

хабитуса, посла, жене, деце...) живота, а шта се после тога дешавало, бар у визију коју има Лоц, треба видети у романима "Мали је свет" и "Леп посао". Но, ма шта мислили о јунацима или догађајима, мотивацији или инспирацији самог Лоца као прозног писца, треба закључити да је свет за његове јунаке заиста мали, јер су они, са свим људским слабостима којима подлежу, од њега начинили обичан мали универзитетски кампус...

### ИЗА КРХКЕ ОПНЕ ГРАЂАНСКЕ ЧИСТОЋЕ И ЧЕДНОСТИ

СУЗАНА ТАМАРО, НЕЗАБОРАВАК,  
CLIO, БЕОГРАД 1996.

Прича о италијанској списатељици Сузани Тамаро је, у сваком случају, контроверзна; с једне стране хит-мејкер, о чему поуздано сведочи светски успех романа "Иди када те срце води", с друге проза тежине каква се подразумева када је у питању збирка попут ове која је пред нама. Свет ужаса који нам предочава тешко је спојив са лакоћом и лепотом стила који јој је својствен, али...

Сузана Тамаро је рођена у Трсту 1957. године. Живи у Риму где је дипломирала на катедри за експериментални филм. Добитница је награде "Елиса Моранте". Објавила је збирке прича "Са главом у облацима", "За један глас", "Магичне приче", а последњи роман "Anima mundi" уврелико осваја читаоце... Ипак, чини се, приче које се налазе у збирци коју ишчтавамо у избору и преводу Елизабете Васиљевић, дају нам још "оно" нешто што се налази иза речи "али"; прозне странице које обузимају читаоца у тој мери да не жели да поверије да је у питању преписани живот. А, како изгледа, јесте.

Са јунаком-приповедачем, који нам оставља убедљиви привид реалности истовести, ове приче предочавају свет "иза завесе", свет са морбидним случајевима за које увек сматрамо да се дешавају неком другом, иако смо свесни, све време, да је то наш свет. А тај свет до којег стижемо кроз уску врата стиснуте петље насељавају бисексуалци и педофили, малолетне убице погрешно одгројене и усмераване, са дубоким траумама које су пореметиле систем вредности и зло које одрасли чине својој деци. Дубоко зло неконтролисаних страсти крије се "иза крхке опне грађанске чистоте и чедности", а лакоћа стила којим Тамаро износи ужасавајуће истине (живота) откривају је као луцидног и истанчаног писца.

KREMATORIUM, AUSMACHEN!  
ХОРХЕ СЕМПРУН, ПИСАЊЕ ИЛИ ЖИВОТ,  
PAIDEIA, БЕОГРАД 1996.

"Је ли оно кухиња?" питала је извесна госпођа када је, непосредно по одласку Немца из Бухенвалда, угледала огромни димњак; наравно да је њено безазлено уверење ишчезло оног момента када су јој се пред ногама наплеле хрпе лепеша... Питање које је поставила важно је као пример мишљења које су о концентрационим логорима имали они који тада, у време и тик после рата, нису били "на лицу места", нити су слушали сведоце. Чак шта више, питање је у којој мери се њиховим речима заиста веровало: и они сами често су били у дилеми да ли да о томе уопште говоре јер је зло које су стицајем околности преживели надилазило могућности људског поимања.

Наравно да је ово мало час поменуто тек назнака тема, доживљаја и сензија којима се бави књига Хорхе Семпруна "Писање или живот" (Паидеја, Београд, 1996) која, заправо, доноси једну, круцијалну идеју: "Немам ништа друго осим сопствене смрти, сопственог искуства смрти, да бих исказао свој живот, да бих ишао напред. Треба направити живот од толике смрти. А најбољи начин да се у томе успе јесте писање. А писање ме враћа смрти, затомљује, гуши. Ето докле сам стигао: преживећу једино ако се, путем писања, помирим са смрћу, иако ми је писање, дословце, не да да живим".

Семпрун је рођен у Мадриду (1923), а за време грађanskог рата његова породица је пребегла у Француску. Приступа покрету отпора 1941. године, а члан Комунистичке партије Шпаније постаје следеће године. Ускоро га хапси Гестапо и депортује у концентрациони логор Бухенвалд где вжливиг све до доласка Патонових трупа 11. априла 1945. године. Добитник је највећих светских признања кава су награде "Форментор", "Фемина", Награда за мир књижара и издавача Немачке или Награда Међународног сајма књига у Јерусалиму, чији су лауреати били Љоса, Паз, Кундера, Грин, Јонеско, Борхес, Фриш...

Снохнатна проза налик на бескрајне ноћне море креће се измене обећавајућег узвика "Krematorium, ausmachen!", логорашке изјаве "постао сам неко други да бих могао да останем Ja", и теорије опстанка у логору: "бити здрав, знати немачки, имати среће".

