

se ne zadržava samo na nivou umetnosti jezika nego svoju mrežu rasprostire preko mnogo šireg područja, zahvatajući — barem toliko relevantno kao i literaturu — film i muziku (što smo u prethodnim napomenama na neki način već nagovestili).

— Ovo je zaista izvršno, prejestestveno, nadfantastično! — ote mi se u tom času krik iz grla, sasvim nekontrolisano i svesno, prekidajući istinski zanimljiv citat, još zanimljiviji u suptilnoj interpretaciji mog saputnika prof. dr Mihajla-Mike Pantića.

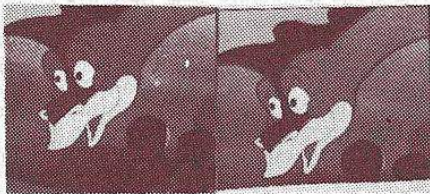
— Bez veze! Ne prekidajte me onda, dražajši kolega! — preseče me oštrim, ledeno hladnim pogledom M—M P, verovatno uvređen i polaskan mojom sasvim očekivanom iznenadnom upadicom.

— Zaista bez veze, ali što reče Hegel — kad se mora, tad se mora — nespretno odvratio je i brzo presekoah votku pivom, ubacujući u čašu (poput Čarlsa Bukovskog) hladnu kokcu leda. — No nisam znao da Vilma Gojić tako lepo peva sve dok vi malopre niste otcvrkali fragment iz njene pesmice *Berlin u Vonderu* i t. sl. . . — nastavih u nameri da promenim meni neprijatnu temu.

— Kad biste tek znali kako ona lepo radi neke druge stvari, visokoučni kolega! Kad biste samo znali! — prošaputa Mika duboko potresen, presecajući (poput Alfreda Hičkoka) konjak šerbetom. — Možda baš zato nije trebalo prekidati citat upravo sada, kada je najslade!

— Ali zar ne shvatate, Pantiću? Morao sam, jer naš prostor je istekao. Deset kartica ovog teksta-šodera je ispunjena, već smo na jedanaestoj, i ako bismo sve tako, u tom stilu, nastavili i dalje, pogovor bi bio duži nego što je predviđeno (a možda nas više niko ne bi ni slušao). Osim toga, onaj koji ovo piše („Damjanov“?) već se umorio, a i noć se polako spušta: vreme je, dakle, za odmor, za večni počinak.

— Ovaj završni topos odnekud mi je poznat — preseče me Mika opet nekom beton-kombinacijom (vino/rakija, puding/paprikaš, proza/kritika i t. sl.), ali to je bilo poslednje što sam u ovom tekstu čuo. Njegov glas je još odzvanjao u daljini, mešajući se sa jednoličnim kloparanjem voza, kada je umorna Muza spustila jedra, uzela olovku u ruku i bez mnogo razmišljanja stavila tačku. Berlin je zauvek ostao u Vonderu, M. Pantić ovde, u tekstu šodera, a iz moje svesti, koja je iščekavala, izdvojila se jedna slika, veličanstvena, upečatljiva slika, sposobna da svojom beskonačnošću nadrase konačnost i efermnost reči, jezika, literature. Na toj slici, snimljenoj u vozu, ovekovečen je moj prvi (tj. poslednji) susret sa prof. dr Mihajlom-Mikom Pantićem: nas dvojica negde u tajanstvenim morskim dubinama vodimo dijalog (koji je ovde doslovno prenet), potpuno nesvesni činjenice da nas skrivena kamera snima i da će tu unikatnu sliku onaj što ovo piše uskoro (zlo-)upotrebiti umesto znaka pitanja (zareza, uskliknika ili dvotačke) na kraju svog memoarsko-esejističkog pastiša, koji u stvari još uvek nije ni započet ni završen:



*Svi problemi koje sam iskazao u filmu jesu moji lični problemi. Nevolja je u tome što su oni važili i za druge“, kaže Sem Pekinpo u jednoj priči iz ove knjige, otkrivajući tako ključ koji bi odgovarao i Pantićevoj proznoj „bravi“.

