

има 47 одредница: 3. Дечак Мануил који има три године је убица јер демони рачунају на људску логику и разум.

У Закључку је резимиран садржај књиге и истакнуте су заслуге италијанског и српског писца, садржане у разоткривању општих модела „по којима се конституише историја (али и стварају и руше митови)”. Еково и Павићево стваралаштво декларише се као „део мистичне мисије”, а обојица истовремено негују сопствену културу, али не без „космополитских визија” и окренутости „цивилизацијским процесима”. Можда би било интересантно да смо могли прочитати и поглавље у коме би се директно осликавао дијалог између *Имена руже* и *Хазарског речника*. Тај дијалог лако се домишља у глави сваког читаоца *Ојворених лавирината*: у сучавању Ековог и Павићевог односа према средњовековљу, отровној Аристотеловој *Поетици* и отровном примерку *Хазарског речника*, значењском опсегу Екове „руже” и, на пример, „руже” љубавне поезије принцезе Атех итд. Али то би биле само неке „перспективе будућих интерпретација Ековог и Павићевог стваралаштва”, које бисмо додали Живковићевим.

Такође, књига Душана Живковића подстицајна је и са становишта будућих преиспитивања Павићевог „затвореног дела”, у оном аспекту у којем аутор говори о „затворености” Ековог дела. Није искључено да би и тај вид компаративне интерпретације могао да представља научни допринос. Но, када све сумирамо, можемо констатовати да је књига Душана Живковића *Ојворени лавиринти: Еко и Павић* драгоцен и инспиративна. Указивањем на „типолошке” компаративне видике аутор је поставио платформу за нове изазове задате делима Ека и Павића, што подвлачи квалитетом задатим концептом едиције „Црвена линија”.

Јелена МАРИЋЕВИЋ

АПОКАЛИПТИЧКИ КАРНЕВАЛ ЛАСЛА КРАСНАХОРКАИЈА

Ласло Краснахоркаи, *Сајанијанџо*, превео Золтан Могушчиј, Дерета, Београд 2016

У интервјуу поводом превода романа *Рај и Рај* и збирке прича *УнутраЈеЖивотиња* на хрватски, Ласло Краснахоркаи је себе окарактерисао као писца дугих, „природних” реченица који је посебно осетљив на демоне, и књижевне и стварне – а ипак, наша културна средина га је прво упознала као косценаристу филмова *Сајанијанџо* и *Веркмајстерове хармоније*, у којем је дужина реченице замењена дужином кадра,

а демонолошко скривено у црно-белом пејзажу мађарске пустоши. Иако је дебитантски Краснахоркаијев роман *Сатанџанџо* из 1985. имао значајну рецепцију и међу критичарима и међу широм читалачком заједницом и скренуо пажњу на аутора који је тренутно међу најпревођенијим мађарским писцима, код нас је 2013. године прво преведен његов други по реду роман, *Меланхолија оџџора*, који се враћа сличној тематици и готово као да дописује, кроз поновљене ликове, све оно што није речено у *Сатанџанџу*. Но, ваљало би се запитати како је могуће да једно важно књижевно име – које у нама суседној култури постоји безмало три деценије, још од појаве филмова чувеног мађарског режисера Беле Тара (средина деведесетих година прошлог века) – тек ових година буде по први пут преведено на српски језик? Да ли је ли то пропуст наше преводилачке заједнице, да ли је то проблем нашег књижевног сензибилитета, или је, не одбацујући ниједну од ове две претпоставке, посреди и изазов који Краснахоркаијев текст поставља преводиоцу, и то посебно на синтаксичком и семантичком плану.

