



Драјан Бабић

КРАЈ ПОРОДИЧНОГ ВРЕМЕНА: РОМАН КАО СПОМЕНИК

(ЖАНР, ПРИПОВЕДАЊЕ, АУТОПОЕТИКА)

[Д]а имам ши снају и вољу, да имам шио вријеме, писао бих роман у којем не би било ниједнога измишљеног имена, лика или догађаја. У средишњу би био Карло Штублер, а окол, поглавље за поглављем, сви Штублери за које знам или за које ћу тек сазнати, они који су живјели с њим и они који га добро познају, иако су се родили након његове смрти.

Имена не ваља мијењати. Треба их оставити, и онда управљати судбинама књижевних јунака, водити их уском биоковском сјајом између збиље и текста, између живота који је одживљен и живота који ће бити испривједан. Али тако да буде вјеродостојнији од збиље и да начином привједанја буде наслућен и живојојис привједача. Све је истина и ништа не мора бити истина.

Најочигледнији физички аспект једног књижевног дела, онај који се на први поглед примећује и, ма колико небитан био, у данашњој кризи читања одређује иницијални став великог броја потенцијалне публике – његов обим – може, у случају опширнијих, деловати двојачко на читаоце: неке ће привући изазов, док ће друге одбити захтевна грађа. У случају репрезентативних – „екстремна“, било да се ради о класицима попут романа *Јадници*, *У шрајању за минулим временом*, *Уликс* или *Чаробни бреј*, или пак о новијим издањима као што су *Подземље Дона ДеЛила*, *Побуњени Ајлас Ајн Ренд* или код нас још непреведена *Бескрајна лакрдија (Infinite Jest)* и *Моја борба (Min Kamp)* одличних Дејвида Фостера Воласа и Карла Ува Кнаусгора, а посебно у данашње време „брзе“ комуникације и мањка времена, од оних који су савладали ова штива многобројни су они који о њима говоре у духу Бајарове тезе причања о „књигама које нисмо прочитали“. Као један од најволуминознијих домаћих примера свакако се намеће *Златно руно*, и чини се да су малобројни ишчитали Пекићеву седмоделну повест о породици Његован од прве до последње странице. Међу најновијим и најгломазнијим регионалним насловима је и *Рог („Фрактура“*, Запреших, 2013) сарајевско-загребачког писца Миљенка Јерговића који својим четвороцифреним бројем страница, барем по обиму, тежи наведеним делима.

Сасвим је погрешно почети говорити о било којој белетристичкој књизи из угла њеног обима јер је теза да квантитативни аспект утиче на квалитет погрешна колико и неутемељена пошто се чак и у најновијој српској продукцији више пута доказала идеја да су сажетија дела успешнија, награђенија, и од стране публике и критике боље

ЗЛАТНА ГРЕДА

прихваћена од оних претерано опширних. Међутим, проблем са Јерговићевом књигом је у томе што ће њена исцрпност – и ову несретну чињеницу треба опет истаћи као ефекат и поредак времена и утицај савременог живота на културу читања – недвосмислено одредити њену рецепцију. Ово напросто није књига за свакога, свакако не за просечне читаоце, па чак ни за оне који не познају ранији опус овог аутора. Ретки ће се за њу машити у књижари или библиотеци у потрази за нечим што ће им испунити дан, представљати предак на одмору или се испоставити као одличан поклон за познанике – а то *de facto* јесу разлози због којих је већина у потрази за књигом. Но, ако ово није наслов за њих, за кога је онда? *Pog* се, као кулминација досадашњег опуса овог писца, може сматрати идеалним штивом за његове старије читаоце, оне који су уживали у збиркама *Сарајевски марлборо* или *Мама Leone*, те роману *Оџац*, и који желе да што више сазнају о Јерговићу као писцу, човеку, уметнику, али и о његовој приватности. Он је идеалан за *hard core* фанове и, уколико се сви читаоци присете свог најдражег писца, јасно ће им бити да би желели да о њима прочитају што више, посебно пикантерије из њихове породичне прошлости, поглед на свет и интимне детаље њихових свакодневица. Ипак, и онима који се не засите *Poga* после трећине или половине, већ се са њим изборе и доврше га, на ум може пасти неколико питања: зашто је ова књига овако обимна? Зашто је аутор имао потребу да толико пише? Зашто од толико материјала нису направљена три или четири засебна издања? Колико је храбрости требало издавачу да се одлучи на штампање хиљаду и три странице у луксузном тврдом повезу? Колико ће људи читати ово? И, шта овај рукопис представља? Сва ова питања неће поставити поменути верни фанови јер ће они уживати у откривању најинтимнијих делова Јерговићеве личности и настојаће да ово дело истражују што дуже.

Жанровски микс: десет дека душе

Проблем са жанровском одредницом овог дела је што она заправо не постоји: *Pog* није могуће сврстати ни у један (или два или три) јасан и једнозначан систем. Код Јерговића је комбиновање жанрова и форми толико изражено да је кратак опис дела као романа недовољно прецизан и поједностављен, док је детаљнија и потпуна класификација неисцрпна. Ипак, одредивши га романом, издавач и аутор су понудили кључ за рецепцију и олакшали посао читаоцима: *Pog* је, дакле, роман који крије много и открива се постепено.

Формално гледано, у њему је садржано седам целина, свака са својом жанровском под-одредницом: „Тамо гдје живе други људи, *прегавање*“, „*Stubleri*,¹ *један породични роман*“, „Рудари, ковачи, пијанци и њихове жене, *кварџеџи*“, „*Мама Ionesco, рејорџажа*“, „Инвентарна књига“, „Календар свакодневних догађаја, *фикције*“ и „*Повијест, фотографије*“. Сваки део сем првог, средњег и последњег укључује више засебних делова који се могу сматрати поглављима романа у случају целине „*Stubleri, један породични роман*“, односно скоро потпуно индивидуалним кратким причама или новелама у

¹ Поштујући писање страних имена по стандардима хрватског језика – без транскрипције, за разлику од српског – овај текст ће задржати овакав облик наслова ове целине, као и „*Мама Ionesco, рејорџажа*“, али ће се име породице наводити као „Штублери“.

остала три случаја. Кроз цело дело се лајтмотивски тематизује историја породице аутора, тј. њена мајчина страна, лоза Штублера која почиње са прадедом („отатом“) Карлом и завршава се са мајком Јаворком. Уводна целина пролошки описује најзначајније јунаке и однос њихових идентитета и исхода живота, те се поред прадеде јављају ујак Младен и сам приповедач; у ових двадесетак страница крије се срж следећих скоро хиљаду – како је и зашто Карло побегао у Дубровник, а после и из њега, које су последице Младенове смрти и на који начин подељени идентитети функционишу у ратном и послератном простору и на релацији Сарајево–Загреб. Види се да мушкарци три генерације представљају градивни микронаратив и кључ апсолутно поједностављене фабуле романа: почетак фамилије, њен најтрагичнији и најдалекосежнији моменат, те тренутно стање породичног стабла. Заједничко овим парадигмама почетка, средине и краја јесте потрага за изгубљеним идентитетом, поистовећивање са мноштвом којем не припадају потпуно и став аутора да је управо историја сила која људске судбине усмерава без њиховог пристанка и не обраћајући пажњу на њихове реакције. Наизглед фрагментарна прича о три личности овим се мотивом случује у јединствену приповест и тако ово „предавање“ добија своју сврху: оно функционише као у безмало академским оквирима приказан сажетак дела са кључним речима и особама након којих следи његова теоријска поставка, разрада, представљање метода и извођење закључака. Историја породице је очекивано описана целином од осамнаест глава са поднасловом „*јеган њородични роман*“ – и овде се први пут јавља форма романа у роману и питање које из њега сасвим логично следи: уколико сага о Штублерима заиста јесте један жанровски засебно одређен фрагмент, зашто она није штампана као самостално дело и објављена у маниру збирке прича *Мама Леоне* и романа *Оџац* са којима има више него очигледне додирне тачке? Ова тајна је остављена читаоцима и критичарима на полемику и велик број узалудних „како, зашто, због чега?“ питања на које одговор може дати једино аутор – у духу драме *Ко се боји Вирџиније Вулф?* Едварда Олбија, то је „на њему да зна, а на истраживачима да открију“. Претпоставка је да без овог дела остатак романа не би имао смисла – или бар не толико колико има у оваквом облику. Прича о Штублерима је битна за остваривање заокружености и Јерговић ју је сигурно свесно уврстио не само зато да би показао своје умеће у креирању уверљивих историјских ликова, ситуација, контекста и прича, већ да би поставио одређен оквир целом *Роду*. На крају крајева, иако он јесте о његовој породици, исто тако је и о њему *самом*, те да би читаоци могли да знају одакле потиче писац, морају се упознати са његовим пореклом и инцидентима који су га обележили. Његова породица се отуд представља у митологизујућем маниру чиме се приближава, на пример, Глембајевима, Буденброковима, Исаковичима, Ћосићевим Катићима или поменутиим Његовима. Историја рода се тако фикционализује – о овоме ће бити више речи касније – а о сваком члану се приповеда из ауторовог угла: он свесно одлази у прошлост и уплиће се у њене токове, али неретко пише у презенту и чини све да одржи актуелност догађаја који су далеко иза његовог времена. То такође постиже колективном, фокнеровском заменицом „ми“² која обухвата не само њега као

² „Када будем изговарао ми, то ће најчешће бити лажно ми, оно ми од којег је човјека пома-
ло срам. Зато ћу, чешће него – ми, изговарати замјенице – ја и они. О себи ћу говорити углав-

појединца већ и целу фамилију, сваког њеног појединачног члана. Овим наизглед једноставним приповедачким поступком постиже се идентификација са старијим представницима са којима дели име и порекло („Иако кућа у Касиндолској није моја кућа, њезин наред је и мој наред“), али и пишчево успешније враћање у историју пре сопственог рођења. Он обитава између прошлости и садашњости, и присутан је и одсутан, убацује се у догађаје којима дефинитивно није могао присуствовати, али их бележи и о њима приповеда као да јесте. Роман о Штублерима у своје средиште поставља прадеду Карла, а око њега се, „у концентричним круговима, око каменчића баченог у воду“, разлаже прича о осталим члановима породице, рођацима, комшијама, пријатељима, знаним и непознатим људима из њиховог окружења: сви су они познавали зачетника лозе или слушали приче о њему, а Јерговић једнако детаљно и опширно приповеда и о њима. Тако се сага једне породице транспонује на сагу о целом XX веку и сви најбитнији догађаји тог доба – Први и Други светски рат, промена државних граница и имена, сукоби са политичким неистомишљеницима, период комунизма и Тита, распад СФРЈ, каснији ратови и прогони, итд. – преламају се кроз судбине чланова једног рода. Ово паралелно приповедање о ауторовом пореклу и времену неприметно се пребацује и варира између два аспекта његовог идентитета, приватног и колективног, и стога би најприближнија одредница целине о Штублерима била да је то породични и историјски роман који је могао бити укоричен самостално и функционисао би тако, али би свакако фалио остатку *Poga*.

