

ЛИНДА ХАЧИОН

СВЕКОЛИКИ ПОЛАРИТЕТИ „ДИВНИХ ГУБИТНИКА”

Дивним губитницима приписивани су разни епитети: од опсценог и бунтовног до изванредног и храброг романа. Иако је за једно дело канадске књижевности добио не тако уобичајену, заправо завидну интернационалну пажњу, само неколико књижевнокритичких радова се усудило да о њему промишља на озбиљан начин. Поред збирке песама *Снага робова*, са којом дели теме, као и сликовитост и фигуративност језика, овај роман представља кулминациону тачку Коеновог литерарног развоја. Подједнако се може тврдити да је реч о најизазовнијем и, у опажајном смислу, најпроциљивијем до сада написаном роману о Канади и њеним становницима.

Коен се доиста поиграва структуром романа, али есенцијално јединство дела налази се ван темпоралних и спацијалних граница приче и ликова; оно лежи у кохерентности самих слика. „Књига прва: Повест свих њих”, патничка је исповест неименованог наратора-историчара чије казивање, испуњено поменима разноликих телесних излучевина, ступа у сагласје са чињеницом да његово тело тавори у стању констипације. У поглављу „Дугачко писмо од Ф.”, које у душевној болници за поремећене криминалце пише изванредни, нестални револуционар-тираин, упознајемо се са нараторовим учитељем и његовим „системом” виђеним из перспективе пораза. Последња фантазија о Ф.-овом бекству води до „Књиге треће: ’Дивни губитници’ – Епилог у трећем лицу”. У формалном смислу, овај романескни део је најконвенционалнији, најближи традиционалном писању. Ипак, чак и овде ликови и темпоралне секвенце су стопљени и нама се, најзад, обраћа још један наративни глас.

Каква год да је фабула овог романа, њен утицај је минималан. Уколико ликови уопште успевају да закупе нашу пажњу, то се дешава због њихове експресивне природе, способности да течно и ефектно изражавају своје мисли. Језик овог романа, ако већ није опцен – шта год та реч овде значила – несумњиво је сексуалан и сензуалан. Мајкл Ондатје тврди: „Писати *Дивне љубиљнице* у сигурном, већ опробаном стилу било би равно кастрирању његових моћних идеја и вулгарне светости.”¹ Сам Коен томе би додао: „Нема непристојних речи, никада.”² Изгледа да заиста постоји специфичан, тематски разлог коришћења изузетно фриволних, сексуалних језичких фраза на онај начин на који их Коен употребљава. Као што је случај у целокупном његовом опусу, тако и овде делује да писац покушава да натера читаоца да се суочи са својом сексуалношћу: „Скидајте се, скидајте се, виче ми се, погледајмо се. Обрадујмо се!”³ Језик би истовремено могао бити и намерно изграђена препрека са којом се суочавамо пре него што уопште приметимо сву озбиљност романа. Тако, примера ради, на митингу сепаратиста наратор усмерава нашу пажњу ка женској руци што милује његове гениталије, док се кључна тема енглеске доминације над француском Канадом обзнањује у позадини кроз речи говорника.

Ова теорија, међутим, не успева да учини разумљивим присуство поп музике и „цмоқбумбам” говор стрипова, нити објашњава дезинтеграцију језика видљиву у „Књизи првој” у делу. Нема сумње да је све ово једним делом резултат хотимичне обмане, будући да је Коен и сам признао како никада није у потпуности био лишен утицаја поменутих елемената. Ипак, роман не само да на ироничан начин проблематизује идентитет у његовим приватним и јавним димензијама него такође представља модерну визију алијенације неименованог наратора, јунака који подноси најстрашније патње услед разарања вербалних структура. Ни његове идеје ни његов језик не бивају чврсто уобличени, упркос јунаковим академским коренима у прошлости.

Фигуративност свог говора главни лик црпи, попут каквог фолклористе, из многих митологија – индијанске, египатске, старогрчке, премда у највећој мери настоји да систематизује модерне митове прикупљене из стрипова, радио-емисија и филмова. Његов

¹ Michael Ondaatje, *Leonard Cohen*, „McClelland and Stewart”, Toronto 1970, 49.

² Документарни филм *Ladies and Gentleman... Mr. Leonard Cohen*, National Film Board of Canada, 1965.

³ Сви наводи из романа присутни у овом тексту преузети су из: Ленард Коен, *Дивни љубиљници*, прев. Вук Шећеровић, „Геопоетика”, Београд 2014 (прим. прев.).

храм су биоскоп Систем и правило Гевин Гејт: „Краљ си сиротињског кварта, изрекао си законе”. Упркос томе што се може назвати „канадијаном”, овај роман, као и друга Коенова дела, подразумева присуство библијских црта, како у погледу романескних слика, тако и у погледу саме структуре. Као и *Библија*, и *Дивни зубићници* обухватају друштвено и индивидуално подручје. Међутим, као што то обично бива у већини случајева модерне, иронично интониране литературе, полови више не проблематизују морална становишта, питања добра и зла, већ сада носе егзистенцијално обележје, чврсто везано за појмове идентитета и отуђења. Обе ове творевине разумевамо као епове о друштву и појединцу али се, упркос њиховим историјским окосницама, може рећи да суштинско јединство и једног и другог дела пре почива у кохезивној, органској хармонији свих елемената унутар дате целине него у линеарности предочавања приказаног света.

