

ИВАН ШТЕРЛЕМАН

ИЗГУЉЕНИ ПОСЛУЖАВНИК

У касна летња јутра мајка је улазила бешумно у собу, носећи послужавник. Тај је послужавник већ почео да губи танку никловану глазуру којом је некад био превучен. По ивицама, где се плосната површина извија у мало уздигнутији обод, још су се видели трагови негдашњег сјаја – у љуспастим плохама никла, сличног станиолу истањеном под ноктима. Узак раван обод завршава се овалним олуком извијеним наниже. Тај посувраћени олуку већ је улубљен и деформисан. По горњој ивици обода, свуда наоколо, утиснута су ситна декоративна испупчења, читав ђердан малих лимених окаца. Онај ко би држао послужавник (а то је била најчешће моја мајка) морао је да осети под јагодицама приљубљених палаца бар три-четири полулоптаста испупчења, слична словима азбуке за слепе. Ту, око тих окаца, нахватао се прстенасто слој масноће, једва видљив и сличан сенци тих малих купола. Ти су прстенчићи, боје прљавштине испод ноката, настали од кафеног талога, рибљег зејтина, меда и шербета. На глаткој и сјајној површини платоа оцртавају се, у виду танког полумесеца, трагови стакларије тек померене с места.¹

Прва разлика која нам се намеће односи се на аналогију са Ауербаховим одређењем Прустове романескне технике, потрага за изгубљеним временом, роварење по сећању, са циљем да се објективно прикаже догађај из приповедачеве прошлости, што само по себи подразумева приповедање у перфекту. Међутим, Киш велики део догађаја успева да представи у презенту, са жељом да

¹ Данило Киш, *Бацџа, њејео*, „Глобус”–„Просвета”, Загреб–Београд 1983, 7–8.

учини читаоце непосредним сведоцима, да његова сећања гледају његовим очима. Почетак књиге обележава приповедање у перфекту, али, приметимо, разлог томе је приказивање уобичајене радње; убрзо прелазимо са перфекта на презент: „Ми пролазимо испод тих свечаних сводова, свечаних и пустих, и хитамо да се домогнемо градских артерија. Тишина, отмена свечаност празничког преподнева. Иза спуштених прашњавих жалузина још спавају поштански чиновници и трговачки помоћници.”² Овакав тип приповедања у презенту наслања се на заштитни знак прве авангарде – симултанizam³, надовезивање истовремених блиских или удаљених радњи и слика како би се остварио управо филмски ефекат, којем је, на помало другачији начин, тежио нови роман. Симултанizam подразумева свеукупност, *сада и свуда*, а као резултат настајали су неочекивани спојеви, лукави контрасти са комичним ефектима. Читалац осети као да слике лете око њега, као да се све то заправо дешава у тренутку читања текста. Након проласка једног таквог психоделичног ковितлаца остаје збуњен, зачуђен, изненађен. Приметивши да након сусрета са таквом поезијом свако читање прозе у традиционалном смислу изгледа монотono, романописци од песника преузимају тај кинематографски трик, техником филмске монтаже успевају да овладају временом у својим делима. Они по својој жељи успоравају и убрзавају радњу, чине да се она одвија непосредно пред очима читалаца. Џон Дос Пасос у *Манхетн њансферу* (1925) гради цео роман таквим поступком:

Лифт зуји док се успиње. Стоји и гледа се у уском зрцалу. Одједном је обузе нешто необуздано весело. Смотаним рупчићем брише прашину с лица, узвраћа осмијехом лифтбојев осмијех који је широк попут цијеле клавијатуре гласовира те жустро одшушти према вратима стана која отвара нацифрана служавка. Унутра мириши по чају и по крзнима и по цвијећу, цвркућу женски гласови уз звекет шалица – попут птица у крлетци. Погледи трепћу око њезине главе док иде у собу.⁴

Приметићемо да се скоро свака слика у овом одломку остварује захваљујући звучним ефектима: зујање, смејање, шуштање, цвркутање, које у многим случајевима нови роман запоставља, дајући привилегију чулу вида приликом изградње света књижевног

² Ibid, 9.

