

СИЛВИЈА НОВАК БАЈЦАР

## ГУСАРИ, БРОДОВИ И МОРЕ

### Историја у прози Радослава Петковића

*Историја није ништа друго до социјално исцртавање минулих времена у име проблема и радозналости – а чак забринутости и сигурности – садашње времена у коме живимо и које нас ојседа. Више но иједан свети људи, Медишеран то социјално доказује причом о себи неистинито се оживљавајући. Свакако из задовољства, но ништа мање из нужности. Оно што је једном било исцртавање услов да буде.<sup>1</sup>*

*И наука и уметности су превазишле старе историјске концепције света које захтевају од њих стачне којије наводно историјске стварности. Обе су откриле у начелу ирвизоран карактер метафоричких конструкција, које су употребљавале за разумевање динамичног универзума. Оне су безрезервно потврдиле истину, до које је дошао Ками кад је написао: „Раније је проблем било историјско да ли животи има смисао или га нема. Сада – најбоље – јасно да би се боље живело ако животи не би имао смисао.” Могли бисмо да развијемо ову реченицу и кажемо: живело би се боље ако би животи имао, не један, већ многа различитих смислова.<sup>2</sup>*

#### 1

Фрагмент који је изабран за први мото овога текста потиче из чувене књиге Фернана Бродела – *Медишеран*. Његов избор, који упућује на историографску традицију Школе Анала, није случајан.

<sup>1</sup> Фернан Бродел, *Медишеран. Простор и историја*, прев. Светомир Јаковљевић, Центар за геопоетику, Београд 1995, 9.

<sup>2</sup> Hayden White, *Brzemię historii*, прев. на пољски Ewa Domańska, у: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, ред. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, 75 (Н. White, „The Burden of History”, *History and Theory*, 1966, vol. 5, no. 2, 111–134).

У овом кратком фрагменту међусобно се преплићу, у духу методе ове школе, три битна елемента, која ће послужити опису дела Радослава Петковића.<sup>3</sup> Ови елементи: историја, простор и време повезани су у проучавањима ове школе, а одлика истраживачког поступка аналита је специфична перспектива представљања историје у којој се прошлост и садашњост међусобно огледају. Важно је такође само место, Медитеран, које је Бродел описао, а који за Петковића представља битну упоредну тачку рефлексije о смислу постојања (људске јединке, али и смисла трајања човечанства).

Дела Радослава Петковића само се у извесној мери надовезују на методе Фернана Бродела. Главна разлика је у томе што за Бродела Медитеран представља предмет проучавања и описа, док је за Петковића он метафора цивилизације, света или пак свести, што ћу настојати да покажем.

Међутим, други мото помера тежиште са узајамног односа међу поменутиим категоријама и начинима њиховог доживљавања ка другом, за Петковићеву прозу подједнако значајном проблему. А то је рефлексija над могућностима описа, интерпретације и овековечавања историје, простора и времена, која указује на везу књижевних прича о историји Радослава Петковића са историографском мишљу Хејдена Вајта.

Петковићев романескни деби – *Пућу у Двиџрад*, запажен, награђен, и – још брже – неправедно заборављен,<sup>4</sup> својом формом и тематиком приближавао се више прози зрелог модернизма, који антиципира постмодернизам и раскида с традиционалним формама представљања историје, које – додајмо – постоје у књижевности чак до данас. Уписивао се у вероватно најдоминантнију и најизразитију струју у српској књижевности, у којој су предмет рефлексije били историја и њени механизми, али и њено искуство (тематизација проблема пролазности, протицања времена, покушаја његовог обуздавања, владања њиме, његовог овековечавања у сећању), а пре свега – њено писање или стварање, које Линда Хачион дефинише као историјску метафикцију.<sup>5</sup> Треба такође додати да, мада се

<sup>3</sup> Wojciech Wrzosek, *Historia – kultura – metafora. Powstanie nieklasycznej historiografii*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1995, 38–55. Овом реинтерпретацијом на ширем цивилизацијском плану бави се постмодернизам, а сама Француска револуција и њене идеје постаће симбол заблуда савремености. Бележење ове општепознате чињенице изгледа нужно, с обзиром на честа позивања на Француску револуцију која имају управо симболичан карактер. На тај начин се сасвим сигурно може тумачити присуство њених парола које су биле идеје водиле творца енциклопедије мртвих из насловне приповетке из збирке Данила Киша *Енциклопедија мртвих*.

<sup>4</sup> Доказ ове чињенице је непостојање било какве реакције критичара на поновљено издање овога романа 1997. године.

<sup>5</sup> Л. Хачион, *Поетика постмодернизма. Историја, теорија, фикција*, прев. Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Светови, Нови Сад 1996.

америчка теоретичарка концентрише углавном на романе, облик савремене „хронике”, која нас овде интересује, не обухвата само савремени историјски роман већ и друге жанрове који се с обзиром на карактер материјала (линеарност, хронологизам) или наративну стратегију (ослањање на изворна сведочанства, документарност) могу назвати хроникама, а чији су сјајни примери дела Борислава Пекића (*Нови Јерусалим*) или Данила Киша (*Гробница за Бориса Давидовича*).

Наравно, дела наведених писаца нису хронике у традиционалном значењу те речи. Она су осавремењени генолошки пастиши идеалног, узорног „прототипа” хронике, који испуњавају услове конвенције у мери која омогућава препознавање жанра (правила конвенције су: објективизиран начин нарације, посезање за изворима, хронолошки ред представљених прича/приповедака и предмет рефлексije који је увек историја). Ипак, према ауторовој замисли, она представљају покушај превазилажења петрификоване и условне форме, која чува уверење о спознајној доступности објективно постојеће стварности.<sup>6</sup> Циљ пишчевих подухвата трансгресије (изласка из датог облика) је указивање на немогућност затварања сложености света у доступном, конвенционалном облику, показивање немоћи спознајних инструмената и средстава који свет описују.

