

лазак у сећање и *окрећ* од заборава (песме) има жртвени карактер и дионизијски принцип, не би ли се умрла драга у смрти која све нивелише учинила посебном, јединственом („Нећу да будем штоф за твоју поезију као све твоје бивше”), а избегла баналност („Страх пред баналношћу, пред кичем га блокира, али он се тера да пише јер му је то преко потребно”).

Сабо-кројач *ћрекраја* мит о Орфеју и Еуридици. Он је непеснички Орфеј; реалан, али самосажалив и безвољан, свестан да његова песма није јача од смрти. Отуд раздирући осећај кривице, бес на себе и вишеструка, готово рефренска, репетитивна самоосуда да је *издајница*; отуд не може даље од оплакивања. Његов *окрећ* је на формалном плану, жанровском. Окреће се од поезије и улази у прозу у корист чувања сећања на умрлу драгу (*хиперјамћењем*). На овај начин мотив је обезбедио наративност. За Сабоа једино бол је стваран; чини га живим; његово живо тело је проводник бола. Бол је потврда сећања и љубави и док је бола и њега у животу постојаће А. и сећање на њу; он сећањем интернализује мртву драгу. Поезија је умрла са манифестацијом поезије. За разлику од Орфеја, Сабо (би) се одрекао песме да врати/сачува А. Та разлика је полна и жанровска. То је место где је стао. Самоозначен као *poeta minor*, Сабо негира песму и бира егзистенцију изван песме, као ауторитативни сведок (приповедач), а не као њен с(амо)уверени творац.

Где је Сабо стао Хорват је наставио.

Бранислав ЖИВАНОВИЋ

ПСИХОЛОГИЈА БЕСТИЈАЛНОСТИ

Давид Албахари, *Живоћинско царство*, „Чаробна књига”, Београд 2014

Када су најближи сарадници, читајући рукопис *На Дрини ћурија*, питали Андрића зашто је тако брутално, хиперреалистички описао Радисављево набијање на колац, он им је одговорио: „Свирепости је било свугде, ја је нисам измислио” и по сопственом признању накнадно „ублажио” ту сцену у коначној верзији романа (Љубо Јандрић, *Са Ивом Андрићем: 1968–1975*, Београд 1977, 89). Како смо, за седамдесетак година, од Орвелове *Живоћинске фарме* еволуирали, или боље рећи деволуирали, као људска врста до *Живоћинског царства*? На фарми се узгајају домаће животиње и човек их на крају обуздава, контролише и потчињава. Али у царству животиње су закон, преузимају водећу улогу; човек постаје животиња, дозвољава да га оно бестијално у потпуности преузме и регресира на ниво анималности и примарних нагона. Фарма има своју сврху, а царство је демонстрација моћи. Како смо као друштво доспели до тренутка када, упркос напредовању у многим областима цивилиза-

ције, назадужемо као људска бића, сужава се свест и интелект, а дозвољавамо да се оно зверско све више испољава?

Мотив репресије је једна од главних преокупација Албахаријеве прозе, па ни овај роман није у томе изузетак: „Знамо све о жртвама (...) и сада је дошло време да научимо нешто о целатима” (112). Роман се у једној равни актуелизује у амбијенту Југословенске војске с почетка седамдесетих година XX века, који својим ригидним устројством, гвозденом дисциплином и деперсонализацијом погодује илустровању репресивног система, неупитне послушности, демонстрацији силе и моћи јачих над слабијима, али и због затворености тог микрокосмоса – немогућности слабијих да се бране или заштите. Овај свет у малом, *кризна ситуација* – како би је назвао Бахтин, представља ону Кишову *Ѕукојшину*, која је такође својствена Албахаријевој иманентној поетици. Наиме, у роману *Мамац* из 1996. Давид Албахари наводи један тренутак, такође из доба служења војске, када наратор открива апсурдну чињеницу да је девет месеци носио пушкомитраљез без ударне игле. „У том ситном квару требало је да препознам *Ѕукојшину* (подвукла Д. Б.) која може све да угрози, што се обистинило, јер је од те пукотине настала јама у коју је пропала цела држава” (*Мамац*, Београд 1997, 50). Пажљивом читаоцу се чини као да је од ове пукотине скоро двадесет година касније настао роман *Животињско царство*.

