



O ZEBALDU, IZMEĐU

Knjigu *Saturnovi prstenovi* Vinfrida Georga Zebalda dobio sam na poklon od jednog dragog prijatelja. Bio sam tada u Beogradu i imao sam nekoliko zakazanih sastanaka. U međuvremenu između dva takva sastanka, istog tog dana, počeo sam da čitam Zebaldov roman u jednoj beogradskoj pivnici. Logika priče bi nalogala da kažem kako sam nakon prvih nekoliko stranica otkazao sve sastanke i ostatak dana proveo čitajući knjigu. To se nije desilo. Ali već tih nekoliko stranica, dok sam pakovao knjigu u ruksak, bilo je dovoljno da se u meni oblikuje jedan čudan utisak. Imao sam osećaj da se o ovoj knjizi ne može ništa reći, ništa napisati, i ne samo to, izgledalo mi je da je svaki govor o *Saturnovim prstenovima* potpuno bespotreban. I sada, dok pišem ove redove, neugodno mi je: to nije osećaj strahopoštovanja prema genijalnom piscu, već pre osećaj da sve što se može napisati o ovoj knjizi izgleda kao hermeneutički promašaj. To se događa zato što imam utisak da se *Saturnovi prstenovi*, još više nego *Austerlic*, ne mogu tumačiti na uobičajen način. Otpor *Saturnovih prstenova* prema tumačenju nije otpor kompleksnosti, već otpor jednostavnosti: izgleda da je sve jasno, da je sve očigledno; izgleda da, za razliku od nekih drugih velikih knjiga i velikih pisaca, tumačenje ne nudi ništa čega već nema u čitanju. Stoga mi se čini da o Zebaldu, više nego o nekom drugom autoru, treba pisati eseje, a ne studije. To znači da mu treba pristupiti iz nekog kosog padeža (*O Zebaldu, Povodom Zebalda*), a ne iz nominativa (*Zebald*). Kako izgledaju *Saturnovi prstenovi* iz tog kosog ugla? Najpre, sasvim impresionistički: ako je Kolridžov *Kublaj kan* tražio idealni san, Džojsov *Uliks* idealnu nesanicu, izgledalo mi je da *Saturnovi prstenovi* traže idealni polusan – međuprostor između sna i jave. Međuprostor je, čini mi se, važna reč u čitanju *Saturnovih prstenova*, jer se već na prvoj stranici ovog romana simbolički oblikuje jedan takav prostor.

Prva rečenica ovog romana/eseja/putopisa glasi: „U avgustu 1992 godine, kada su se dani velikih vrućina blížili kraju, krenuo sam pešice na put kroz englesku oblast Safolk u nadi da ću moći da umaknem praznini koja se, nakon velikog posla, širila u meni.“¹ Na prvi pogled – što je tačno – Zebaldov roman se naslanja na tradiciju književnih tekstova koji dozivaju ideju šetnje i pešačenja. Međutim, samo pripovedanje pripada ne kretanju, već suprotno tome: mirovanju. „Možda je zbog toga, na taj dan, bila tačno godina od početka mog putovanja, kada sam u stanju gotovo potpune nepokretnosti prebačen u bolnicu glavnog grada oblasti Norvič, gde sam, barem u mislima, počeo da zapisujem stranice koje slede.“² Par kretanje/mirovanje, prati takođe razlika između horizontale ili zemlje – ogromnog prostora koji je pripovedač obišao pešačeći po oblasti Safolk – i vertikale ili neba, ospoljene u onom bezbojnom komadiću nesnog svoda uokvirenog prozorom,

¹ V. G. Zebald, *Saturnovi prstenovi*, prev. Hana Ćopić, Plato, Beograd, 2006, 9.

² Isto.

koji pripovedač vidi iz svoje bolničke sobe. Ukrštanjem parova kretanje/mirovanje i zemlje/neba dobija se jedan koordinatni sistem, tačnije rečeno, jedna specifična pripovedačka situacija u kojoj pripovedanje *objedinjuje* nebo i zemlju, kretanje i mirovanje. Čin pripovedanja obuhvata, dakle, ono što na prvi pogled izgleda kao niz binarnih opozicija (kretanje/mirovanje, vertikalna/horizontala), smeštajući pripovedača u jednu međupoziciju.