Сатанџанџо је, пре свега, роман необичног наслова – за српски језик карактеристичније су синтагме него сложенице, и логичан превод био би „Сатански танго” или „Сатанин танго” – али који од та два? Реч „сатански” упућује на квалитативну вредност танга и његову демонску природу, али не нужно на самог Сатану, док „Сатанин” упућује на то да сам ђаво плеше шест корака напред и шест назад, као што су и поглавља овог романа организована – првих шест је обележено од I до VI, а последњих шест од VI до I, чиме затварају кружну структуру овог композиционо врло комплексног дела. Чини се, стога, да је одлука Золтана Могушчија да задржи оригинални наслов оправдана јер препушта читаоцу да сам проникне у природу необичних појава у неименованој мађарској вароши и одговори на питање ко плеше танго по вечитој киши и блату. Временске прилике у оба преведена Краснахоркаијева романа функционишу као наговештај специфичне *укоченосиџи* света у којем сви нешто чекају – у *Сатанџанџу* је то киша која непрестано пада и спречава читаоца да прецизно процени колико трају описани догађаји, а у *Меланхолији оџџора* је то ледена зима без снега која паралише с(а)вест главних (ако таквих има) ликова. Оно што је Бекет у својим драмама постигао намењањем сценографије, Краснахоркаи настоји да постигне укидањем времена, што је у вези са много пута истицаном апокалиптичном природом његове уметности. Чекање као особина иманентна његовом литерарном свету наставак је дуге традиције чекања у књижевности – ако су Кафкини јунаци чекали неименовану инстанцу која носи одгонетку за природу њихове кривице, Бекетови именовали тог којег чекају али нису знали одакле он долази, Краснахоркаијеви су своје псеудопророке и спаситеље и именовали и дочекали, али су пропустили да поставе питање одакле долазе.

Наиме, Иримија и Петрина, двојица робијаша са именима која подсећају на имена библијских пророка (Јеремија и Петар), враћају се из затвора у варошицу у којој су сви мислили да су одавно покојни и где их дочекују као васкрсле спаситеље из осиромашене и бесплодне пустоши. Аутор травестира библијски наратив о егзодусу, где се уместо Мојсија појављују два преваранта налик на ликове из комедије дел арте – Иримија носи „јаркожуте ципеле шиљатог врха које заслепљујуће шљаште” (52) и карирани сако, док је Петрина описан као ниска, безуба, ћулава луда у предимензионираном капуту са џеповима препуним ђубрета и разних звецкавих драгулија по којима непрестано пребира. Одећа налик на клоновску или на позоришни костим доприноси утиску о комичном двојцу налик на додатно пародирани Дон Кихота и Санча Пансу, или на глумце мима који се спремају за улогу, што ће на крају бити блиско истини. Ликови у комедији дел арте, попут Харлекина у карираној мајици (Иримија), слуге (Петрина) и осталих, потичу од демонолошких локалних ликова из легенди претворених у јунаке вашарских, путујућих позоришта у којима су често глумиле скитнице и шарлатани. Иримија и Петрина, али и други јунаци у роману, умногоме дугују порекло овом типу лика који је реафирмисан код Молијера, а редефинисан кроз Јонесков и Бекетов театар апсурда – они су путујући преваранти који, упркос смешној одећи и упадљиво пародираном високопарном демагошком говору, успевају да обману очајну гомилу коју су некад, у време карневала и вашарских представа, забављали. Некад типизирани јунаци комедије сада су, премда и даље врло типски, комични у својој лаковерности, парализи воље и беде – госпођа Шмит као далека рођака разуздане Коломбине, Футаки као тужни Пјеро, Иримија као Харлекин итд., при чему треба нагласити и утисак да се Краснахоркаијева типологија ликова у његова прва два романа уочљиво одржава у својој суштини, једино се имена мењају.

