прави када је живот нестао, јалови покушај да се постојање преслика. Онолико колико та маска заиста може оживети слику о власнику, толико је веродостојно и свако хватање трагова живљења, речима или сликом. Све, најзад, добија и примесу гротеске, која не пропушта да се наруга: „Пребирао сам расејано по верним посмртним маскама, спремао се за језиви карневал.”

Као бедемима од песка пред надолazeћим цунамијем, Блашковић је овој прози желео да наметне некакву форму, која је и сама цитат: број поглавља/целина насловљених као „Животи градова у којима нисам живео”, заједно са истим бројем „Закопаних дагеротипија”, јесте још једна референца, наравно на *Декамерон*, чије је приповедно мајсторство узето и као предмет веште персифлаже. И као што су тада Бокачови јунаци, бежећи од куте, побегли у живот и причу, аутор жели да уради слично, али оптерећен новим искуствима. Спрам перфидних болести 21. века, црна смрт делује као дечја игра. Бег младих људи који су у давном, готово невином 14. веку дали свој одговор на пошаст, после много времена је показао да предстоји још један део путовања, односно повратак у нову смрт. Постмодерна је постала *postmortem*.

Странице дневничких белешки, као исписи о личном који најчешће и нису намењени читаоцима, обично немају подједнаку вредност. Тако и у овом случају, неке звуче као успутни коментари, алузије које читаоцу не морају бити увек сасвим јасне. Фрагменти прозе пресецани стиховима могу бити тешки за праћење, ако смо се случајно упитали где се дела стара добра прича. Зашто нас аутор жацне слатком нарацијом, као неким вербалним бомбонама, да би нам је онда ускратио? Тек довољна зрелост, читалачка и свака друга, може да нам помогне да објаснимо себи ту пишчеву „злобу”, то отрежњујуће искуство да шећерне обланде нису добре за бистри ум који тежи истини. Ипак, оно што је свакоме пуштено на вољу, то је нови корпус свежих цитата: свако ће, по жељи и нахођењу, моћи да заграби и усвоји понешто од резултата ауторових истраживања себе, других, света, од истине, макар и личне. Притом, за тренутак, може потпуно да се занемари нова ортографска машина „која је свет премрежила знаковима навода” (*Крај цитата*). Слобода цитирања је једна од ретких које су преостале, бар у књижевном тексту, док се и то, како је кренуло, једном не угаси.

Тијана Сџасић

НЕМА НЕВИНИХ ПОСМАТРАЧА

Мира Оташевић: ЗОЈА, Геопоетика, Београд 2012.

Роман *Зоја* Мире Оташевић несвакидашњи је догађај на нашој књижевној сцени. Упркос малом обиму и понеким несавршеностима, ова фрагментирана прича о фотографима и фотографијама која читаоце проводи кроз неке од трауматичних момената двадесетог века, закључно са опсадом Сарајева, у прошлогодишњој прозној продукцији на српском језику истакла се као највеће формално и тематско освежење.

Зоја је роман интересантне, експерименталне композиције, замишљен као вишезначно преплитање текста и визуелног материјала. За разлику од дела која користе сличну технику – новији пример могао би бити *Улиџрамарин* Милете Продановића – Мира Оташевић поменути визуелни елемент уводи посредовано, преко урамљених описа одређене фотографије, каквим почиње свако поглавље. Поједине фотографије су аутентичне, друге опет припадају фикционалном свету романа, као што и на тематском плану ауторка доводи у везу књижевне ликове – међу којима централну позицију заузима имагинарна фотографкиња Зоја Клајн – са славним именима уметничких кругова Њујорка и Париза, попут Јонеска, Џојса, Сузан Зонтаг, Ман Реја и других. Намерним изостављањем фотографија и постављањем описа у празан оквир постигнут је ефекат очућавања, али је и читаоцу дата активна улога, било у домаштавању, било у самосталном истраживању на основу назнака и описа присутних у тексту, који самим тим остаје до извесне мере отворен.

Радња романа почиње у Њујорку с краја тридесетих година, у атмосфери уметничких и сексуалних слобода на које сенку баца свест о ратним разарањима широм Европе. Усамљена девојчица Зоја Клајн у својој згради упознаје две сестре, Александру и Емили, уметнички настројене париске Јеврејке избегле пред нацистима, које постају њен узор и предмет дивљења. Мотив фотографије се прво појављује као део мистичног ритуала сродног позоришту, а девојчица бива очарана лепотом шминке, гардеробе и необичних позоришних реквизита.

Убрзо сестре постају симболи два супротстављена односа према свету: ангажованог, који преузима на себе бригу за друге, и индивидуалистичког, окренутог пре свега себи. Александра се

посвећује све бројнијим избеглицама из Немачке, Емили уметности и чулним задовољствима, док се Зоја креће између њих, гравитирајући час ка једној, час ка другој. Подела ипак није оштра: кроз лик Емили у роман се уводи тема лезбејске љубави, проткана многим аутентичним детаљима везаним за њујоршку и париску лезбејску сцену прве половине прошлог века, са које посебну улогу у роману имају фотографкиња Беренис Абот и књижевница Ђуна Барнс. Кључан фотографски утицај на Зоју врши Беренис Абот, којој је приписана дефиниција фотографије као „става произашлог из теме”, односно „етике пре естетике погледа”. Све фотографије описане у роману, и постојеће и имагинарне, следе ту ангажовану традицију. Већина оних које ће пажљивији читалац успети да реконструише припадају Дајан Арбус (1923-1971), која је у атмосфери својеврсне интимности овековечивала различите људе са друштвене маргине (људе циновског или патуљастог раста, раднике у циркусу, квир особе и хомосексуалце), или је проналазила узнемирујуће детаље на призорима из „нормалног”, свакодневног живота (дечак са играчком-ручном гранатом, дечак са беџом „Бомбардујте Ханџ”).