Ta kodirana međupozicija ispoljava se u daljem pripovedanju na više različitih načina: najpre, ona omogućava Zebaldu da svoje pripovedanje oboji jednom posebnom vrstom objektivnosti. Ta objektivnost izmiče teorijskim okoštavanjima koje vrebaju ideju međupozicije (takav je recimo koncept hibridnog identiteta ili homibabijevskog Trećeg prostora ili, pak, deridijanska afirmacija margine u odnosu na centar) u ime jednog drugog Između, koja baš zato što nema svoj odraz u postmodernoj teoriji i ne može biti opisana drugačije do tišinom i prazninom.

Naime, kritičari postkolonijalnih kritičara omogućili su nam da u hibridnom identitetu prepoznamo trag moći, što znači da taj koncept, zapravo, inicira preokretanje binarne opozicije homogeno/hibridno ovoga puta u koristi hibridnosti; isto tako u afirmaciji margine možemo da prepoznamo pomeranje centra strukture na njenu ivicu. U oba slučaja dolazi do nečega što se u ransijerevskoj terminologiji može opisati kao preoblikovanje polja vidljivog u kojem je emancipacija do tada nevidljivih prostora hibridnosti i margine plaćena guranjem u tamu homogenog i centralnog, što svoje opravdanje nalazi u sistemu političke korektnosti, što će reći, u aksiomima koji određuju šta je dobro, a šta loše. Da bi izbegla ovo jednostrano teorijsko/ideološko mapiranje, Zebaldova knjiga je prepuna veoma rafiniranih političkih nekorektnosti, koje uspevaju da izbegnu optužbe za revizionizme raznih vrsta. Na taj način se *Saturnovi prstenovi* izmiču iz sistema binarnih opozicija koji karakterišu poslednju deceniju XX veka, kada je izašlo i prvo izdanje ovog romana. Navedimo samo nekoliko primera: iako bi lik pripovedača modelovan po Zebaldovoj biografiji – dakle, Nemač koji je veliki deo svog života proveo u Britaniji – mogao biti dobar primer za hibridni identitet, u ovom romanu ne postoji eksplicitna pa čak ni implicitna afirmacija takvog identiteta kao povlašćene tačke pripovedanja. To svakako govori u prilog jednoj posebnoj stilskoj i misaonoj osetljivosti ovog autora, koja sasvim odudara od fantomskog zahteva za angažovanošću koji se manje ili više eksplicitno ispostavlja savremenim piscima.³

Drugi primer: u Zebaldovoj knjizi su dati su opisi dve evropske kolonijalne kampanje koje spaja užasno nasilje nad lokalnim stanovništvom: jedna je belgijska kolonizacija Konga, a druga opijumski ratovi kojim je Britanija „otvorila“ Kinu za indijski opijum (pod britanskom kontrolom) sredinom XIX veka: u oba slučaja imamo posla sa ciničnom parodijom tzv. civilizatorske misije procesa kolonizacije. Takva kritika civilizatorskog opravdavanja kolonijalizma nije nikakva novina: cela postkolonijalna kritika izniče na njoj. Međutim, umesto patosa pripovedanja, koji bi nas vodio ka apologiji postkolonijalne situacije, Zebald

³ U jednom intervjuu Mišel Uelbek navodi zanimljiv utisak koji nas upućuje na reaktuelizaciju atmosfere u kojoj se od književnosti traži da bude angažovana: „Postoji, zapravo, kao nekakav tajni, ali trajni nalog da se daje nada, da se širi poruka koja će utešiti ili objediniti ljude. Ako odbijemo da poslušamo taj nalog, loše prolazimo.“ (vidi: M. Uelbek, „U pisanju ne tražim ljudsku istinu“, prev. Brankica Brankov, „Polja“, broj 467, godina LVI, 177.) U Srbiji je taj zahtev istaknut još eksplicitnije.