Прича о маргиналним струјама породице, браћи, сестрама, рођацима и пријатељима који више нису превише блиски Штублерима и о којима приповедачева мајка – као извор приче – не зна довољно, смештена је у наредни део, „Рудари, ковачи, пијанци и њихове жене, *кварџејџи*“. Индикативна жанровска одредница у поднаслову упућује на музички облик, ритам и структуру која је зацртана јер је сваки од седам фрагмената подељен на још четири мања, и, за разлику од претходне, ова целина је очигледно писана другачијим стилем, са више фикционалних елемената из простог разлога што Јерговићу факти нису довољно познати. У поређењу са причом о железничарима Штублерима, ова о рударској страни породице је знатно мањег обима, али и квалитета, упркос аутентичном приказу руралних предела средње Босне и сажетом и фрагментарном приповедању. Међутим, одмах након ње следи средишњи и најбољи део *Poga*, „Мама Ionesco, *рејорџажа*“, који је са својих око сто педесет страница такође могао доживети судбину саге о Штублерима и засебно појављивање ван остатка романа. Јерговићева мајка Јаворка, пишчев својеврсни *Друји*, последњи је члан породице и у више наврата је објашњено да се са њом та лоза завршава и да је она заправо кључ целог романа – њеним умирањем почиње приповедање и ауторово разрачунавање са подељеним емоцијама које је одувек осећао према њој. Врло брзо се увиђа зашто је тако: она је била лоша мајка јер је одрасла са лошом мајком и, након два промашена брака, није ни могла да одгаја сина осим у окружењу депресије и апатије. Корен њене несреће крије се у погибији брата Младена током Другог светског

ном оно што људи не воле чути, или што сами никада не би рекли, да се не би разликовали од околине“ (14).

рата и управо је овај догађај, један тренутак и једна смрт, централан у свеколикој историји Штублера и у њему се преклапају и прошлост оних који су живели пре и оних који долазе након 1943. Овај инцидент је пресудан и за живот самог Јерговића, стога не чуди што га он – а на овоме му критичари скоро понајвише замерају – небројено пута понавља, допуњује новим информацијама и стално се на њега враћа. Погибија ујака је утицала на све:

Околности које су тада наступиле одређиће до краја [Јаворкин] животи. Није била вољено дијети. На њој се преломила тешка трижња савјесни мајке која је сина послала у смрти, не доуштивши му да оде у партизане или дезертира, јер је вјеровала да ће у немачкој униформи најјаче сачувати главу. То вјеровање било је лудо, али узалуд је о томе данас говориши. Узалуд је о томе било говориши свих оних дана, мјесеци и година које су прошле након Младенове смрти. И ујавном се није говорило, него се шућало. Она је одрасла усред те шућине.

Осећај запостављености се пренео са мајке на сина и тако су њега одгајили мајчини родитељи, а искрена и истинска веза поштовања и наклоности између мајке и сина никада није остварена. Сада се Јерговић враћа у садашњост и врло блиску прошлост, у тренутак када је добио вест о мајчиној смрти и када заправо описује њихов однос, огољен до кости, без задршке. Његова осећања варирају између љубави и мржње, иако нагиње потоњем, али осенчен је и њеном болешћу, променама расположења услед медикамената, бесмисленим оптуживањем и непоштеним пребацивањем кривице. Нимало хармоничан однос не може се описати у неколико реченица интерпретативно-критичарског текста, али је јасно да Јерговић у овој целини успева да врло уверљиво споји најдубља и најскривенија осећања – ма колико она негативна, погрешна или неморална била – и висок уметнички израз који се не банализује и не губи на емотивности.³ Епизоде мајчине болести се гомилају и преплићу, док приповедање не прави паузу између описа Јаворкиног односа са родитељима, супругом и сином, већ се све спаја у гомилању и понављању истих ситуација и разговора током тог периода. Амбиваленција у односу мајке и сина кулминира када он каже:

Иако ћете се зирозити над том олако изреченом истином – нисам је волио, доживио сам олакшање кад је умрла, али ми недостигаје мучење у четворигодишња доба, и недостигаје ми она, невољена и несрећна, из времена кад је умирала – мене ни најмање више није брину. Њезином смрћу постало ми је свеједно за многа година.

Лако је уочити недостатак присности, али није га тешко оправдати и разумети – и управо се овде крије вредност ранијих целина: без знања о баби, деди и ујаку, читаоци би Јерговића скоро потпуно оправдано видели као безосећајног човека којем фали емпатија за болесну мајку, али, узимајући у обзир оно што су до тада усвојили,

³ Сличан поступак се у новијој продукцији може препознати у трећем сегменту романа *Нивои животи* Џулијана Барнса, „Губитак дубине“, док приповедач у ламенту за преминулом супругом спаја огољене емоције и супериоран уметнички дојам исписујући један од најквалитетнијих делова свог прозног опуса.

могу у потпуности да схвате њихов нимало идеалан однос. Напослетку, одговор на то зашто је ова целина блиска збирци *Мама Leone* означена као „репортажа“ може се наћи не само у новинарском делу ауторове каријере већ и специфичној нарацији којом се према себи и њој неретко односи као према субјектима извештавања: искрено, безрезервно, огољено и суштаствено. Уз то, он и сам признаје да „репортажа биљежи стање пред заборав“, о чему ће бити више речи касније, али она нагиње и болничкој историји болести и смрти, са значајно више документарних делова у односу на оне фикционал(изова)не.

Целина „Инвентарна књига“ је једина без подналова који нагиње жанровској одредници јер је из самог наслова јасно о чему се ради – прецизно, фактографско и у најситније детаље расветљено оно о чему се до тада приповедало. Њених више од двадесет мањих делова би најлакше од свих делова *Poga* могли да функционишу као кратке приче – неке од њих врло адекватно кореспондирају са дефиницијом те форме као описа једног пресудног тренутка у животу једног лика. Уз то, оне су у јасној вези са збирком *Сарајевски марлборо* и у њима, сем раније истакнутих чланова породице и окружења, највише провејава опет Босна, али, конкретније, Сарајево, као и на одређеним местима веома јасна критика тог поднебља која се у каснијим деловима романа појачава. Правећи још један каталог Штублера, Јерговић се сада чешће окреће просторном окружењу уместо временском и тако се не постиже веза породица–век већ породица–град; Сарајево се у исто време митологизује и конкретизује, а локације су објашњене и из естетско-употребног и из личног угла. Целине као што су „Мејташ, опис мјеста“, „Затикуша, заборављени сокак“, „Велики парк“, „Улица маршала Тита, сан и сјећање“, „Улица породице Фохт, или крај уметности“, и „Црква Светог Преображења, повијест кошмара“ описују одређене урбане просторе који каткад подсећају на истраживања теоретичара простора и постмодерних географа попут Гастона Башлара или Дејвида Харвија.⁴ Са друге стране, оне такође подсећају на Валтера Бенјамина и есеје сабране у *Једносмерној улици*, па чак и у *Берлинском гејџингсџиву*, тј. на есејистичко-критичарско-интерпретативно-описни поглед на окружење. Интимна географија града се повезује са интимном историјом како тог простора („188 фењера“), тако и, опет, приповедача („Два гробља“ и „У прољеће, кад прозрочно гробове“) који се самом себи обраћа у другом лицу једнине („Волео си [баку Олгу] пратити на гробље. [...] Кад се вратиш из војске, она ће већ бити стара“) и посматра се у контексту града – стапа се са улицама и, ма колико дистанцирано изгледао и признавао да жељно бежи из Сарајева, повезаност са градом је очигледна јер, деконструишући урбани простор, он деконструише и лични идентитет.

Пет делова целине „Календар свакодневних догађаја, фикције“ функционишу међусобно, а и у контексту целокупног дела, као најразличитија комбинација коју аутор уврштава у роман: они чине скоро половину *Poga* и обимом варирају од двадесетак до преко двеста страница и, јасно означени као фикције, утичу на читање претходних

⁴ Више о теоријама ових истраживача и односу градске средине и књижевне креације на примеру Пола Остера и Едгара Лоренса Докторава видети у Ивана Ђурић Пауновић, „Текст и град: представе урбаних простора у савременој америчкој прози“. *Годишњак Филозофској факултета, Annual review of the Faculty of Philosophy*, књ. 35, св. 2, Нови Сад (2010), стр. 83–92.

делова. Да ли у том случају они морају бити недвосмислено означени као не-фикција – фактографија, (ауто)биографија, хроника, историја, генеалогичка породица – било шта што је утемељено прошлости и мора се читати као „истина“? Делови ове целине јесу фикција јер обрађују догађаје за које је или очигледно да су измаштани и укомпоновани уз оне раније представљане као историјски утемељене или су толико маргинални да је читаоцима апсолутно небитно да ли су аутентични или не и сасвим је непотребно да се овим размишљањима баве. И ови делови могу да функционишу засебно, као самостално објављене кратке приче и скице за обимнија дела, нарочито „Божих с Колчаком“, „Жонглер палидрвцима, Furtwängler“ и „Паркер 51“. Са друге стране, „Дневник пчела“, још један изразито обиман део, одличан је пример за дигресију којој Јерговић тежи у целом *Роду*. Кренувши од познатог оквира – нађеног нотеса у који је Фрањо Рејц, зет Карла Штублера и отац Јерговићеве мајке уписивао запажања приликом одржавања пчелињака током тридесетих година XX века – аутор деконструје породичну и националну историју пре и током Другог светског рата на основу белешки, записа и описа развоја комуне пчела. Међутим, он брзо прелази на приче о познатим пчеларима, животу даљих рођака и пријатеља и општим приликама у окупираној држави, и тако одводи роман у небројене токове који су обимни, већином занимљиви, али каткад и не сасвим потребни и замарајући. Овај део је испресецан аутентичним – иако је у питању „фикција“, писац инсистира на овом термину – коментарима пчелара као поводом за нову причу, од којих су неке знатно удаљене од основне о Фрањи Рејцу („Немогуће је зауставити причу, водити је крају, а не рећи све о свима“), и кореспонденцијом ујака Младена, припадника немачке војске, са породицом, током последње године живота. Овде се читалац, после више од пола романа и око шестсто страница, по ко зна који пут враћа на овај догађај и чињеницу да је он круцијалан у животу Фрање и Олге Рејц, њихове ћерке Јаворке, па и њеног сина. Али, овде је, у царству фикције, тај инцидент сад разјашњен. Познато је ко је могао да убије немачког војника 1943. године („Младена је убио партизан. То се није морало рећи, то је одмах било јасно“), али никада није откривено која је то конкретна особа била. Након описа одласка у рат, одабира између немачке и партизанске војске – а избор је донела младићева мајка, супротставивши се свом супругу и здравом разуму – Јерговић почиње наизглед безазлену и наивну причу о породици Seghers-Stein, пријатељима Карла Штублера и учитељима музике његове деце, и њиховом болесном сину Адриану, још једну у низу прича о маргиналним јунацима, али она има већи значај од ранијих. Наиме, госпођа Seghers-Stein наручује молитве за синовљево оздрављење код извесног попа Манојла, човека више идентитета и имена који се након деценија лутања невољно придружио партизанској чети и са којом је у Славонији 1943. током заседе срео немачку патролу и убио војника чије последње речи није јасно разумео, али је препознао очигледан сарајевски нагласак. Јерговић никада не записује експлицитно „Поп Манојло је убио мог ујака Младена“, али сличан опис ситуације у два наврата,⁵ значај