Заиста, роман се често перципира као иронична или демонична пародија *Библије*; вера је овде замењена магијом. Феномен непрекидног стварања, рађања, губи се у присуству читаве плејаде сирочади. Невеста и младожења, традиционално представљени у фигурама Свете Катарине Текаквите и Христа, пародирани су у лику Едит и њеног Данског Вибратора (Д. В.!). Доминантна темпорална димензија *Библије* односи се на садашње време – дешава се док се чита; тако и Ф. у свом писму наглашава да ће показати наратору „како се дешава” (презент, прим. прев.). У роману апокалиптичне слике евхаристије прерастају, између осталог, у прави канибализам, у демонску причу о мучењу и сакаћењу. Искупљујуће жртвовање тела и крви, хлеба и вина, приказано је у лику Свете Катарине, тог „пропупелог белог љиљана који је Баштован заливао крвљу мученика”. Овај симболизам белог/црвеног схвата се иронично у контексту кључног романескног конфликта између Белог Човека и Црвеног Човека. Катарина Текаквита се након смрти чак и преобраћа у биће беле расе. Индијанка Едит, која подједнако жели да буде неко други, приређује изненађење свом мужу који казује: „дочекала ме је кроз премазана црвеном машћу, а ја сам мислио на своју белу кошуљу.” Недуго затим Едит постаје крвави леш опружен на дну отвора за лифт.

Вероватно најважнија употреба ове симболике присутна је у сцени француске свечане гозбе на којој Катарина Текаквита просипа своје вино. Црвена мрља се шири по белом столњаку, гостиња, па су чак и „наноси пролећног снега потамнели у нијансу просутог вина, чак је и сам месец имао ову империјалну нијансу”. Наратор отпочиње наредни одељак речима: „Имам утисак да је горе наведено апокалиптично”, највероватније евоцирајући тиме

Књиџу Оѡкривења 6:12, у којој пун месец добија боју крви.⁴ Он потом објашњава грчки корен речи апокалипса, да би се стотинак страница касније исти мотив појавио у последњој речи Единог говора о Изиди: ἀπεκαλύψεν – apokalypsen. Ова два пасажа и фигура жене поново се доводе у везу нараторовом дефиницијом апокалипсе: она „означава оно што се открива када се подигне вео са женског лица.”⁵ „Шта сам све учинио”, јадиковао је наратор, „шта све нисам учинио, да ти подигнем вео с лица, да ти се увучем испод покривача, Катари Текаквита?”

Последње сцене романа опажају се као интенционалне литерарне пародије библијске визије апокалипсе. У *Оѡкривењу* 22:14 стоји: „Благо онима који творе заповијести његове, да им буде власт на дрво живота, и да уђу на врата у град.” У роману пак неугледни стари човек силази са кућице на дрвету и, забављен голим недрима жене са којом путује у аутомобилу, улази у Монреал. Асоцијација на *Оѡкривење* 1:7 („Ено, иде с облацима, и угледаће га свако око”) видљива је и у чињеници да се човек трансформисе у филм на небу, филм о слепом црнци који носи сунчане наочаре: „А глава његова и коса бијаше бијела као бијела вуна, као снијег; и очи његове као пламени огањ (*Оѡкривење*, 1:14).”

Овај процес ироничног преокретања слика константно се јавља током читавог романа. Баш као што су пламени језици натерали ученике да напусте своје собе како би ширили Христову реч, тако су и петарде приморале наратора да се из стана пресели у кућицу на дрвету, те постане инкарнација Ф.-ових учења. У *Библији* водена немам Левијатан је Месијин непријатељ, осуђен да буде уништен Његовом руком. Грешни човек је рођен, живи и умире *унушар* његове утробе. У Коеновом роману Дански Вибратор је такође извор грешности и друштвене јаловости, али, у складу са пансексуалношћу романа, он успева да, пре него што искочи кроз прозор и отпуже назад у море, задовољи фрустрирану Едит делујући по читавој *јовршини* њеног тела.

*

⁴ „И видјех кад отвори шести печат и гле, затресе се земља врло, и сунце поста црно као врећа од костријети, и мјесец поста као крв.” Овај цитат из Новог Завета, као и неколико наредних, преузети су из: *Библија или Светио њисмо Сѡароџа и Новоџа завјеша*, Стари Завјет превео Ђуро Даничић, Нови Завјет превео Вук Стеф. Караџић, Британско и иноземно библијско друштво, Београд 1984 (прим. прев.).

⁵ Едитин говор у преводу значи: „Ја сам Изиди, која је била, која јест и која ће бити, и ниједан смртник ми никада није скинуо вео.”

Овај роман идентитета подједнако представља узнемирујућу слику потенцијалних, отуђењем узрокованих несрећа са којима се суочавају Канада и усамљени јунак. Као и у *Библији*, и у овом књижевном остварењу судбина појединца повезана је са судбином народа. Наратор је тако оптуживао Ф.-а: „Од Канаде си направио огроман кауч за психотерапију на којем сањамо и поново проживљавамо идентитетске кошмаре.” Док истражује сопствену свест, неименовани јунак проналази истину о Канади. Ова истина тесно је повезана са његовим начином одабира жртвава јер, баш као и роман, и канадска прошлост импрегнирана је крвљу поражених народа.