šalje suptilniji signal koji neće promaći iole kompetentnijem čitaocu: u pitanju je opis Brisela – centra ujedinjene Evrope, ali i nekadašnje kolonijalne sile Belgije: „I zaista, od vremena nesmetanog izrabljivanja kolonije u Kongu do dana današnjeg, Belgiju odlikuje posebna ružnoća, kakva se retko gde može sresti, a očituje se u turobnoj atmosferi salona i upadljivoj obogaljenosti stanovništva. U svakom slučaju, tačno se sećam da sam prilikom prve posete Briselu, 1964 godine, na putu sreo više grbavaca i umobolnika nego li za čitavih godinu dana.“⁴ Analogno belgijskom primeru, stoji opis propadajućeg prostora u grofoviji Suffolk kroz koju prolazi pripovedač: ruševine i pustare, turobnost pejzaža i ljudi, nizovi propalih gradića i napuštenih zgrada ironično dočaravaju domašaj nekadašnje moći plemstva, industrijalaca-skorojevića, ali i britanske kolonijalne sile. Pri tome, Zebald dakle, ne pronalazi nikakvu utehu u postkolonijalnoj situaciji, niti bivšim kolonijama daje jednostranu ulogu pukih žrtvi – opis krvavog regentstva careve udovice Cu Hsi to dobro pokazuje – što znači da on zapravo odbija da ideološki oboji svoje pripovedanje. Stoga su *Saturnovi prstenovi* znak da se stara kavgica između filozofije i pesništva na sreću još nije ugasila, ka-žem „na sreću“, jer države u kojima se pesnici i filozofi drže ruku pod ruku, nisu države u kojima ima mesta za bilo kakvu individualnost.

Deideologizacija pripovedanja dovodi zakonomerno do ćutanja i tišine: ako uopšte postoji neka „pozitivna projekcija“ u Zebaldovim *Saturnovim prstenovima* (poput Crnjanskovog sumatraizma, recimo) onda je to možda upravo afirmacija pripovedanje kao sinteza kretanja i mirovanja, zemlje i neba. Kako međutim, progovoriti o toj vrednosti? Primeri poznog Crnjanskog i Andrića, da za trenutak ostanemo u domenu srpske književnosti, pokazuju da više nema tog govora koji bi mogao izraziti vrednost: najdublja veza u *Hiperborejcima*, veza između zaliva na ostrvu Špicbergenu i kupole crkve Svetog Petra u Rimu, ostaje na nivou slike: ona može biti samo opisana, ali ne i izgovorena. Slično tome, u Andrićevoj *Prokletoj avliji* se lako previđa činjenica da ta himna pripovedanju pre liči na himnu ćutanju: od majstorskog fra Petrovog pripovedanja ostalo je samo sećanje bezimenog mladića koji ćuti. Slika lišena teksta, ćutanje i tišina, prebivaju na dnu humanističke svesti u trenutku kada se nalazimo na pragu novog doba, zadivljujućeg za moćne, zastrašujućeg za nemoćne.

Refleks te nemoći govora koji se stišava i prelazi u ćutanje i tišinu, nalazimo i kod Zebalda: fotografije koje brazdaju *Saturnove prstenove* nisu tu da odaju počast pomodnoj multimedijalnosti, niti da dokazuju nedokazivo i tako se stave na stranu istoriografske metafikcije. One su tu zbog jednog paradoksa: ako slika govori više od hiljadu reči, to je zato što slika uopšte ne govori; nepostojanje legendi ispod fotografija kod Zebalda upravo pokazuje da one ništa ne govore, niti bilo šta potvrđuju. One su simbolički prikaz njegovog pripovedanja utoliko što se u nizanju fotografija sjedinjuju princip kretanja (nizanje raznovolikih slika) i princip mirovanja (pojedinačna fotografija).

Međupozicija je za Zebalda, kao što sam već napisao, veoma važna: međutim, njegova međupozicija nije preuzeta iz teorije, ona je izvojevana u samoj književnosti i zato joj nedostaje teorijski jezik koji bi mogao da je opiše. O tome nam govori i pozicija šetača u *Saturnovim prstenovima*. Zebald je svog šetajućeg pripovedača užleblio između dva pola

⁴ V. G. Zebald, *Saturnovi prstenovi*, 111.