redukcija na banalno

radoman kordić

U umetnosti je bitna žanrovska odlika postala odsustvo žanra, ili, da to kažem, možda, prikladnijim terminom, poricanje žanra. Ovaj termin, ipak, pretpostavlja vaspostavljanje oblika. Nije ga se odrekla ni nova umetnička praksa, makar kao negativne odrednice. Čudno je, međutim, što zaludnost tipologizacija i periodizacija pokazuju roman, koji je upravo pravi izazov svake tipologizacije i za koji istodobno važi da priznaje samo vlastita pravila, da se, šedeći vlastitu strukturu zakonitost, vlastiti pripovedni kod, ne uklapa ni u jednu tipologiju. Jasno je, opet, da je takva sloboda nemogućna i da bi ona razorila roman, koji, osim toga, ne nastaje kao novi označitelj. Pojedini pripovedni modeli ustrajavaju, takoreći, u svim oblicima romana. Teorija to nije mogla da prevede, te je izgradila modele narativnih struktura, koji, ponekad, više odgovaraju zahtevima doba (estetičkim, moralnim, ideološkim, ukoliko, duhovnim), nego književnom iskustvu pisaca i samih teoretičara. Ali, ako ti modeli narativnih struktura nisu primereni književnim delima na koja bi trebalo da se odnose, ukoliko su izvedeni na dovoljnim i nužnim pretpostavkama, oni ne prestaju da važe s obzirom na to da su aktualizacija jedne simboličke sheme koja se može pojaviti u nekoj drugoj eposi, u delu iz neke druge epohe.

No ni u takvim slučajevima, kada se čini da je tumačenje određen okvir, kad se čini da teorijsko mišljenje nudi pouzdan ključ za razumevanje i tumačenje dela, tumač mora, onako kako to zahteva psihoanaliza, staviti to teorijsko mišljenje na probu i čak iznova ga preformulisati. Ništa, naime, ne jemči tumaču da delo koje tumači ne odstupa od principa koji je dato mišljenje ustanovilo. Tek tumačenje treba da pokaže obuhvatnost okvira teorijskih postavki. Razumevanje dela je, stoga, istovremeno i razumevanje (izbor) teorijskog koda. A ovo ponovno razumevanje istog nije isto; oslanja se na reaktualizaciju simboličke sheme.

Roman Miroslava Popovića *Sudbine* (8) ima bitne odlike realističke proze, ali i sudbinu da se pojavio u vreme kad je taj oblik narativne strukture već preuzela paraliteratura. Autor je to morao imati na umu i na neki način neutralisati tu podudarnost, recimo tako što bi naraciju proze podlistaka pretvorio u svoju romanesknu građu. U protivnom, nije mogao izbeći banalnost, utoliko pre što se roman drži datih žanrovskih odlika, što je identičan sa svim što je očekivano u datoj narativnoj strukturi.