Мото на почетку романа гласи: „Неко је рекао подигни тај пакет”, уводећи тему жртве/мучитеља која се наглашава непрестаним обнављањем чији је смисао идентичан значењу стихова песме „Ol’ Man River” Реја Чарлса. Иако не постоји логичан разлог помињања имена певача који изговара записане речи, евоцирањем финалне визије романа сугерише се да прерастање у филм о Реју Чарлсу не значи ослобођење за наратора него пре симболичну предају угњетавачким силама. У песми „Геније” Коен пише:

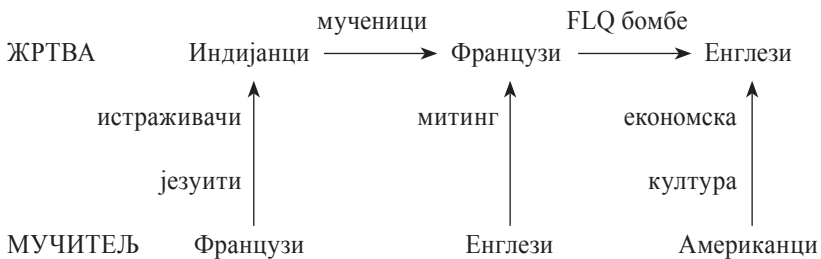
*за тебе
Дахау Јеврејин бићу
који у креч леже
искривљених удова
у њодбулом смакнућу
каквоџ не сјозна људски ум.*

Ова слика нацистичке тортуре подједнако прожима и *Дивне љубишћинике*: људождери су именовани „прехрамбеним нацистима” и они поседују своје Дахау⁶ штале. Роман је проткан узгредним али сталним референцама на Јевреје, које најчешће апострофирају њихов положај патничког, мученичког народа. Ф. тако тврди да би свака генерација заправо требало да захвали својим Јеврејима и Индијанцима који су, управо сопственим жртвовањем, учинили напредак могућим. Канадска литература обилује сликама усамљених, напуштених места, дивљине равнодушне према ентитетима људског света. Насупрот њој стоји нарастајући, урбани простор у којем човек, суочен са градском средином и постепеним, њом иницираним дехуманизовањем свог бића, и сам постаје индифе-

⁶ Дахау – нацистички концентрациони логор и, уједно, први логор отворен у Немачкој, недалеко од Минхена. Служио је као прототип за све потоње нацистичке концентрационе логоре (прим. прев.).

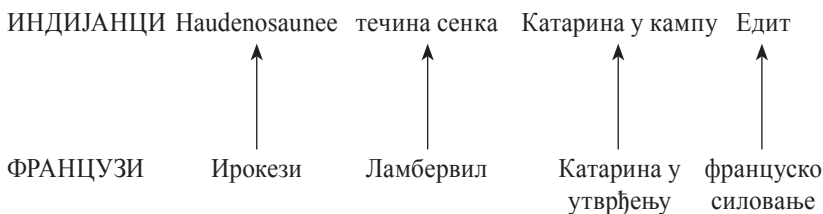
рентан према истинским, људским моралним принципима. Идентитет нације је тако нераскидиво сплетен са скупом унутрашњих и спољашњих обележја неког појединца која га чине специфичним, јединственим створењем. Управо се овим објашњава чињеница да је наратор, индигниран и невољан, ипак био принуђен да говори у име читаве Канаде: „О, језику Нације! Зашто не говориш сам о себи?”

У светлу ширег, друштвеног контекста романа, видљиво је да је канадска историја заснована на процесу преобраћања улога мучитеља и жртве:



Свет Индијанаца није само пасторалан, како је то приказано у делу Паулине Џонсон; он такође подразумева масакре и агонију *Бребефа и његове браће*. Све што је остало од некадашњег света разорили су француски истраживачи и језуити: „старци су се привијали уз свештеников скут, дрхтећи од неке дотад непознате усамљености. Нису могли да чују како се малине распрскавају у калотама.” Уништити везу са природом значи довести у питање саме изворе митологије. Тако је теча Катарине Текаквите, након пораза сенке коју је послао да се бори са свештеником, ламентирао: „Наш рај одумире. Са сваког брда дух урла од бола јер бива заборављен.” Французи су чак за Ирокезе⁷ смислили свој назив. Име *Haodenosaunee*, што значи „народ дугачке куће”, редефинисано је у духу фатичке функције језика (*hiro* – као што рекох), којем је потом придодато значење узвика радости или туге (*koué*) што, најзад, свеукупно узевши, у потпуности пристаје њиховој новој улози жртве (*hirokoué* – *Iroquois*). Исти овај образац даље се понавља:

⁷ Ирокези – конфедерација америчких староседелаца, лига племена (Кауга, Мохок, Онеиде, Онондага и Сенеке) из Североисточних шума Северне Америке. Називају се још и „народ дуге куће” јер су, за разлику од неких других индијанских племена, становали у дугим кућама, а не у вигваима или публима. Потомци овог племена данас живе по резерватима у Њујорку, Онтарију, Висконсину и Оклахоми (прим. прев.).



Катаринин теча јесте изгубио у борби, али је зато мудро одбио да и сам буде подвргнут „животодавном” чину крштења. Заиста, недељу дана након што је Едит у своје вене убризгала воду из лурдских ампулица и Текаквитиног зденца, пронашли су је како лежи беживотно пред лифтом претпостављајући да се ради о „самоубиству”. У детињству Едит су силовали француски мештани који су је иронично звали индијанском „паганком”, иако се она молила Богородици и Катарини Текаквити. Наратор осећа да би требало да спасе макар Катарину од француских језуита и „злокобне цркве”. Када, у тренутку њене смрти, Катаринина кожа побели, језуити то објашњавају: „C’était un argument nouveau de crédibilité, dont Dieu favorisait les sauvages pour leur faire goûter la foi (То је нови уверљиви доказ да Бог има наклоности за дивљаке јер им даје да искушају веру).” Овакав расни шовинизам згрозио је Ф.-а: „Нека овоземаљска Црква служи Белој раси променом боје.”

Ипак, није прошло много пре него што су мучитељи Французи постали енглески плен. Ф. схвата да модерна Француска не сме да прави исте грешке какве су чинили Индијанци. Говорник на митингу, сепаратиста, каже: „Енглези су нам украли Историју! (...) Историја је одлучила да у борби за континент Индијанци буду поражени од Француза. Године 1760. Историја је одлучила да Французи буду поражени од Енглеза! (...) Године 1964. Историја је одлучила, не, Историја је наредила да Енглези предају ову земљу, коју су тако мањкаво волели, да је предају Французима, да је предају нама!” Да ли се, међутим, правац оваквог кружног тока може тако лако преокренути? Ф. је главни квебечки глас; призивајући говорникову реторику, он чезне за пуним националним границама јер ће Канада „без независности бити тек некаква Луизијана на северу, са неколико добрих ресторана и Латинском четврти као јединим реликвијама наше крви”.