⁵ „У тренутку када је наишла њемачка патрола, сељаку Перици опалила је пушка. Он је касније тврдио да пушка није случајно опалила, него га је *јеган Нијемац* примијетио – и то баш онај који ће касније страдати – или је махијално окренуо оружје према њему, и Перица је пуцао. Никога није погодио, иако је био једва пет метара од њемачке патроле. [...] Нијемци, било их

те смрти, хронотопско одређење попове заседе и конотације које ова одређена дигресија носи упућују да то јесте тако – барем у фикцији. Питање зашто је опис ујакове погибије смештен у овај, а не фактографски део *Poga* захтева дубинску интерпретацију и полемичко размишљање о интенцијама аутора, али се може претпоставити да је реч о недостатку аргументоване документације, развоју спекулација и, најједноставније, елегантном решењу мистерије које нуди управо фикција. И поред оваквог решења, оно и даље почива у роду и креће се линијом Карло → породица Seghers-Stein → син Адриан → поп Манојло → Младен → Олга и Фрањо → Јаворка → Јерговић. Са Штублерима све почиње и са њима се све завршава.⁶

Заврши део ове целине, „Сарајевски пси“, квалитетан и најобимнији део романа, јесте фикционална допуна његовој средини, „Мама Ionesco, рејорџажа“: тамо је било речи о стварима непосредно након мајчине смрти, а овде се наводе детаљи последње Јерговићеве посете мајци. Међутим – опет! – зашто сада фикција? Ових неколико дана је он већ раније поменуо у репортажи, али их није дубље разлагао, а управо му одлике фикције, за разлику од документарне прозе, нуде простор за то. Дигресије истакнуте у малочас анализираном делу се сада понављају, а, уколико је то могуће, и проширују: током скоро фланерске шетње ноћним Сарајевом и кратког времена проведеног у хотелу, он уписује накнадне пасусе о догађајима којима обogaђује основну наративну нит. Тако се долази до неколико примера приче у причи који се баве или самим наратором (идеја о томе како би могао да умре торза допола избаченог кроз хотелски прозор) или градом (о уметнику Силвију Страхимиру Крањчевићу и другим до тада непоменути битним или знаменитим становницима, грађевинама, обичајима и догађајима), а сваки од ових уметнутих делова су својим габаритом достојни

је тројица – каткад су патролирали и у четворкама, али данас нису – одскочили су попут срндаћа када их ловац уплаши, и поскакали у заклон. Она прва двојица бацили су се иза ниског зида, којим је некада било ограђено двориште газдинске куће. [...] *Трећи Нијемац, онај који је ишао на зачељу, бацио се иза ѿласѿа сијена.* [...] Размишљао је о томе Игњатије [поп Манојло], као да сања, у тренутку када је *ѿрећи Нијемац, ѿанак и дуѿорук, као ѿаук у зеленој униформи и са шљемом, искочио иза сѿѿѿа, и учини ѿври корак.* Требала су му, можда, још два корака, па да се баци међу своје.

Игњатије је био свјестан тренутка када је повукао обарач, и у којем је била повучена *савршено равна црѿа између њеѿове цијеви и човјекова враѿа*“ (698–699).

„Младен се, рекли су [његовим родитељима] послије рата његови ратни другови – који су у рат отишли у њемачким, а вратили се у партизанским униформама – *бацио иза једној сѿѿѿа сијена*, а њих двојица скочили су иза зидића. Остао је сам када су упали у засједу, и покушао је претрчати к њима. Један једини испаљени метак пресекао га је *ѿреко ѿрла*. Тако су рекли. Не знају тко је тај метак испалио. Ништа се не би промијенило да знају“ (728–729) [курзиви Д. Б.]

⁶ „Када је [мајка] умрла, *Stublere* нисам могао наставити. Осим што је морала бити жива да би причала, морала је бити жива и да бих ја писао оно што је она испричала. На крају, у *Stublerita* није испричано ни оно што је у причи главно: околности Младенове смрти. Најављивано у неколико поглавља, то велико страшно финале остаје изван романа. Као што је остало и изван свих њихових живота, као нешто што се договорило, али о чему се заувјек шутјело. На крају, као да и постоји добар разлог да Младеново страдање буде документарно описано изван *Stublera*“ (276).

самосталног одређења као кратке приче. Уз ово, „Сарајевски пси“ укључују и до сада најоштрију критику друштва, и босанског и хрватског, тј. и Сарајева и Загреба, изведну на основу личног искуства живота и прогона у и из оба града и могућности компаративног свођења рачуна: наратор истовремено напада неистомишљенике и брани се од њихових напада на себе и свој рад. Он се према родном месту односи слично као према мајци – љубав и мржње се не могу игнорисати, а њега као да толико раздиру дијаметрално супротна приврженост граду и снажно одбијање људи да му је најлакше да из Сарајева побегне. Уз то, ово је први пут да је ту као странац – мајка је болесна и он ноћи у хотелу уместо у стану, а коментари пролазника који му пребацују што се понаша као да је посебан терају га да се осећа изопштено и одбачено, слично као што се пре двадесетак година осећао када је побегао. Чак је и насловна фигура паса луталица посве адекватно одабрана јер су управо они ти који живе у граду, а ипак му не припадају: присутни су, мада одбачени и презрени од друштва, али не поседују људски страх од смрти ка којем наратор као да тежи и због ког се са њима идентификује.

Финиширајући роман целином под насловом „Повијест, фотографије“ – у ком поднаслов не означава жанровску одлику већ представља опис уметничког израза – Јерговић се враћа (или је тек отвара?) теми аутентичности дела и питању да ли је оно више утемељено у стварност или фикцију, или је негде између. Уколико је реч о првом – чему онда очигледно измишљени и дописани делови? Ако о другом – зашто додати фотографије „јунака“, чланова породице које су читаоци већ упознали и о њима створили не само одређен суд већ и слике како би они могли да изгледају, а које се руше овим фотографским записима? На крају, зашто мешати идеје историје – као пост-модерног конструкта и епитома несталности и нестабилности у модерном свету и друштву – и фотографије, нечег недвосмисленог? Завршна целина је додаток роману и није интегрални део текста на начин који су то били претходних шест делова и не садржи толику вредност за читање: она би требало да буде доказ пишчеве веродостојности, али је свакако подложна опречним мишљењима и приступима. Но, овде Јерговић најзад своди рачуне са фотографијама породичног кревета (епитома проласка времена, у власништву Рејцових од двадесетих година XX века до Јаворкине смрти), скоро свих чланова рода, од прадеде до родитеља, те зграде у којој су живели и која је насељена другим људима, урбанизована, комерцијализована и промењена.

Покушај жанровског одређења *Рода* није прост задатак, али уколико би се морао свести на неколико реченица, вредело би истаћи да је у питању жанровски поливалентно штиво које садржи скоро све што овај писац може да понуди и комбинује велик број целина – епизода романа, кратких прича, аутентичних докумената, епистоларних записа, есеја, дигресија, фрагмената и фотографија – у кључу тзв. стварносне прозе. Приповедач је отворен, суров, окрутан према свету, али и до крајњих граница интиман, емотиван, искрен и поетичан, а сага о породици Штублер је тако и прича о њему самом коју – скоро налик маниру Лоренса Стерна у роману *Трисџрам Шенди* – започиње давно пре свог рођења и којом открива све чланове породице и везе које је могао да оствари са њима. Мешавина фактографије и фикције читаоце наводи на преиспитивање односа приповедачког конструкта и стварности, о чему ће ускоро

бити речи, а овај поступак је данас добродошао чак и поред примедби критичара да Јерговић заправо, пишући о роду, нарцисоидно пише о самом себи.

Приповедање као бег од смрти: анђели увек долазе прекасно

Аутор добија инспирацију за приповедање од мајке која се пред смрт окреће откривању познатих и непознатих детаља породичне историје и знања која су се генерацијама акумулирала и у њој, као последњем „правом“ члану Штублера и пронашли одговарајући медијум за преношење.⁷ Тако је Јерговићу остало да слуша, записује и приче надограђује, фикционализује и организује на кохерентан начин, са свешћу о хронологији и распореду у седам поменутих целина. Он неретко истиче да је пратио приповедање, на које начине је тај поступак помогао болесној мајци, да је његов значај немерљив, те, напослетку, у једном тренутку признаје да је она заправо примарни приповедач дела, а он само каналише причу и обликује је тако да фигуру усменог приповедача мења позицијом романескног. Међутим, овде се сада напokon може покренути питање ауторства, позиције приповедача у односу на мајку, текст и читаоца, као и његову улогу у оквиру романа. Уз то, знајући да је мајчина (али и, пренесено, Младенова!) смрт покретач приче, требало би укратко објаснити однос умирања са књижевним стварањем у теоријско-филозофском контексту.