³ У српској књижевности незаобилазно поетичко начело зенитизма Љубомира Мицића.

⁴ John Dos Passos, *Manhattan transfer*, prev. Anka Katušić, „Liber”, Zagreb 1978, 221.

дела. Друга битна ствар се односи на укључивање олфактивног слоја; мирис чаја, крзна и цвећа немогуће је приказати на филму, могуће је само алудирати на њих путем слика и гестова глумаца, па када још у обзир узмемо и поређење осмеха са диркама клавира, видимо да се у овом случају не ради о опонашању филма, већ да под утицајем свежине филмских организационих способности писац гради једну нову уметност романа, спремну да иде у корак са модерним струјањима у музици (цез), сликарству (кубизам), а поготово у филму и поезији, који су у периоду прве авангарде претили да роман (због његове опширности, тромости и неефикасности) потпуно баце у сенку. Погледајмо следеће описе из *Љубоморе* Роб-Гријеа:

Када прсти прате правац уздужних ситних пукотина, дрво на огради је глатко на додир. Након тога следи перутава зона након чега постоји још једна глатка површина, али овај пут без линија оријентације...⁵

Овај одломак представља још један доказ присуства човека у роману; овде је оно исказано укључивањем тактилног слоја приликом описа. Са свим својим недостацима у односу на слику, или било који облик визуелног представљања, овај књижевни опис односи „победу” у виду тактилног обогаћења, које се у филму може приказати једино кроз говор јунака или наратора, то јест, кроз изговорени књижевни текст. Исти случај имамо и у наведеном одломку из романа *Бацџиџа, њејео* – наратор објашњава какав је *осећај* држати послужавник и напомиње да то углавном чини његова мајка, чиме послужавник постаје симбол за положај жене у кући.

Када се очи навикну на мрак, на другој страни веранде се може видети светлији обрис на зиду куће, у питању је Френкова бела мајица. Његове подлактице су на наслону за руке. Горњи део његовог тела нагиње назад у столицу.⁶

Око које се привикава на мрак је присутно и на почетку *Пешчаника*, али ту није потпуно јасно да ли је то само око које се привикава на мрак у соби, другим речима – да ли Киш спомиње само биолошки процес или тиме жели да алудира на још нешто, да писац, уметник, творац, демијург, мора бити навикнут на таму, да дело настаје у тами, а успеће да га створи, да дође до суштине,

⁵ Прев. И. Ш. (Alain Robbe-Grillet, *Jealousy*, translated by Richard Howard, „Grove press”, New York 1965).

⁶ Ibid.

једино онај који своје очи привикне на мрак. Код Роб-Гријеа видимо чист „кино-опис”, али камера се не привикава на мрак, снимак је исти, а очи које гледају снимак не могу да се привикну на мрак уснимљеног исечка стварности. Можемо рећи да се ради о филмском ефекту који би се постизао успореним осветљавањем сцене, али пре ће бити да се ради о утицају Бергсонове теорије кинематографског механизма мисли, где је филм подређен књижевности; из његове синтаксе писац узима оно што му одговара, али се не зауставља на томе, већ укључује олфактивни и тактилни слој, па тако у оквиру геолошке форме романа филм постаје само један слој који чини текст гушћим.

Макс Бензе у својој *Естетички*, у белешци уз Понжа, говори да је естетички „процес знаковни процес, који искоришћује могућност свјесног стварања веће густоће битка.”⁷ Дакле, не говоримо више о *мимесису*, где је публика задовољена прецизним опонашањем, већ можда о једној „миметичкој виртуозности”, где је публика задивљена демијуршком архитектуром и успутним галеријама ерудиције. Писац своју фикцију ограничава историјским фактима, али књижевно дело није репортажа о Аушвицу, већ реинкарнација свести једног осуђеника на смрт. Ако сâм живот није уметност, по ком то закону његов одраз у огледалу може да буде уметност? Постоје ствари које се не могу забележити оком већ само оловком, као што постоје и ствари које се не могу забележити оловком, а ни оком.