Освајачки Енглези су, међутим, заузврат постали жртве својих америчких суседа: то је била поново доживљена 1776. година. Као Француз, Ф. тврди: „Енглези су нама урадили оно што смо ми урадили Индијанцима, а Американци су Енглезима урадили оно што су Енглези урадили нама.” Данашњи напад заиста је далеко

подмуклији: он је економски⁸ и културни. У роману телевизијске рекламе потичу са Авеније Медисон, хумор је амерички баш као и Чарлс Аксис, а Холивуд снабдева свет модерним свецима. Када је наратор распаковао петарде пристигле из Су Фолса (Јужна Дакота), истакао је: „Плакао сам због америчког дечаштва које никада нисам имао, због својих невидљивих родитеља из Нове Енглеске, због великог зеленог травњака и гвозденог јелена, због средњошколске романсе са Зелдом.” Модерни амерички сан тако подразумева егзистенцију имигранта који плови у Њујорк наоружан старинским митраљезима како би пренеразио и освојио Индијанце; подразумева, дакле, присуство „језуита у ирокешким градовима”.

Иста ова тема жртвовања присутна је и у индивидуалним историјама романеских јунака. Прича о Катарини Текаквити препуна је њених личних мучења, а Солт Сен Луис изгледа као „нацистички медицински експеримент”. Наратор у својој агонији спознаје њихове заједничке, патничке окове: „Ф. је ужасно патио у својим последњим данима. Катарину је мистериозни механизам касапио из сата у сат. Едит је урлала од бола.” Поред тога, он је поседовао укус за жртве, било фиктивне, било стварне, по свој прилици зато што је сам био отелотворење водеће жртве у роману. Ф. му је за видео на таквом звању упркос томе што је управо он наратора као дечака подвргао мукама одсецајући му брадавице у атмосфери садистичких поклича одобравања таквог поступка од стране друге сирочади. Касније у тексту романа сазнаје се да је наратор изгорео своје руке Ф.-овим петардама. Несумњиво, овде је потребно оживети сећање на Ф.-ов изгубљени палац, односно ирокешко мучење Јогесовог палца.

*

Од три главна јунака у садашњости (или скоријој прошлости) романа, један је А____, други је Канађанин француског порекла, римокатолик, револуционар и члан Парламента, док је трећи јунак неименовани Канађанин енглеског порекла, одгајан у монреалском језуитском сиротишту. Иако су ова три књижевна јунака, уз Катарину Текаквиту, у основном фокусу пажње као појединци, читаоцу никада није дозвољено да заборави шири контекст, позадину њихових живота и симболички терет који носе. Дезмонд

⁸ Едит је силована у каменолому или „на неком месту, минералном и тешком, на којег право индиректно полажу амерички интереси”. Наратор такође напомиње да су „квебечке шуме искапаљене и продате Америци”. У играоници и стрељани Центар пак налазила се пуцачка конзола Поларни ловац Де лукс са „двојцом брадатих, натронтаних америчких истраживача. Застава њихове државе пободена је у снежни нанос.”

Пејси роман доживљава као сведочанство о „добровољном губитку себе зарад неког вишег циља”.⁹ Али на шта се односи тај виши циљ? Губитак сопственог бића у роману се заиста, додуше на помало ироничан начин, дешава добровољно, па ипак његовим нестајањем не уступа се место ничему што се може, на приватном или јавном нивоу, позитивно окарактерисати. Чини се да је Пејси превидео ироничан тон романа занемаривши подједнако поруку о поразу из Ф.-овог писма. Сваки јунак траје у изолованој егзистенцији која се окончава истом врстом деструкције, а сами полни односи нису представљени чак ни као сусрети тела: Ф. искључује жељом обузетог наратора али, заузврат, и он бива, од стране Едит у Аргентини, искључен из телесног чина и узајамности додира који он подразумева. Најзначајније сцене сексуалних уживања у роману односе се, заправо, или на самоблуд, или на међусобна орална телесна удовољавања.

Наратор губи „сопствену личност” кроз покушаје да избегне признање о томе како његово спасење може потећи само из унутрашњости бића, у самоћи. Уместо тога, он усмерава свој поглед ка Ф.-у, Едит и, најзад, Катарини Текаквити. У стању констипације, јунак упућује молитву својим цревима да га учине празним како би био способан да прими садржаје који би га учинили јединственом, заокруженом особом, не увиђајући, притом, да човек не може *иримити* свој идентитет. Јунак отуда цвили: „Ја сам зацементирани, умрли, запечаћени музеј властитог апетита.” Ова сликовита визија утамничења тесно је повезана са његовим физичким окружењем, до крајњих граница „интровертним”, без прозора изграђеним станом-подрумом. Место његовог боравка, међутим, призива „мрачан тунел” у којем је Катарина Текаквита посматрала сексуалне призоре и откривала свој девичански идентитет. У једном тренутку тог подрумског патништва, чини се да наратор успева да досегне својеврсну епифанијску спознају свог идентитета: „Више ми је стало до мог поцрвенелог палца са новонасталим пликом који пулсира, него до свеколике сирочади у вашем поганом универзуму. Одајем почаст властитој монструозности!” Ипак, он прекида накратко апсолутно самоприхватање, бежи од места силаска у унутрашњост свог бића и ступа у „хладан, обичан свет” како би упутио позив јутарњем програму Раноранилица. Управо је Ф.-ов последњи трик садржан у томе да спречи нараторову потпуну спознају свог подвојеног идентитета: учитељу је ученик потребан да би досегнуо своју другу шансу.