Banalno kao objekt pripovedanja i onda kao književna tvorevina može imati estetsku vrednost. Valja zato ukoliko ispitati šta je to uopšte banalno i kako ono funkcioniše. Tek posle toga treba izvideti pojavljuje li se ono u Popovićevom romanu i koji status u njemu ima. Pojednostavljeno bih mogao reći da je banalno u književnosti ono što nema otisak subjektivnosti i što se bez promene može proizvoditi, takoreći, bez kraja. Ovo shvatanje, odmah treba reći, ne može sasvim da važi za Popovićev roman, mada njegovo pripovedanje ima neke elemente desubjektizovane beskrajnosti i, naročito, neke osobine banalnog kako ih psihoanaliza vidi (9). Banalno je, u psihoanalitičkom razumevanju govora i ponašanja neodvojivo od socijalnog konteksta, u kojem se rada i opstaje. Na ovoj odrednici valjalo bi se zadržati. Delimično se ona može primeniti na Popovićev roman. Društvo je ovaj roman prihvatilo kao vlastitu vrednost: Nolitova nagrada, drugi kandidat za Ninovu nagradu 1984. niz pozitivnih recenzija; dakle, može se zaključiti da je Popovićev roman uistinu proizvod socijalnog konteksta. Mora onda biti i slika tog socijalnog konteksta, koja nije zavodljiva, ukoliko dosledno tumačimo pomenuti psihoanalitički stav. Valja videti kako stoji stvar i sa još nekim psihoanalitičkim tezama o banalnom i njihovoj eventualnoj primenljivosti na *Sudbine*. Neke stavove ne treba proveravati, proizilaze iz Popovićevog postupka. Takva je, na primer, tvrdnja da banalno prevashodno pripada spoljašnjem, što, kad je u pitanju Popovićev roman upućuje na mimetički postupak i objektivaciju psiholoških skica likova, recimo, naknadnim objašnjenjima i, pre svega, svodenjem psihološkog opažaja, neuobičajenog, nekanonizovanog uvida na opštevažeći model mišljenja. U takvoj narativnoj strukturi prodor nesvesnog se brzo nadoknađuje i guši svesnim opažanjem. Simbolizacija zato, koju prodor nesvesnog pokreće, ne iznosi ništa iz privatnog, subjektivnog koda (koji je nužno jedan sloj dobrog pripovedanja), odnosno prelazi neposredno u pripovedne klišeje koji upravo odgovaraju socijalnom kontekstu, pošto su izvedeni u kodu kulture u kojoj je delo nastalo. Čitalac je već unutra, kao u detektivskom romanu, samo što je ovde reč o žanru koji, prividno, zahteva drugačiji, intelektualni, napor. No klišeji ove vrste, budući da maskiraju (i markiraju) stvarni knji-

ževni uvid (iza sebe imaju i legitimaciju kulture): pothranjuju čitaocu intelektualnu i estetičku sigurnost, time što ga dovode do samosvesti koju legitimiraju socijalni kontekst (realno lišen prava na tako što), izdižu ga, najzad, u rang koji mu čitanje detektivskih romana ne omogućuje.

Način dešifrovanja romana kao što je Popovićev trebalo bi, dakle, da bude primeren socijalnom kontekstu, koji, eto, poseduje kod za upravo takav roman. No da li je baš tako? U *Sudbinama* ne postoji latentna ravan značenja, barem u običajenom značenju tog pojma i na način na koji se ona u tekstu obično obrazuje. Popović je realizam shvatio kao doslovnost u strogom smislu te reči. On, praktično, ne propušta nijedan višesmisleni izraz (jedne od mogućnosti gradnje latentnog teksta), odmah ga objašnjava i svodi na jedno značenje. Paradoksalno je, međutim, što i za ovakvu gradnju teksta može da važi Lakanova tvrdnja da je heroj »strog identičan sa rečima teksta« (3), istina, uz izvesnu promenu u Lakanovoj formuli: heroj je doslovno ono što reči o njemu kažu.

Popovićev tekst je sagrađen od stilskih, jezičkih i čak antropoloških konvencija, predvidljivih stilskih i ritmičkih obrta, te deluje kao verzija književnog iskustva čiji ideal čitalac čuva u pamćenju. Nepredvidljivi su povremeni prodori Popovičevog pesničkog nadahnuća »Bilo je zvonko, plavo jutro. Mirisalo je zelenilo«, i oni konvencionalni; štaviše, ne odstupaju ni od načela realističke doslovnosti i ne izmiču prinudi objektivizacije. Sve je učinjeno da se ispune zahtevi estetike kiča, samo još da je to Popović doista hteo. Nepredvidljivi su i umni komentari, njegovi i njegovih junaka: »Samo egipatske piramide stoje tako«, veli Bogdan Zurajica. Bogzna otkuda njemu takva misao o piramidama, kad i ne može znati šta su piramide, po onome što mu je Popović dozvolilo da zna. Očito, Popović zamenjuje intelektualni vidokrug junaka i pripovedača koji diljem romana tako umije, mada ne promišlja nikad i ništa što već nije upisano u socijalni kontekst. U stvari, takva filosofstvujušća uopštavanja i formirala su socijalni kontekst, obezbedila mu kvaziintelektualnu legitimaciju, odnosno lažnu emancipaciju.