Оно што сигурно раздваја Киша од Сартра, Бекета, Пенжеа, Битора и Роб-Гријеа⁸ је његов, како би он то сам рекао, „интелектуални лиризам”, дакле наставак „традиције” Владана Деснице, једно композиторско приповедање, само са још више скривених алузија, детаљних описа, али и осећаја за редукцију на најнеопходније, и можда је у томе и највише лирског, у томе што у Кишовој прози ретко кад можете изоставити неку реч а да смисао и естетски ужитак остану исти, попут тврђаве која се претвори у песак уколико јој се извади само једна цигла. Пореди Киша и Роб-Гријеа, можемо закључити да за разлику од Роб-Гријеа који се фокусира само на површину, Киш преко површине остварује дубину, тера читаоца да рони, или бар да тоне отворених очију.⁹ Такав

⁷ Max Bense, *Estetika*, prev. Radoslav Putar, „Otokar Keršovani”, Rijeka 1978, 96.

⁸ Ролан Барт у студији о *Гумама* Роб-Гријеа примећује да је опис на површини, без алузија, не издваја се ниједан квалитет предмета, што је супротно сваком поетском писању.

⁹ Нпр. у првом поглављу се дубина приповедања отвара алузијом на Нојеву барку.

однос дубине и површине срећемо у *Веселој науци*, где Ниче истиче да је тако било и код Грка. „Ти Грци беху површни – из дубине!”¹⁰

Пре или после, поставља се питање: Може ли изгуљени послужавник имати ту симболичку јачину као Џојсово „напукло огледало слушкиње”?¹¹ Да ли изгуљени послужавник може послужити као метафора за становништво у Војводини које је толике године служило Аустријској монархији? Да ли он метонимијским путем приказује стање у породици Сам? Прљавштину која није видљива голим оком, психичку деформисаност, истрошеност радом и стресом? У сваком случају, лако ћемо се сложити да Киш поседује ту тенденцију да испод сваког описа сакрије нешто веће, што је као санта леда која вреба неопрезне морепловце. На овом месту не могу да не поменем Џојса и Т. С. Елиота, тачније њихове појмове епифаније и објективног корелатива. Та два појма су изузетно блиска – разлика је у томе што објективни корелатив подразумева налажење одређеног симбола за неодређену емоцију, а епифанија зрачење одређене ситуације или симбола у којем се кристалише нека емоција.¹² По свему судећи, Киш се држи овог рецепта, а када томе још додамо сличност односа *Баццџе*, *џејела* и *Пецчаника* са односом *Портретића умејника у младости* и *Улиса*, деформисани послужавник све више почиње да личи на напукло огледало, чиме Киш, већ на самом почетку, свој роман одређује као место сусрета реализма и симболизма.

С друге стране, Роб-Гријеова поетика почива на закључку да свет није ни значење ни апсурд. „Он сасвим једноставно *јесће*.”¹³ Зато он у својим романима покушава да се ослободи *традиције* симболотворства као једне од „основних човекових делатности, попут узимања хране, гледања и кретања”.¹⁴ „Опис код Роб-Гријеа је чисто формалан: ’поглед’ – који ће служити као термин да се означи цела једна ’школа’ – не само што је производ повлашћеног чула, него је уз то усредсређен на форму ствари више него што се интересује за њихово значење или за њихову функцију; он настоји да забележи њихове контуре пре него њихове боје, њихове мере

¹⁰ Фридрих Ниче, *Весела наука*, прев. Милан Табаковић, „Графос”, Београд 1984, 13.

¹¹ Стивен Дедалус у *Улису* алудира на Вајлдову формулацију генија као напукло огледало.

¹² Види: Светозар Кољевић, „Симбол као загонетка или расветљење? – Елиотови и Џојсови младалачки експерименти”, *Тријумф интелигенције*, „Просвета”, Београд 1963.