Може се, стога, поћи од чињенице да се у основи приповедања препознаје фигура приповедача из усмене традиције која мора бити доминантна и управљати целом грађом приче, али такође мора имати посебан однос према слушаоцима или читаоцима и бирати теме које су подстицајније и дуже задржавају пажњу и интересовање публике. Посебно упечатљив пример овакве фигуре је, између осталог, присутан у збирци *Хилгаду и једна ноћ* где нараторка повезује причу и смрт тако што користи причу, тада још у усменој форми, да би избегла крај живота. Користећи се овим примером, Никол Вард Џув у књизи *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography* долази до идеје да је „[п]огодба заправо суштина приповедања, оно је *размена*, прожета аналогима. Приповедање је такође играње против смрти: твој

⁷ Мајка није једини приповедач ове врсте, већ јој је слична и њена мајка која је свог младог унука водила у обилазак породичних гробова на Барама: „Када данас о томе мислим, чини ми се да је Нона [баба Олга] обилазила наше гробове, и мене водила са собом, само због приче коју би испричала, или неке друге коју би прешутјела, али је имала некога пред киме причу може прешутјети. Приповиједање је, у њезином случају, замијенило вјеру, ријечима је надомјештала изгубљену илузију, прича је била замјењена за религиозност, а у тој причи је станао још увијек живи Бог. Њезиној кћери, мојој мајци, у задњим мјесецима живота догађат ће се иста ствар, само још на много интензивнији начин. Бог пребива у причи, и још увијек је врло жив. Можда и нема живљега Бога од онога којег су њих двије осјећале док су приповиједале о онима који више нису били живи. Он није у причи, него у осјећају који приповиједача обузме када истинито и тачно приповиједа, па прелази из збиље на другу страну и учини му се да би се тамо могао и настанити, у том свијету у којем се бол претвара у неку од тисућа различитих жалости. Док приповиједа – чини ли то истинито и тачно – човјек може јасно осјетити како је више среће и наде у тим из конкретне животне боли насталим жалостима него у свим свакодневним радостима“ (444).

живот или твоја прича. Твој живот за причу.⁸ У случају Шехерезаде као приповедачице, „ограничена прича јесте оно што обезбеђује одлагање извршења смртне казне“,⁹ те се тако приповедање повезује са бегом од смрти и, у случају Јаворке, почиње када болест постаје озбиљна и смрт извесна. Овај поступак је отуда превасходно борба са временом – свесна да ће врло ускоро морати да умре, Јаворка покушава да искористи преостале дане да актуализује причу о Карлу Штублеру и његовом роду и да је пренесе јединој особи која ће бити способна да је запише и сачува од заборавља, и пренесе у будућност. Сплет срећних околности што је *баш* њен син познати писац иде јој на руку. Слично Шехерезади, њене приче се обично не тичу ње саме: она се не фокусира стриктно на себе као јунака или приповедача (мада је засигурно један од протагониста), већ на тему приче и њену сврху – одлагање смрти. О овоме говори и Борис Томашевски: „Ниједна се прича не тиче казивача. Оквирној фабули је неопходан само мотив приповедања и при томе је свеједно о чему ће се приповедати.“¹⁰ Наравно, код Јерговића не може бити свеједно, а одабир приказа породичног рода се не чини само зато да би се он доказао као мајстор прозе, већ и да би, као што је поменуто, приповедао и о себи, о већ мртвој мајци, о целом ХХ веку и Балкану. Фигура приповедача је такође повезана са друштвом, јер је усмено преношење искустава групна активност у којој учествују и они који је изговарају и они које слушају: приповедач слушаоцима дарива уживање у причи, а заузврат бива награђен даром живота, као у случају Шехерезаде,¹¹ те и Јаворка учествује у овој „размени“: предаје причу и наставља да живи. Везу приповедача, приче и смрти помиње и Цветан Тодоров када, на основу анализе *Декамерона*, истиче да је прича „истовремено и живот и смрт приповиједања. Свако приповиједање носи у себи своју властиту смрт и свој је највећи противник“.¹² Ови ставови јесу опречни и не увек у складу са оним што се чита у *Роду*, али треба имати на уму и могућност да се приповедањем не продужава живот већ се овим чином скраћује.

Са друге стране, Никол Ворд Џув примећује, делимично на основу запажања поводом збирке *Хиљагу и једна ноћ*, да међу приповедачима постоји велик број оних који су дотакли смрт (и дошли у блиски контакт са њоме кроз болест, повреде, несреће или губитак блиских особа) и да су управо ти појединци највештији наратори јер имају о чему да приповедају, па они те своје недостатке претварају у предност и корист, јер тако добијају дар, повод и оправдање за причање прича.¹³ Код Јаворке и самог Јерговића се ове мисли апсолутно поклапају са приликама у којима су се нашли – мајци се ближи крај, начета је смртном болешћу, а син кроз те трауме пролази заједно с њом. И само они који су дошли у блиски контакт са смрћу – они који су је искусили, прежи-

⁸ Nicole Ward Jouve, *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography*. London: Routledge, 1991, стр. 187.

⁹ Ward Jouve, исто, стр. 187.

¹⁰ Борис Викторович Томашевски, *Теорија књижевности: њојџика*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972, стр. 277.

¹¹ Ward Jouve, исто, стр. 187.

¹² Цветан Тодоров, „Структура новеле“, превела Татјана Пашкван Чепић, *Домеџи*, год. 14, бр. 11, Ријека (1981), стр. 58.

¹³ Ward Jouve, исто, стр. 187–190.

вели и победили – имају шта да приповедају; пошто приповедачи по Бенјамину од смрти позајмљују ауторитет,¹⁴ смрт даје валидност ономе што приповедају.¹⁵ Бенјамин надаље примећује да се суштина карактеризације спознаје у кључним моментима живота протагониста – „’смиао’ његова живота, живота [одређеног] лика, отвара тек из смрти“¹⁶ – што је тачно и у случају *Poga* јер аутор тек након проживљене и пропраћене смрти мајке открива кључне идеје њеног живота, сагу о породици и интими прошлости које нико сем ње није могао да зна. Заокружујући Бенјаминове тврдње о нарацији и смрти, вреди завршити његовим ставом да фигура приповедача влада смрћу као догађајем који користи за причу: „Посматран тако приповједач иде међу учитеље и мудраце. Он зна савјет – не попут пословице: за неки случај, већ као мудрац: за многе. Јер дано му је да досегне за цијелим животом.“¹⁷

Записујући ставове о књижевности, Жак Рансијер истиче да „модерни систем у уметности писања који је укинуо разлику између високих и ниских тема, активних живота достојних да уђу у приче и мрачних пасивних живота. Сада обичан живот и обична смрт почињу да вреде колико и херојски живот и херојска смрт. Чак вреде и више, јер никаква херојска изузетност не покрива оно што се од потајне поетске снаге садржи у самој баналности“.¹⁸ Ови „обични животи и обичне смрти“¹⁹ које он помиње леже у сржи Јерговићевог романа – његови „јунаци“ нису ни по ком основу посебни сем што су део његове породице и, да он није писац, они највероватније никада не би били овековечени у књижевности. Он их, међутим, глорификује и митологизује, уздижући их (и себе)²⁰ на виши ниво, мада то не жели увек да призна.²¹ Зашто

¹⁴ Валтер Бенјамин, „Приповједач“, у: *Есејстички оилеги*, превеле Труда Стамаћ и Сњешка Кнежевић, Загреб: Школска књига, 1986, стр. 175.

¹⁵ То препознаје и Фредерик Џејмсон који, по Александру Јеркову, коментарише Бенјамина: „[а]уторитет приповетке, у крајњој линији, произилази из ауторитета смрти, који даје сваком догађају апсолутно јединство“. Александар Јерков, *Нова шекспиралност: оилеги о српској прози њосимодерној доба*. Подгорица: Октоих; Никшић: Унирекс; Београд: Просвета, 1992, стр. 158.

¹⁶ Бенјамин, исто, стр. 180.

¹⁷ Бенјамин, исто, стр. 187.

¹⁸ Жак Рансијер, „Историчари, књижевност и биографија као жанр“, у: *Политика књижевности*, превео Марко Дрча, Нови Сад: Адреса, 2008, стр. 179–180.

¹⁹ О овоме на сличан начин пише и Артур Милер у есеју „Tragedy and the Common Man“ („Трагедија и обичан човек“) и, мада се он фокусира на драмску форму, његове идеје су применљиве и на романескно.

²⁰ У овом контексту писања о себи Јерговић одступа од идеје коју Фуко износи у есеју „Шта је аутор?“, где он као да прати Моренову идеју о губитку индивидуалности, али уводи и фигуру аутора као још један присутан елемент: „Међутим, постоји и нешто друго: однос писања према смрти испољава се такође у брисању индивидуалних својстава субјекта који пише: кроз све замке и мучења које он гради између себе и онога што пише, субјект који пише замеће трагове своје посебности, индивидуалности: сада је обележје писца само јединственост његовог одсуства; у игри писања, он мора да игра улогу мртваца“ (Мишел Фуко, „Шта је аутор?“, превела Елеонора Прохић, *Поља*, бр. 473, Нови Сад (2012), стр. 102). Аутор *Poga*, међутим, не сакриве трагове своје посебности, већ је истиче истицањем посебности своје породице.

²¹ „Када је Карло Штублер онемоћао, или када се, још прије тога, повукао у неку врсту унутрашње осаме, тетка Рика, наша ратна tante Рика, постала је породични патријарх. Није се за тај

он то чини, осим да би очигледно представио распад многоструких нивоа своје личности и идентитета? Ако је веровати Бернхарду Х. Ф. Тауреку, онда се иза говора смрти крије нешто друго, интимније: „Никоме, коме је до тога озбиљно стало, не пада лако да говори о смрти. Одломци хришћанских утешних формула о превазилажењу смрти и фрагменти из филозофије о бесмртности и коначности, повезани са тешко срочивим страхом од сопствене смрти, често воде до извесног паралисања размишљања.“²² Опис туђе смрти, најјасније садржане у целинама „Мама Ionesco, рејџорџажа“ и „Сарајевски пси“, води до рефлексии о вредновању живота не само те мртве особе, већ и оне која приповеда. На појединачном плану сваке индивидуе, само се смрт неке друге особе може проживети и документовати; Луј-Венсан Тома говори како је идентификација са таквом смрћу једино довољно снажно осећање смрти које свако може да има: „[С]мрт другог не само да ме подсећа да и ја морам умреџи, већ је она у извесном смислу делимично и моја смрџи. Она је утолико више моја смрт, уколико је тај други за мене био јединствен и незаменљив. Док оплакујем другог, ја у исто време оплакујем и сама себе. Или, тачније, смрт другог ја доживљавам као радикално одсуство; ‘ја доживљавам, такође, не моју смрт, већ моје умирање’. Од сада знам да сам већ почео да умирем-својим-животом доживљавајући смрт која ме погађа.“²³ Очигледно је да поистовећивање са особом која умире доводи до снажнијих емоција – што смо ближи некоме ко умире, тиме нас та смрт јаче погађа и подсећа на властиту смртност, а ослањајући се на Тому, примећује се да се смрт блиске особе највише сматра својом смрћу и стога најличније проживљава. Едгар Морен то објашњава наводом да „[с]мрт једне особе изазива бол само уколико се њена индивидуалност пре тога осећала и признавала: што нам је та особа била ближа, што смо с њом били приснији, што смо је више волели или поштовали, то јест што је она за нас била ‘јединственија’, утолико је бол за њом жешћи; смрт неког безименог бића, које није било ‘незаменљиво’, не изазива никакве, или изазива мале потресе.“²⁴ Фигура мајке, чак и тако проблематичне као Јаворка, побуђује најснажније емоције управо због (у овом случају) евидентне незаменљивости, а то нас, мада делује очигледно, приблжава објашњењу зашто су сегменти о мајци најобимнији и најемотивнији у *Poгу*.²⁵

положај сама изборила, него ју је допао према драматургији по којој се разрјешавала и крају приводила повијест породице Штублер, који бих, да имам даха и да штублеровски распад није тек један од мојих распаднутих идентитета, написао као своје Буденброкове. Малограђанске, куферашке, илиџанске, али ипак Буденброкове“ (647).