Ova filosofstvujušća uopštavanja, proturena pod okriljem koda kulture, protivstavljaju se posebnom, individualnom. I to je crta banalnosti kojoj treba dodati pretvaranje osobenosti u svojstvo svih. Popović sve to maskira postupkom. No upravo postupak otkriva da priča (svaki roman, pogotovo realistički, mora imati priču; ima je i Popovićev, mada redukovanu, čak izjednačenu s tokom hronike) u tom smislu ne prethodi pripovednom tekstu; ona je konstrukt teksta. Ali tu ulogu priča kod Popovića ima i zato što je izvedena iz sličnih pripovednih tekstova. Gotovo sve što se u ovom romanu nalazi čitalac je u nekom vidu već negde sreo (što ga, zahvaljujući psihološkom kompromisu koji ovakva proza s njim sklapa, u vlastitim očima čini znalcom i veštacom u stvarima književnosti). Razume se, to ne mora biti nedostatak Popovičevog pripovedanja. Sintetična dela i nastaju sažimanjem iskustva čitavih epoha. Ne velim, doduše, da su *Sudbine* takvo sintetičko delo. Teško da i mogu biti, ne toliko zbog, manje-više, beznačajne nedoslednosti, ili grešaka, koje, doduše, Cehov, recimo, ne bi oprostio. Popović opisuje izgled Sajfertovog biskopa i na jednom mestu potpuno neočekivano i suprotno smislu svoga dela umeće ovu misterioznu pojedinost: »Ipak, somot se habao samo u dvojci« (loži), koja se (pojednost) bitno razlikuje po količini informativnosti od celog teksta i koju više ne pominje i čak ne objašnjava, iako sve objašnjava – i detalje koji su sasvim jasni iz konteksta. Posebno je pitanje što ova misteriozna pojedinost potpuno odudara od slike stvarnosti koja Popovića zanima i koju on gradi. *Sudbine* nisu ni zamišljene kao roman koji bi u strukturnom i značenjskom vidu mogao biti sinteza jednog vremena, mada se u naslovu može prepoznati i takva namera, istina, skrivena.

Struktura Popovičevog pripovedanja je prilično jednostavna. Po pravilu, on poglavlje počinje kratkim i neposrednim uvođenjem u priču o junaku. Samu priču retko komplikuje narativnim sredstvima, recimo, dodatnim podacima ili kratkim pričama kojima mogu biti namenjene različite funkcije. Izuzetak je paralelno prisustvo tački gledanja pripovedača i junaka. Doduše, nezavisnost tačke gledanja junaka, često je tek iluzija. Pripovedač se ne odriče tutorstva.

Tutorstvu pripovedača protivureči jedan oblik dijalektizacije teksta, koju, izgleda, pripovedač potpuno ne nazire. Popovićev tekst, tj. tekstualne jedinice, građeni su od trodelnih celina. Ovaj trijadni sistem poklapa se sa shemom hegelovske dijalektike. Treći član (iskaz, grupa iskaza u logičkom smislu) uvek je razrešenje nekog problema postavljenog u premisama. U toj gradaciji se iscrpljuje dinamika Popovičevog romana. On se dosledno drži trijadnog modela pripovedanja, razume se, varirajući neke njegove elemente. Treći član, na primer, proširuje tako što uvodi kolektivnu tačku gledanja, čak arhetipski smisao slike ili događaja (»Takav isti dan bio je pre više od dvesta godina, kada su se precij ljudi u dalekom Ulmu ukrcavali u brodove i polazili niz Dunav da nađu drugi zavičaj. Takođe je bilo proleće. Sunce je bilo isto ovako blago, nebo isto ovako nežno«); ili tako što poništava granice između istorije i mita, pri tom se, naravno, istorija utapa u mitsku predstavu. Pada u oči

da se ovim postupkom sve što je osobeno lišava identiteta i utapa u opšte; trećem članu, dakle, barem u ovom slučaju, namenjena je uloga generalizacije i neutralizacije eventualnih životnih razlika.

Pretapanje posebnog u opšte osnovni je postupak Popovičevog pripovedanja. I to rešenje treba povezati s pretpostavkama socijalnog konteksta (naročito s totalizacijom, koja je neko jemstvo održanja socijalnog konteksta) i eventualno s hegelovskom perspektivom koja bi trebalo da razjasni i neke dileme o smislu banalnog u Popovičevom romanu.