¹³ „Један пут за будући роман”, у: *Рађање модерне књижевности: Роман*, прир. Александар Петров, „Нолит”, Београд 1975, 451.

¹⁴ Сузана Лангер, *Филозофија у новоме кључу*, прев. Александар И. Спасић, „Просвета”, Београд 1967, 92.

пре него њихове квалитете. Опис у целини неће служити, као код Балзака да се 'постави декор' замишљен по слици онога ко га на-стањује, него ће се ограничити на то да 'покаже'. Ово одбацивање рефлексивности и функционалности просторног служи да се помете свака устоличена, предодређена визија."¹⁵ Ради се о описима ради њих самих, предмети остају остављени *ишу*, безначајни, без икакве органске функције у романескном свету.

Извори такве дескриптивне технике могу се наћи у уводним речима драмских писаца или дидаскалијама, где се говори у презенту како би се дочарала ситуација која се непосредно одвија пред очима гледалаца. Упоредимо неки Роб-Гријеов опис са следећим одломком из *Плаве ишнице* Мориса Метерлинка:

Огромна дворана Азурног Дворца, где чекају деца која ће се родити. Бескрајне перспективе сафирних стубова који држе сво-дове од плавог драгог камена. Све је овде од плаве, иреалне, снажне и чаролијске боје, почев од светлости плочица, од лазурног камена до праха у позадини, где се губе последњи мали ликови и најмањих предмета. Само врхови и подножја свода, неколико седишта, неколико клупа у кругу, од белог мермера или од алабастра. Десно, међу стубовима, велика опална врата.¹⁶

Оно што не доликује Роб-Гријеу, а лако би се могло наћи на страницама неког дела Данила Киша, сигурно су придеви „иреалан” или „чаролијски”, који се својом апстракцијом више везују за лирску прозу. Осим тога, Роб-Грије не поклања много пажње бојама, што одмах асоцира на црно-бели филм; међутим, прави разлог томе може бити и тежња, већ изречена у текстовима о њему, да он не жели да прикаже слике, већ да постепено изгради простор. То је донекле и логично, јер књижевност је ипак временска уметност, читање романа више наликује посматрању процеса цртања него посматрању готове слике (овакво поређење не важи за визуелну поезију).

Разлог Кишове замерке новом роману односи се на игнорисање човека и његовог емотивног света, али и у поетичкој ограничености која спречава испливање пишчеве ерудиције. Он жели да се поигра са Спинозом, Њутном, Фројдом, Библијом, Кураном, Кабалом, у чему не би успео стриктно се држећи горе наведених поетичких замисли Алена Роб-Гријеа. Њему је потребан медијум

¹⁵ *Књижевни жанрови и технике авангарде*, прев. Радоман Кордић, „Народна књига” – „Алфа”, Београд 2001, 133–134.

¹⁶ Морис Метерлинк, *Плава ишница*, прев. Душан З. Милачић, „Рад”, Београд 1969, 103.

(човек) кроз који ће те мисли бити провучене. Штавише, како наводи Ги Скарпета, његов однос према *новом роману* (школи посматрања) изгледа помало и пародично.¹⁷ Присуство метафоре у Кишовом тексту може се објаснити носталгијом за реториком некадашњих идола, или као сажалење над сопственим лирским талентом који би могао бити бачен у страну зарад авангардних поетичких захтева који се стављају пред нове романописце како би били прихваћени као *нови*. И као што је Џојс¹⁸ током прве авангарде не раскинувши с традицијом остао *савремен*, тако се и Киш са наслеђем књижевне традиције повлачи на острвце које запљускују неоавангардни таласи са француским новим романом на челу.

¹⁷ Ги Скарпета, *Поврајак барока*, прев. Павле Секеруш, „Светови”, Нови Сад 2003, 277.

¹⁸ Киш је једном приликом изјавио како *Пешчаник* вероватно никад не би био написан да није прочитао Џојсовог *Улиса*.