Након Зојине прве изложбе у њујоршком Сохоу радња се премешта у Париз, где се јунакиња школује и упознаје са Јонеском и галеријом других уметника. У кругу Јонескових пријатеља је и њен будући љубавник, филмски уметник Крис који ускоро одлази у Вијетнам да снима протестни филм (већ је реч о шездесетим годинама), након чега се њихови путеви раздвајају. Лик Криса – одсутног љубавника који је и нека врста Зојиног двојника – спада у слабије моменте књиге, пошто је однос који би требало да носи велику тежину изведен доста неуверљиво.

Иако елиптична форма сугерише да ауторка не жели да детаљно слика свет, већ само даје његове назнаке, заплет на моменте делује сложенији него што се у књизи толиког обима може ефектно обрадити: Александра се исељава за Израел, разочарана израелском политиком помаже Палестинцима у граду, после чега и сама постаје мета физичког насиља, док Емили доживи нервни слом и смештају је у санаторијум, где извршава самоубиство. Ипак, сваки од тих рукаваца отвара нову етапу у Зојиној каријери, уметничком и људском сазревању. Посетом санаторијуму она започиње циклус фотографија повратника из Вијетнама у психијатријским болницама, који јој доноси славу и познанство са још једном славном јунакињом ове књиге, Сузан Зонтаг, а одлазак у Израел отвара последњу етапу у њеном раду, посвећену ратној фотографији. Тезом о потреби за етичношћу фотографије, Мира Оташевић повезује све епизоде у целину, доводећи их у везу и са визуелним садржајем,

тако да се ова два лица романа уклапају и надопуњују. С друге стране, тиме је разјашњено и увођење већ поменуте активне улоге читаоца. Нема невиних посматрача, поручује Сузан Зонтаг у (апокрифној) критици Зојине изложбе. Другим речима, ниједан уметник не може бити аполитичан, он је увек политичан, чак и кад тога није свестан, односно, или се уклапа у доминантан систем вредности или му се супротставља.

Опредељење за ратну фотографију одводи јунакињу најпре у Чиле, а коначно и у Сарајево под опсадом, где ће поделити судбину многих становника тог града, најпре у немогућим условима радећи на представи *Чекајући Гогоа* са Сузан Зонтаг (аутентичан детаљ), а потом и тиме што ће њен пут, као и толиких других људи у Сарајеву – зауставити метак из снајпера. Компликованом конструкцијом са мало вероватним подударностима ауторка изводи и Зојино далеко сарајевско порекло, што је сувишан потез који је додатно, и сасвим излишно, оптеретио композицију романа. У том последњем поглављу изненада нестају уоквирени описи и појављују се страшне и мучне архивске фотографије. Читава конструкција романа укршта се на овом месту, коме је с правом дата повлашћена улога, будући да роман настаје у контексту српске књижевности. Док јунакиња пада, последње што види је блесак фотоапарата.

Композиција романа и његов тематски оквир, дакле, сложено су замишљени и у великој мери успешно изведени. Фрагментарност и елипсу ауторка је користила као ефектно средство сажимања, посебно кад је реч о познатим историјским догађајима или егземпларним фотографијама које симболички или метафорички допуњавају причу, иако се са елипсама на неким местима претерује, тако да уместо ефекта стварају нејасност. Мада се овом књигом Мира Оташевић потврђује као врсна стилисткиња, на појединим местима несумњива језичка вештина прелази у манир (пример може бити претерано понављање синтагме „пригушен крик”), или се доживљава као извештаченост, посебно кад је у питању дијалог („историја не може бити тек динамизам жртава”, реакција је једне од јунакиња на вест да је Хитлер ушао у Париз). Изрази као што су „масивни напад” (83), „безузрочно паковање” (65) или „грцајућа синтакса” (64) истовремено одају утисак претенциозности и извесне рогобатности.

Без обзира на ситније замерке, *Зоја* је неоспорно један од најбољих романа написаних на српском језику у прошлој години, која је, исти на за вољу, била нешто слабија квалитетним романима од претходних. Значај *Зоје* утолико је већи због апартне позиције Мира Оташевић на српском књижевном пољу, ауторке која је претходним низом књига (све у издању „Геопоетике”) заслужила зна-

чајније признање књижевних кругова и пажњу медија. Уз сплет више или мање познатих мотива као што су женско пријатељство, сестринство, лезбејска љубав или мачке као оличење архетипа женског, важну улогу у роману имају и мотиви везани за женски отпор механизму рата и разарања, било кроз Зојине фотографије, Александрино ангажовање у конкретној помоћи избеглицама, подсећање на представу Сузан Зонтаг у Сарајеву, или неправду учињену Иви Тогури, познатој као „Токијска ружа”. Поред добро одабране и иновативно обрађене централне теме – повезивања фотографије са питањима етичности – *Зоја* се може читати и као књига која на успешан начин користи већ доста рабљене постмодерне технике, али и као вредан допринос женској књижевности на овим просторима.

Иван Радосављевић

РАСУТЕ КАРИКЕ ПОРОДИЧНОГ ЛАНЦА

Ратко Дангубић: MOVING DAY, Архипелаг, Београд 2012.

У преводу, наслов новог романа Ратка Дангубића гласи *Дан селидбе* или *Дан за њресељење*, а односи се, као што сазнајемо на самом почетку текста, на њујоршки обичај да један дан у години буде посвећен свима који имају потребу да промене место становања, и дозвољена су већа или мања одступања од уобичајених правила у градском саобраћају. Такође, пресељење је у дословном, али и метафоричном смислу ситуација у којој се налази главни лик романа: српски исељеник у Америку, који живи управо у Њујорку, вратио се у породичну кућу у Београд, у савременом историјском тренутку, да би сахранио оца, последњег члана најуже породице. Пре тога, долазио је на сахрану брату и мајци, и сада више у Србији нема никога од најближих; преостали су му послови око продаје куће и распоређивања ствари и предмета који је испуњавају. Подједнако важно, пред њим је и одлука о *коначном њресељењу*: хоће ли раскинути сваку преосталу везу са отацбином и родним градом и вратити се у Америку, где има супругу и ћерку, да би се тамо коначно и неопозиво скрасио, или ће дозволити да му носталгија, сећања и фантомско осећање припадности разоре ионако климав брак, задржавајући га једном ногом у окружењу којем уистину скоро ни

по чему више не припада, а ипак му је толико болно и тешко да се с њим дефинитивно опрости.