### НЕНАД ШАЛОЊА

### ХИМНА ИНДИВИДУАЛНОГ

ВИТОЛАД ГОМОРОВИЧ, ТРАНС-АТЛАНТИК

(преведла с пољског Бисерка Рајчић); РАДИО Б-92, БЕОГРАД, 1996.

"Код мене је форма увек пародија форме. Служим се њоме, али се смештам ван ње." - каже у једном разговору Витолад Гоморович (1904-1969), знаменити пољски писац, нудећи тако, и експлиците, један од препознатљивих кључева не само за властито књижевно дело, већ и за оно што би могли означити књижевним гестовима епохе. Управо роман *Транс-Атлантик* (1951), из његове друге фазе рада, којим се и затвара једна мала антологија превода коју чине безмало сва Гоморовичева дела, јесте једно од парадигматичних ускрснућа свести о прози нашега века.

Овај карневал књижевних маски и приказа стварности једног језика показује како се лакомисленост једног конкретног путовања може, најлитерарније, претворити у опипљиву стварност текста у којем сунтилни варијетети пародијског и алузивног, у бескрајно могућности умски и поетички игравог, показују своје естетички дејствујено лице баш тамо где се налазе индивидуалност и индивидуализам као врховна начела, једнако као и посебнос и засебност младости као обрасца виртуалне рјаске целине.

О чуму се заправо ради? Ради се о једном изгнанству, ономе које, иако и конкретизовано, стоји овде у позадини свега, на плану најглобалније метафоре у коју се смешта, јер је и иначе увек у позадини књижевног, као елементарни предуслов за уочавање и спајање партикула литерарне стварности. Психолошка позиција наратора романа *Транс-Атлантик*, јесте она коју препознајемо у лондонском литерарном глуварењу кнеза Рјепина Милоша Црњанског и то је оно место на коме наш читалац може с лакоћом отворити карте ове књиге и, посредно, свести света кога је она корелат. Он ће тада кренути на путовање које га носи читава бујица метатекстуалних наноса и слојева, различитих игара интонативним, а све то у обзору привида пишчеве аутобиографије, онога што је полазиште, један лојус минорис спрам отпора кога пружа конвенционална стварност када се из ње крене ка дубинама студенца језичког и текстуалног унутар литературе као независне и непосредне игре светом. Текст се тада гради као читав систем пародијских кругова који се шире и спајају и реченице и слике, и ланце метафора који и чине глобално устројство књиге као тањане интрапсихичке драме испричане из перспективе једне моћне песничке интонације саграђене и на умјећу једног музичко-језичког бескраја варијација.

На плану једне од својих централних метафора, *Транс-Атлантик* јесте књига замисли химне индивидуалног, онога што се опира конвенцијама стоглаве државне и народне хидре, медиокритетству њеног лажног сјаја. То индивидуално, које Гоморович тако жестоко брани цинизмом, као последњим средством које му је преостало, у овом роману је и симболично одвојено од "своје", "светог народа", те "свете породице" ничега, налази се далеко од своје пољске домовине, у позицији случајног, али добровољног изгнаника, у колонији пољака Буенос Аиреса. Ниска догађаја као кондензијација дешеног, у једној атмосфери народног пораза у којој су планови пусти, а одлуке и замисли узалудне, тече сасвим доволно обично. Јунак звани Гоморович, а попут и самог писца Гоморовича, након прве половине своје трансатланскске пловидбе, доноси одлуку да се, у освите великог рата, не врати у домовину, и тако остварује свој дословни статус изгнаника. У њему се ређају слике овога света виђене кроз низ типизираних интерперсоналних комуникација унутар једне субпопулације Пољака, као низ епизода поигравања и поигравања очевидности, тог задаха светског, онога у чуму се текст тек варљиво може огледати као у сну о целини другог.

Галерија приказаних ликова, наоко транспарентних, уствари је приказа до бескраја умножене таштине која извије из привида припадности колективитету у којем сваки појединачни мањак налази замену за суштавност своје одреднице. Тај мањак се као зјап увек окреће ка споља и усмерава ка Лепом, Вредном и Добрим, ка оном чијом ингестијом се остварује тренутно премоћење властите немоћи. Жртва је дакле, увек оно што себе социјално институцијализује као индивидуалитет. То индивидуално, у овом роману, спрам поједностављених слика привидног патриотизма, спрам површине комуникације дуж којих клизи, конвенционална стварност, успоставља се као црнохуморни став. Површиност света виђеног медиокритетски са мерљивим мерама колективитета, сам унутрајезички набој Гоморовичевог текста показује као површину. Интонација изреченог, пак, чини својеврstan музички склад, могућност читаоца да без отпакивања семантичких и когнитивних пакета текста доживи нешто што би одговарало термину интерсубјективног усхићења.