Пекића и Киша помињем овде намерно. И поред веза које постоје између Петковићеве прозе и дела класика, не може се ипак заобићи чињеница да њена тема нису идеологија и обрачуни са епохом комунизма. На томе се заснива разлика између Петковићевог стваралаштва и традиције, у коју га смештам – он историју третира универзално, као стварност у којој (и с којом) неизбежно јесте. Писац ослобађа историју извесне „тежине”: док старије генерације писаца у коју спадају наведени аутори – мање или више – не успевају да избегну концепт фатализма, који указује на њихова егзистенцијалистичка уплитања, Петковић покушава да припитоми историју пристајући на њу; отуда ведрa иронија према њој и према човеку у њој.

---

<sup>6</sup> Узимајући у обзир полемички темперамент два писца, испољен у склоности ка превладавању окошталих, задатих жанровских форми, како у примењиваним стратегијама (пастиш, интертекстуалност), тако и дискусијама које су водили, оправдано би било да се овај појам прошири и на друга њихова белетристичка дела. О енциклопедијско-лексикографском дијалогу Д. Киша и Б. Пекића вид. С. Новак Бајцар, „Готска хроника као енциклопедија смрти”, *Поетика Борислава Пекића. Прејлићање жанрова*, прир. Петар Пијановић, Александар Јерков, Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, Београд 2009, 211–221.

Петковић се не обрачунава са историјом и њеним ударцима или „великим” догађајима, не занима га тема идеологије (стаљинизма, титоизма, фашизма). Он третира историју и нарацију о њој као једну од прича која, слично као живот, подлеже механизмима грађења мита. Мада га демистификује, Петковић је свестан његове улоге у стварању смисла. И мада, по мишљењу писца, живот тешко да има некакав смисао, од непрестаних покушаја човека да осмисли живот ствара се документација људске способности за уређивање стварности.

Због фигуре хроничара-уредника, који – ипак не предсказујући апокалипсу – региструје немоћ којом су обележени људски поступци, књижевност постаје симболичан простор архива. У њему су подједнако важни: хроника, апокриф, легенда, албум с фотографијама, филм или – сећање, као форме памћења (присуство простора сећања је линија која води ка Кишовим делима).<sup>7</sup> Управо зато, кад Петковић поставља питање смрти, испитује га као феномен света, у коме човек ствара и руши, не повезујући смрт с темом идеологије, а њу на неизбежан начин са књижевношћу. Испитујући смрт, он поставља једно у ствари потпуно модернистичко питање: о смислу и суштини живота, мада одговара на њега мало другачије од класика. У пекићевској и кишовској концепцији књижевности налази се уверење о демистификацијској моћи књижевности, које Киш назива „ангажовањем”, а Пекић „антропоморфизмом”, што се у суштини своди на идеју етичке мисије писца и књижевности. Код Петковића нема више таквих илузија.

<sup>7</sup> Описујући промене у начину перципирања историје помоћу односа према категорији прошлост (искуство) – будућност (очекивање), Хана Госк примећује да је категорију прошлости сада почела да истискује категорија сећања, која значи померање са интересовања за колективну ка интересовању за појединачну судбину [овде би се могло додати: за појединачну, али невезану за сферу деловања „великих” јединки – С. Н. Б.], дакле онога што је минимално и маргинално с тачке гледишта традиционалне концепције историје и историографије. До времена просветитељства, по мишљењу теоретичарке, прошлост и будућност остале су у равнотежи. Последица просветитељског антропоцентризма и догађања Француске револуције било је померање перспективе са онтолошке („усмеравање на трајање”) на епистемолошку („усмеравање на спознају”), дакле повратак ка будућности, којој је био подређен и начин размишљања о прошлости. У XIX веку овај обрт се изражавао како у концепцији историјског прогресивизма (Хегел), песимистичког аисторизма (Шопенхауер), тако и у активистичкој концепцији историје као борбе класа (Маркс). До радикалног преображаја начина перципирања прошлости довео је, како тврди ауторка, следећи француског историографа Пјера Нора, пад идеје о револуцији „која је била најмоћнији фактор оријентисања историјског времена ка будућности”. У XX веку прошлост је заменила категорија сећања. Прошлост „... се не третира инструментално, извлачећи оне елементе који би припремали будућност и уништавајући друге. Пре би се рекло да се цени значај онога што је прошло, а што се чува у сећању”. Hanna Gosk, „Słowo wstępu”, у: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2006, 7–12.

Писци старијих генерација такође мало другачије одговарају на питање да ли је јединка виновник историје. Дајући потврдан одговор (јер је човек творац идеологије), они је повезују са одговорношћу човека за своју судбину и судбину света, док за Петковића овај одговор није једнозначан. По њему, човек је само компонента динамичног система; као што ћемо видети, ближа му је концепција човека код Бродела, који пише:

Проблем се не састоји у негирању индивидуалног, под изговором да је стигматизовано случајношћу, већ у његовом превазилажењу, разликовању појединачног од сила које су од њега другачије, у противљењу историји, арбитарно сведеној на улогу јунака који одлучују о току историје. Не верујемо у култ тих полубогова, једноставније, изјашњавамо се против дрских и једностраних Трајчковићевих речи: „Људи стварају историју”. Не, и историја ствара људе и обликује њихову судбину – анонимна, дубока и често нема историја.<sup>8</sup>