⁹ Desmond Pacey, „The Phenomenon of Leonard Cohen”, *Canadian Literature*, 34, 1967, 18.

У Ф.-овој личности Коен подједнако остварује ироничну верзију трагичног јунака. Ф. је непристојан, махнити револуционар, светитељ разврата и изопачености, Мојсије који свог пријатеља води у Обећану земљу мада сам у њу не може да крочи. Он је истовремено и Јован Крститељ који жуди да буде Христ, па тако своје учење предочава кроз параболе и загонетне изреке, преокрећући конвенционална, уобичајена значења у пародију о самим Христовим прекретничким ставовима (*Воли нејријашеље своје*). Наратор је пак његов одани ученик, који ће наставити да преноси срж његовог учења у прилично запрепашћујућем литерарном маниру. Важно је, ипак, не губити из вида чињеницу да Ф. доиста пева песму „Велики фолирант” („The Great Pretender”).

Овај јунак је непрекидно свестан своје улоге нараторовог учитеља. Понекад његов ђак намерно жели да имитира свог татора, мада у неким другим случајевима он нема избора: „Својим ме је стилем окупирао. Морам ли бити твој споменик?” Наратор осећа да је све време био припреман за некаква дела, али уопште није сигуран за каква. Рођен да обучава, Ф. је успео да прошири своја упутства над широким безданом смрти планирајући ватрени оглед, тешко искушење са петардама. На самрти он предаје бакљу свом ученику захтевајући даљи напор: „Растумачи ме, превазиђи ме... Пођи даље, објасни свету шта сам хтео да будем.” Он, најзад, отворено признаје свој коначни неуспех у оба случаја, и у погледу свог менторства над Едит, и у турском деловању на њеног мужа.

Он опажа да узрок овог слома лежи у његовом „систему”, у ограничењима његовим умом створене и одређене визије целине. „Нове системе свету силом намећу људи који просто не могу да поднесу бол живљења у свету какав јесте”, примећује наратор. „Ствараоци не хају ни за шта друго осим да њихови системи буду непоновљиви (...) Исус је свој систем вероватно осмислио тако да пропадне у рукама других људи.” Тако је управо Ф. тај који, помоћу свог поретка, ствара Едитину лепоту. Као и Бривман у *Омиљеној иџри*, и Ф. жели да буде мађионичар. Међутим, он признаје: „Занемарио сам ситничавост свог сна. Веровао сам да сам замислио највеличанственији сан своје генерације; желео сам да будем маг. То је била моја идеја славе. Ово те молим на основу читавог свога искуства: не буди маг, буди магија.” Јунак жели да се одрекне пуке моћи зарад саме суштине стварања.

Ипак, наратор на Ф.-овом примеру није научио грешке: он исувише трага за системом, уређеном визијом; његов ум је игла што зашива свет у „предивну спознају јединства”. Ф. покушава да га упозори да „ништа не повезује”, али ученик радије следи његово делање него речи. Наратор све види као „део ниске несамерљиве

лепоте и бесмисла”. Иста везивна слика поново се јавља у Телефонском плесу, у којем Едитини дуги црвени нокти служе као место спајања са Ф.-ом, који се затим прикључује на „обичну, вековечну машинерију”. Језуити су приморали старе Индијанце да отчепе своје уши тако што су насликали представу демона који је заривао ватрене жараче у уши једне ирокешке старице. У првој употреби ове слике метафора дозвољава повезивање са механичким универзумом; у другој слици спој са природом је заувек прекинут. Напослетку, деструкција и настаје као резултат обе ове повезивачке равни.

*

У роману су представљена два супротна система: религија духа и религија тела. У својим крајњим формама, обе захтевају порицање индивидуалног идентитета у корист неке силније, хуманије, али не и више сврхе. Ф. жели да ослободи своје тело од полне тираније. Његова ученица Едит се слаже да су сви делови тела ерогени, док је њени сарадници супротног става приморавају да прибегне механичким средствима уживања. Финално подривање религије тела оличено је у фигури Хитлера – који на романескну сцену ступа након епизоде са Данским Вибратором – и његовом садистичком тлачењу Ф. и Едит. С друге стране, роман подразумева присуство Катарине Текаквите, ирокешке девице. Као дете инстинктивно је одбијала да ступи у брак, те се њена асексуална природа овенчала посвећењем након преобраћења. У сусрету са својим другим удварачем јунакиња исказује свест о поседовању женског тела, али одбија право да над њим има икакву власт предајући га Христу. У пет наврата у овој сцени симболична риба лебди „у ореолу плаве измаглице, риба која је жудела за мрежом и удицом и бројним устима за трпезом, светлећа риба која се смеши”.

Овој религији тела се у роману такође измиче ослонац будући да представља сувише екстреман систем: „Чак и свет има тело.” Катаринина унакажена спољашњост успева да задовољи окрвнени војеризам два припадника језуитског реда. Одбацујући брачну понуду и по трећи пут, јунакиња посматра лепоту природе и јадикuje: „О, Господару живота, морају ли наша тела зависити од свега овога?” Катаринина нова религија не само да је уништила њену везу са природом, него је и урушила повезаност јунакиње са њеним наслеђем – она крши завет дат течи. Први корак ка промени њене боје коже је предузет, што прокрчује пут ка њеном свођењу на пуку разгледницу у техниколору и пластичну реплику њеног тела

причвршћену обично на аутомобилске ретровизоре. На самом романескном крају, који је уступљен језуитима, она чак постаје жртва политичких игара моћи Државе и Цркве.