šetanja: romantičarskog, koji podrazumeva odlazak iz grada u prirodu, i modernog, koji prirodu zamenjuje gradskim ulicama. No, da bi se do kraja objasnila Zebaldova poetika šetanja, nužno je najpre videti u čemu se romantičarsko i moderno šetanje zbilja razlikuju. Naime, istoričarima hodanja ili šetanja, poput Rebeke Solnit,⁵ promiče činjenice da biografski podaci o šetnjama i pešačenjima romantičara nemaju onu poetičku snagu koja je navela Benjamina da u svom čitanju Bodlera izdvoji figuru *flanera* (urbanog tumarala) kao konstitutivnu figuru modernog pesništva na isti onaj način na koji je to genije za romantizam. Nije dakle, tek razlika između prostora šetanja (priroda/grad) ono što deli romantičarska i moderna pesnička šetanja; razlika je u tome što moderna poezija, za razliku od romantičarske, mora da uključi šetanje/kretanje u svoj poetički program.

Bitna karakteristika inače zagonetne figure *flanera*, jeste činjenica da njegova šetnja kroz grad nema svoj cilj. Flaner nikada nigde ne stiže, on nikada nije tamo gde treba da bude i upravo zato on jeste flaner. To se dešava zato što grad ne može da ponudi ljubav na prvi pogled, već samo na poslednji, kao to na jednom mestu duhovito primećuje Benjamin.⁶ Ljubav na poslednji pogled je ime za ljubav koja ne može da zaustavi subjekt, i u trenutku kada je njome obuzet, on je već odlazeći, ona je već iza njega. Upravo zato je Bodlerov sonet „Jednoj prolaznici“ toliko efektan u svojoj nimalo skrivenoj polemici sa večnom ljubavlju lirskog subjekta Poove pesme „Gavran“, polemici koju bismo mogli pročitati i kao distanciranje modernog vazda pokretnog subjekta od njegovog romantičarskog pretka koga je ukočio dodir sa onim večnim i beskrajinim.

Romantičarska priroda kao da ukida potrebu za kretanjem, jer je romantičarski pesnik već svojim prvim korakom upravo tamo gde treba da bude: u dodiru sa dubinom.⁷ Ta dubina ima više različitih oblika ispoljavanja: ona se prikazuje ili kao panteizam, ili kao osećanje uzvišenosti koje romantičarskog subjekta obuzima u dodiru sa visokim planinskim vencima ili mračnim stoletnim šumama,⁸ ili kao niz asocijacija iz književnosti koje subjekt obuzima pri pogledu na romantične pejzaže.⁹ U svakom slučaju, romantičarski subjekt u dodiru sa prirodom, kao i sa mrtvom dragom, uostalom, ostaje ukočen, jer susret sa onim najdubljim obesmišljava potrebu za daljim kretanjem. Stoga, iako su romantičari bili, biografski gledano, i te kako pokretni, to kretanje ne može da porekne poetičku nepokretnost romantičarskog subjekta u dodiru sa dubinom prirode.

Polovina XIX veka je vreme raščaravanje prirode, vreme u kojem ona gubi svoju dubinu. Dolazak pesničkog subjekta u grad – prekretnica koju obično vezujemo za ime Šarla Bodlera – dovodi tako do potrebe da se u toj, za pesništvo nakon romantizma, novoj sredini, pronađe nekakva dubina koje više u prirodi nema. Bodlerova potraga za dubinom, ili još tačnije rečeno, njegova želja za dubinom, kreće se u nekoliko različitih pravaca: prvi je svakako pesnikova sklonost ka alegoriji u čemu nije teško prepoznati nastojanje da se oči-

⁵ Vidi: Rebeke Solnit, *Lutalaštvo: istorija hodanja*, prev. Vuk Šećerović, Geopoetika, Beograd, 2011.

⁶ Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, prev. Truda Stamać i Snješka Knežević, Školska knjiga, Zagreb, 1986, 52.

⁷ O problemu „dubine“ u romantizmu vidi: Isajija Berlin, *Koreni romantizma*, prev. Branimir Gligorić, Službeni glasnik, 2006, 113.