Овако уобличена основна приповедна ситуација несумњиво је драматична, животно аутентична и друштвено-историјски актуелна, те представља одличну основу на којој се може изградити динамичан и уверљив заплет, ослоњен на очигледан и снажан трагички и реалистички потенцијал овакве поставке; међутим, аутор се опредељује за рискантну, до крајности наглашену стратегију одрицања од заплета. Он избегава фабулирање, нудећи уместо тога читаоцу увид у ток јунакових мисли тога последњег дана који проводи у дому у којем је одрастао. Тај ток је испрекидан, фрагментаран, скоковит, брз, са веома кратким задржавањима на појединачним мислима и ситуацијама. У једном тренутку самозапитаности и зачуђености пред сопственом мисаоном матрицом, јунак даје сасвим прецизан аутопоетички исказ:

Треба ли ово искидано сећање да буде део историје породице и земље последњих педесет година? [...] Његов филм сећања, тако је, састоји се из насумице *монтираних* архивских материјала, пред њим клизе кадрови из ове мртве куће и овог града. (стр. 148)

Кључне речи овде су *искидано*, *насумице монтирано*, и *кадрови* који *клизе*. Приповедни свет романа *Moving day* у читаочевој машти формира се на начин који би се могао упоредити са попуњавањем слагалице. Они који се баве том врстом вежбе опажања и успостављања конекција знају да се слагалица најефикасније решава тако што се почиње од углова, и постепено напредује према средишту. Међутим, чак ни та врста ефикасности Дангубићу није одговарала за приповедно конструисање овог текста. Поступак којим се он служи заиста делује насумичније, али је пресудно важно то што на уверљив начин одсликава духовно стање јунака у егзистенцијалној и емотивној ситуацији у којем се налази. Смиренији, прибранији, уравнотеженији ток његових мисли олакшао би временску организацију приповедања, узрочно-последични и мотивациони низови били би очигледнији, читалац би брже и лакше разумевао дејства главних покретачких полуга унутар света ове приповести, али управо такав дотеранији след мисли нарушио би веродостојност карактера, психолошког устројства и функционисања књижевног лика, што је аутору, са пуним правом, било од превасходне важности.

Наиме, у приповедању оваквог типа, стрпљиви читалац на крају ће сложити све коцкице и стећи ће знање о свим елементима

заплета, али сâм заплет, драматски аспект текста, нужно ће остати у другом плану, а у првом плану све време ће бити психолошки аспект, аспект конструкције ликова, њихове мотивације, карактеристичних реакција, осећања, склоности и система вредновања, што се све постепено открива читаоцу, док напредује кроз текст. Из те перспективе, овај роман изграђен је на одлично промишљеним, упечатљивим и оригиналним ликовима. Са великом ефикасношћу Ратко Дангубић моделује ликове оца и мајке, чија историја сеже даље од осталих и који успостављају темељну мрежу односа у коју ће се други уклапати; веома је убедљив, разуме се, лик главног јунака, не сасвим оствареног уметника, неодлучног, растрзаног човека, мученог осећањем кривице и хамлетовски неспособног да донесе тврду и неопозиву одлуку и да на основу ње ступи у дејство. Но, ако треба издвојити један лик као маестрално изведен и незабораван мимо осталих, онда је то свакако лик млађег брата Борислава, интелигентног, проицљивог, духовитог, самодеструктивног, ироничног подругљивца, чија ће смрт распарати ону прву, судбоносну петљу у ткању породичне целовитости и среће. Историјске и политичке околности, које превасходно преко очевог лика неодбрањиво упадају на породични терен, у односу на које су сви они стално принуђени да се одређују, бране и постављају тако да остане одржив систем њиховог заједништва, те околности као да најмањи проблем представљају управо Бориславу. Он не покушава да налази средња решења, радије је циничан него сажалјив, болно свестан туђих и сопствених промашаја и недостатака. Сходно томе, сопствена очекивања и аспирације сасекао је без сентименталности, и свесно ступио путем самоуништења, који ће одредити судбину читаве породицу.

Приповедачки приступ Ратка Дангубића у овом роману назвао сам ризикантним, а сада треба рећи да се тај ризик аутору у пуној мери исплатио. То је приступ који од читаоца захтева пуно усредсређење и активну имагинацију, а истовремено представља наративну технику која је у ауторском смислу захтевна, јер читалачку пажњу константно одржава најмање приступачним и уобичајеним средствима. По свим тим карактеристикама, *Дан за њресељење* је веома успео, оригиналан и упадљив роман у контексту наше савремене прозе, којим се Ратко Дангубић још једном доказује као особен и смео стваралац који суверено влада уметношћу приповедања.

Иван Велисављевић

ПОБЕДЕ И ПОРАЗИ ВЕЛИКОГ ГЛУМЦА

Беким Фехмиу: БЛИСТАВО И СТРАШНО, други део,
Самиздат Б92, Београд 2012.

У економији домаће књижевности током последњих неколико година појавио се занимљив феномен тиражних биографија југословенских глумаца. Објављене су књиге о Павлу Вуисићу и Зорану Радмиловићу, аутобиографије Рада Шербеџије и Мире Фурлан, и, наравно, чувена исповест Жарка Лаушевића – и сва та издања доживела су комерцијални успех и могла су се купити скоро свуда на простору некадашње Југославије, од малих књижара, преко књижарских ланаца у робним кућама, до бензинских пумпи и трафика. Тај феномен знаковит је по више основа. Осим очигледног – велике популарности „легендарних лица нашег глумишта” и тржишног модела који профитира на причама о носталгији за културом социјализма (по свему судећи, озбиљнијом и релевантнијом од данашње, „транзиционе” културе), или печалбарским причама о трњу и звездама уметника у туђини, рекло би се да је управо неупитна спремност на сарадњу унутар бившег југословенског простора оно што је одржало популарност многим глумцима и након распада СФРЈ. Неки од њих били су први који су отворили културну сарадњу, глумили у филмовима свих република након рата, често били гарант реализације копродукционих пројеката, а неретко их и покретали. У међувремену, неки од глумаца стигли су, ничим неизазвани, да постану министри културе, директори, виђени политичари.