²² Бернхард Х. Ф. Таурек, *Филозофираџи: учџи умираџи*, превео Дамир Смиљанић, Нови Сад: Адреса, 2009, стр. 35.

²³ Луј-Венсан Тома, *Анџројолоџија смрџи I*, превели Зоран Стојановић и Миодраг Радовић, Београд: Просвета, 1980, стр. 323.

²⁴ Едгар Морен, *Човек и смрџи*, превео Бранко Јелић, Београд: БИГЗ, 1981, стр. 35.

²⁵ Уколико би се полемисало – што се у књижевној критици у Хрватској и чини од како је роман објављен – зашто тема смрти мора, сем приповедачу, бити битна и читаоцима (а дефинитивно мора да би били у стању да је до краја испрате у волуминозном штиву уместо да га окончају након трећине или половине), прича би се вратила на Валтера Бенјамина. Раније је наведено да се смисао живота јунака отвара тек из смрти и јасно је да ће читаоци постати њени сведоци, да ће је преживети и проживети, а након прочитане приче у којој ликови умиру, једино

Питање идентитета које Јерговић више пута помиње такође је везано за смрт мајке и причање о њој. Извесну бојазан од смрти поседује сваки појединац, а „стрепње од смрти и опседнутост њом јављају се [...] веома рано“.²⁶ То даље води до тога да се истраже „поремећаји које смрт изазива у људском животу, оно што подразумевамо под речју ‘ужасавање’ од смрти“.²⁷ Психолошки гледано, Јерговић мора, по Морену, да интензивно осећа смрт сваког члана породица Штублер и Рејц, те да сваку од њих емотивно проживи када о њој чује или, у случају неких, и присуствује. Ова осећања очекивано кулминирају у периоду пре, током и непосредно након мајчине болести и смрти и стога се у њему манифестују, не само темељним описима тог догађаја, већ и раније поменутој поетичношћу коју невољно истичу и његови најоштрији критичари. Осећање страха, бојазни или ужасавања од смрти се гомила током живота и појачава сваки пут када особа изгуби некога ближњег – ону незаменљиву особу – а Морен истиче на који начин та осећања кулминирају: „То ужасавање обухвата наизглед разнородне реалности: бол који људе обузима на сахрани, страх од распадања леша, опседнутост смрћу. Али тај бол, тај страх и та опседнутост имају заједнички именитељ – *љубљење индивидуалности*“.²⁸ За Јерговића је смрт сваког претка и постепено одумирање породице – оно што он означава као „штублеровски распад“ – и његова смрт, а губитак њих је делимичан губитак сопствене индивидуалности, што се препознаје у мотиву распаднутог идентитета: он је син ког су одгајили више баба и деда него мајка и отац (она није способна, он није присутан, и логично је што аутор више тежи прецима него родитељима)²⁹ и грађанин земље која више не постоји и града који више не познаје. У Загребу избеглица, у Сарајеву дошљак, он је између *нишија* и *ниге*, а његова подељена

публика остаје жива. Тако Бенјаминова тврдња да оно што „читатеља привлачи роману јест нада да ће се властита зимогрозни живот огријати о смрти о којој чита“ (Бенјамин, исто, стр. 180) остаје релевантна и сада – да, они ће ишчитати историју Штублера и сцене умирања мајке, али ће сем естетског имати и задовољство „преживљавања“.

²⁶ Морен, исто, стр. 33.

²⁷ Морен, исто, стр. 34.

²⁸ Морен, исто, стр. 35.

²⁹ „Помисао да сам, можда, био нежељено дијете није ме узнемиравала. То би, ако је вјеровати Фројду, свакога одраслог мушкарца требало узнемиравати. Али мене није. Не би ме, вјерујем, узнемирило ни да је откривено да сам усвојено дијете, да су моји биолошки родитељи неки други, мени непознати људи. И не би ме узнемирило ни када бих знао да никада нећу сазнати тко су ми мајка и отац. Оно што је било важно, и што је, по свему судећи, морало бити поуздано су Ноно и Нона. Нисам за њих био везан онако као што се унуци вежу за дједове и баке. Нисам их, уосталом, тако ни доживљавао. Кад год би их, послје, у причама или есејима, у фикционалним и нефикционалним текстовима, називао дједом и баком, умјесто Нонетом и Ноном, било би то криво, чинило ми се да лажем, да прича наједном пада на детаљу који у битном смислу није истинит. То двоје старих људи, који су у јесен 1966, када смо пошли на своје дрвеничко упознавање и када сам још био полуслијепа беба, дјетешце, дојенче, имали – Нона шездесет једну, Ноно шездесет осам година – иако су, у ствари, били још и много старији од тога, мени су, ваљда значили више него што су другој дјечи отац и мајка. Осим што нису имали времена да са мном разговарају као с дјететом, њихово ће бити све што је у мени чврсто и поуздано. Свако моје знање, све до данас, бит ће њихово“ (214–215).

личност се још више распарчава губитком једине особе која га веже за митолошку породицу у којој тражи ослонац и духовне родитеље. Коначни распад и смрт породице је распад његовог већ фрагилног идентитета: уколико се (1) туђа смрт прихвата као своја и (2) ако је смрт губљење индивидуалности, онда се консеквентно и губљење туђег ја прихвата као најснажније одвајање од сопственог идентитета.

Иако велик број аутора истиче бесмисао бојазни од смрти, ову идеју можда најјасније формулише Таурек док, причајући о значају умирања, сумира размишљања Епикура и Лукреција на следећи начин: „Пошто не можемо умрети и уједно бити сведоци нашег умирања, смрт је за нас без значаја. Смрт ни под којим условом не може бити нешто за нас. Међутим, оно што за нас није ништа и што ништа и не уме бити, није релевантно за нас. Ако се бојимо смрти, онда се варамо. Бојимо се нечега чега нема. Бојати се нечега чега нема, међутим, значи не бојати се. Дакле, смрт није никакво зло.“³⁰ Упркос овој, по њему, непотребној бојазни,³¹ њу није лако игнорисати, а свест о смрти дубоко усађена у људску индивидуу остаје са њом током живота, надограђује се и појачава сваки пут када се смрт искуси лично и непосредно, те је људски ум оптерећен смрћу и индивидуалним стрепњама. На плану уметности је најлакше покушати побећи од смрти управо стваралачким поступцима: Батај наводи одређену особину људског рода која се тиче смрти, а манифестује се тако што се „ми крећемо у смеру супротном од области којом влада смрт. Покретачку снагу људских дела углавном чини жеља да се доспе што даље од области умирања (коју обележавају трулеж, поквареност, нечиствоћа): свуда око себе бришемо трагове, знакове и симболе смрти, по цену непрекидних напора. Штавише, после тога, ако стигнемо, бришемо трагове и знакове тих напора. Наша жеља да се уздигнемо само је један од стотину симптома силе што нас води што даље од смрти.“³² Људи беже од смрти, бојали је се или не, али како је од ње немогуће побећи, једино што им преостаје јесте да се с њом изборе, што чини и Јерговић пишући и творећи породично стабло на основу мајчиних прича. Овде се, напослетку, може позвати и често цитиран став Мишела де Монтења из огледа „Да филозофирати значи навикавати се на смрт“ којим закључује причу о смрти и књижевности („Уочава се и на примерима којима књигу надевам да ми је тај предмет посебно драг. Кад бих био књигописац, сакупио бих збирку са тумачењима разних смрти. Онај ко би учио људе да умиру, научио би их како да живе“),³³ али и примера протагонисте приче „Јерусалим“ Давида Албахарија који не само да верује да сложене структуре (приповедање) могу да пониште једноставну ствар (смрт),³⁴ већ тим ставом недвосмислено истиче надмоћ књижевности над умирањем, што чини и Јерговић.

³⁰ Таурек, исто, стр. 18.

³¹ Размишљајући о том страху, читалац се може подсетити и сличног става Мишела де Монтења: „Мета нашег животног пута је смрт, она је неизбежни циљ који пред собом видимо: ако се ње плашимо, како можемо направити иједан корак напред без дрхтавице?“ Мишел де Монтењ, „Да филозофирати значи навикавати се на смрт“, у: *Ойлеги*, превела Мила Ђорђевић, Ваљево и Београд: Естетика, 1990, стр. 19.

³² Батај, исто, стр. 63.

³³ Монтењ, исто, стр. 24.

³⁴ „Причам све ово само зато што верујем да се једноставне ствари (смрт) могу понижити сложеним структурама (приповедање), иако је већ одавно требало да увидим да је једно-

Постављајући питање ауторства приче, јасно је да је аутор примарни приповедач, док се као секундарни, из сенке, јавља његова мајка – њена сећања су у корену романа, он се око њих образује и њиховим изостанком недвосмислено не би постојао. Она се труди да крај свог живота учини смисленијим и суштаственијим него што је раније био; и сама је свесна лошег односа са сином и своје кривице у том односу, те је тако, поред исповедног тона приче, присутан и елемент покајања и испуљења. Одговор на питање зашто Јерговић инсистира да објасни читаоцима да је управо мајчина прича примарна и да се њеном смрћу приповедање зауставља може се можда наћи код Монтења у огледу „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти“, међу његовим идејама о резимирању вредности живота пред смрт. Он, наиме, прича о последњем проживљеном дану – судњем дану, дану смрти – и наводи да се људи не могу осећати потпуно срећним „све док нису проживели последњи дан свог живота, због неизвесности и променљивости људских ствари, које сасвим јасно прелазе из једног стања у друго, потпуно опречно“ и закључује да ништа не треба приписати човеку „све док није одиграо последњи чин своје комедије, а вероватно и најтежи. [...] Када судим о туђем животу, увек гледам какав се показао на крају, а једна од главних тежњи мога сопственог живота јесте да се добро држим на крају, то јест спокојно и стишано.“³⁵ Јерговићева мајка се, и поред проблема које му је приредила током живота, испуљује приповедањем и тако одлази са овог света у позитивном светлу. Она поседује нагон за причањем, а он за стварањем, и стога се не либи да призна како је прича о Штублерима започета и да истакне да ју је нико други до син инспирисао на приповедање: „Да ју одвратим од свакодневног понављања истих безнадних прохтјева, и потребе да своју болест учини јавном, почео сам јој постављати питања о прошлости.“ Одговори на ова питања су се гомилали („А онда је прича почела расти, питања су мијењала смисао, а ја сам почео записивати њезине одговоре“) толико да он свесно записује разговоре и њена сећања на породицу и властито детињство и каснији живот („Убрзо су ме приче почеле престизати. Нисам могао укомпонирати и написати толико поглавља, колико је мајка имала прича“), да би их касније уобличио у романескну форму и *јеган ѿорогични роман*. Та прича отпочиње са прадедом Карлом, али се не завршава са њим, мада се крај назирао у блиској будућности. Јаворкином болешћу приповедање почиње, њеном смрћу се окончава; у том тренутку се, међутим, наставља *његово* приповедање и надоградња у свету фикције. Јерговић напомиње да ништа није допуњавао у целини о Штублерима након што је мајка умрла („Када је умрла, *Stublere* нисам могао наставити. Осим што је морала бити жива да би причала, морала је бити жива и да бих ја писао оно што је она испричала“), али и признаје значај приче: она их је, напokon, по први пут, спојила и зближила.³⁶ Јаворка у том тренутку од аутора добија повлашћен

ставност замршенија од сваке сложености“, Давид Албахари, *Једносiавносi*, Београд: Рад, 1988, стр. 139.