Албахаријево царство у овом роману насељавају људи, а придев „животињско” алудира на природу њихових карактера, али и кореспондира са метафоричним надимцима главних актера радње. Пре свега, треба напоменути и да служење војног рока представља специфичну друштвену ситуацију у којој су сви наизглед изједначени и препуштени самима себи, потпуно деперсонализовани и без икакве интимае. Међутим, зарад опстанка, човек се неминовно удружује, рекло би се у друштвене групе или заједнице, а овде се мушкарци удружују у чопоре – екстремне ситуације захтевају екстремне мере. На челу тог чопора у Албахаријевом роману налази се Димитрије Донкић (енгл. *donkey* = магарац; какве ли ироније!) звани Ракун. Зоологија објашњава да су то ноћне животиње, сваштоједи, веома спретне са предњим шапама. Због свог физичког изгледа, односно због „маске” црне боје која им уоквирује очи, ракуни су добили репутацију вештих лопова, а у многим митовима јужноамеричких народа познати су као изузетно лукави и довитљиви. Такође, у последњој половини XX века откривено је да чине велики проценат преносилаца беснила. Мужјаци ракуна живе у групама од по четири јединке, па тако и у овом роману дружину Животињског царства чине још и Рецеп Змија и Горан Крпел, обојица са негативном конотацијом надимка – зло и паразит. Следећи члан који ће им се придружити је и наратор романа са надимком Тигар. Међутим, објашњење настанка надимка откриће сасвим другачију рецепцију: није га добио због крво-

жедности и предаторства, на шта би можда упућивала прва асоцијација, већ по истоименој песми Вилијама Блејка из здружене збирке *Песме невиности и искуства*. Дакле, постаје јасно да се један члан чопора разликује, јер његов надимак сугерише интелектуалца и уметника. И уистину је тако: он је пре тога био студент англистике, члан једног од многобројних комитета, али и учесник студентских протеста крајем шездесетих година. Послат је у војску „по казни”, носећи у себи очај, али и страх од људи какав је Димитрије Ракун. Чопор је, наизглед, потпун – два Београђанина и два Приштинца. Међутим, заплет почиње када је и пети члан, дакле „вишак”, насилно и невољно инкорпориран у Животињско царство – Миша Врабац. Он има заједничку активистичку прошлост са наратором, али је његова улога у студентским протестима била много значајнија, био је у самом врху. Миша ово вешто крије и не жели да се за то у војсци сазна, а управо та чињеница наговештава заинтересованост Димитрија Ракуна да га држи на оку. Миша ће током своје иницијације предложити надимак Аксолотл (који је уједно био и лозинка за време студентских протеста), чиме Албахари упућује и на истоимену причу Хулија Кортасара, а у чијем кључу се може читати и разрешење романа, које овде ипак нећемо открити. Пејоративни надимак Врабац, који упућује на уплашеност и дрхтураво ситно тело, у потпуности одговара Мишином држању у војсци. Ракун ће у току развоја приче исказати све своје карактеристике из домена фауне: изузетну превртљивост и притворност, вешту манипулацију људима, бандитску бескрупулозност, а нарочито ће демонстрирати своје „беснило”, које се као зараза проширило на остале чланове Животињског царства. Међутим, пред крај романа, у белешци бр. 42, Албахари ће написати: „Само у измишљеним животињским царствима, какво је било наше, може да се створи таква нелогичност, тј. да се прогласи да је ракун најопаснија зверчица, док је тигар сведен на улогу статисте, и то статисте који воли да изриче моралистичке опомене. Ми смо, дакле, пре били за Дизнијева *Чуда њприроде* него за било какав уџбеник за зоологију.” На тај начин, можда наизглед ауторском иронијом побија аналогије са животињама, али свакако да роман представља својеврсну психологију бестијалности.

Друга раван радње одиграва се четрдесет година после војске, у времену које је такође измештено из свакидашњег миљеа. И наратор и Ракун се налазе у иностранству, што уводи мотиве отуђености и аутсајдерства својствене Албахарију. Из тог времена, дакле ретроспективно, наратор започиње причу.

Остајући веран свом књижевноуметничком поступку непоузданог приповедача, Албахари овога пута користи нову технику приповедања и концепције романа. Наиме, у уводу се напомиње да је овај „рукопис који се нуди читаоцу” у ствари приређен; једна особа га је нашла на аеродрому, предала службенику обезбеђења који је био песник-аматер

и тако из руке у руку, на крају је редигован и објављен. Дакле, слично дневнику Данијела Леверкина у Пекићевом *Беснилу* (чудне ли случајности!), Албахари постиже својеврсну постмодернистичку илузију веродостојности. Али за разлику од Пекићовог романа, где се дневнички записи смењују са исказима свезнајућег приповедача, у овом роману интегрални део текста приповеда непознати аутор рукописа (делови се насловљени као „Пролог”, „Прича” и „Епилог”). Изузетак чине „Увод” и понеке од „Бележака” на крају романа (које су технички реализоване као ендноте, што знатно отежава читање), које при крају дела попримају полифона својства: негде проговара аутор рукописа, а негде свезнајући приповедач, односно ауторски глас. Примери су бројни.