# Поља

С друге стране, мрежа значења, опет, пада и понире кроз различите слојеве овако постулиране текстуалне стварности и често се, у некаквом садржинском сажетку, оном који конвенција текста приказује, види као игра до гротеске субјективизованих симбола. Једна од интелектуалних бравара овога типа јесте и текстконтекстуализација онога што је програмом нације, дакле других, иницирано као сукоб Гомбрович-Борхес, у коме ови индивидуалици пристају на игру својих "светих, породица", односно, зарад њих. Истовремено, тај залудни сукоб је и гротеска симболизација приче о поетици епохе у којој су писци тек значке. Као што су значке и низови прича о двобоју Очевине и Синовине, нечега што писац гротеско иницира једним социјум неприхватљивим импулсом какав је хомосексуални.

У бескрајној причи виђеног, у којој се успева пронаћи тек захваљујући болем или лошијем властитом увиду у ствар Текста, читалац *Транс-Айланџика* ће ипак доста лако открити да га ова поема у литерарном простору прозе оставља без даха, управо зато што је и исписана тако да од њега захтева само један дах, и то баш онај изван кога се смешта писац.

## ИГОР МАРОЈЕВИЋ СУБВЕРЗИВНЕ МАРГИНАЛИЈЕ

ТОМАС БЕРХАРД, ЛУДИЛО, "ПРОСВЕТА", БЕОГРАД, 1997

Дејвид Лоц је запазио да је порнографска проза структурисана у правцу хипертрофије узбудљивости, новине и заноса. Међутим, "све је то слабо налик стварномном полном искуству, а ипак, да би порнографија у својој особитој функцији била дјелоторни, маштарија мора бити достатно реалистична еда би читатељ могао маштено ући у њу". С друге стране, Џојс, Вулфова и Гертруда Стайн пронашли су да да је за литерарзиовање "стварносног" неопходно искривити форму дискурза тако да буде што мање сличан повјесном опису збиље, који чини некажњиви модел.

Као да би сада умјесно дјеловало питање: у какав саоднос два горе наведена закључка могу да се доведу са писмом Томаса Берхарда (1931-1989)? У том случају, за први дио одговора могли бисмо се послужити опаском преводиоца "Лудила" Николе Б. Цветковића да за Берхарда "више није постојала разлика између света уметности и стварног света", а за други - тврдњом да је препричавање аутобиографских момената аустријски писац, према "захтјеву" Џојса, Вулф и Г.Стайн, искривио на "начин" сличан ономе на који понајбољи писци "порнографске" прозе (Вилијам Бароуз, маркиз Де Сад) "искривљују" властити дискурс. Берхардова "хипертрофија стварности" путем експлицитног и згуснутог исписа мизантропског става-експлицитнот и хипертрофија "идеологије текста" његово писмо управо и чине сродним Бароузовом "Голом ручку" и романома Де Сада - у складу је са количином истинитости његове изјаве на уручењу националне књижевне награде 1968. године. "Сви Аустријанци су малоумни" - изјавио је тада Берхард, што је, већ самим тим што је и он Аустријанац, било, наравно, неистинито, али је одсликало идентитет поруке коју је желio - и успио - одаслати. Берхард је властитог дискурса базирао на говору мржње и/или скенсе спрам матичне државе (касније су му се "придржили" Петер Хандке и Роберт Менасе).

Премда је можда наизглед необична толика мјера бављења вантекстуалним-нарочитој када је у питању присталица тезе да не постоји ништа изван текста-, када говоримо о дјелу Томаса Берхарда, она је, рекао бих, потребна и уклапа се херменеутичку ситуацију у којој се кроз читање опуса декларисаних мизантропа, у начелу, проучавање биографије аутора повлачи више него о питању опуса осталих писаца. За ову констатацију могли би да послуже примјери романтичара Емброуза Бирса као и модернисте Луја Фердинана Селина. (Друга општа тврђња која је се, тако, у вези са "мизантропским писцима" може изрећи јесте да је сама идеологија текста у њиховом случају катkad и важнија од форме.) Томас Берхард, своје скандале на додојелама награда дословно описује (нпр. у "Витгенштајновом синовцу"), тако да они самим тим у извјесном смислу не чине само грађу за текст него и текст, дочим Цветковић у поговору "Лудила" пише: "Његови (Берхардови, оп. И.М.) скандали-а било их је много-били су смишљени као нека врста уметности."

