

jući pojam "tehnološkog ubrzanja". Doktori nauka koji rade u Institutu za atomsku fiziku stopiraju pogrebne koje konstatuju da je "travanj okrutan mjesec" jer se u njemu najviše umire. Pogrebne se zabavljaju tako što naizmenično usporavaju i ubrzavaju, navodeći "učene autostopere" da klipsaju za automobilom sve dok njihova upornost ne bude nagrađena. Međutim, onoga trenutka kada grobari dobiju crni krug od tvrdog kartona na kome crvenim slovima piše $E=mc^2$, počinju da se dešavaju čudne stvari – kobasice se ucrvaju, najlepší fikus u stakleniku namenjen sahranama važnih ličnosti počinje da vene, razbijeni su retrovizori pogrebnih kola a neobjašnjivom greškom u grob sedmogodišnje devojčice položen je osamdesetogodišnji starac. Ali, to nije sve, jer pogrebne stiže surova smrt u saobraćajnoj nesreći, koja se dogodila nakon što su svi doktori iz Instituta pojurili za njihovim automobilom. Moguća alegorijska čitanja ovakve odmazde nauke nad tehnologijom uzmiču pred grotesknom slikom osvete vremena i ubrzanja – pogrebom grobara.

Ništa manje misteriozna i parodična nije priča "Žena u ogledalu", gde misterija prstena pronađenog u pašteti neočekivano umesto kriminalističkog dobija romantičan rasplet sa ženskim telom u svom središtu. Taj pogrešan trag je Ferićeva specijalnost, jer vodi čitaoca kroz svet znakova koji su ostali da funkcionišu "na prazno" iako su nepovratno izgubili značenje. Takav pogrešan trag, ali u domenu poetike, je i *Otok na kupi*, priča posvećena Miloradu Paviću – u čitanju ove kanibalističke groteske Pavić je zaista irelevantan. Sa druge strane, *Forma Amora* ne bi bila tako efektna da nema Pinčonovog *Tristera* kao njene prethodnice.

Povjest gospode za prije je u početku parodija sholastičkog rasuđivanja. Godine 1978. franjevci samostana sveti Eufemije u Rabu raspravljaju o tome da li debljina boli. Da li je ona bolest i time greh, da li je ona narušavanje harmonije ili pak približavanje savršenom obliku – obliku kugle. "Debljina je dakle, smatrana nekom vrstom oblika u mističnoj potrazi za savršenim", a Ambrozije Testen pokušava da dokaže da se lepota krije i u nakaznosti. Priča o gospodi Sari Kotek je na neki način parodija parodične priče *Život je bajka* Dubravke Ugrešić u kojoj se uz pomoć ogromnih količina keksa dekonstruiše meki kič savremenih mitova lepote i vitkosti. Hrana, debljina, slatkiši, šećerna bolest Sarinog sina i njegova smrt, te njeno poziranje za novinske reklame proizvođača sredstava za mršavljenje pokreću priču o kič slici stvarnosti, o parodiji potrage – hodanju u mestu, zamrznutom letu, potrazi za smislom koja doživljava beskrajni *fade-out*. Fra Ambrozije još jedino može nagovoriti Saru da odbaci telo, jer je ono "riznica boli". Sara doživljava epifaniju kroz svoje telo koje je uzrok patnje, sreće ali i put sazrevanja. Duševni mir na kraju njene povesti biće etičko iskupljenje za sve nestašluke pripovedača, za njegovu programsku bogohulnost i neograničenu eksploataciju humorističkih resursa u pokušaju uniženja svega ljudskog.

Kosta Krstić

U NEPREPRLJIVOM GRADU

Ako se bolje zagledamo u prošlost, uočićemo da se i književna doba smenjuju neumitno kao i godišnja. To je, recimo, opšte mesto. Od nas zavisi da li ćemo te periodične smene videti kao mehaničko ponavljanje maskirano nijansama, ili spasonosni ritam. Nekad prevlada imaginacija i pustolovina, nekada, opet, opšti ideal postane dokument jednolično-tragičnog života. Sve te zakletve su, međutim, kratkonođe.

Tako je u 19. stoleću jedan od dominantnih recepcijskih metoda bio onaj biografski. Činjenice iz piščevog žića bile su najverodostojniji putokaz i ključ njegovog dela. Prve decenije našeg veka, naprotiv, zamišljale su čitaoca isključivo okrenutog tekstu, kome podatak o pesnikovom zaljubljanju ili putovanju deluje kao nebitna, privatna trića ili trać, što bi jedan pristojan čovek svakako morao da prezre.

I kada je to pusto čitanje već počelo da miriše na propis ili bezazlenu dogmu, krajem 30-ih, Borhes je smislio svoga Pjera Menara, divnu parodiju kreativnog bića, osobu koja bi ponovo da napiše "Don Kihota", ali ne neku jevtino osavremenjenu verziju, nego istovetno kao Don Servantes, od reći do reći, kao prepisano, ipak sasvim iz svog modernog, neviteškog iskustva. Tako je, uzbiljujući ovaj naizgled besmislen čin, ponovo prevrćući peščani priručnik čitanja, Borhes vaskrsao autora, vratio napisanim knjigama proterane likove njihovih tvorca, ukazao na nova značenja oćinstva u ispreturanoj igri knjiškog kloniranja.

Zato je, na primer, Apdajkovo svedoćanstvo o Nabokovu kao o sadističkom predavaću književnosti (koji je, uzgred, podučavao Džonovu ženu) književno relevantnije i znanstvenije od stranica impersonalnih, hladnih, grešnoanalitičkih tekstova, koji se pišu diljem ove naše perverzne Kugle glumišta.

Kako onda, bez životnih i kontekstualnih proteza, gonetati nekoga ko govori skoro istim jezikom, živi gotovo isti, stakleni život?