⁸ Vidi: Imanuel Kant, *O lepom i uzvišenom*, prev. Gligorije Ernjaković, Kultura, Beograd, 1955.

⁹ Mario Prac, *Agonija romantizma*, prev. Cvijeta Jakšić, Nolit, Beograd, 1974, 37.

glednost produbi.¹⁰ Drugi pravac Bodlerove potrage za dubinom je njegova estetička teorija. U njoj vidimo da je Bodler bio rastrgnut između zahteva da prizna promenjivi karakter lepog – što je, pokazaće se, esencija modernosti – i želje za apsolutnom lepom. Ta rastrgnutost bi se mogla izbeći da Bodler nije patio od nostalgije za dubinom. Upravo ta nostalgija će ga prinuditi da zamisli jedan amalgam u kojem se mogu raspoznati spoljašnja lepota (koja je promenjiva, relativna, istorijska) i unutrašnja lepota, koja je apsolutna, a koje se međusobno odnose kao omot i sadržaj, dakle, kao manifestni i latentni element: „Lepo je sačinjeno od večnog, nepromenjivog elementa, čije je kvantitet vrlo teško odrediti, i od jednog relativnog zavisnog elementa, koji će, ako hoćemo, biti naizmenično epoha, moda, moral, strast, ili sve to zajedno. Bez ovog drugog elementa, koji je kao zabavni, golicavi omot božanskog kolača, koji podstiče na jelo, prvi element bi bio nesvarljiv, neocenjiv, nepodešen i neprilagođen ljudskoj prirodi.“¹¹

Međutim, ovakav neobičan spoj apsolutnog i prolaznog ne može da ukine jedan moment koji Bodler, paradoksalno, koliko želi da prikrije svojom estetičkom teorijom i poezijom, toliko ga i otkriva. Naime, ako je romantizam još uvek operisao kategorijama čija se veličina nije mogla izraziti brojkama, onda je modernost suočena upravo sa brojem, sa kvantifikacijom veličine. Mesto te kvantifikacije je velegrad. Dovoljno je u citiranom odlomku videti kako se večni nepromenjivi element lepog odnosi prema svom relativnom, zavisnom, modernom elementu – to je odnos singulara prema pluralu, odnos onoga što može biti relativno lako imenovano, prema onome što može biti imenovano samo akumulacijom imenica, nizom imena: epoha, moda, moral, strast...

Modernost želi u gradu da pronađe izgublenu dubinu, izgubljeni kvalitet prirode; umesto toga, ona pronalazi kvantitet površine (vlegrad) i kvantitet ljudi (masa). Bodler je to lepo izrazio pesmi „Sedam staraca“ u kojoj se kobnost starca ocrtava ne u njegovom kvalitetu, nego u brojnosti njegovih kopija. Nije slučajno što u toj Bodlerovoj pesmi lirski subjekt vidi sebe kao prolaznika. Flaner je figura koja simbolički prikazuje prelazak sa subjekta obuzetog dubinom/kvalitetom ka subjektu prožetog plošnošću/kvantitetom. Kada Benjamin primeti da je robna kuća poslednja etapa propadanja flanera¹² onda to treba shvatiti doslovno: flaner umire konačno u robnoj kući, u šoping molu u kojem je proces kvantifikacije doveden do svoje apsolutne veličine, dakle, do jedne nove postmoderne uzvišenosti. Slično romantičarskom subjektu koji je u prirodi unapred već na mestu na kom treba da bude – što šetanju ostavlja ulogu biografske, a ne poetičke činjenice – tako i postmoderni subjekt u šoping molu biva ukočen ne više dubinom prostora, već njegovom količinom. Takva postmoderna uzvišenost najbolje se prikazuje brojkama. Analizirajući retoriku potrošnje koja se razvija unutar super-hiper-marketa (SHM) Roh Sulima pokazuje da diskurs SHM-a gubi jezički karakter, služeći se umesto toga, dijagramom, skalom,

¹⁰ Bodlerova afirmacija alegorije umesto simbola, može biti shvaćena u kontekstu pesnikove želje da pesnički savlada grad. Bodler je naime, više gradski pesnik, nego što su to Malarmer i Rembo, jer upravo njegova alegoričnost svedoči o teškoćama da se gradski pejzaž produbi na način na koji je priroda već bila duboka za romantičare; tamo gde ta svest o plošnosti grada postoji, tamo je moguća samo alegorija, ali ne i simbol.