У другом делу аутобиографије Бекима Фехмиуа има помало од свега поменутог: носталгије за бољим данима слободе, социјализма и мира у првим деценијама тзв. Брозове Југославије, потом туробне политичке ситуације с краја 1980-их, приче о печалбарским успонима и падовима, о гламуру филма на Западу... Потоње заузима добар део књиге, и чини причу о „блиставим” тренуцима: у питању су шармантно и једноставно испричане анегдоте о Бекимовим сусретима са светским звездама попут Аве Гарднер, Ирене Папас, Кендис Берген, Ширли Меклејн, са редитељима Џоном Хјустоном, Мариом Бавом, Џоном Франкемхајмером, са продуцентом Дином Де Лаурентисом... Преговори око хонорара, проблеми на снимањима, уговори, сплетке и правне зачкољице, драгоцени су као сведочење о микроекономској динамици европске кинемато-

графије 1960-их и 1970-их, док су надахнути записи Бекима Фехмиуа о великој амбициозности, марљивости, и бурном унутрашњем животу који је водио током бројних снимања у иностранству, а са породицом која је остала у Југославији, инспиративно штиво за сваког младог глумца који сања о славној каријери. Непосредан опис младости и сазревања једног великог глумца најбољи је зачин ове књиге, и тешко се ослободити гласа који вам говори да читате аутобиографију једног од најбољих филмских глумаца Југославије, гласа који вас наговара да у њој тражите одговоре на питања о пореклу и развоју изванредног талента Бекима Фехмиуа.

Ипак, чини се да је сам Фехмиу компоновао причу о свом животу тако да она упућује на симболичку паралелу са успоном и падом, блиставошћу и страхотом бивше Југославије. Прва књига животописа и почиње поглављем „Краљевина Југославија – Сарајево”, а у другом делу наставља се поглављима „ФНРЈ” и „СФРЈ”, која прате Бекимов долазак на студије глуме у Београд, његове почетке у ЈДП-у и Атељеу 212, каснији развој каријере филмског глумца током југословенског „новог филма”, одлазак у иностранство и континуирано снимање за Западу. Фехмиу, који се декларише као Албанац и Југословен, у завршетку књиге описује револтираност због раста српског и хрватског национализма током седамдесетих, антиалбанског сентимента у Београду током осамдесетих, репресије на Косову и Метохији са доласком Милошевића на власт, због свеопште атмосфере јавашлука и нехаја према озбиљним проблемима у земљи: како се ближимо крају књиге и крају Југославије, тон исповести се мења, а револтираност и немоћ, заједно са физичким тешкоћама (последнице две саобраћајне несреће), лагано се претварају у озбиљну разочараност и тугу, и, на крају, одустајање од уметности. Да је ова емотивна повезаност са Југославијом осветљен мотив у књизи, сведоче и следеће речи:

С том (албанском) заставом, унутар граница земље, показао сам и доказао да: Албанци нису способни само за амале и чистаче улица, већ да могу да учине много више. Не само за свој народ већ и за целу земљу. Управо са том заставом у себи а са заставом СФРЈ испред себе, пробио сам зид ‘гвоздене завесе’ још давне 1967/1968. године снимајући филмове по свету, свакодневно помињући име баш те Југославије, волећи је и борећи се за њу у светској штампи. (511)

Ако сте, пак, као и потписник ових редова, *Блиставио и сйфрано* узели пре свега трагајући за макар малим увидом у порекло глумачког умећа Бекима Фехмиуа – имаћете шта да прочитате. Најпре,

може се приметити да се Фехмиу развијао између глуме по моделу америчког „Екторс студија”, са константним „радом глумца на себи” по упутствима Станиславског, и сасвим дозираним, макар неопходним, упливом југословенске школе глуме, где се све то поистовећивање и „улазак у лик” поштује, али се зна да су позориште и филм „каобајаги” и задржава се одређена доза ироније у наступу. Фехмиу је, срећом, много више радио на себи и предано проучавао ликове које је требало да тумачи, те су његова суптилност, уздржаност и контрола покрета били идеални за иновације које су у југословенску кинематографију уносили аутори „новог филма”. Фехмиу је већ у епизодној улози доктора у *Нейријашељу* (1965) Живојина Павловића „украо” сцене у којима се појавио, упечатљиво доносећи макабрстичку и језовиту црту у филм који и јесте балансирао између експресионистичке жанровске стилизације и критичког реализма. Епизоде у филмовима Кокана Ракоњца, Драгослава Лазића, Марка Бапца и Пурише Ђорђевића, као и двострука улога у *Роју* (1966) Миће Поповића, од Фехмиуа су начиниле препознатљиво лице касније „новог филма”, док је врхунац креативне енергије током шездесетих Фехмиу каналисао у две главне улоге: у *Скуљачима њерја* (1967) Александра - Саше Петровића и *Прошесту* (1967) Фадила Хаџића. У потоњем, до данас још непрепознатом ремек-делу, Фехмиу тумачи улогу Ива Бајсића, радника који покушава да се супротстави махинацијама и „директоризацији” унутар фабрике, али га неуспех толико разочара да изврши самоубиство скочивши са загребачког небодера на Илици. Са ове дистанце могло би се рећи да је, симболички, то био први у низу Бекимових протеста и политичких пораза. Дакако, каснији рад на Западу током седамдесетих имао је своје светле тренутке, док је у Југославији сасвим сигурно највећи креативни домет Фехмиу остварио у *Сйецијалном васийшању* (1977) Горана Марковића (из књиге сазнајемо да је пресудно утицао на промену сценарија), али се стиче утисак да су, од краја седамдесетих, креативни порази пратили оне политичке и да је и сам Фехмиу почињао да осећа умор, бесмисао бављења глумом у времену свеопштег расула.