Белешка 43: Све је у овом опису крајње непостојано и нема никаквих гаранција да је истинито. Ако неко буде ово читао, мораће сам да одлучи коме ће веровати. Има оних који тврде да је најбоље, ипак, не веровати.

Белешка 44: Као ни у оној чувеној Кортасаровој причи, ни у овој неће никада бити јасно у ком лицу је испричана, односно у ком лицу је треба поново испричати да би била оно што би доиста требало да буде.

Дакле, непоузданост приповедача иницира и непоузданост приче, и тако Албахари иновира модел „књиге о књизи”, који је такође једно од његових књижевноуметничких својстава (нпр. роман *Лудвиџ*). Даље, новина на пољу постмодернистичког проседеа је и неодредљивост наткриљеног гласа који позива читаоца на својеврсну реконструкцију, рекреацију приче. Ако је за постмодерног писца карактеристична деконструкција приче, онда се пред новог читаоца поставља изазов да ту причу реконструише, уобличи, удахне јој својство значења у складу са својим читалачким искуством.

Белешка 40: Вероватно је првобитна верзија садржавала озбиљне анализе и критику једнопартијског система, са нагласком, наравно, на улози и месту војске у таквој држави. С временом се та оштрица иступила и критика идеологије је постала мање занимљива, те је неко вероватно очистио текст од свих идеолошких и политичких референци, остављајући само причу о људском понашању унутар било каквог чврсто затвореног система у којем постоји хијерархија власти и подела на „нас” и „оне друге”. Лично је постало безлично, док је опште заменило појединачно. То је довело до разних промена у сликању односа између главних ликова у овој причи, те би можда било најбоље да читалац сада почне да чита књигу из почетка. Отвориће му се један нови свет.

Модалност исказа у овој белешци (поновљени прилог *веровајћно*, речца *можда* и именица *промена*) сугерише на варљивост приче, али

може представљати и својеврсни увид у процес књижевног стварања, покушај писца да одагна идеолошко-политички фон приче и да је прикаже у пуноћи њене (не)људскости. Било како било, сигурно је да поставља важно питање: како смо од људи постали људождери?

Драѓана БОШКОВИЋ

ПРИЧЕ ИЗ (ИСКРИВЉЕНОГ) ОГЛЕДАЛА

Вуле Журић, *Тајна црвеног замка*, „Лагуна”, Београд 2015

*Сећање је, ѿмишља, само леја лаж да нисмо заборавили.
А ѿисање јуриш на ровове усјомена.*

Вуле Журић

Правећи разлику између историјског романа, како га је видео Ђерђ Лукач, и историографске метафикције, Линда Хачион у својој књизи *Поеишка ѿсѿмодернизма* примећује, између осталог, да је једна од карактеристика историјског романа „стављање историјских личности у споредне улоге”. „У многим историјским романима”, каже она, „стварне фигуре прошлости се развијају да би својим присуством потврдиле аутентичност фикционалног света, како би формалним и онтолошким опсенама прикриле спој фикције и историје.” Насупрот томе, постмодерна фикција и, унутар ње, историографска метафикција врло често за своје протагонисте узимају управо личности од великог историјског значаја. Интересујући се за детаљ и преиспитујући (званичне) историјске чињенице, оваква врста литературе не пати и не лamentsира над прошлим догађајима, желећи да оживи и реинкарнира време у којем су се одиграли, већ тежи да реинтерпретира и изнова/искоса сагледа личности и догађаје који су минули. Иако није роман већ збирка прича, нова књига Вулета Журића баштини неке од елемената историографске метафикције, од којих предњачи избор главних јунака – значајне фигуре српске и, шире, југословенске прошлости XX века – интересовање за историјске фрагменте и пародијски однос према њима.

Књигу *Тајна црвеног замка* чини, симболично, петнаест прича, од којих су неке већ од раније познате читалачкој јавности. Наиме, четири приче су биле објављене у тематским збиркама групе аутора – „Младић на Тасосу” у књизи *Овако је ѿочело* (о Грчкој), „Аграмерски домино” у збирци *Земаљски другови* (о Иви Андрићу), „Одлазак у Киленц” у књизи *Пућник са далеког неба* (о Милошу Црњанском) и „Гаврилов принцип” у истоименој збирци (о Сарајевском агентату) – а поједине у домаћим књижевним часописима – „Ђиласов број” у *Лейѿојису Мајѿице српске*