Uostalom, pitanje "ko je čovek koji ovo piše?" jeste neko izuzetno provociranje čuda, kojim se istih bavi knjiga *Mama Leone* (Durieux, 1999) hrvatskog književnika Miljenka Jergovića. I da li nam sad valja, poput nanovo uzmuvanog frenologa, sricati njegovu sudbinu iz zatamnjenog pravougaonika male, skoro bezlične fotografije sa korica knjige? Ili krenuti linijom manjeg hermeneutičkog napora, pa Jergovićevo delo, borhesovski, pripisati kome poznatom (recimo, čak njegovom mladalaćkom književnom dvojniku), i tako ga opteretiti opipljivim, stećenim značenjima?

Za Miljenka Jergovića znam iz doba kasnih osamdesetih, kada smo delili isti pesnički, samoupravni(?) usud. Igrao je on tada još za "bosanski tim". Posle sam, iz druge ruke, saznao da je iz opsednutog grada izašao sa knjigom *Sarajevski Marlboro*, koja će postići znatan uspeh i doneti mu ugled novog pripovedača. Ali švercovanje knjiga u našim zemljama nije tako moderno kao krijumčarenje cigareta (da budem bezazlen), pa je *Mama Leone* bila prva Jergovićevo knjiga do koje sam do-

šao, kada sam autora, proletoš, lično upoznao. I u trenu dok su iščezavali šturi biografski podaci, ono pitanje o čoveku koji piše počelo je da gubi svoj upitnik.

Jer, ono što nam je dato jeste da je *Mama Leone* izvesnog gospodina Miljenka Jergovića – narativna senka kakve (a)gnostičke legende (život pisca je uvek legenda), pripovedni čvor od apokrifnih, ličnih predanja. Praktično, *Mama Leone* sastavljena je iz dve knjige: prva se bavi onim *pre*, a druga onim *posle*. Nema jedino krvavog ključa, maglovite granice između pamćenja i zaborava, kao što u Danteovom Paklu nema tek onoga *sada*.

U rasponu od priče o Zaboravki (pripoveda je starica koja će sasvim poseniliti) i dečakove uzaludne zakletve "ovoga se moraš sjećati", kreće se prvi pripovedni krug, kroz šarmantni, poznati glas tzv. infantilnog naratora.

Kažu da se najbolje piše u zavetrini poetika, pa najčešće ne ostaju (sem u istorijama) eksperimentalna, granična, ekstravagantna dela, nego baš ona što ne mare za formalne inovacije, već se drže slatke naracije, kao što je ovde slučaj.

Najvećim delom taj krug nazvan "Kad sam se rodio, zalajao je pas na hodniku rođilišta" lirska je marina, ali nije reč samo o bajoslovnom morekazu, o nemoj pesmi u slavu detinjastog mora, o piščevnoj pobjedi nastaloj od životnih promašaja njegovih junaka, nego je to i prozno *morsko groblje*, porodični *splav meduze*, osvjetlička pesma sirena kadra da istopi vosak.

I tako će se, zalazeći u dubinu knjige, čitalac nalaziti na različitim nivoima, dobijajući iznenađujuće i izuzetne poglede na priču, koja je, uprkos nežnom melanholičnom ritmu, ipak nastala iz gneva, poraza istorije, iz tragične ćutnje.

I ako se ne držimo samo one obezoružavajuće, cinične definicije da je roman sva-ko prozno delo od zaboraviosamkoliko reči, upitaćemo se da li je prvi deo Jergovićeve knjige *roman bez romana* ili višak romana? Naime, kako vele formalisti, jedna od ključnih razlika između struktura romana i priče predstavlja prisustvo, odnosno odsustvo poente. Roman je, navodno, ne poseduje, nema naglih krajnjih zaokreta, samoubistvo Ane Karenjine logično je i predvidljivo mnogo ranije. Ali, taj *poslednji okretaj zavrtnja* za priču je sasvim prirodan.

Ako tako merimo, onda kod Jergovića imamo ciklus priča, povezan istim junacima, tonom, dobom, slikom. Poentu njegovih priča, međutim, otkrićemo u poslednjoj rečenici, u kojoj svaki put vlada *horror vacui*, užas praznine, umor od priče.

Drugi pak deo knjige "Tog dana završavala je jedna dječja povijest" znatno je razudjeniji, ali opet u tragičnoj senci prethodnog, u ehu biblijskog pada i povesne amnezije. Pričom vlada nova mutna ikona sveta, oličena u potpunoj decentralizaciji i savršenoj dezorijentaciji gde margine zamenjuju mesta sa središtima stvari, gde svaki stanovnik planete (poreklom iz raspršenog Grada) čeka na svojih pet minuta obećanog života.

Na početku prošloga veka, jedan vidoviti pesnik zapevao je o svetu koji je izgubio centar i oslonac. Na samom sutonu stoleća, jedan drugi znalac uporedio je naš svet sa savremenom arhitekturom, gde su fasade zgrada (kao ovaploćene metafore onoga što se zbiva u našim glavama) presvučene velikim ogledalima, pa se tako ta varljiva, neuhvatljiva zdanja ogledaju jedna u drugima, tvoreći nevidljive gradove,

a čovek tu nema gde ni da položi pogled. I pošto ne postoji čvrsta tačka, svet se, po Saramagu, na naše lažjive oči nevideno ruši.

Tragajući za osloncem u bestežinskoj atmosferi Alisinog neprestanog pada, Miljenko Jergović u knjizi *Mama Leone* u izmešteni centar svoje priče postavlja nevidljivi, neprepričljivi grad, iz koga, kao iz obrnutog kafkijanskog zamka, nikuda ne mogu njegovi junaci, ma koliko bili daleko od njega.