Када се, након читања његове аутобиографије и поновног гледања кључних филмова у којима је глумио, саберу блистави и страшни тренуци у животу и уметничкој каријери Бекима Фехмиуа, на крају остаје вишак лепоте који успева да ублажи горки укук друштвене збиље. Мала срећа у тој свеопштој несрећи јесу изванредни филмови у којима се појавио и којима је аутобиографија *Блиставио и сйрашно* одлична допуна: сва та дела сведоче о томе колико је велики глумац био Беким Фехмиу и успевају да, након његове трагичне смрти, од неких пораза ипак направе победе.

Сара Комосар

КИНА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Мо Јен: ВЕЛИКА НЕДРА И ШИРОКА БЕДРА, превод са енглеског Милка Медић, Порталибрис, Београд 2008.

Да, њроменила сам се, рекла је мајка, а ипак сам исџа. Последњих десетџак џодина, чланови џородице Шанџуан су умирали као сџабљике влашца, и друџи су се рађали да заузму њихова месџа. Тамо џде је живоџи, смрџи је неизбежна. Умреџи је лако; џешко је живеоџи. Шџо је живоџи џежи, џо је јача воља за живоџом. И шџо је веџи сџрах од смрџи, веџа је борба за живоџи.

Роман *Велика недра и широка бедра* је за сада једино књижев-но дело кинеског писца Мо Јена, добитника Нобелове награде за књижевност за 2012. годину, које је преведено на српски језик. Мо Јену је, како стоји у образложењу Краљевске шведске академије, награда додељена за стваралаштво у којем, у маниру „халуцинант-ног реализма спаја народне приче, историју и модерно доба”.¹ Реч је о писцу који помера границе реалног и историјског, истражује старе митове и представља их у датом историјском тренутку, спајајући на врло специфичан начин реализам и фантазију, старо и ново, лепо и гротескно. Мо Јен тврди да су му највећа инспирација за стварање књижевних дела били сопствена земља и сва она иску-ства која је имао током политичких превирања у Кини, као и при-че, митови и легенде које је слушао у детињству. Све то подстакло је његову машту која је нашла одушка у низу снажних, обимних и контроверзних романа. Његово родно место послужило је као модел по којем је изградио измишљени свет округа Североисточни Гаоми, у који смешта радњу свих својих приповедака, новела и романа. Мо Јен сматра да управо роман *Велика недра и широка бедра* представља врхунац његовог књижевног стваралаштва. У овом делу је писао о историји, рату, политици, глади, љубави и сек-су, пружајући читаоцу директан увид у стање кинеске државе и нације током прошлог века.

¹ Доступно на: www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/#. Последњи приступ: 15. 02. 2013.

Роман *Велика недра и широка бедра* описује 20. век у Кини обележен непрекидним сменама револуције и ослобођења, политичке борбе и економске реформе. Окосницу дела чини прича о члановима породице Шангуан, која је испричана хронолошким редом почевши од Кинеско-јапанског рата, преко грађанског рата између Маових и Чанг Кај Шекових снага, Великог скока напред и Културне револуције, па све до постмаовског доба. Мо Јен врло вешто преплиће нити историје породице с историјом кинеске нације. Немили догађаји у округу Североисточни Гаоми пружају нам увид у дешавања која су задесила целу кинеску нацију у то време. Дело је прожето еротиком, крвавим сценама, хаотичним дешавањима и описима бизарних догађаја. Преплитањем мита и званичних историјских догађаја, реалног и надреалног, Мо Јен слика Кину на путу ка социјалним реформама. Користећи се сатиром и црним хумором, он прихваћену партијску идеологију и политички систем изврће руглу и оштро их критикује. Насиље и терор били су оправдани зарад наводне економске реформе и оживљавања кинеске привреде. Мо Јен описује прошлост своје земље која је пуна репресије и крви, али и будућност, у којој је, упркос социјалним реформама, корумпираност чиновника и поткупљивање чланова партије свакодневна појава.

Роман је конципиран као паралелни ток две приче. С једне стране, то је прича о жени Шангуан Лу, кроз чији је живот описана историја Кине прошлог века, а с друге, прича о дечаку Ђинтонгу, њеном једином мушком потомку.

Централна фигура романа је мајка Шангуан Лу. Она поседује традиционалне врлине, пожртвована је и посвећена својој породици, али је, исто тако, оличење женске сексуалности и узавреле страсти, која пркоси утврђеним моралним вредностима времена у коме живи. Удата у радничкој породици и немоћна да подари дете свом стерилном супругу, приморана је да спава с другим мушкарцима. Кроз инцестуозне односе, силовања или ванбрачне везе изродиће својих деветоро деце. Њен једини син зачет је са шведским пастором, који је дошао у Кину како би проповедао о хришћанству. Према њему мајка Шангуан Лу гаји истинску наклоност и љубав. Роман почиње сценом порођаја главне јунакиње, која је у том тренутку већ мајка седморо женске деце, и магарице породице Шангуан. Чланови породице Шангуан ће током порођаја показати више саосећања, бриге и помоћи за магарицу неголи за мајку Шангуан Лу. Та сцена несумњиво указује на централну тему овог дела, а то је сурово окружење у руралним деловима Кине, где се опстанак појединца не може гарантовати и где је срећа преживети борбу са свакодневним недаћама, где жене могу рачунати само на своје тело и

животињски инстинкт како би биле прихваћене у породици и окружењу. Без мушког потомка улога и функција жене се губи, она постаје потпуно обесправљена, физички малтретирана и понижена. У Кини, где су жене вековима уназад биле експлоатисане, без икаквих права и врло често презрене, борба за еманципацију била је мукотрпна и тешка. Не удати се, за кинеску жену је било неприхватљиво, немати деце није била могућност, а рађати само женску децу срамно. Једини пут ка статусу у породици и околини било је родити мушко дете. Жена је једино могла да се оствари уколико би мушкарцу подарила мушког потомка. Колика је жеља Шангуан Лу да роди сина говоре нам имена њених ћерки, која у преводу са кинеског на српски језик значе „брат долази“, „призвати брата“, „надати се брату“, „желети брата“ итд.