## 2

Већ 1967. године Мишел Фуко је писао:

Савремена епоха ће највероватније бити у већој мери епоха простора. Налазимо се у времену симултаности, у епохи конфронтација, у епохи приближавања и удаљавања, распоређивања једних ствари поред других у епохи дисперзивног. Налазимо се у тренутку када се, сматрам, свет чини не толико дугом историјом која се развија у времену, него мрежом која спаја тачке и сече властите испреплетене огранке.<sup>9</sup>

Ако у неизбежном поједностављењу претпоставимо (заједно са Терезом Валас<sup>10</sup>) да су два основна модела уређивања човековог знања о свету хроника и енциклопедија, није тешко запазити да је промена облика хронике и њено приближавање енциклопедијском обрасцу израз напуштања линијског, темпоралног описа, у корист просторног, атемпоралног. Оба модела (заступљена нпр. Кишовом *Гробницом за Бориса Давидовича* и Пекићевим *Новим*

<sup>8</sup> Fernand Braudel, *Historia i trwanie*, прев. на пољски Bronislaw Geremek, Czytelnik, Warszawa 1971, 28, према: W. Wrzosek, *Historia – kultura – metafora...*, 123.

<sup>9</sup> Michel Foucault, „Inne przestrzenie”, прев. на пољски Agnieszka Rejniak Majewska, *Teksty Drugie*, 2005, no. 6, 117. Основ за превод на српски језик је била пољска верзија Фукоовог текста *Друѓи њпростори*.

<sup>10</sup> Teresa Walas, „PRL jako przedmiot dyskursu encyklopedycznego”, у: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, ред. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2007, 93–113.

*Јерусалимом*), нарочито фреквентна у српској књижевности од краја шездесетих<sup>11</sup>, допуњава деведесетих година модел романа-мапе – *Айлас описан небом* Горана Петровића и *Судбина и коментари* Радослава Петковића. У случају овог потоњег повезивање разноврсних генолошких облика хронике и лексикона (који припадају поретку облика преноса речи) и карте (која представља начин описа простора) чини својеврсну геопоетику Петковићеве прозе, у којој је Средоземљу додељен специфичан положај. Термин „геопоетика” је предложила, после Кенета Вајта (Kenneth White), модификујући његов семантички опсег, пољска теоретичарка Елжбјета Рибицка. Предмет геопоетике, како пише „... према мом схватању и говорећи уопштено, биле би топографије – записи места у текстовима културе”.<sup>12</sup> Појам се чини користан с обзиром на чињеницу да је и поетика (историографски дискурс) предмет Петковићеве рефлексije.

У делима Радослава Петковића модел карте се појављује већ крајем седамдесетих година. Могућност његовог опажања имплицира, пре свега, географска локализација места радње романâ, увек конкретизованих, мада не без метафоричких значења. Ова „географизација” простора књижевног дела повезује се са пишчевом стратегијом „писања хронике” која се увек односи на два међусобно конфронтирана плана: микроисторију (судбину јединке у конкретном „ту и сада”) и макроисторију (судбину колектива у периодима „дугог трајања”).

Тема Петковићеве дебитантске прозе из 1979. године је механизам настајања легенде о граду и легенде о младости. Мада наслов *Пућ у Двиград* сугерише везу с путописом, она је веома условна. Роман је мемоарски запис о враћању у прошлост, из које су извучени, представљени у виду посебних целина – одломака сећања, портрети три особе: самога наратора, Антонија Ловаса (историчара), нараторове „летње” љубави Иване и Двиграда у позадини. Роман је својеврсни интимни повратак граду летњих љубавних заноса, а истовремено – водич по његовој историји. Реч је о специфичној (ауто)ироничној хроници деконструкције „златног

<sup>11</sup> Промене модела романа-лексикона у савременој српској прози је представио А. Јерков, упућујући на своја ранија запажања на ту тему током дискусије о постмодернизму коју је организовала редакција часописа *Лешојис Мајице српске*. А. Јерков, „Савремена српска проза – енигма постмодерне и после” *Лешојис Мајице српске*, 1993, св. 2–3 (фебруар–март), 368–369. Види такође: исти, „Лексикографска парадигма”, *Књижевност*, 1990, бр. 2–3, књ. 89–90, 244–262.

<sup>12</sup> Elżbieta Rybicka, „Geo-poetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)”, у: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2006, 480.

доба” прошлости. Процес демистификације легенде града напредује упоредо са демистификацијом легенде о нараторовој младости и мита о великој љубави, посматраних из перспективе *ex post* – дакле не мита о очекиваној срећи, већ срећи која је прошла, а која се – парадоксално – чак поред извршене демистификације или можда управо упркос њој, и даље појављује као једина доступна човеку.

Роман је филозофска рефлексивна о немогућности потпуног самоостварења као одлици људске природе и о потреби за грађењем мита, чији механизам описује шаљиво употребљен (чак и на егзистенцијалном плану) *credo*: „отићи у прави час”.

*Пућ у Двиград* је роман о покушајима заустављања времена означавањем тачке и места на које можемо да се вратимо, а чија непроменљивост одређује цикличност повратака лета и нестрпљиво очекиваних распуста. Зато смештање радње у јадрани Двиград – „хрватску Помпеју” – није случајно. Ово име градић захваљује чињеници да се споменици древног сјаја у њему могу посматрати *in situ*. То је место где се зауставило време – у његовој древној прошлости открива се тренутак у коме се у њему угасио живот.<sup>13</sup>

Петковићев роман, као лутање по слојевима историје, представља својеврсну археологију времена младости, заустављеног у нараторовом сећању, и легенде места – Двиграда. Археологија – фукоовска метафора истраживачке методе<sup>14</sup> – одражава ауторску стратегију конфронтације радњи оба романескна историчара-хроничара: наратора и јунака Антонија Ловаса, који демистификују прошлост на два посебна начина: субјективни и научни, одређен Ловасовим проучавањима биографије Батиста Калдеронија.