Краснахоркаијева специфична, изразито дуга реченица (довољно је поменути причу на неколико десетина страница написану у једној реченици, „Последњи вук”) дозвољава разлагање временских секвенци у наративу на детаље опажене у милисекундама, готово као да даје опширне и врло подробне инструкције глумцима на сцени (по чему је и Бекет, с којим Краснахоркаи дели многе поетичке елементе, био познат), што додатно појашњава чињеницу да је Бела Тар био одушевљен *Сайтан-шангом* док је овај постојао још само у рукопису и у деловима. Примера ради, навешћемо одломак у којем се види пун филмски потенцијал Краснахоркаијева реченице: „Празна чаша, коју је држао у руци пре него што је заспао, пала је на земљу, али се није сломила; глава му је пала на груди, из угла усана цуреле су му бале. Као да је баш све на то чекало: у просторији изненада завлада мрак, као да је неко стао пред прозор; боје зидова, таванице, врата, завеса, прозора и пода постале су тамније,

на докторовом разбарушеном челу коса је брже расла, као и нокти на кратким јастучастим прстима, заупцкета и сто и столица, па се у тој немуштој побуни и кућа помало слегла; са стражње стране, у дну зида, коров је почео брже да расте, расути, згужвани листови свеске покушавали су да се исправе уз нагле трзаје; заупцкеташе кровне греде, пацови су храбрије јурцали по ходнику” (79).

На мотивском плану Краснохоркаијевог романа пацови и пауци привлаче посебну пажњу, нарочито уколико се узме у обзир умртвљеност вегетације услед временских прилика и изостанак свега што би унело виталност у свет који се распада. Пацови и овде, али и у *Меланхолији оџиора*, оштећују већ трошне куће и праве тунеле у њима, грицкају делове и разносе их, а пауци који непрестано плету мрежу у крчми, сем што симболички представљају све ликове уловљене у Иримијину мрежу, истовремено су и алузија на давно распаднуту и учмалу заједницу заробљену у лепљивој материји кишне и блатне пустоши. Мачка пак има посебну функцију у Краснохоркаијевој наративној структури. Ештика у *Сайтанџанџу*, јуродива девојчица која је ментално заостала, али која једина има храбрости да искорачи из бесмислене свакодневнице у смрт, гуши мачку мишомором као вид генералне пробе за сопствену смрт, док ће распомањена гомила која уништава све пред собом у *Меланхолији оџиора* од свих варошких животиња масовно убијати баш мачке. Управо се мачке у многим културама сматрају слугама пакла. На трагу „демонске књижевности”, довољно је присетити се Бехемота из *Мајсџора* и *Марџарије* да би се Ештикино дављење мачке читало као (потенцијални) бег од ђавола.

Поменута деструктивна улога пацова у складу је са једном од упечатљивијих сцена *Сайтанџанџа* – становници пре одласка за Иримијиним обећањима о бољем животу у граду леме сав намештај, посуђе и делове куће као на пародираном ритуалу приношења жртве богу (по свему судећи Иримији), да би на крају уништили и једино место на које би могли да се врате након бесциљног и тегобног лутања које подсећа на неке од поворки сиромашних сељака са Бројгелових слика. Иримија и Петрина за то време воде дијалог који као да воде Владимир и Естрагон: „Петрина се сад већ истински разбеснео. – Ја од овога ни реч не разумем! Немој ми, бре, у ребусима причати! Говори јасно! – Обесимо се, ћулави – предложио је тужно Иримија. – Бар ће брже да буде готово. Потпуно је свеједно. Немојмо да се обесимо” (247). Њих двојица од самог почетка знају да је наратив о „изгубљеном рају” лажан јер, ако је раја и било, он је био само вековна конструкција људи попут њих, али готово фантастично указивање Ештикиног леша као фатаморгане колективне кривице (спрам кафкијанског модела индивидуалне) опоменуће их да су и они сами део тог колектива и његове идеологије.