³⁵ Мишел де Монтењ. „Да о нашој срећи треба судити тек после наше смрти“, превела Мила Ђорђевић у *Олеги*, превела Мила Ђорђевић, Ваљево и Београд: Естетика, 1990, стр. 15–17.

³⁶ „*Stubleri* су прича коју је мајка одживјела када јој се живот већ претворио у мучење, и када више ништа није могла сама. [...] Била је сретна приповиједајући, а мени је било лакше јер ми тада није насједала на савјест и није тражила да учиним нешто што се учинити не може. Били

положај, док се он повлачи у сенку и записује текст, а она наступа у улози Шехерезаде-уметнице која продужује живот, и понаша се не као исповедник већ приповедач свестан нарације: „Али се, у тој причи из које су настајали *Stubleri*, мајка понашала као писац. Тако је говорила, водећи рачуна о детаљима, не замарајући се оквиром приче, који ће, као што и сами знамо. Настати сам од себе. Настат ће када онај који прича буде имао добар разлог да престане. А нема бољег разлога од смрти“ (278).

Приповедање у сврху борбе против смрти намеће се као добар повод за почетак писања, али колики је удео аутора у обликовању мајчине приче? Као прво, он јој верује („У том роману нисам ништа измислио, али то не значи да је прича до краја истинита. Понешто је она измислила, слагала или јој се причинило. Сваку вјешту лаж оставио сам нека буде истина. Нема таквих лажи много“ (277)), чак и у случајевима када је приморан да интервенише у њеном исказу и обликује га тако да делује ближи истини, и стога ни читалац није у позицији да доведе њен ауторитет у питање. Оно у шта се, међутим, може сумњати јесте позиција самог Јерговића и његов положај између онога што му је испричано и онога што је сам допунио, тј. између историје, истине и фикције. Наратолошки посматрано и најједноставније представљено, он преузима причу своје мајке и обогаћује је деловима исписаним у истом кључу и истим поступком, толико сличним и подражавајућим да се у неким тренуцима фикција не може разликовати од истине коју мајка описује (ако се већ прихвати идеја да се оно што она приповеда заиста одиграло). Јерговић, дакле, манипулише сопственом биографијом и надограђује је, али трудећи се да и то што измишља буде блиско истини јер верује да би причу – дакле, свесно направљен конструкт – ипак требало испричати онако како се догодила: „У приповиједану, као и у животу, лаж слабо функционира. Лаж демотивира. Лаж поништава чаролију“ (331). Уколико се цео роман *Род* посматра у односу на истинитост коју приповедач представља, евидентно је да су неке његове целине најприближније истини и историји („*Stubleri*, *јеган ѓорогични роман*“ и „*Рудари, ковачи, пијанци и њихове жене, кварџеџи*“), док су друге или засноване на историји и надограђене фикцијом („*Мама Ionesco, рејорџажа*“ и „*Инвентарна књига*“) или свесно неутемељене у стварности, али написане тако да наведу читаоца на веровање да јесу (одређени делови „*Календара свакодневних догађаја, фикције*“). Зашто је ово битно? И да ли је уопште битно, у време када су границе између објективног и субјективног, те историје и фикције толико јасно избрисане да ера постмодернизма скоро више и не обраћа пажњу на њих? Јерговић ставља себе у позицију слушаоца и медијатора између породичног наслеђа са једне стране и читаоца са друге. Уз овај положај иде и привилегија да приче обликује тако како му највише одговара, а ипак у једном тренутку признаје

су то, дакле, тренуци наше заједничке среће. Никада скупа нисмо били тако сретни као док ми је причала. И никада нисмо били толико блиски. Само што то није била блискост мајке и сина, ни блискост пријатеља, ни блискост одраслога човјека и умирућег дјетета, него је то била блискост двоје посљедњих људи на свијету. На крају сваке приче, на крају свакога телефонског разговора, више не бисмо били сами, и не бисмо били блиски, него је сватко поново остајао са својом муком. *Stubleri* су били тај нестали свијет, прича двоје сретника. Вјерујем да се та срећа осјети у свакој реченици, све до посљедње у којој се спомиње умирање, иако је у том тренутку већ била мртва“ (277).

да је приповедни поступак, ма шта раније говорио, често близак лагању: говорећи о свом рођаку који се као момак усред рата из Зенице отиснуо на пут у Љубљану, он истиче разлику између себе и њега: разлику између писања и делања, приповедања и живљења: „Између нас двојице, наиме, постоји важна и велика разлика: оно што је њему бивао живот, то је мени могла бити само књижевност. Оно што је он доживио, ја бих могао написати, и то не тако да саслушам и реконструирам његову причу, него прије тако да је измислим. Наиме, вјерујем да би прича била боља ако бих је измислио“ (330). Овде је лако подсетити се Ернеста Хемингвеја и аутопоетичке приче „О писању“, својеврсног манифеста његовог стварања на граници доживљеног и измишљеног; она открива не само како њен приповедач „литерарни јунак Ник Адамс бива претопљен у пишев алтер его и носиоца поетичких начела“,³⁷ већ и даје увид у процес стварања аутора који тражи најбољи начин како да најефективније могуће своја искуства и историју преточи у фикцију.³⁸ Он наводи како је погрешно писати о ситуацијама које су се стварно десиле, те је стога боље или измишљати догађаје или их модификовати тако да делују фиктивно: „Било је глупо причати о нечему. Глупо је било писати о стварности. То би је увек уништило. Једино је вредело писати о оном што се измисли, што се измашта. [...] Све добро што је икад написао било је измишљено. Ништа се од тога није десило. Друге ствари су се десиле. Можда боље. То породица није могла да разуме. Они су мислили да је све то искуство.“³⁹ Дајући Нику, приповедача и протагонисти приче, улогу и писца, Хемингвеј може да, скривен иза његових речи и лика, искаже сопствени став о записивању искуствених ситуација у форми фикције. Тако се примећује да он, а и његов лик, „очито верује у супституцију истинитог веродостојним“⁴⁰ и да управо то „истинито“ записује измишљањем фикције: он буквално фикционализује сопствене доживљаје и представља их као продукт списатељског умећа. Тиме се добија текст који се представља као нови, измишљен, али се познавањем ауторове биографије схвата да он тај текст „позајмљује“ из свог искуства. Због тога је Хемингвеј у прилици да у исто време пише о историјским догађајима који су

³⁷ Владислава Гордић, *Хемингвеј: његова књижевна прича*, Нови Сад: Матица српска, 2000, стр. 35.

³⁸ Још једна паралела између Ника Адамса и Јерговића се може пронаћи у одрастању са оцем лекаром и блиским искуствима смрти и болести које обликују њихову психу, обележавају их и касније проналазе пут у њиховој прози. Стога неколико реченица *Рого* („[М]оје рано дјечаштво, након Нонетове смрти и повратка из Дрвеника, било је обиљежено очевом потребом да ме води са собом у лијечничке визите на Палама и по селима око планине Романије, и да ми показује болесне људе, њихове ситне жуто-сиве главе усред пернате бјелине огромних сељачких кревета, и мајчином потребом да ме води у обиласке сарајевске сиротиње. Имао сам осам, девет, десет година, и то су за мене била екстремна искуства. То ме је потресало и мијењало, насељавало у мене различите страхове, збиља би се настављала у ноћним морамма, које су се дуго, тко зна због чега, одвијале само на једном мјесту. Сви моји страшни снови су за сценографију имали двориште око Цркве Светог Преображења у Новом Сарајеву. Одрастао сам, тако, између очевих болесника и мајчиних сиромаша.“ (304)) подсећају на приче о Никовом детињству, нпр. „Три пуцња“ и „Индијански логор“.

³⁹ Ернест Хемингвеј, „О писању“, у: *Брејови као бели слонов*, превела Владислава Гордић, Нови Сад: Соларис, 1996, стр. 167.

⁴⁰ Гордић, исто, стр. 36.

се одиграли, али којима он није лично присуствовао (на пример, масакр током грчко-турског рата 1922. у причи „На пристаништу у Смирни“), и о ситуацијама којима јесте сведочио, али их не преноси есејистичко-информативним стилем приповедања, већ их формулише да изгледају као фикција која се није одиграла (искуства из Првог светског рата, рецимо). У причи „О писању“ Ник Адамс признаје да измишља радњу коју описују у причама („Ник у причама никада није био он сам. Измислио га је. Наравно да никад није видео како се Индијанка порађа. Зато је прича и била добра. Нико то није знао. На путу за Карагач видео је жену како се порађа и покушао да јој помогне. Тако је било“) ⁴¹ и објашњава како мења истину у фикцију, а исто тако и Хемингвеј мења своја ратна искуства и прилагођава их прози. Слично њему, писац *Poga* се дели између персоне, алтер ега, и стварне особе, и формира литерарну презентацију себе коју именује својим именом, али је јасно да „живи“ Миљенко Јерговић није увек „јунак“ Миљенко Јерговић – он, напослетку, не пише аутобиографију и мада наступа из првог лица јединине и скоро све што укључује јесте стварно и реално, он ипак ствара фикцију са масивним упливом биографског, што је, уосталом, и обележје његовог опуса. Овако се и разликује од већине савремених остварења која малу дозу стварности обогаћују фикцијом јер у овом роману чини управо супротно. Свестан могућности које крије прича и терапеутског деловања приликом жаљења за мајком, аутор признаје да ствара фикцију и да се овим делом историјске чињенице селе у другу сферу, са оне стране истинитости. ⁴² Он се труди да смањи разлику између себе као писца и протагонисте романа, али се граница између ове две верзије његове личности и наратолошке категорије никада не брише у потпуности и стога се *Pog* одређује као *fiction*, за разлику од, рецимо, *Зимској дневника* Пола Остера или *Није ѿо нишѿа сѿрашно* Џулијана Барнса који се описују као *non-fiction* дела ближа мемоарским, есејистичким или дневничким записима. ⁴³

⁴¹ Хемингвеј, исто, стр. 168.