Међутим, баш као што се некад нашао између две љубави, наратор је сад ухваћен између ова два система. Он је неименован управо зато што апострофира архетипског Канађанина, дивног губитника: „О, читаоче, знаш ли да ово пише човек? Човек, попут тебе, који је чезнуо за срцем у јунака?” Наратор покушава да се дистанцира од живота у језуитском сиротишту, који га попут авети прогони, жели да одбаци тело и буде Пластични човек. Резултат ових намера огледа се у Ф.-овим речима: „у каквог су грбавца Историја и Прошлост претворили твоје тело, каквог кукавног кубавца.” Уместо сексуалног испуњења, јунака обузима воајеристичко узбуђење историјом и Едитиним доњим рубљем. Уместо спиритуалне помоћи, наратор се суочава са Ф.-овим криптичним писмом и мучним искуством паљења петарди. Ниска kota у његовом животу (која, парадоксално, носи и потенцијални позитивни предзнак, могуће успињање у висину) односи се на његово силажење у подрумски стан и сопствену свест. Управо у том стану он је крштен „ватром, говнима, историјом, љубављу и поразима”, али успева да узмакне пред претећом слободом коју силазак доноси, да побегне у висине отуђења усамљене кућице на дрвету. На крају романа јунак је празан, лишен опсесије временом и својим телом; потичући ни од куда, враћајући се никоме, он је оличење сирочета раствореног у филмску слику.

Попут Ф.-а, јунак је свестан да „има нечег таштог и ратоборног у идеји човека који васиону доводи у ред. Његову славу чини та врста равнотеже”. Видео је како Катарина Текаквита постаје жртва потпуно спиритуалног система, механизованог од стране језуита и обликованог на тај начин да постане њихов политички пион. Едит такође прераста у жртву тоталитета телесности и, сходно томе, подједнако може бити задовољена једино механичким средствима. Наратор преусмерава пожуду, након смрти своје супруге, на Катарину Текаквиту. Он увиђа, захваљујући Ф.-у, да се кључ уравнотеженог трајања крије у тежњи да се „појебе светица”. У намери да имагинарно досегне „лековите ефекте полног општења са светом фигуром”, наратор почиње да стапа идентитете двеју жена: обе су пореклом индијанска сирочад која умиру у двадесет и четвртој години, обе одбијају храну, и једна и друга су се првобитно одликовале лошим спољашњим изгледом док их систем није магично трансформисао и, најзад, обе представљају неканонизоване светитељке у оквиру дотичних религија. Ф. је некада такође посезао за нараторовом игром повезивања сисајући Едитине прсте,

баш онако како је свештеник сисао Катаринине, и доносећи јој пропаст, баш као што су језуити уништили Катарину.

Ова метаморфоза употпуњена је додавањем лика прелепе плавокосе девојке у аутомобилу у „Књизи трећој”. Као и Катарина, и она негира концепцију брачног живота. Мало раније, када се јавила визија мртве Катарине Текаквите чија је доња половина тела била невидљива у свом заслепљујућем сјају, Ф. је упитао наратора: „Је ли теби понудила остале делове?” Изгледа да би то овде уистину био случај будући да је и плавокоса девојка била гола испод линије коју образује висина аутомобилског, прозорског наслона за руке. Ипак, девојка је овде и сексуална фигура налик Едит; и она тврди: *Γίς εγώ*, и носи мокасине премда је беле пути. Чини се као да су преображена светитељка и Едит интегрисале две крајности како би сад већ старац-наратор могао да оствари неку врсту унутрашњег баланса. Када један од свештеника није признао чудотворства, појављивања икакве визије мртве светитељке, Ф. је упитао: „Где су његови филмови? На њега понајвише личим.” Заиста, управо је наратор, а не Ф., онај који ступа у Обећану земљу, у царство филмова.

Ф. није само тиранин обузет потребом да контролише збивања; он је и маг. Свестан своје моћи, пише ученику: „Тамо негде одевен си у одвратне дрошке и питаш се ко сам то ја.” Његова маштарија о бекству подразумева одлазак у шуме изван Монтреала, у ону нараторову наслеђену кућицу на дрвету. Ученик је своју лекцију добро научио. Када упозорава малог дечака да своје бутне мишиће увек одржава у форми, то је директан вербални ехо Ф.-овог пређашњег, њему упућеног савета. Ипак, као резултат, наратор постаје „ствар без имена која је себе непрекидно, увек изнова мењала”. Запажа се конфузија у погледу његовог идентитета у тренутку када се наратор појављује у играоници и стрељани Центар. Сви погледу упрти су у његову руку:

- Сва је у опекотинама!
- Нема палац!
- Зар није он вођа терориста који је ноћас побегао?
- Изгледа пре као перверзњак кога су приказали на телевизији и траже га по целој земљи.
- Избаци га напоље!
- Остави га! Он је родољуб.

Ова збркана временска секвенца даље наглашава спајање идентитета. Када дечак старог човека назове ујаком, формира се нова тријада ликова. Катаринин теча умире поражен, али некрштен,

што ће рећи – лојалан својој раси. Ф. умире у енглеском заточеништву, али још увек испуњен жељом да постане председник републике француске Канаде. Нараторова субина је слично двосмислена.

Оваква амбивалентност круцијална је особина Коеновог поимања светог. Његова поезија такође подразумева прегршт живописних слика „изврнутог, посувраћеног живота светаца”. У овом роману Ф. је онај који поседује „светачке претензије”, замишљајући себе као Бребефовог наследника, мученика чијом ће се крвљу пошкропити снага револуције. Иронично, јунак ће само изгубити прст док буде разносио у ваздух статуу краљице Викторије. Након успешног боди-билдинг подухвата, Ф. преузима улогу Христа, иначе претходно додељену Чарлсу Аксису који „је тако саосећајан, он се жртвује за нас.” Ф. је одувек веровао у системе, своје или туђе: „Бог је жив, Магија се збива.”