Pripovedač, po pravu koje mu pripada – on je sveznajući pripovedač – menja tok i ritam pripovedanja, upliće se u narativni tok i tamo gde to nije neophodno, gde pripovedanje vodi pripovedačka logika, da ne kažem, pripovedačka nužnost. Tako on postaje središte priče koju upućuje čitaocu koga pretvara u saučesnika i čuvara pripovedačkih konvencija i antropoloških predstava koje je Popović, očito, gradio s velikim ambicijama. U stvari, pripovedač postaje predstavnik socijalnog konteksta, nosilac njegovog koda. Lakanovski rečeno, on ne nalazi označitelj koji bi artikulisao njegovu subjektivnost. Kao predstavnik socijalnog konteksta on je samo Ja, koje u hegelovskom smislu (2), mada pojedinačno Ja, iskazuje uopšte sva Ja.

Ova generalizacija, izvedena u najprostijem obliku dijalektizacije, Popovičevu pripovedanje, da kažem hegelovski, transcendira u govor trajanja koji suštinski ne narušava ni takva kataklizma kao što je rat. Opšte i pojedinačno se ne razlikuju, uprkos pokojoj tragičnoj sudbini što se, načas, izdvaja iz neumitnog toka trajanja i odmah u njemu iščezava. Jasno je onda što ljudi u ovoj hronici trajanja, mada je formalno izvedena kao hronika grada, nisu subjekti događanja. Trajanje je mašina u kojoj čovek ne nalazi svoju želju i koja, zato, neprekidno proizvodi gubitak. U idealnom slučaju trajanje bi moralo da završi u entropiji, od koje ga spasava upravo ponavljanje, srž trajanja. Popović nema to na umu. Ipak, i njegovi junaci su sučeljeni s izvesnim gubitkom, koji ne mogu da nadoknade i koji im zbog toga uskraćuje identitet. No ta osobina Popovičevih junaka mogla bi se drugačije shvatiti – i bliže realističkoj predstavi stvarnosti, realističkom modelovanju predstave stvarnosti. Popovičevi junaci, naime, spadaju u takozvane nereljefne likove, koji se konstituišu oko jedne ideje ili jednog kvaliteta (1). Istina, ne može se reći da su baš svi lišeni takozvanih reljefnih ispućenja, iako Popović nerado komplikuje svoje pripovedanje. Ponekad on ne razlikuje reljefnu karakterizaciju likova od grešaka u narativnoj strukturi. Rasprave u kući knjižara Koena, visokointelektualne, rabinske, talmudske, trebalo bi razumeti kao reljefno ispućenje njegovih jevrejskih likova. Međutim, one ne samo što protivreče pravilu strukturacije (nereljefnosti) junaka, za koje se Popović opredelio, i koje lik svodi na lako prepoznatljivi i upamtljivi model; a Popović je svoje jevrejske likove upravo tako modelovao, naročito u sceni čišćenja trga u kojoj se u najvećoj meri približio smislu rituala, u kojoj je otkrio simbolizaciju – nego i predstavi stvarnosti koju te rasprave udaljuju od realističkog obrasca.

Čišćenje trga, prinudno, u početku haotični, nesistemizovani rad pojedinaca, pretvara se u ritual koji nalazi red, ritam onog trenutka kad se pojedinci počinju stapati u masu i kad se besmisleno čišćenje trga pretvori u ritualno približavanje centru (sveta) i odmicanje od centra (sveta). Jedini put se u Popovičevom romanu, u sceni čišćenja trga, pojavljuje nepatvoren proces simbolizacije i prepoznaje simbolička efikasnost. Sam ovaj ritual sjedinjuje zev koji je otvorila korota (tragična sudbina Jevreja, koju lakanovski materijalizuje označitelj Davidova zvezda) sa zevom koji je otvorio simbolički manjak. Davidova zvezda, zato, sem toga što pokazuje na simboličku kastraciju subjekta i što je, dakle, označitelj manjka, simbolizuje i objekt korote.