Покушај решавања загонетке уметничке анонимности вајара Калдеронија из XIX века (који не фигурира ни у каквој енциклопедији нити лексикону<sup>15</sup>), аутора ренесансног споменика двиградског песника Ивана Ветручића, одводи Ловаса до полицијских картотека. Испоставља се да је овај тобожњи вајар, у ствари, грнчар који се надалеко прочуо у Напуљу као јунак туче за одбрану части проститутке. Избачен из града судском одлуком, упутио се у Дви-

<sup>13</sup> Археолошка налазишта сведоче о томе да је Двиград (Moncastello, Duecastelli) био, поред Парентина, једна од две тврђаве које су чиниле средњовековни град. У Парентину је живот замро почетком средњег века, међутим Moncastello се развијао као стратешка тачка венецијанске Истре и био је насељен све до 1631. године, када су се његови становници због епидемије куге преселили у оближње насеље Канфар. Вид. *Хрвајски лексикон*, прир. Антун Вујић, књ. 1, Наклада Лексикон, Загреб 1996, 310.

<sup>14</sup> Мишел Фуко, *Археологија знања*, прев. Б. Димитријевић, Плато – Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд – Нови Сад 1998.

<sup>15</sup> То је мотив који би сигурно – из разлога о којима је реч у насловној приповеци збирке *Енциклопедија мртвих* – заинтересовао Киша.

град, где је проживео свој „блистави час”, заслуживши почаст да направи споменик Ивана Ветручића. Размишљајући зашто Батиста Калдерони напушта Двиград на врхунцу своје „уметничке” славе, наратор констатује:

... можда је журно напуштање Двиграда било последица тихе и горке мудрости: *да своју судбину свако носи у себи и да је околности њек унеколико мењају*. Оставши у Двиграду, и Ана и Калдерони би убрзо пали на оне гране на којима су били у Напуљу и свуда, *шребало је отићи на време и у себи задржавши Двиград као оазу среће, врхунац усјећа. Они су умели да учине оно што иначе не могу многи, мудрији, да једно местио најусије у прави час*. Тако се Батиста Калдерони спомиње у Двиграду као славни италијански вајар који се кратко задржао у граду остављајући у њему блистав траг – споменик – на који су Двиграђани и даље поносни.<sup>16</sup> (подвукла С. Н. Б.)

Откриће које води закључку да је личност, овековечена као Ветручић, у ствари сам Калдерони доводи Ловаса до спознајне сумње, којој на плану микроисторије одговара приповедачева конфронтација са имагинарним карактером велике двиградске летње љубави. У овом сижеу (уосталом, необично пекићевском) огољавање механизма мита о „блиставом часу” („отићи у прави час”) надовезује се на рефлексију посвећену статусу историјских извора и докумената, што чини да неизбежни интерпретативни контекст за Петковићеву прозу постају анализе Хејдена Вајта.<sup>17</sup> Попут америчког теоретичара, Петковић третира причу као вербалну репрезентацију чији је циљ осмишљавање људског живота.<sup>18</sup> Као Вајт,

<sup>16</sup> Радослав Петковић, *Пућу у Двиград*, Стубови културе, Београд 1997, 80–81.

<sup>17</sup> Рефлексија о спознајном статусу облика историјских представа, који је последица чињенице да се научни дискурс не односи на догађаје (историчар који их представља ретко кад у њима учествује), већ на изворе који су у својој основи наративни, наводи Вајта да истакне удео маште у процесу стварања историје. Описујући везе историографске нарације и белетристике, теоретичар подрива статус историје као модерне, емпиријске научне дисциплине и – што је најважније – изједначава научни и књижевни дискурс, а чињенице са фикцијом. Х. Вајт, *Поетика историјског сисајтељства*. (О значају радова Хејдена Вајта опширно пише Ева Домањска у уводу за пољско издање његових текстова, анализирајући неке од њих, међу њима „The Burden of History” („Терет историје”) из 1966. године и *Metahistory (Мејтаисторија)* из 1973. године. Ewa Domańska, „Wokół metahistorii”, у: Н. White, op. cit., 7–31.) Вајтови погледи с тачке гледишта књижевног теоретичара могу се много лакше прихватити. Указујући на последице тако радикалног изједначавања књижевног и историјског дискурса за науку о историји, Едвард Касперски говори чак о „крају” и „ликвидацији” историје. Вид. Edward Kasperski, „Historia w literaturze, literatura w historii”, у: *Teraźniejszość i pamięć historii...*, 13–31.

<sup>18</sup> „Кодирање догађаја ... [наративним] структурама – пише Вајт – један је од начина на који култура осмишљава индивидуалну и колективну прошлост.

Петковић указује на фиктивни, наративни карактер историјских извора, истичући учешће маште у процесу њиховог стварања и даје им статус фиктивних текстова. Знак мирења са замишљеним карактером нашег перципирања и описивања света је управо фигура хроничара-историчара – личност Ловаса. Сазнавши истину о суштини „блиставог доба”, о механизму стварања историје, он постаје учесник и највероватније творац следеће легенде о највероватније режираној смрти (доказ за то је тестамент остављен на столу, у коме своје записе, хронику Двиграда, која открива истину о чувеном вајару Калдеронију, поверава наратору). Хроничар-историчар, дотле трагалац за истином, откривши механизам њеног конструисања, и сам постаје апологет маште, који претвара у позитивну вредност свој спознајни пораз, дајући му нови смисао.