¹¹ Šarl Bodler, *Romantična umetnost*, prev. Aleksandar Đ. Arsenijević, Prosveta, Beograd, 1954, 39–40.

¹² W. Benjamin, *Estetički ogledi*, 60.

tabelom, koji opet sasvim direktno doprinose kvantifikaciji slike sveta.¹³ Bez sumnje, flaner može da šeta kroz nizove prodavnica u šoping molu, ali ono što ga doslovce koči jeste nedostatak diskursa u kojem bi mogao da izrazi sebe-kao-šetača: šoping molovi ističu potrošačku euforiju u kojoj više nema mesta ni za dendija ni za flanera, ni za bilo kakvu drugu graničnu individualnost: individualnost i posebnost flanera ili dendija preobražava se u kvantitet potrošača, u količinu kupljene robe, u broj kesa koje se iznose iz tržnog centra.

Zebaldova poetika šetanja konstruiše međupoziciju između dubine romantičarske prirode i postmoderne plitkosti koja u nedostatku kvaliteta/dubine potražuje kvantitet. Struktura pripovedanja *Saturnovih prstenova* otuda istovremeno računa i na romantičarsku dubinu, ali i na postmodernu količinu prostora: nizanje asocijacija i metonimijskih rukavaca produbljuje doživljaj propadajućih gradića Saffolke i opustošenih turobnih pejzaža, dovodeći ih do najdaljih tačaka ljudskog globa: do Afrike i Azije; ona istovremeno obuhvata brojne likove sa većom ili manjom kulturno-istorijskom aumom, podsećajući tako na romantičarske kulturno-istorijske asocijacije prilikom opažanja pojedinih pejzaža. Istovremeno, pak, nijedna od tih prostornih tačaka, koje su sve obeležena žigom propadanja i nestajanja, nije dovoljna da sama za sebe, poput nekakve moćne sinegdohe, posreduje nekakvu celinu smisla, celinu značenja: zato pripovedač mora neprekidno da se kreće, da osvaja još prostora, još propadanja. To „još” je simptom istine da se svest o sveopštem propadanju ne može više stići simboličkim ukazivanjem na jednu ruševinu, koja bi imala funkciju sinegdohe, već upravo kroz nagomilavanje znakova propadanja. Nikakva dubina, nikakav ponor vremena koji se otvara pred Zebaldovim šetačem-pripovedačem, ma koliko bio dubok, ne može da ga zaustavi i ukoči. Isto onako kao što verovatno ne postoji čovek koji je u velikom tržnom centru ušao u prvi butik, kupio nešto i izašao napolje, tako i Zebaldov pripovedač ne može da se zaustavi na prvoj tački svog puta, iako je ona zapravo i poslednja, budući da nema cilja niti bilo kakvog obećanja koje bi put ponudio na svom kraju.

Crnjanski bi to nazvao komedijantom slučajem: Zebald je poginuo u saobraćajnoj nesreći u Noriču 2001. godine, dakle, u blizini iste one bolnice u kojoj pripovedač *Saturnovih prstenova*, ležeći gotovo potpuno nepokretan, zamišlja stranice budućeg romana. Završetak kretanja koje teži da bude beskonačno (za sada uzaludno) jeste smrt ili pripovedanje. Čudesna veza između smrti i pripovedanja poetički je već osvojena: već kod Andrića u *Prokletoj avliji* i pričama u kojima je pripovedač fra Petar, pripovedanje dolazi malo pre smrti i malo posle života. Zato bezimeni mladić iz najkraćeg Andrićevog romana čuti. Pripovedanje je tako ta poslednja međupozicija između života zamišljenog u iluziji beskonačnog kretanja i smrti kao (iluzije?) beskonačnog mirovanja.

¹³ Roh Sulima, *Antropologija svakodnevice*, prev. Radoslav Đokić, XX vek, Beograd, 2005, 193.