Мо Јен

Када одрасту, потомци Шангуан Лу сами ће изабрати свој животни пут, често постајући жртве својих страсти, телесних инхибиција и неприхваћених љубавних веза. Њене ћерке су удате за мушкарце из различитих средина и различитих политичких убеђења, било да су у питању комунистички или националистички команданти, хероји, издајници, патриоте или странци. Временом ће, како се радња романа развија, њена деца и унучићи одрасти и постати партијски чиновници, политички опортунисти или богаташи у постмаовској ери. Мајка се свим силама труди да очува хармонију у својој многобројној породици и да буде заштитник у односима својих ћерки и њених љубавника, саветујући их да пажљиво изаберу свој животни пут. Међутим, трагичне судбине и последице лоших избора не могу се спречити. Најстарија ћерка је, као и мајка Шангуан Лу, храбра у својим љубавним изборима, па ступа у везу са вођом националистичких снага, који ће након политичког обрта постати издајник. Након тога, она ће бити силом приморана да се уда за обогаљеног мутавца. Њена последња веза, због

које ће бити оптужена за прељубу и осуђена на смрт, биће са хватачем птица. Шангуан Лу се бори за опстанак своје породице кроз катаклизму 20. века у Кини. Терке упорно одбијају да прихвате њене савете, једна по једна се одлучују за погрешне мушкарце, који ће их, својим начином живота и судбином, одвести у рат, болест, лудило или смрт.

Ћинтонг, главни мушки лик, је потпуна супротност својим храбрим сестрама. Он још као одојче показује огроман апетит за мајчиним млеком и посесивну жељу за њеним грудима, која ће се, кроз његово одрастање, граничити са правом опсесијом и Едиповим комплексом. Његова фиксација ће се у једном тренутку пребацивати на сестре, што ће изазвати њихов подсмех и одбојност. Овај размажени и незрели син, који је врло обилно и здраво храњен мајчиним млеком након свог рођења, неспособан је да прерасте везаност за груди своје мајке, потом сестара, а касније и своје жене. Током читавог живота његов желудац није у стању да поднесе ниједну другу врсту хране осим мајчиног млека, те стога касније, током одрастања, када сисање постане друштвено неприхватљиво, конзумира искључиво козје млеко. Еротична опсесија женским грудима ће, како се роман развија, постајати врло бизарна и гротескна. Након ослобођења Кине после Кинеско-јапанског рата, Ћинтонг ужива у најсрећнијим тренуцима свог живота. Постаје Снежни принц на сеоском фестивалу чији је задатак да додирне груди жена које желе да зачну дете и благосиља их. Неколико деценија касније, током економског процвата осамдесетих година, Ћинтонг ће чак водити радњу за продају женских прслучића. Радњу ће отворити његов рођак који жели да излечи Ћинтонгову болесну везаност за женске груди, али и да искористи његову стручност у погледу женског тела. Током свих хаотичних догађаја у Кини за време двадесетог века, Ћинтонг бива заробљен у својим телесним нагонима и страстима. Недостатак мушкости и моралне јачине, као и његова нежна телесна грађа и импотентност, чине га врло несигурном, али, у исто време, и веома луцидном особом која постаје све интригантнији сведок историје. Како радња напредује, стиче се утисак да је овај роман истраживање проблематичног телесног и умног sazревања и сексуалне немоћи која упућује на дубљи проблем самоостварења јединке у друштву, а потом и јачања националне свести. Ћинтонг је оличење антихероја и представља забринутост аутора за назадовање човечанства и своје нације. То је Мо Јенова визија декаденције цивилизације и историјског пада. Пишчев циничан став према свом главном мушком јунаку огледа се у суровом опису првог сексуалног искуства Ћинтонга, који се догодио у временима велике глади током шездесетих година. Члан

Комунистичке партије и надзорница за храну у резервату за животиње у којем је радио Ђинтонг је жена зрелих година и врло изражене сексуалности. Она покушава да примора Ђинтонга на сексуални однос, али пошто не успева да га наговори и заведе, пуца себи у главу. У том тренутку Ђинтонг из сажалења, док њена душа лагано напушта тело, води љубав с њом. Након тог бизарног догађаја, Ђинтонг бива оптужен за убиство и некрофилију. После петнаест година проведених у затвору он се, као човек од четрдесет и кусур, враћа у друштвену заједницу у којој су се догодиле значајне промене, и даље немоћан да превазиђе своју инфантилну везаност за женске груди. Његов апетит за млеком бар на кратко моћи ће да утоли Стара Ђин, жена са једном дојком, која је још један изопачени лик у галерији Мо Јенових јунака. Погоршање Ђинтонговог психичког стања поклапа се са социјалним реформама у НР Кини. Импотентност и неуспех да уђе у зрело доба представљају и његову неспособност да се носи са временима и бурним променама у друштву у којем се налази. Исконски незрео, слабог карактера и без моралних вредности, Ђинтонг симболизује забринутост аутора око тога колика је заиста моћ Кине у модерном свету и њена спремност да се носи са свим променама које јој нова историја доноси.

Оно што у овом роману привлачи пажњу је и доминантно излагање у првом лицу. Велики део радње приповеда Ђинтонг, иако се у неким деловима прича пребацује на наратора у трећем лицу и враћа на прошле догађаје. Он, кроз цело своје одрастање, велича снагу жена које потичу из породице Шангуан, као и њихову главну физичку карактеристику – велика недра и широка бедра. Ђинтонг, свеприсутни и свезнајући приповедач, износи своја запажања о догађајима, чак је сведок многих недозвољених љубавних односа своје мајке и сестара, постајући тако и најинтригантнији лик у роману. Отуда је он, иако незрела личност, у могућности да исприча ужасне сцене насиља и хаоса који ће задесити његове ближње и становнике округа Североисточни Гаоми.