Subjekt kastriran na simboličkom nivou ne mora biti kastriran i na nivou bića kome predstoji rad korote zbog žrtve označitelju koji nedostaje. Rasprave kod knjižara Koena ne dokazuju da subjekt nije kastriran i na nivou bića. One, doduše, odudaraju od modela mišljenja i življenja koji je Jevrejima nametnut, ali se i ne razvijaju kao rad korote bića. Rasprave pokazuju gubitak u sferi kulture i u neku ruku, kao čin kulture, za koju je po jednoj folklornoj antropologiji vezan identitet Jevreja, treba da ga nadoknade, i neutralizuju negativne efekte ritualnog čišćenja trga. Valja, ipak, reći da se ta uloga kulture ne uklapa u Popovičevu priču, u njena semantička polja. Stoga je čitava ova rasprava nemotivisana. U stvari, ona je znak raspada sistema značenjskih polja.

Za romanesknu strukturu se kaže da sama sebe stvara. Za Popovičev roman, međutim, treba reći da obnavlja staru formu. Tako što je moguće i poznato od ruskih formalista. Sada valja videti šta ta forma znači za roman. Nije li, možda, reč o obratu koji bi bio logičan u književnosti koja je zagušena raznorodnim formalnim eksperimentima, ili književnosti koja je iscrpla mogućnosti kanonizovane forme? Treba odmah reći da Popovičev roman u datom književnom kontekstu ne čini nikakav obrat. Nije to jedino delo napisano u realističkom maniru u srpskoj prozi, recimo, zadnjih deset godina. Prema tome, stara forma sama po sebi nije iskorišćena

kao revitalizovani okvir u koji je uneseno moderno viđenje sveta. Naprotiv, iskorišćena je kao dobro poznati komunikativni kanal kome je namenjena uloga da proredi ili sasvim onemogući komunikativne šokove koje primalac književnog dela, čak i najiskusniji, redovno doživljava pri susretu s neočekivanim oblikom.

Kako, najzad, stoji stvar s banalnošću u Popovićevom delu? Sada bih već mogao otkloniti nedoumice o njenoj funkciji. Je li, možda, iskorišćena kao narativno sredstvo? Tako je upotrebljavana u modernim pravcima umetnosti. U tom slučaju, Popovićev roman se ne bi mogao svrstati u realistička dela. Ne može se svrstati ni u modernu prozu; sa njom nema ništa zajedničko. Čak i upotreba banalnosti kao narativnog sredstva (ako se o njoj s pravom da govoriti) prilagođena je realističkim zahtevima.

Za neka Popovićeva rešenja mora se reći da su banalna u pravom smislu reči. Ona sama pokazuju da banalnost kao narativno sredstvo funkcioniše u jednom drugom registru pripovedačke istine. Konačno, pripovedač »već s nacrtom svoje priče predodređuje izgradnju svoga dela« (6). To mora da važi i za Popovića. Njegov roman uglavnom ostaje nacrt nereljefnih likova, mada se ne završava u trenutku kada je taj nacrt završen. Roman se završava smrću jednog junaka, koji postaje glavni junak, zahvaljujući upravo strukturalno povlašćenom mestu na kojem se njegova smrt objavljuje. Taj obrt, takođe, *Sudbine* prevodi iz registra nacrt nereljefnih likova u registar romaneskne priče koju je, ipak, teško uspostaviti. Štaviše, poslednji događaj pretvara Bogdana Žurajicu u junaka dejstvovaoca, po terminologiji Jurija Lotmana (7). Moglo bi se reći da je završetak romana i jedino mesto gde čovek pokazuje delotvornu snagu i kome se kao prepreka ispreučuje sam čovek, jedino mesto u romanu gde junak prelazi iz jednog u drugo semantičko polje. Po poetici realizma na tom mestu u romanu predviđena je poenta. I taj zahtev je Popović ispunio onim obrtom koji je, načas, izgledao kao preokret u strukturaciji.