⁴² „Људи не стигну измислити неке ријечи. Зато што умру, или зато што се више не желе сјећати, након што су живо свједочили, након што су судјеловали у умирању другог. И то је онда неописиво, необјашњиво. Док се покушавају утјешити или смирити, док покушавају наставити живот који је у тренутку – због тог умирања – био заустављен, заправо, само покушавају заборавити. И ја покушавам заборавити, тако што ћу написати репортажу о мајци, њезиноме животу и болести. Свака написана прича престаје бити збиља, сели се у бајку и у фикцију. Чак и ако је сва преписана из стварности. Не постоје приче које обрађују такозване истините догађаје, и приче које писац измишља. Има само истинитих и лажних прича, стварних и измишљених“ (263–264).

⁴³ „Зато и ово пишем, то је прави разлог за причу, и њезино централно мјесто, након којег ће, надам се, започети силазак, смирење и утишање, све док, надам се, прича не оде у *fade out* и у тишину из које је све настало, и на крају не остане само једно питање: је ли се ово стварно догодило или је плод пишчеве маште? Није то питање за читаоце, него за онога тко је причу написао. Да, све је ово плод пишчеве маште, и кад у то повјерујемо, мирна ће, опет, бити и његова савјест“ (793).

Аутопоетика: корен инспирације

Став Валтера Бенјамина да је живљени живот „градиво од којег настају приче“ у роману *Род* врло се јасно и недвосмислено рефлектује у скоро свакој његовој целини, делу, поглављу и појединачној причи, и отуд дилема да ли се ради о аутобиографији, биографији, хроници, историји, документарном роману или фикцији заснованој на елементима свих тих жанрова. Оно што се, међутим, још може пронаћи у роману јесу аутопоетички искази аутора који, паралелно са приповедањем, коментарише везу породице и ранијег опуса, рефлексije о себи, домаће и светске ауторе које чита, процес писања и, интересантно, приче које би могле нарасти у још увек ненаписане романе.

Поред, наравно, делова збирке *Мама Leone* и романа *Оџац* који се одмах препознају као најочигледнији „продукти“ односа са својим родитељима, Јерговић помиње и још неколико других наслова. Сем целина „Мама Ionesco, рејорџажа“ и „Сарајевски пси“, поменута збирка се јавља и у случајевима чланова и пријатеља породице који су присутни у неким њеним причама (нпр. тетка Лола: „На више се начина покушала извући: натјерала је дунда Андрију да се селе у Перу (о чему говори једна прича у *Мама Leone*), али је убрзо хтјела да се врате у Дубровник“, и комшије у викендици где је Јерговић одрастао, у Дрвенику, уз бабу и деду: „Те људе, и њиховога унука Момира, који тек треба да се роди, описао сам, помало лакомислено и будаласто, у књизи *Мама Leone*“), као и сам град у којем се одвија део прича („Господе, у што се то Сарајево претворило. По хотелским собама, сасвим слободно, залазе пси. Сјетих се *Мама Leone*, и реченице којом књига почиње: ‘Када сам се родио, залајао је пас на ходнику родилишта.’ Која је то година била? 1997? Тај лавез сам измислио, да би потом цијела прича зазвучала бајковито и измишљено. Као да сам знао...“). Роман *Оџац* се само једном или два пута јавља експлицитно, мада је његов контекст стално присутан у размишљањима о оцу, његовом недостатку током одрастања и приликама у којима је он био допунски и повремен члан домаћинства и породице. Углавном се *оџац* и *Оџац* помињу узгред, као споредан и мање битан део наратива, и једна од ретких ситуација у којима се истиче његова страна породице јесте неколико реченица о клавиру очеве мајке:

Видио сам ја својим очима, џај клавири, и писао сам о њему у роману Отац, био је проџескан Шџефанијин клавири, џоуџи чудовишно великој носа, који човјеку нараџи на лицу као џосљедица неке болести, и доиста, мојао бих само о њему, клавиру, џисаџи док сам жив, јер је у џричи о њему, клавиру, судбина једноја хрваџскоја и кашџоличкој свијеџа, али и дио моје џородичне судбине, џе ме је он, Шџефанијин клавири, живоџно усмјерио како није ниједан друџи комад намјешџаја, џлазбени инсџрументџ.

Сем ова два дела којих се читаоци, била она експлицитно истакнута или не, морају сетити и имати на уму, Јерговић повезује *Род* са неколицином других. Тако се прво јавља роман *Gloria in excelsis* из 2005. чији је један од протагониста, како се сада открива, ауторов рођак Жељко Ђурлин, син Лоле, сестре његове бабе Олге, пилот који је 1945. бомбардовао Сарајево и од чије је судбине дописан тај роман у којем је све сем

њега фикционализовано.⁴⁴ Не желећи да му надене друго име, а у покушају да његову судбину учини што упечатљивијом, Јерговић пише како је у причи скоро све измишљено да би Жељко био што стварнији, а да имена генерално не треба мењати већ их оставити и тек онда управљати судбинама стварних људи као да су књижевни јунаци, на пола пута између стварности и фикције. Осим овог романа,⁴⁵ јављају се и *Сарајевски марлборо* (1994, простор и грађани тог завичајног града), *Freelander* (2007, специфична хладноћа која обузима људе у сарајевским зимама) и *Пси на језеру* (2010, пријатељи Олге и Фрање и њихов сервис за чај) и то увек у склопу повезивања ауторовог тренутног стања или размишљања са онима којима се препуштао током писања тих дела. У овом погледу *Pog* кулминира његове тематско-мотивске опсесије и поново их истиче чиме Јерговић не само да повезује свој актуелни израз са претходним деловима свог опуса – јер ауторереференцијалност и интертекстуалност стављају овај роман у раван са ранијима и уланчавају целокупну каријеру овог писца – већ објашњава колико су извесне књиге утемељене у стварности и засноване на проживљеном искуству и причама разних чланова породичног стабла.⁴⁶

Јерговић неретко признаје да се највише бави сопственим родом и пореклом јер, да би упознао себе, мора познавати и оне који су сличне особине поседовали пре њега. Ка себи се у *Pogu* често односи иронично и скоро пародијски док приповеда о сопственим осећањима током истраживања породичног стабла, проживљавања мајчине смрти и самог процеса писања. Овакав поглед на сопствено стварање неретко изазива (под)смех читалаца јер је евидентно да се Јерговић свесно руга себи у покушају пародираних ауторerefлексије.⁴⁷ Са друге стране, он неретко документује бахти-

⁴⁴ „Ту ноћ, у подруму зграде госпође Емилије Хајм описивао сам кроз цијели роман *Gloria in excelsis*. У неколико минута, пола сата или сат – не сјећам се више у колико времена – распоређивао сам судбине измишљених људи, покушавајући да не поновим ниједну стварну судбину из њеног подрума. Јер ће на овај подрум пасти бомба, а стварне људе нисам хтио убијати у својој причи. Они су били измишљени, али није онај који је бацио бомбу, мој мртви рођак, којег сам и у роману звао његовим правим именом: Жељко Ђурлин“ (130).

⁴⁵ *Gloria in excelsis* се јавља још једном приликом када се помиње пустошење сарајевског храма током Другог светског рата: „Подразумијевало се да су Темпл пустошили усташе и њихови помагачи. Уз ту чињеницу сам одрастао, она се преносила кроз вријеме, о њој се говорило, она је одређивала наше поступке и ставове. Толико да сам у једноме свом роману (*Gloria in excelsis*), те у више есеја и новинских текстова писао о усташком пустошењу Темпла“ (368).

⁴⁶ „О прајједу банатскоме Шваби и његовој обитељи, о ујаку који је страдао као непријатељски војник, о дједу и баки који су свога сина у ту војску послали, и о другим, главним и споредним ликовима уз чије сам судбине одрастао, писао сам у својим романима и причама. Мијешао сам стварности и фикцију, доводио их у измишљене животне ситуације, оживљавао их и продужавао им животе. Њихове судбине сам више пута испричао у различитим формама и жанровима. И ову причу коју сада причам, у којој, на жалост, не смеје бити измишљања и надописивања, такођер сам већ неколико пута причао“ (17–18).

⁴⁷ „Када сам већ објавио своје прве књиге, а знао сам каквове крају води наша обитељска прича – премда околности нисам могао замислити – помислио сам да је животну путању моје мајке могло скренути и промијенити само то да је нек велики романописац, неки од оних које је Олга вољела читати, Пирандело, Достојевски, Андрић, Горки, Толстој, Перл Бак, Флобер, Буњин,

новским концептом хронотопа тачно место и време где се и када налазио у одређеним тренуцима процеса писања, како је примио извесне негативне вести и на које начине се одлучио за писање оваквог дела, а у овим пасажима се примећују исповедност и искреност аутора, па тако, на пример, открива шта је оно у чему он највише ужива у животу⁴⁸ или како се осећа приликом писања романа о Штублерима, свестан како се и чиме он мора окончати и схватајући да ће крај саге значити и смрт мајке.⁴⁹ Да ли овакви делови доприносе квалитету романа или његовом општем утиску? Некада недвосмислено да, а некада заиста не: читаоци не доводе у питање ауторитет приповедача јер самим одлучивањем на истраживање овако комплексног дела доказују да му верују, те одређене дигресије овог типа изгледају као непотребно упућивање на сопствена осећања за којима читаоци каткад не теже. Такви исечци не трају дуго и смислено су смештени у довољно интересантне одељке текста да на њима читање не би застајало.

Аутор у *Рог* такође често уврштава и оквире своје поетике и процеса стварања: на који начин обликује породичне приче и мајчина сећања, како изгледа простор у ком пише,⁵⁰ које пиscribe чита и оживљава (Киш, Албахари, Капор, Андрић, Ловреновић, Ковач, Амос Оз, Гросман, Остер и др.), те зашто се фрагменти приче комбинују на пред-

Хамсун, Црњански, Бора Станковић, Зола, Томас Ман..., написао роман о мајци која је за сино-вљеву ратну смрт окривила своју тек рођену дјевојчицу. Да је тај роман написан, живот моје мајке, и њезине мајке, али и мој живот, имали би другачије токове. Можда би друкчији био и тај штублеровски породични финале, па не би била ни започета прича о Карлу Штублеру и његовом досељењу из *Bosowicza*" (192).