*Пућ у Двиград* је покушај демонтаже смисла приче, која је доводила у ред догађаје, дајући им одређено значење, покушај мењања те приче са одређене временске дистанце. Захваљујући техници укрштања перспектива наратора и Ловаса, Петковић постиже ефекат истовремености дијахроније и синхроније, као и ефекат кумулације времена, а простор те кумулације постаје управо Двиград. Стратегија сударања тачки гледишта доводи до немогућности једнозначног одређивања смисла, гради ироничну дистанцу прожету комиком. Док се за наратора-туриста време мери у ритму „од доласка до одласка”, дакле ишчекиваних и жељених летњих одмора у Двиграду, за Антонија Ловаса – „домороца”, период одмора од маја, када почиње сезона, до краја године представља „кошмар”, повезан са најездом туриста. Испоставља се да читав живот, од рођења 1936. године до послератне, туристичке стварности Двиграда, протиче за Ловаса у знаку „лоших времена”, јер су она добра (којих се *ноћта бене* нико не сећа) већ прошла. Траг њиховог постојања су Двиград и његова прошлост: древна, заустављена у времену, као и савремена, заустављена у нараторовом сећању.

---

Комплексе догађаја можемо разумети на разне начине. Један од њих је подвргавање догађаја дејству закона узрочности, који детерминише њихове секвенце тако да на крају постану одређене конфигурације које подсећају на 'последнице' деловања механичких сила. То је типичан начин за научно објашњавање. Други начин да се разуме комплекс догађаја, који на први поглед изгледају необични, енигматични или тајанствени, јесте њихово кодирање категоријама које нуди култура, таквим као што су метафизички појмови, верска убеђења или облици приповедања. Резултат таквог кодирања је претварање непознатог у познато, уопште узев, то је прави начин за историографију, за коју су 'подаци' увек на почетку посебни, да не кажем егзотични, макар због временске дистанце и првобитног припадања облику живота који се разликује од нашег сопственог." Н. White, „Tekst historiograficzny jako artefakt literacki”, прев. на пољски Marek Wilczyński, у: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, 86 (Н. White, „The Historical Text as Literary Artifact”, *Clio*, 1974, vol. 3, no. 3 /june/, pp. 277–303).

Једини начин (краткотрајног) осмишљавања живота је – у роману – заустављање времена променом места гледања („одлазак у прави час”), која омогућава фиксирање прошлости, а самим тим њен опис. Потреба за сталном променом, обнављањем перспективе, како се чини, код Петковића произлази из ничеански инспирисаног нарушавања статуса прошлости као полазишта за сва садашња вредновања, која су извор митотворних процеса.<sup>19</sup> И мада је писац свестан нужности сталног обнављања тог смисла, изгледа да се мири с мишљу о неизбежности потребе за митом. Ово уверење изражено је у нараторовом размишљању:

Али је, несумњиво, сама могућност да је једном, некада, било и боље, повлачила за собом осећање, крајње теоријско, али не и неважно, поуздани дах умирења притајено присутан, како би се чудо могло догодити и добро се време вратити, једноставно, као што се враћа лето не изискујући никакво наше учешће ни разумевање – није ли оно исто тако необразложено и нејасно нестало? Када су била та добра времена?<sup>20</sup>

### 3

Главна промена у Петковићевој прози после 1991. године, видљива у роману *Судбина и коменџари*, настала је на плану конструкције дела и заснивала се на ширењу простора и динамизацији. Овај ефекат Петковић је постигао разбијањем форме хронике – коју је дотле користио – конвенцијом расутог романа-лексикона, који представља модел хаотичног и разбијеног света, света *in statu nascendi*, који треба поново саставити од речи.

Термин „карта Средоземља”, употребљен као интерпретативни кључ за *Судбину и коменџаре*, уписује се и у намеру аутора, који као мото седме главе наводи реченицу Драгана Великића – „Време је за картографе”.<sup>21</sup> Она упућује на један од тематских планова књиге који чини прекрајање мапе Европе од стране великих сила и (настајући између њихових „снова о моћи”) сан о Србији, актуализован и ратом, у чијој је сенци настајао Петковићев роман:

Човек се данас чудно осећа – каже приповедач – исписујући реченицу да је Орфелин рођен године 1726. у Вуковару – имена каткад могу нестварније звучати него неке давне године. Ко год је

<sup>19</sup> Такву критику је већ Фридрих Ниче износио у својим *Несавременим размишљањима*.

<sup>20</sup> Р. Петковић, *Пућ и Двиџрад*, оп. cit., 66–67.

<sup>21</sup> Радослав Петковић, *Судбина и коменџари*, Време књиге, Београд 1994, 130.

видео макар слике оне сабласти коју у часу док причамо ову причу означавамо именом Вуковара, знаће шта мислимо.<sup>22</sup>

Роман је уметнички остварена егземплификација тема које су се налазиле у центру интересовања Мишела Фукоа. Наравно, не само због тога што је у једном од интервјуа Фуко рекао за себе да је картограф:

Коришћење књиге уско се повезује са задовољством које она пружа, ипак то што радим не третирам као дело и смета ми кад себе зовем писцем. Ја сам продавац алатки, произвођач рецепата, индикатор циљева, картограф, цртач планова, трговац оружјем...<sup>23</sup>

него и због „опросторивања” историографског дискурса. Ово „опросторивање” је код филозофа изведено засићивањем језика описа метафорама затварања, искључивања, одвајања; помоћу таквог описа, у којем је стварност у покрету, подвргнута односима снага, борбама и конфликтима и описа у којем су географски термини, просторне метафоре и архитектонске фигуре основна средства која служе представљању односа моћи (како запажа Марија Соларска: „Географија која се развијала у сенци армије служи се правно-политичким терминима: подручје, премештање, регија.”<sup>24</sup>).