На крају романа једини преживели из многобројне породице Шангуан су Ђинтонг и његова мајка, док су остали страдали као жртве политичких догађаја или сопствених несрећних судбина. Шангуан Лу и чланови њене породице су кроз своје животе силовани, мучени, били врло често на ивици глади, истерани из свог дома, приморани да се одају проституцији, али су, упркос тешким временима, у којима су локални моћници, страни дошљаци и комунисти уништавали земљу својим поступцима, успевали да опстану, а неколицина њих чак и да преживи. Изостављањем календарских датума и година, и непомињањем политичких и партијских опредељења, Мо Јен је успео да ослика локални кинески свет, смештен

између реке и поља црвеног сирка, који је изолован од централизоване политичке контроле и вођства.

Сурово реалан и прецизан у приказивању својих ликова, Мо Јен се обилато служи митовима, традицијом и историјским чињеницама, не би ли до детаља описао и „оживео” чланове породице Шангуан. Пример његових минуциозних описа је детаљан приказ одеће коју су носиле мајке дојиље за време зимских дана, али и прецизне цифре попут оних колико је потребно зрна пиринча по глави радника како би имао довољно снаге за обрађивање земље у време велике глади.

Из наслова романа, *Велика недра и широка бедра*, јасно је да женско тело у њему има врло битну улогу. Фокусирајући се час на еротску страст и сексуалност, час на нестабилна политичка превирања у Кини, Мо Јен на врло специфичан начин повезује женско тело са изградњом националне свести. Другим речима, аутор скреће пажњу на пропали патријархат, у коме једину наду даје снажан карактер жене и њена борбеност. Већина ликова у роману су импулсивне и страствене жене са израженим женским атрибутима, које Мо Јен описује с великом прецизношћу и осећајем. Сви женски чланови породице Шангуан, и мајка и свака од осам ћерки, су исконски снажне жене које су се бориле за своја права и трагично страдавале. Мушки чланови породице, од свекра до Ђинтонга, су слаби и незрели мушкарци. Циљ аутора је да укаже како упркос реформама које су се догодиле у 20. веку и женској еманципацији у Кини, политика, уметност, култура и даље припадају искључиво мушкарцима. Мо Јен жели да се пропали патријархат замени снажним улогом жене у кинеском друштву. Он својим делом упућује протест неуспелим реформама и критикује још увек репресивну Кину у којој владају мушкарци. Након читања овог Мо Јеновог ремек дела можете имати јаснији увид у тежину историјских превирања, политичких промена и природних катастрофа које су задесиле Кину на њеном путу ка социјалним реформама током 20. века.

БИБЛИОГРАФИЈА

Shelley W. Chan: A subversive voice in China-the fictional world of Mo Yan, Cambria Press, New York, 2011.

<http://wordswithoutborders.org/book-review/big-breasts-wide-hips-by-mo-yan>. Последњи приступ: 10. 02. 2013.

Ивана Миливојевић

ПОГЛЕД ИСКОСА

Julian Barnes: THROUGH THE WINDOW,
Vintage Books, London 2012.

Барнсов поглед искоса на књижевност, од избора писаца којима је седамнаест есеја збирке *Кроз њрозор* посвећено до читалачког приступа њиховим делима и делимично животима, супротставља се, али на свој померени начин можда и подилази могућности да сопствено читање ове књиге почнемо право, буквално „од почетка” – од њеног наслова и прве речи која се у књизи појављује: *обмањивост* (у наслову првог есеја, „Обмањивост Пенелопи Фицџералд”). Јер ова књига управо показује колико поглед „крз прозор” може бити другачији од орвеловског, овде критикованог, размишљања о књижевности као прозорском стаклу – уколико тај поглед карактерише пре посматрача него посматрано, детаљ уместо целине, необично уместо типичног. Такође, јер показује обмањивост такозваног објективног и општеприхваћеног, било да је у питању универзитетски дискурс читања књижевности, или нешто што се у ширем културном дискурсу посматра као „унутра” и „споља”, „наше” и „туђе”, односно „национално” и „страно”.

У „Профилу Феликса Фенеона”, пише Барнс, „тај профилизам [био] је такође психолошки и естетички прецизан: представљао је Фенеонову посредност, његову одлуку да нам се не окрене директно, било као читаоцима, било као истраживачима његовог живота. У историји књижевности и уметности он нам долази у крхотинама, калеидоскопски.”¹ Значење ове реченице на изванредан начин одјекује и у једној реченици у есеју о Мишелу Уелбеку, дванаест страница касније: „Постоје извесне књиге – заједљиве и акутно песимистичне – које систематски вређају све наше постојеће навике живљења, и третирају претпоставке нашег ума као заблуде кретена.”² Наведена запажања као да описују, опет искоса, Барнсову поетику. Чувена фотографија Фенеоновог профила спојена је, у уметничкој целини, са фотографијом на којој вас Фенеон гледа право у очи, али Барнс ову другу намерно игнорише, јер га не интересује, јер казује сувише, употпуњава целину, сужава простор

¹ Julian Barnes, „The Profile of Felix Feneon“, *Through the Window*, Vintage Books, London, 2012, str. 124.

² Ибид, стр. 136.

између крхотина намењен интерпретацији. Али тек оном читаоцу коме је ова Фенеонова фотографија позната може бити јасно да је сам профил, на овом месту поменут, битан једино као могућност да се каже нешто сасвим друго, што ће се поновити и у случају Уелбека. Барнс, наиме, у есеју „Мишел Уелебек и грех очајања” намењује писцу „заједљивих и акутно песимистичних романа” и своје поштовање и критичност, али опет је битније нешто „са стране”, односно само привидно „са стране”: јер цела збирка *Кроз њорозор* супротставља се „навикама у читању” и унапред постављеним претпоставкама и у том супротстављању налази највишу естетску вредност коју деле писац и читалац.