У својим романима "Витгенштајнов синовач", "Губитник" и др. Берхард је исписивао прозу гомилања стварности тако да превагне нека слабост његовог јунака и тиме се пружи прилика за циничко апсолвирање. У томе, као и смислу форме проседе прича скупљених у књизи "Лудило" представља преда за Берхарда који у њима најрадије доводи своје јунаке у гротескан контекст. Овде је хумора знатно више него у његовим романима. Разумије се, по сриједи није хумор по Карлајловом увиду ("топло, њежно саојење са свим видовима постојања"). Управо

обрнуто, Берхард у "Лудилу" наратора ставља у позицију апсолутне несаојења са ликовима, а у питању је галгенхумор (типичан пример, из приче "Превише": "Неки човек, који је деценијама био хваљен као отац са изузетним смислом за породицу, и који је због тога био изузетном времену, једног суботњег поподнева је, МОРА СЕ ПРИЗНАТИ, ПРИ ИЗУЗЕТНОМ ВЛАЖНОМ И ТЕШКОМ ВРЕМЕНУ /верзија И.М./, убио четворо од своје шесторо деце...") Контекст Берхардовог писма је, дакле, чврст толикода са увођењем галгенхумора добија: релаксирајућа својства.

Цинизам представља Берхардов пут до епистеме како када је у питању сасвим злонамјеран, тако и када је по сриједи неутралан контекст. Појам "лудило" се пак повезује са разноврсним стајним тачкама: прилично су усјеле приче у којима се ради о дословном, клиничком лудилу ("Пераст", насловна прича), које се, помјереном контекстуализацијом, испоставља као нека врста суме и у малтене свакој од целина чијим јунацима су приписане особине попут искрености, досљедности, милосрдији, пожртвованости и др. Обрада појма "лудило" поприма метаниво једино када је ријеч о софизми и кратким досјеткама које не говоре о овом својству, а препричавањем додатно скратити (нпр. "Пошта", "Оштроумно и малоумно").

Иако је "Лудило" у поднаслову одређено као збир кратких прича, има се примјетити да је дотични "предименитељ" у овој књизи преточен у разне субврсте односно форме. Некада су, како је речено, у питању кратке досјетке, које пак могу бити и "развијене" ("Двојник", "Милосрђе"), а ријетко су на трагу свакидашњи опаски, не нарочито успјело преточених у причу ("Најуспешнији концерт"). Каткад се експлицитан исказ просто усјава ("Неиспуњена љубав", "Обрнуто"), што у контексту Берхардовог писма не представља мањкавост него средство да се успјешно прошири дијапазон увида у "лудило", те да се на неки начин заокружи збирка ових, веома језгротовитих и читљивих те, самим тим, и субверзивних маргиналија.

## ЗОРАН БОГНАР

### БИТИ МНОГОСТРУК КАО СВЕМИР

ФЕРНАНДО ПЕСОА, ПОЗНАТИ СТРАНАЦ; ПРЕВЕЛА С ПОРТУГАЛСКОГ И ПРИРЕДИЛА ЈАСМИНА НЕШКОВИЋ, ПАНДЕКА, БЕОГРАД, 1996.

Фернандо Песоа (1888-1935), несумњиво највећи песник португалског говорног подручја, никада своју поезију није подређивао туђим стиховима и није је изводио из других поетика. Поезија је као лавина улазила у њега из живота, из његових узбурканих времена, из природе, из људских односа, из противуречности које је он порицао или жеleo да помири. Песма овог песника или је крик живота или је градац његове хармоније. Фернандо Песоа једним изузетним и згуснутим песничким језиком промишила космичку пространствта у себи и око себе и из тог, истовремено, близког и удаљеног имагинарног света уградије у своју поезију једну специфичну музiku, коју преноси на читаоца, усађује је у његово биће и на тај начин оплемењује, продубљује и усложава његову културу и његов свеукупни лични, историјски и етички интегритет. Ти елементи, а нарочито језичка и психолошка флексибилност, чине основни квалитет поезије овог песника и показују да је он имао уметничку способност да мисаоно и емотивно уђе у све сфере и токове живота и да у сваком току или његовом рукавцу препозна оне струје које обележавају његово лирско и философско пимање. А оно што је у сваком свом сегменту дубоко промишлено и преосећано, увек има јаку мотивацију, има своје време и своја далековида пространства у историји...

За Песоа је писање спонтана делатност која кореспондира са спонтаним настајањем, преображавањем и ипгчезавањем свих појава и ствари у природи, а песник биће које се сваког тренутка рађа за вечну ношину света...

(...)

Књига "Познати странац" одише дионизијском жестином, чије оде, написане у захукталом ритму дугачких стихова, а футуристичким одушевљењем славе неисцрпну разноликост света обогаћеног достигнућима модерне цивилизације. Све наведене карактеристике овог неконвенционалног песника који је истовремено жеleo све и одрицао се свега, који је читав свој век провео у целибату, Песоа је образложио речима да његова судбина "припада другачијем Закону" и захтева слепу покорност "Учитељима који ништа не допуштају и праштају"... Дакле, између једина два могућа пута посвећености, пута потпуне предаје и пута апсолутног аскетизма, Фернандо Песоа је као свој *modus vivendi* изабрао овај други...