Петковићев роман-карта пресликава простор којем је наметнута подела. Он обухвата Средоземље – подручје на ком се стичу утицаји и империјалне амбиције Русије, Француске, Аустроугарске и Отоманске империје, снага у односу на које се обликовала политичка историја Србије. Мада се не одликује традиционалним, азбучним ређањем одредница, од личности и места који се у *Судбини и коменџарима* појављују може да се сагради лексикон знакова, простора српског културног и историјског памћења. Ниједан од топонима и патронима који се појављују у роману није неутралан. Сваки је оптерећен баластом властите историје и значења, која се преплићу и мешају у различитим временским плановима, а посебно су повезани ликом Ђорђа Бранковића. Избор места догађаја, подручја несигурног утицаја Аустроугарске, није случајан.

<sup>22</sup> Ibidem, 29.

<sup>23</sup> Michel Foucault, „Des supplices aux cellules” (разговор са Мишелом Фукоом), *Le Monde*, no. 9363, 21. fevrier 1975, p. 16, према: Bogdan Banasiak, „Michel Foucault – mikrofizyka władzy”, *Literatura na Świecie*, 1988, nr. 6, s. 330–338. Као основ наведеног превода на српски језик послужио ми је пољски превод Фукоовог исказа.

<sup>24</sup> Maria Solarska, *Historia zrewoltowana. Pisarstwo historyczne Michela Foucaulta jako diagnoza teraźniejszości i projekt przyszłości*, Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006, 136.

Одређује тематски план повезан с проблематиком власти и моћи. Наводећи околности првог српског устанка као позадину текста биографије Волкова, Петковић представља тренутак рађања „из ничега” српског националног идентитета, механизам настанка великих нарација конструисаних у случају Волкова од однарођене националне свести, разбијене у дијаспорама<sup>25</sup>. Реалије које се односе на буђење националне свести код Словена у XIX веку аутор романа демистификује у опширном експлицитном коментару који указује на чињеницу тадашње језичке „дисперзије”:

Историја народа на тлу источно од Трста је тако компликована, да човек једном непрецизном речју може отворити неслућене амбисе мрака и дозвати разна чудовишта која их насељавају. ... Чак и они велики заточници буђења националне свести учили су језик у позним годинама и много се лакше изражавали на немачком, као што су се, у исто време, српски и хрватски студенти из Далмације свађали по Бечу на италијанском, јер су сопствени језик знали одвећ лоше да би на прави начин могли заступати српске или хрватске ставове и интересе.<sup>26</sup>

Ова чињеница се наводи у фрагментима који говоре о томе како је „... Ђорђе Бранковић ... пишући своје *Хронике* писао на језику који је био заиста његов – у смислу да је тим језиком само он и нико други на свету говорио”<sup>27</sup>, или запажањима посвећеним Спиридионовом језику. Споменути лингвистички проблем је интересантан због тога што Петковић у роману наводи (у облику фрагмента или наслова њихових дела) Гаврила Стефановића Венцловића, Јована Рајића, Захарија Орфелина и Доситеја Обрадовића, који су користили (мада недоследно) принцип билингвизма. Предлог заснивања језичке норме на принципу *decorum* Лукијана Мушицког био је алтернативан у односу на концепт Вука Караџића, који се – што је битна интерпретативна чињеница – у роману не појављује.

Од знакова памћења Петковић гради причу о механизмима и изворима националног митотворства, предочавајући на разли-

<sup>25</sup> О дијаспорама као чиниоцима хаоса, који допуњују монолитну, телеложку визију еманципацијских процеса словенских народа види: Maria Dąbrowska Partyka, „Diaspory i peryferie. Kilka uwag o kulturze literackiej Słowian w XIX wieku”, у: *Słowiańskie diaspory. Studia o literaturze emigracyjnej*, ред. С. Јуда, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, 33–40. У чланку ауторка пише о контрадикцији између индивидуалног дисперзивног и неодређеног националног идентитета појединаца (који се види у текстовима биографија) и синтетичког карактера великог монолитног пројекта идентитета у словенским културама.

<sup>26</sup> Р. Петковић, *Судбина и коменџари*, оп. cit., 304.

<sup>27</sup> Ibidem.

читим плановима дискусију посвећену начинима конституисања традиције и историје (нарације) и националног идентитета, дискусију која се темељила на два (у поједностављењу) условно супротна модела: просветитељском („рационалистичком“) моделу знања (који заступа Доситеј Обрадовић) и ирационалистичком, моделу мита заснованом на вери (Викентије Ракић).

Спор о карактеру националне културе је у роману један од елемената дискусије са „просветитељским пројектом“, која се наводи у алузијама на ширем, цивилизацијском плану романа:

Наша прича се одвија у Санкт Петербургу крајем XVIII столећа; у том тренутку и на том месту налазимо се на граничној линији између средњовековног и онога што називамо модерним доживљајем ствари. Ову вероватноћу помало доводи у питање чињеница да је Волков тек стигао из провинције у којој су ствари стајале сасвим другачије – њена удаљеност од Петербурга није била у врстама, него, буквално, у столећима.<sup>28</sup>

Растојање између места актуелног боравка јунака и места његовог порекла указује на компликовану ситуацију Србије која је у време када су друге нације улазиле у епоху модернитета, градећи своје снове о моћи на постигнућима просветитељског рационализма, парадоксално, из основа, на митовима заснивала своју будућност и повратак на мапу Европе.<sup>29</sup> Петковић представља текст историје Србије која постоји једино у сећањима и сновима, државу коју – поред њене неприсутности на карти – јунаци носе у себи. Као Двиград из Петковићевог дебитантског романа – простор сентименталних успомена из младости, Русија Павла Волкова поста-

<sup>28</sup> Ibidem, 24.