Супротстављање навици, излишно је и рећи, не представља ништа друго него онеобичење, али истина је да код Барнса онеобичење примарно припада улози онога ко чита. Када пише о класицима, он пише рецимо о Киплингу као критичару путева и мотела, тек да би отишао корак даље у искошеном читању биографије не Киплинга као вишестраног књижевника, већ оца који током бескрајних путовања Француском из дана у дан походи гробља у нади да ће пронаћи где му је у Првом светском рату сахрањен седамнаестогодишњи син. О Просперу Меримеу, монументалној фигури француске културе, он пише као о путнику по Шпанији, удварачу Мери Шели, преводиоцу Пушкина, сенатору под Наполеоном III да би затим развио сажету студију о његовој двадесет шест година дугој каријери генералног инспектора за историјске споменике.

Постоји у овој књизи једно место где Барнс сасвим експлицитно показује како се извесни књижевни текстови морају прочитати по други пут, јер се једино при поновном читању открива „ђаво у детаљу”. Везано за навод из романа *Добар војник* Форд Мадокс Форда, односно за реч наратора који се тек накнадно може „ухватити у лажи”, ово место има две много шире импликације важне за аутора есеја. Једна је у релативизовању поделе на „писце писаца” и „писце читалаца” – коју Барнс иначе наговештава имајући у виду управо Мадокс Форда и Орвела – јер она само даје друго име поделе на такозване „херметичне” и „популарне” ауторе. Форд није толико писац писаца, инсистира Барнс на крају, колико је писац за правог читаоца: друга импликација је, дакле, да у сопственим критичким текстовима Барнс себе позиционира као „правог читаоца”, читаоца за кога је друго читање у суштини другачије, право читање, и из те тачке гради сопствену поетику.

Другачије читање подразумева, међутим, и другачију књижевноисторијску перспективу, и истина је да, као што у делима и животима аутора о којима пише Барнс тражи пукотине у непознато, он успева и да на веома имагинативан, неочекиван начин поново

оживи класике, да подсети енглеског читаоца на неоткривена блага, попут Шамфора. Јасан је при томе његов мотив да сопственом читаоцу заинтригира машту у односу на махом заборављене, недовољно или на поргрешан начин цењене људе од пера, али се у збирци *Кроз њрозор* некако осећа да се та мотивација пре може наћи у Барнсовом једноставно понављајућем ставу према омиљеним писцима него у концепту с којим је промишљено обликовао књижевну целину од осамнаест „поглавља”. С једне стране, ово долази из чињенице да есеји представљају избор из текстова које је Барнс објављивао у књижевним часописима у последњих петнаест година, с друге стране из чињенице да се њихов садржај везује за троугао националних књижевности Британије, Француске и Северне Америке. Услед прве чињенице Барнсов читалац могао би, рецимо, да зажали што есеји о Мадокс Форду и Орвелу нису концептуално повезани, чиме би се створила интересантна слика о две могуће, поларизоване позиције – и у естетском и у друштвеном и у идеолошком смислу – резервисане за *енглеској њисци* као таквог. Услед друге, рецимо у свом запажању о томе колико британска култура губи непревођењем француских класика као што је Шамфор, Барнс пропушта прилику за принципијелан критички став у односу на британску принципијелну, империјалну навику непревођења стране литературе, и то понајмање француске.

Барнс, међутим, прилично доследно, а доследно и својој искошеној перспективи, приказује и другачију Енглеску: сведену на стереотипе о самој себи, провинцијалну, империјалну само у смислу сопствене нарцисоидности. Због тога есеј о Џорџу Орвелу заузима у књизи кључно место: док у Фиццералдовој, Мадокс Форду, Киплингу и страним класицима Барнс налази вредност у специфичном и уникатном, он оштрицу усмерену према Орвелу заправо у истој мери упућује нацији у процесу стварања своје националне (игром случаја књижевне) величине. Есеј „Џорџ Орвел и јебени слон” занимљиво је читати не само упоредо са есејима о Мадокс Форду, писцу „француског романа на енглеском језику”, већ и паралелно са есејом о Мишелу Уелбеку, јер, иако је реч о писцима-антиподима, ова два текста у суштини отварају слична питања – о односима између естетског и биографског, националног и анационалног, метафоричног и (не)ироничног, писца и епохе, писца и (анти)идеологије...

Од текста о Пенелопи Фиццералд до оног о Џону Апдајку, при самом крају књиге, Барнс ће неколико пута поновити колико добром писцу значи суптилан и интелигентан читалац, читалац-партнер који га добрим писцем ствара. Смештен пред крај књиге, „Омаж Хемингвеју: кратка прича” представља, блиско је памети да

претпоставимо, Барнсов поклон таквом читаоцу, али, по својој поетици и метајезику, и огледало два питања која збирка *Кроз њрозор* поставља, важна за опште, али и за спечифично Барнсово разумевање књижевности. А то су питања, сада је већ јасно, о могућим начинима на које посматрамо писца у односу на његово дело, и о начинима на које том делу приступамо. Ако поверујемо метајезичким коментарима у причи, Барнс је овај омаж Хемингвеју дуговао на рачун предрасуда и превида у својим првим читањима Хемингвејеве прозе, током деценија заклоњене фигуром писца чије је присуство било просто физички осетно, али и у читањима карактера, слабих и губитничких, заклоњених мужевном снагом исте те прозе. Комплементарност писца и читаоца – а што нам као утисак остаје после читања седамнаест есеја и једне приче Џулијана Барнса – јесте у преклапању два основна принципа. Један је у издвајању посебног из општег, што је задатак писца. Други је у проналажењу општељудског у посебном, што је задатак читаоца. Барнс, дакле, омаж Хемингвеју није дуговао само њему, већ и свом читаоцу, ако ни због чега другог онда због тога што прича, као критика и поетика на делу, кроз своју партикуларност преиспитује и уверљивост естетских принципа којима се Барнс у својој есејистичкој критици руководи.