Женски романескни ликови угледају се на Катаринино свешташтво. Едит и плавокоса девојка тврде да су Изиде. Едит је, попут Мери Вулнд, оличење „савршене медицинске сестре” која лечи човека, баш као и Катарина. Према Фрејзеру, Изиде је „она која је многиименована” и, заиста, њој се у овом роману додељује много идентитета који се стапају у ироничну пародију Универзалне Мајке. Катарина је девица, Марија и плавокоса девојка лишене су нормалних телесних веза са двојицом мушкараца, док Едит умире без потомства. Иронија одиста поседује суштински значај у Коеновој концепцији свеца: „Александар Троки, општепознати наркоман, priez por nous.”¹⁰ За наратора пак Холивуд функционише као место новог раја за светост.

Међутим, чак и ова светост не изједначава се са победом, са идеалом сугерисаним у роману. Прави светац је онај који успева да досегне „врхунац људских могућности”, који, парадоксално, не жели да систематизује, него да постане „чудовиште љубави која нас уравнотежава”. Он се не приклања контролисању, наређивању или прилагођавању било којем ригидном систему, као што то чине Катарина, Едит и Ф. Као што Коен поручује у песми „Свештеник каже збогом”: „Абелар је показао како може бити сјајна / постелеа између испоснице и женског самостана.” Услед друштвеног устројства, оваква равнотежа је несигурна и непоуздана, те Абелар постаје дивни губитник. Исконски светац, дакле, хипостаза је саме чаробне вештине одржавања бића у равнотежи: „дух није ништа друго до магија која протиче кроз тело.” Управо из ових разлога, наратор мора да „појебе светицу” и да „буде магија”.

¹⁰ Priez por nous (fr.) – моли се за нас (прим. прев.).

Ова наклоност према разоткривању „лица и наличја истог проблема” у највећој мери фигурира као извориште Коенове проијекције. Његови јунаци живе у модерном свету Хакслијевог *Суиџра*, *и суиџра*, *и суиџра* у којем је „примењена наука мађионичар чији шешир без дна доноси најмекше ангорске зечеве, али и Медузе са најсилнијом моћи окамењења”. Ф. увиђа да се наука, попут неке освајачке трке, не обазире на специфичности, особености неке јединке – све започиње „грубим именовањем”. Шпенглеровски пад уметности у технологију ствара сопствену митологију. Телефон постаје представник неког „благонаклоног електронског божанства” – Телефонски Плес је рођен.

Ф. се осећа као код куће у овом свету машина и система. Његов ум се поиграва живописним механичким сликама, лако и природно, као да му је та способност урођена, преносећи је даље на свог ученика, којег пак машински свет асоцира, пре свега, на бол: „Катарину је Мистични Механизам касацио из сата у сат.” Њихов свет постао је искварен, вољан да прихвати пластичну брезову кору, уништене фотомате¹¹ и знакове у „нереду”: „наша малена планета прихватила је своју судбину крхке јо-јо играчке, наштелована у секуларном уму као машина на издисају...” Чак се и људски организам доживљава као машина – мучен констипацијом, наратор се пита: „Хоће ли ми тело прорадити? Да ли је стара шклопоција од хране направила браонкасту смесу?” Он схвата да мора „напустити све системе” како би хуманизовао, очовечио своје тело. Швеци постају механизовани као и Ф., Едит има „кожне електроде” за своје брадавице, док Катарина путеност разумева као „напад људске машинерије”.

Град, у роману урођен у погоне и машине, стоји насупрот света природе. Наратор и Ф. посежу за својим онанистичким радњама, као и кад су били дечаци, „кад су тамо где је данас центар града биле шуме.” Врхунац ове узурпирајуће механичке визије оличен је у појави Данског Вибратора. Он Ф.-а, од пажљивог учитеља, трансформише у похотног прождрљивца који обиграва око Едит у потрази за „тим прекрасним електричним осцилацијама”. Када се, најзад, оспособи да сам удовољи сопственој пути, јунак понижава Едит сводећи је на „закуску излучевина, меса, измета и мишића која ће му утолити глад.” Већина осталих видова „забаве” у роману подједнако је механизована. Док је боравио у свом

¹¹ Фотомат (Photomat/Fotomat) – амерички трговински ланац плавих киоска жутог крова смештених најчешће на паркинзима тржних центара и намењених развијању филмова и изради фотографија (прим. прев.).

подрумском паклу, једина нараторова веза са спољним светом био је радио. Поново се запажа иронија будући да радио представља једносмерни комуникациони медиј који не обезбеђује контакт упркос свим нараторовим (безуспешним) напорима да позове Ратноранилицу. На крају Ф.-овог писма, радио присваја форму штампе и преузима место које је некада припадало Данском Вибратору. „Освета радија”, најзад, антиципира крајњу освету филма у „Књижи трећој”.

У оба Коенова романа, *Омиљеној иџри* и *Дивним љубићницима*, филм се схвата као посредан начин проширења искуства: наратор познаје бол јер је био „унутар филмског журнала о Белзену”.¹² Ипак, опрезан читалац постаје сумњичав будући да Холивуд располаже својим свецима, а филмови се приказују у „строгим границама” и „црним тамницама” биоскопа Систем. Подједнако је сугерисана и површност: Ф.-ово оскудно знање о Индијанцима заснива се на хиљаду одгледаних холивудских вестерна.