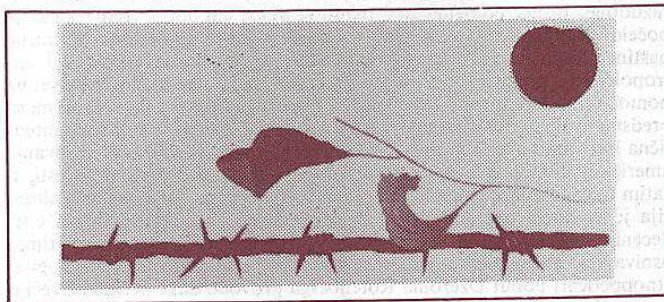
Popovićevi junaci, po pravilu, ne prelaze iz jednog u drugo semantičko polje, što i jeste odlika nereljefnih likova. Po Lotmanovoj terminologiji oni ostaju u istoj sižejsnoj ravni. U istoj sižejsnoj ravni ostaju i Popovićevi Jevreji, iako, na izgled, prelaze s jedne na drugu semantičku ravan (za vreme rata), ali ne kao pregaoci, da ponovo upotrebim Lotmanov termin. Jevreji i, uglavnom, svi Popovićevi junaci su predmeti semantičkih polja u kojima nema neočekivanih prevrata. Sve, u izvesnom smislu, u njima ima tautološku vrednost: izgubljeni objekt je izgubljeni objekt. Magičnost preokreta pripada unutrašnjem poretku i retko se ispoljava, sem u okviru Popovićevih antropoloških i mitoloških otkrivenja, i tada kao opšte mesto. Svet se nalazi i zbiva na površini. Između ostalog i otuda veliki stepen predvidljivosti u narativnom toku i strukturalnoj likova. Početak povesti o novom junaku, na primer, izveden je kao otvaranje novog dosijea. A to znači da se u dosijeu neće naći ništa što se ne odnosi na taj određeni model. Menjaju se samo objekti modela, konteksti. Odlazak Srba u vojsku i odlazak u vojsku Nemaca iz Terezijentala gotovo da se ne razlikuju. Objekti modela (odlaska u vojsku) u jednom slučaju su Srbi u drugom Nemci. To i nije neka razlika, i doista nije ako je Popovića interesovao samo povesni subjekt i njegova sudbina. No teško da je to on i imao na umu, iako je sklon filozofstvujušćim iskazima, onim čija je univerzalnost i praktična životna valjanost odmah vidljiva. Otuda i muke, naoko nevidljive, s jezikom. Popović je sebi odredio neobičan zadatak u književnom govoru: doslovnost – rekoh neobičan, a trebalo je reći nemoguć i suprotan prirodni književnog govora. Verovatno zbog takvog zadatka, a i zbog realističke optike, on se služi logikom naučnog iskaza i što je potpuno neočekivano, s obzirom na predmet romana, njegov jezik ponekad ima strukturu i čak sintaksu političkog jezika (ovde izraz jezik upotrebljavam u bahtinovskom smislu). U stvari, s obzirom na pominjani socijalni kontekst to i nije neočekivano. U duhu zahteva, implicitnih, tog konteksta valja promišljati *preciznost* i greške u Popovićevom jeziku. On, da tako kažem, omane najčešće onda kad prelazi s jednoznačnih iskaza na figurativne: »Kasarna se približavala brzinom pada«; ni u figurativnom ni u jednoznačnom iskazu nije moguća upotreba reči *pad* bez referentnog objekta dakle, omanjuje onda kad izgubi iz vida zahteve socijalnog konteksta i sigurnost banalnog.

Doslovno se ne može svesti na figurativno. Popovićev iskaz, po pravilu, ne nagoveštava ništa drugo do ono što kaže. Stoga u duhu tautologije ovog romana valja reći: banalno je banalno. Međutim, u lakanovskoj perspektivi to je pogrešan zaključak. Lakan već zbog same prirode jezika pretpostavlja figurativnost besede (4). Ni Popović nije mogao preći preko tog izvornog zahteva jezika. Pojavljuje se on u njegovim pokušajima svodenja figurativnosti na doslovnost: »Na igrankama u sali svog oca Edi Sajfert bio je, on je to osećao, ravan podoficirima, kao da ga je rana na neki neobjašnjiv način, unapredila u neki čin koji ne može odrediti, koji čak nestaje čim čovek to pokuša, ali koji neosporno postoji.« Edija Sajferta unapredila je rana kao označitelj, čiji je efekat u ovom paragrafu Popović pokušao da razloži i odredi, da prevede na jednoznačni, totalitarni jezik socijalnog konteksta. No figurativnost time on nije neutralisao, paradoksalno, zato što je označitelj materijalne prirode. Označitelj rana Edi Sajfert posuđuje svoje telo. Subjekt se