„Осим тога, биле су ми тридесет и двије, сљедеће сам године Исусов врсник, и касно је за професионалну преквалификацију. А истраживање садржаја торбице нађене у подруму, реконструирање повијесног времена из наоко обичних предмета, објашњених оним што пише у биљежници, да би се на крају разоткрило коме је припадала, то је, након година копања по архивима и путовања по мјестима на којима су живјели и која су посјећивали још увијек непознати актери ове приче, и након стотина исписаних и пажљиво редигираних страница, смисао *мале хисторије*, као најзабавнијега знанственог жанра, али и смисао бављења знаношћу, каквом се ја, на жалост, никада нећу бавити, него ћу до краја живота бити новинар и романописац, који измишља ствари и покушава краћим путем доћи до онога до чега се знаношћу много сигурније стиже“ (557).

⁴⁸ „Идем да представљам књиге. И то је једино што сам још хтио радити: писати приче, писати романи, писати књиге о ономе што се стварно догодило – рецимо, сјести у влак за Сарајево, провести се тим дугим, спорим путем, и написати књигу о том путовању, снимити неколико фотографија, биљешке уносити у влаку који се споро креће, наливпером у специјално купљено биљежницу – то цијелога живота радити, и представљати књиге“ (260–261).

⁴⁹ „Кад ми је досадно, кад немам о чему да мислим, или сам очајан и на крају себе самога – као што сам очајан и сад, док пишем овај штублеровски роман, којем се отпочетка зна крај, роман изван времена а у времену, који се наставља и након што је завршен, а завршен је већ првом својом реченицом“ (86).

⁵⁰ „Уз писаћи стол су зид и прозор. На зиду су слике. Фотографија главне сарајевске улице из 1937. када се покушавам нешто сјетити док пишем, или када се напросто замислим, ја гледам у ту слику. И та је прошлост мој дом, иако је нисам доживео. То је један од разлога због којих пишем: могу се настанити у времену у којем ме физички није било“ (384).

стављени начин. Он у два или три наврата и јасно истиче како је обликовао причу, шта је њено средиште, како се многобројне дигресије и понављања ослањају на основу и ког је обима прича коју је чуо од мајке и онда дограђивао.⁵¹ Оно што је проблематично у овом истраживању, међутим, јесте несистематичан однос према процесу допуњавања стварности фикцијом, јер, како се из до сада изнесених цитата могло видети, Јерговић мења став и мишљење, те се тако могу наћи наводи о томе да он и признаје да „измишља“ одређене делове, али и да овај процес категорички одбацује. Говорећи о прогону Рике и Вилка, тетке и тетка своје мајке, током Другог светског рата, он пише:

То је била једна од оних лејендарних ѿородичних ѿријовијесѿи, која се ѿнављала, нагођуњавала и ѿреносила, да би у једном ѿренуѿику ишчезла међу ѿробовима. Помрли су сви они који су ову ѿричу знали. Мојао бих је измислиѿи, као што измишљаам многе епизоде и приче у овој књизи, а измишљено је којешта и у овоме дневнику пчела (ауѿиенѿичан је, међуѿим, сваки редак ѿрејисан из сивоја ноѿеса, као и сва ѿисма и дојиснице из 1943), али ѿиме би била нарушена истаина заборава. Еізодус ѿеѿике Рике и дунда Вилка дојодоио се, у свом ужасу, у збиљи једноја раја. Заѿим се ѿрејворио у ѿричу коју су њих двоје радо ѿричали, ѿа у ѿородичну ѿричу, коју су ѿреносили сви друји, и у лејенду, када више ни њих двоје до краја ѿоуздано нису моји знаѿи шѿио се сѿварно дојодоило, а шѿио је оживјело у ѿричи, да би ѿѿиом једна за друјом несѿале све форме у којима је еізодус ѿосѿојао. (652–653) [истакао Д. Б.].

Насупрот овоме се јавља кратак коментар о ратном понашању девојке ујака Младена: „Нема одговора. Нема се кога питати, а не смије се измишљати. Свијет би се срушио да се о Л. измисли иједне ријечи. Свака би је била недостојна“ (724–725). Овде се можда и најјасније види разлог проблематичног одређења односа стварности и фикције у роману *Рог*: све категорије које се у овом контексту јављају – истина, историја, измишљена надоградња, сећање, прича, процес приповедања – су толико флуидне и несталне да се никако не могу тачно описати и недвосмислено одредити, а посебно је немогуће пронаћи праву и „тачну“ дефиницију, што ни аутор не чини. Садашњост постаје историја и претвара се у причу коју је потребно на неки начин обрадити и представити: Јерговић не скрива аспекте своје поетике и стога *Рог* постаје и врло обиман аутопоетички запис и метанаратив који ће највише ценити читаоци овог аутора, критичари и истраживачи који у његовим одређеним деловима могу да пронађу објашњења за велик број приповедних поступака из Јерговићевог опуса.

⁵¹ „На корицама породично-хисторијског романа, под насловом *Stubleri*, који би се у концентричним круговима, око каменчића баченог у мирну воду, ширио на приповијести о свим станарима Касиндолске цесте и који би, вјероватно, након вишегодишњих истраживања, снимања, фотографирања и тумарања данашњом Касиндолском, прикупљања изјава и сјећања, фотокопирања докумената и школских свједоѿби, пустошења фотографских албума, прегледавања опћинских и полицијских архива, путовања по свијету и разговора с расељеним житељима Касиндолске, имао неколико тисућа страница, и био би објављен у пет-шест томова, на корицама тога романа била би фотографија Балијановог љетниковца, онаквог какав је био све док га Балијани крајем педесетих нису продали“ (97).

На крају, још један интересантан аспект романа представља опис свих могућих прича које би се могле исприповедати – оне су започете, њихове клице се крију у породичним односима или индивидуалним доживљајима и, уколико би се све оне забележиле, *Род* би заиста достигао обим Пекићевог или Прустовог седмокњижа. Између осталих, у овом „гробљу прича“ за које аутор није био довољно заинтересован или није био у прилици да их напише, помињу се приче о детињству прадеде и прабабе, деди Фрањи и његовим пчелама из визуре детињег приповедача, комшијама и пријатељима Штублерових, гробовима на Барама и сваком члану породице који је тамо сахрањен, додатним детаљима мајчине болести и смрти, љубави Младена и Л. током рата („Љубав српске дјевојке из Сарајева и једнога њемачког војника, која је окончана његовом смрћу, последњих дана љета или првих дана јесени 1943, могла је бити занимљива филмска прича. Или роман“ (726)), и др. Јерговић неретко и признаје да претерује у дигресијама и скрибоманији, као приликом описа познаника прадеде Карла: „То су кратке биљешке о судбинама двоје Гертрудине дјеце, које би, нађе ли се писца, могле нарасти у два узбудљива романа-репортаже. Сва је прилика да за такав потхват нећу имати ни времена ни новца. Тешко ћу се испетљати и из овога *Дневника пчела*“ (714). Ипак, имајући у виду да је рад на роману *Род* почео током мајчине болести и појачао се након њене смрти дакле, током 2012. и 2013. године, интригантан је пасус у којем Јерговић описује на чему је радио у тренутку када му је саопштена вест о њеној болести: започет рукопис још није довршен јер се он посветио *Роду*, али је очекивано да ће се у наредном периоду можда баш овај „пикарски роман о човјеку који се изгубио у времену“ појавити пред читаоцима.⁵²

Уместо краја: *panta rei*

Јасно је да роман ове сложености, структуре и обима не може написати било који и било какав писац: шта год критичари и публика мислили о досадашњем Јерговићевом раду и ма какву оцену дали овом делу, не може се порећи да је он један од ретких аутора на балканском простору који може да комплетира овако темељан пројекат. Хрватски и босанскохерцеговачки критичари му највише замерају осврт на модерне прилике својих држава и неретке и оштре критике, али и његово пречесто окретање

⁵² „Када се разбољела, писао сам пикарски роман о човјеку који се изгубио у времену, и живи само у авионима и на аеродромима. Структура књиге је релативно једноставна, али нисам је више могао наставити. Прекинуо сам с писањем на почетку поглавља у којем главни јунак Бабукић сједи у авиону и гледа како мрави који су измилели из сендвича разапињу на криж другог мрва. Стао сам, увјерен да од писања више нема ништа, док је мајка жива, док не умре или чудом не оздрави. Али с временом, све је постајало тако страшно да ми се чинило како ни након те коначне тачке писања више неће бити. Или више ни мене неће бити. Осјећао сам се као да ми међу кости у млину у којем се камен претвара у шљунак. А онда се, четири мјесеца пред крај, ствар нагло измијенила. Почела је причати, и ја сам, поглавље по поглавље, писао *Stublere*.

А сада је и с тим било готово, успио сам написати још једну главу, „Гроб у Доњим Андријевцима“, када је она већ била на морфију, и било је јасно да даље више неће ићи“ (263).

себи и сопственом идентитету. И док ове примедбе нису погрешне нити неутемељене, тешко је очекивати да ће се на њих фокусирати и критичари у Србији – где он претежно и објављује последњих година – који из објективних разлога мање прате Јерговићев ангажман на пољу политичко-друштвених прилика у Загребу и Сарајеву. Они се пак могу, попут неких већ објављених осврта, окренути нечитљивости појединих делова *Poga* и њиховој мегаломанској и прекомерно габаритној опсежности, као и понављању одређених тема, мотива, реченица, ставова и (пре)честих дигресија. Неки од њих су били у прилици да прате развитак романа и процес његовог настајања на сајту аутора и страницама *Слободне Далмације* где је неколико фрагмената и поглавља већ објављено – истина, без назнака о широј слици и ономе што ће комплетирано дело представљати – те су могли наслутити његове одлике и пре изласка у јавност.

Створен без обзирања на жанровске одреднице и оквире, роман је постмодерна комбинација најразличитијих стилова, али и кулминација израза аутора. Проблем са којим он сада може да се сусретне јесте исцрпљеност породичних тема и стављање историје Штублера у форму фикције – овим романом је све речено и наредни покушаји писања о њима ће бити у опасности да делују рециклирано. (Далеко од тога да он нема о чему да пише сем о породици, за шта као пример може послужити и најновија збирка прича *Мачка човјек ѿас* из 2012.) Роман ће, међутим, вероватно остати непрочитан или бар не потпуно и најјасније прихваћен. Ретко ко ће се данас одлучити да утроши недеље на ишчитавање књиге обима просечног речника – али ово није замерка делу већ времену у којем је настало. Миљенку Јерговићу се има шта замерити поводом *Poga* – обимне и каткад небитне дигресије, непрактичност, заморан стил одређених документарних епизода – али се мора истаћи храброст за огољавање сопствених осећања, истрајност и дисциплинованост приликом организовања романа овог замаха које су, ако неко већ одбија похвалу, онда бар за поштовање.