У шестом поглављу првог дела романа, „Пауков рад II”, који у поднаслову гласи „Ђаволова сиса, Сатантанго”, у крчми као каквој импровизованој месној заједници или локалној задрузи (или „као агори”, да цитирамо предавање редактора превода Марка Чудића) окупљају се мештани да би целе ноћи чекали најављени долазак Иримије и Петрине. Они притом уз звуке хармонике плешу пијани и готово бахантски плес који, ако је некад служио Дионису и призивању изобиља и плодности, сада дозива само демонске ликове у крчму на чијем плафону пауци неуморно плету „положену осмицу”, симбол бесконачности. Символика је код Краснохоркајија увек у детаљу и у простору, те се и ова шара на пауковој мрежи може читати као свеprisутна потреба за божанском инстанцом чија се тиха интервенција одиграва кроз иронично поигравање са јединим местом на којем се група људи интегрише у заједницу – управо то место је немогуће одбранити од лепљиве бесконачне мреже која извире из свих углова и прети да зароби ликове у чамотињу безнадежног чекања. Доследно Краснохоркајијевим обртима, Иримија ће ликове, уједињене упркос сукобима, крађама, препиркама и мржњи, у очајничкој вери у неодређени бољитак оличен у идеализованој фигури избавитеља, разјединити понудивши сваком скромно и потенцијално непостојеће радно место у граду. Немогуће је занемарити политичку димензију наратива о вођи који ће свима дати поштен посао и опоравити заједницу док напоредо у једанаестом поглављу неко, ко може бити Иримија али и не мора, узевши у обзир бројна места неодређености, саставља извештај о свима њима као о пропалим индивидуама. Биро-крате имају задатак да тај попис ликова и њихових особина преведу на прихватљиви језик администрације, да укину литерарну, жаргонску, агресивну слободу необузданог наратора.

Последње поглавље открива идентитет свезнајућег наратора када доктор, који све време само посматра остале ликове и симболично одбија да буде део друштвене заједнице затворивши се у собу, отвори једну од својих многобројних бележница и започне са писањем првих редова романа, описавши пун круг демонског танга. У маниру представе у представи, доктор је и лик и приповедач који припада и читаочевом и неком другом свету – ову причу пише алкохоличар бујне маште и човек уплашен од света чија се маргинална улога у наративном току испоставља кључном, што и на ширем плану дела потврђује тезу да је за Краснохоркајија детаљ носилац семантичког потенцијала. Попут паука из крчме, доктор се увек налази у позадини свега што се одиграва у варошком животу и пажљиво плете мрежу водећи детаљне белешке о кретању свих ликова које непрестано посматра кроз прозор. Налик на директора из *Меланхолије ојџора* који неуморно изнова штимује клавир подешавајући тон, доктор у својој колекцији записа трага за речи која ће га избавити из апокалиптичког карневала пред којим затвара врата свог

претрпаног собичка. Идејно решење краја романа умногome подсећа на крај Маркесове приповести у *Сјео година самоће*, где је све што се десило унапред записано у тајанственом шифрованом тексту који ниједан лик не успева да протумачи, док докторова микрокосмогонија наликује процесу *измаштывања* Маконда кроз перцепцију Хосеа Аркадија Буендије.

Саттанџанџо је роман са реченицама за које је потребно бити читалац дугог даха, али и преводилац огромног стрпљења и преданости. Превођење Краснахоркаијевих романа на друге језике до сада је увек дочекивано са огромном пажњом, управо јер је присутна свест о размерама таквог подухвата и изазовима које представљају реченице које готово све садрже микроепизоду, што додатно рачва и усложњава семантички већ комплексно ткиво текста. Храброст потребна преводиоцу да се ухвати у коштац са оваквом многоглавом аждајом од реченице, која не само својом синтаксичком сложеностју већ и лексичком захтевношћу прети да језик превода прикаже као недовољно богат за све значењске нијансе, разлог је за то да појаву *Саттанџанџа* у српској читалачкој средини дочекамо као својеврсни књижевни догађај након којег ће, надамо се, уследити и остала Краснахоркаијева дела.

Дајана МИЛОВАНОВ