<sup>29</sup> Важан елемент демитологизацијског карактера овог романа (у контексту времена у којем је настао) је фрагмент о одлуци путовања у Београдски пашалук коју је Доситеј Обрадовић донео под утицајем сусрета са учесником устанка. Одломак представља конфронтацију идеализоване слике о „романтичном дивљаку“ присутне у стереотипним представама Запада (укључујући аустријске Србе) са примитивизмом становника Отоманске империје, поносног на своја „јуначка дела“ која су се стереотипно приписивала Турцима – варварима. Културно-цивилизацијске разлике између Срба који су живели у различитим државама допуњују слику дисперзивне мапе. О поменутих разликама и о двострукој слици епохе: херојске (визији која се појављује у песништву) и „смањујуће“ слике грубе и безобзирне, примитивне стварности које садрже мемоари из оног доба, пише интересантно Јоана Рапацка. Види: Joanna Rapacka, „Żywot Nićifora Ninkowicia“, у: idem, *Śródziemnomorze. Europa Środkowa. Balkany. Studia z literatur południowosłowiańskich*, ред. Maria Dąbrowska Partyka, Kraków 2002, 37–68. Симптоматичан је њен исказ: „Језик политичке, друштвене и привредне историје, формиран на основу европске традиције и искуства, неизбежно чини лажном слику стварности попут српске стварности с почетка XIX века, тако различите од европске.“ Ibidem, 42.

је замишљена Нова Србија, а Трст Србија које, у време које описује роман, нема на мапи. *Судбина и коменџари* дакле говори о местима одсутности, више него о местима присуства.

Петковићев роман је вишеслојна разбијена хроника испреплетених временских перспектива, лексикон места и ликова, у којем настаје ненамеран, али у речницима често присутан гротескни ефекат, изазван директним суседством удаљених значења које арбитарно везује азбучни ред.<sup>30</sup> Попримајући облик лексикона који се распао, свет Петковићевог романа је свет нестабилности, покрета, хаоса. Свет у којем различитост временских перспектива открива тренутност и непостојаност значења.

У роману-карти предмет је у скали и зато детаљи постају невидљиви. Важна су имена, места и релације, а не изгледи. Ефекат стања динамичне променљивости и нестабилности Петковић постиже стратегијом истовременог обједињавања и расејавања, (ре)конструисања и (де)деконструисања текста романескне карте и њених стратешких слојева: политичко-историјског и аутоматског.

У тексту *Други џросџори*, наведеном на почетку излагања, одређујући прелаз од темпоралног ка специјалном као особину савремености, Фуко ипак не искључује темпоралност. Он обраћа пажњу на промену начина доживљавања света у којем линеарност мењају симултанizam и места пресека или прелаза (Фуко их зове „сноповима”), а њихове реализације су места кумулације и сусрета различитих времена (хетерохроније) и простора (хетеротопије).<sup>31</sup> Хетеротопије (нпр. сцена) и хетерохроније (нпр. гробље или архив) истовремено су транслокације места и времена, чија је последица слагање значења, умножавање смисла, који у Петковићевом роману доприносе дисперзији карте. Такве хетеротропије и хетерохроније су у *Судбини и коменџарима* сцена, врт и море, које спаја семантичко подручје раскршћа (по Фукоу типична хетерохронија – архив се налази у другим Петковићевим романима: фотографски и филмски архив – *Сенке на зиду*, полицијски архив – *Пуџи у Двиџрад*).

Интересантно је да у својој историји Фернан Бродел статус раскршћа придаје баш Средоземљу, пишући да је оно „стародавно раскршће”<sup>32</sup> и допуњује то поређење сугестивним описима богатства и разноликости биљног света који подсећа на рајски врт. Сличан опис баште у којој је могућа промена приче можемо наћи и у Петковићевом роману.<sup>33</sup> Избор школе или покрета *Annales* као упоредне тачке анализа има симболично значење. Извршена од стране ње-

<sup>30</sup> Т. Walas, op. cit., 94.

<sup>31</sup> М. Foucault, „Inne przestrzenie”, op. cit., 117–125.

<sup>32</sup> Ф. Бродел, op. cit.

<sup>33</sup> Р. Петковић, 273–274.

них представника, критика традиционалне историографије, која је историју посматрала кроз призму категорија метафора развоја (напретка, еволуције) и генезе (генеалогичке), заснивала се између осталог на негирању идеје револуције и цезуре. Цезуре коју је, према досадашњим описима, представљала Француска револуција – прелаз од феудализма и капитализма, од старог аристократског монархизма ка новим, егалитаристичким, демократским идејама.<sup>34</sup> Она се у *Судбини и коменџарима* призива у пасусу који је полемички коментар идеја и подухвата Петра Великог:

... У Адмиралитету ... се чак могло чути да су сличне идеје [Петра Великог – С. Н. Б.] управо узрок свега оног шта се тренутно дешава у Француској.<sup>35</sup>