Имајући у виду овакву романескну позадину, тешко је нараторову последњу трансформацију у филм разумевати као тријумф, како је то критика имала обичај да чини. Суштина ове сцене почиња у њеној амбивалентности – другим речима, највероватније у жељи за равнотежом. Наратор иницира револуцију оних који желе другу шансу: „професионални глумци, сви извођачи и забављачи, укључујући и мађионичаре.” Он улази у биоскоп Систем, али увиђа да више нема потребе да у њему буде: систем је он сам. Отуда наратор није могао да види филм јер „филм је био аутоматски, баш као и он!” У овој тачки одвијања радње он се у потпуности опушта, одустаје од свих преосталих захтева према сопственом бићу и нестаје; он тада спаја идентитете са Ф.-ом и механичким светом система који његов учитељ репрезентује.

Нараторова представа на улици евоцира и преокреће Ф.-ов страх од тога што би могло да се догоди уколико филмске новине прерасту у играни филм. Ф. призива филмски журнал у заплет; наратор изводи играни филм на улици, *џосџавици* филмске новине, и иста бојазан од „мешавине непријатног мириса” почиње да „окупира егзистенцију помоћу његовог јединог квалитета – тоталне корозије”. Сазнајемо да се наратор „мало по мало, увећавао на платну, као у документарцу о пољопривреди и производњи. Месец се сместио у једно стакло његових наочара за сунце, а он је своје клавирске дирке раширио по небеској простирци, надневши

¹² Берген-Белзен (или скраћено Белзен) – нацистички концентрациони логор у близини града Бергена (Немачка). Међу жртвама логора били су чешки сликар Јозеф Чапек, Ана Франк и њена сестра Марго (прим. прев.).

се над њим као да је то стварно јато циновских риба којима ће нахранити мноштво гладних уста. На крилима флотиле млазних авиона његов се глас преносио над нама који смо се држали за руке.” Ова иронична трансфигурација слике није у потпуности изненађујућа; она се јавља у раним стрипогласима о Џоу и Чарлсу Аксису: „Две речи исписане су крупним, задебљалим словима преко целог неба, одакле зраче светлошћу (...) ХЕРОЈ ПЛАЖЕ.” У романескној песми „Ф. призива историју у старинском стилу” стоји:

*Сироче видим, својеглаво и ведро,
Гиздав сјоји на небесима скраја,
Шело му је ко шјо негда беху једро,
ал' оком не хаје имена да збраја.*

Када је Ф. умро, његово лице је поцрнело. Он је заиста одувек осећао да је сматрати себе црнцем „најбољи осећај који човек може да има у овом веку”.

Да ли је ученик сасвим буквално постао оно што је његов учитељ за њега желео да буде? Је ли закорачио у Обећану земљу? Да ли је филм о Реју Чарлсу визија крајњег освајача, америчког, механичког, културолошког мучитеља Канаде, или је – како би епиграф сугерисао – он симбол коначне жртве, црног, слепог Американца искоришћеног у сврхе индустрије забаве? Не можемо се поуздати у дивљења вредно просуђивање о Новом Јеврејину који, радећи тешко али срећног лица, на полузи *џоквареноџ* теста снаге, „достојанствено губи разум (...) Нови Јеврејин је утемељитељ Магичне Канаде, Магичног француског Квебека и магичне Америке (...) Он разграђује историју и ритуал тиме што безусловно прихвата целокупну баштину (...) Он је понекад Јеврејин, али увек Американац, а с времена на време он је Квебечанин.” Одговор Новог Јеврејина на преображење опозитно је реаговању публике: „Само се завали и уживај, нема шта. Хвала Богу што је то само филм.” Обе реакције су заправо ироничне у светлу живописних, значењем бременитих описа филма, постепене алијенације и брутализације друштва. Читаоцу је препуштено да одлучи да ли је друга шанса одиста успела, имајући притом у виду Ф.-ов преображај: „Осим уколико не представља ишчашење судбине, друга шанса губи своју виталност и ствара не криминалце, већ неприлике и сметње, цепароше-аматере пре него Прометеје.”

Сам крај романа не решава ову загонетку; он је позајмљен језуитима како би га они искористили као документ којим се захтева званично признавање Катарине Текаквите за свеца. Да ли је

„племенита гомила” трансформисана у црног свеца само још једна жртва још једног система? Да ли је он постао магија или је једва само још један маг? Последњи штампани параграф одвојен је од преосталог дела романа, а сам наративни глас је тешко одредити. Да ли је то можда неки други, ауторов глас, који поручује: „Добродошао буди ти који сад ово читаш”? Ф. постаје божанство, ако је судити по написаном великом слову заменице. Као и наратор, и ова особа је сама са својим радијом, упућује молбе из „електричног стуба”. Ипак, последња реплика призива Ф.-ов тон и реторику: „Добродошао буди ти, драгане и пријатељу, коме ћу заувек недостајати на твоје путовању до краја.” Да ли је ова финална амбивалентност крајње балансирање које представља победу у Коеновој визији? Чини се као да аутор намерно покушава да спречи читаоца да створи било какву чвршћу интерпретативну стратегију остављајући га у раскораку између нерешивих двојности:

озбиљност	подвала
поезија	скаредност
равнотежа	систем
идентитет	алијенација
дух	тело
природа	машина
револуционари	тиранин
светац	грешник
жртва	мучитељ
магија	маг

Реципијент дела повремено осећа како га гуши „ниска несамерљиве лепоте и бесмисла” и, попут Новог Јеврејина, он „достојанствено губи разум.” Да ли то читалац постаје оличење последњег дивног губитника?*

Превела с енглеског
Виолеџа Миџровић

* Извор: Linda Hutcheon, „*Beautiful Losers: All the Polarities*”, *Canadian Literature*, 59 (1974), 42–56.