Романи Радослава Петковића само се донекле надовезују на метод Фернана Бродела. Ако Петковићев роман третирамо као врсту историографске наративе, основну разлику између та два метода чини чињеница да Петковић у своју визију историје уноси перспективу индивидуалне свести (која је последица хроничарске конвенције), док се Броделова техника заснива на концепцији „пуста“ и „надљудске“/„безличне“ историјске стварности (особина модернистичке историографије, која истражује циклусе и тенденције а не догађаје, јесте заобилажење у интерпретацији индивидуалног, субјективног елемента свести).<sup>36</sup>

Средоземље је такво раскршће за Павела Волкова, суоченог са избором своје животне приче (она може да се развија у правцу љубавне или шпијунске приче) и раскршће метафоричног пута Србије према слободи, неизбежно повезаног са избором савезника и властитог културног модела. Смештање топоса раскршћа у три временска слоја романа – осамнаестовековни (Велике сеобе), деветнаестовековни (српски устанци и „народно пролеће“ 1848) и двадесетовековни (када је два пута, 1948. и 1957. Југославија иступала против Совјетског Савеза и најсавременији, који бележи последње ратове) – омогућава да се Петковићев роман чита као мапа која приказује раскршћа српске историје (између путева које симболизују Аустроугарска и Русија). Роман, ако у њему (упркос деконструкционистичкој стратегији) спојимо расејана значења, представља скраћену, затворену у знакове (које чине места – ликови) историју југословенске идеје, чији је пара-симбол Ђорђе Бранковић

<sup>34</sup> W. Wrzosek, *Historia – kultura – metafora...*, 48.

<sup>35</sup> Р. Петковић, *Судбина и коменџари*, op. cit., 27.

<sup>36</sup> W. Wrzosek, op. cit., 99.

– како каже Павле Вуковић – „... на неки начин, претеча југословенства”.<sup>37</sup>

Као борба снага, дакле као израз динамике романескне карте, може да се чита „борба” значења. Карта Средоземља биће у овом читању не само стратешка, политичка карта, него и карта уметничких стратегија и пишчеве самосвести. Друга од споменутих Петковићевих хетеротопија – позоришна сцена – појављује се у роману у контексту кључног места догађаја – Трста, који Волкову личи на „позоришне кулисе”<sup>38</sup>. Ако се призове Деридин термин „сцена текста”<sup>39</sup> и упути на аутоатематски слој романа, у којем се представља писац, који такође стоји на раскрсници, вреди навести сам текст:

Распад форме, губљење ослонца у било чему познатом, почетак неизвесности; опасности које су увек вребале у тами, али биле крошене сигурношћу познатих облика, наједном са вриском искачу пред преплашено лице објављујући своје присуство. Више не вребају, скривене, већ своју жртву сада гласно и крволочно траже. А онај којем се то деси одвећ добро зна ко је жртва. Зато је природно да се писац, ма колико већ самом природом свога посла био усамљеник, у таквом часу, *часу распада форме*, неком обрати. А преостаје му, једино читалац.<sup>40</sup> (подвукла С. Н. Б.)

Сравњујући књижевни и историјски дискурс (уметност – политика), Петковић указује на категорију која спаја оба: машту. Она постаје једна од моћи, покретач не само политичких но и уметничких визија, као истовремено деструктивна и конструктивна снага. У том контексту веома је симптоматичан мото шесте главе романа:

Можда је на самом крају свога живота, 1880. почео да верује како народ, нација, не твори себе у складу са својим најбољим замислима, већ да га *убличавају друге силе, о којима мало зна.*” (Џејмс Фарел, подвукла С. Н. Б.)<sup>41</sup>,

у којем реч сила може да се чита и у милитарном и у духовном кључу.

Продужетак значења импликованих метафором раскршћа јесте слика морске обале на којој стоји Павел Волков на почетку

<sup>37</sup> Ibidem, 302.

<sup>38</sup> Р. Петковић, *op. cit.*, 114.

<sup>39</sup> Жак Дерида, *Разговори*, прев. Владимир Милисављевић, Књижевна заједница – Октоих – ОЈИП Дуга, Нови Сад – Подгорица – Шамац 1993, 44.

<sup>40</sup> Р. Петковић, *op. cit.*, 221.

<sup>41</sup> Ibidem, 124.

*Судбине и коменџара* (5. III 1806. године). Супротстављајући море копну, Тадеуш Славек пише:

Стајати на обали историје значи стајати између мора и копна, суочавати се са одлуком о правцу погледа или кретње. ... Копно је место историје, док је море, захваљујући чињеници што не чува трагове [мада се с том тезом не морамо слагати – С. Н. Б], непријатељ историјског мишљења.<sup>42</sup>

Волковљев поглед окренут према мору је знак очекивања, док је море симбол маште и снова. Зато је важна хетеротопија брод – симбол политичке и милитарне моћи коју у роману представља лик Петра Великог, али и моћи обичних људских снова, у име којих у првом Петковићевом роману, *Пути у Двиџрад*, на своју последњу пловидбу креће Антонио Ловас. Брод видљив такође у позадини фотографије која отвара породични албум у роману *Сенке на зиду*, у злослутном облику оклопњаче, као симбол маште претворене у ратну машину.

Мапа Средоземља Радослава Петковића је метафора света у којем постоје креативне али и опасне моћи, метафора неограничене маште у име које је наступао Мишел Фуко, пишући:

У цивилизацији без бродова машта вене, шпијунирање заузима место авантуре, а полиција долази уместо гусара.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Tadeusz Sławek, „Morze i ziemia. Dyskursy historii”, у: „*Facta ficta*”. *Z zagadnień dyskursu historii*, ред. Wojciech Kalaga, Т. Sławek, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1992, nr. 1239, 40–41.

<sup>43</sup> M. Foucault, „Inne przestrzenie”, op. cit., 125.