ovde, kao u klasičnoj filozofiji, pretvara u objekt. Tako je u celom Popovićevom romanu i naročito u retkim scenama u kojima on naslućuje povesno delovanje, povezivanje mitske i istorijske sheme; u oba slučaja čovek je predmet, mesto povesnih preokreta, predmet bezazlene životne igre i ratničke igre. Obe se najpre i najefektnije pokazuju u znacima na telu, koji obeležavaju vekovni ratnički ritual krvi i mesa i koji raskidaju jedinstvo subjekta i objekta, razume se, i njegovo filozofsko utemeljenje. No taj uvid je daleko od Popovićevog romana. Bitno je da bi ga Popović banalizovao objašnjenjem i da je doista nekako došao do njega.

Redukcija na banalnost jeste zapravo osnovna crta Popovićevog pripovedanja. On, na primer, zna za postojanje perceptivnih modela i upotrebljava ih za razjašnjenje nekog detalja ili kao dopunu neke predstave. Ali time se ne zadovoljava. Umesto da ih koristi kao sredstvo naracije on ih, u silnoj težnji ka generalizaciji, ka opštem važenju svega što otkrije (a što je, uglavnom, već otkriveno), pretvara u predmet pripovedanja, u tip naturalističko-pozitivističkih iskaza (»Važna komponenta prepoznavanja nečijeg lika i figure je i mesto na kome su ranije viđeni. Svako novo, pogotovu svako neočekivano mesto, izaziva sumnju u tačnost svoga viđenja«; posebna je priča konstrukcija rečenice; ovo *svog viđenja*, iz konteksta se razabira, odnosi se na junaka koji opazi i prepoznava neko lice na mestu na kojem ga je već video, ili na neočekivanom mestu; pa ipak, razumljivost ne umanjuje neskladnost konstrukcije rečenice. Istina, ona bi mogla biti iskorišćena kao jezička karakterizacija jednog društvenog sloja, koji je zaražen političkim jezikom. No to, a pogotovu ne nekakva ironija, ili, sačuvaj bože, parodija, nije u ovom slučaju Popoviću bilo ni na kraj pameti.)

Naturalističko-pozitivističke pretpostavke prepoznaju se i u Popovićevoj težnji da napravi sliku grada i, ma koliko to bilo neprirodno u datom tematskom okviru romana, sliku urednog sveta, koji, iako, dezorijentisan ratnom pometnjom, kao nadoknadu za taj rasap, usvaja svaki kvaziporedak, sve što mu ispred očiju sklanja zev (ontološki zev subjekta) u kojem bi morao razaznati prazninu egzistencije.



Grad o kojem Popović pripoveda čini organizovana i po nekim pravilima razmeštena grupa ljudi, koju čine različite nacije i različite klase jedinki, od intelektualaca do kurvi. Rat i okupacija, u suštini, se u tom sistemu pokazuju u prelasku neke jedinice iz jedne klase u drugu, na primer, iz klase rabadžija u klasu švercera. Grad, dakle, funkcioniše kao univerzum. Građani su tu da pokažu kako njegova zakonitost deluje kao u kakvoj utopijskoj republici.

Popovićev interesovanje za strukturu funkcionisanja socijalnog poretka (koje zanemaruje subjekt, iako mu, kao nereljefnom liku, obezbeđuje izvesno dostojanstvo), u suštini je pokušaj otkrivanja temelja generalizacije koju svuda vidi. To ga interesovanje dovodi, ponekad, do naivnih asocijacija i zaključaka koji čak i eventualno namernu estetizaciju banalnosti čine sumnjivom. Takvo je njegovo prepoznavanje unazadovanja u ratničkoj igri na igru žmurke, te u vreme kad je čovek »bio lovac i lovljen« – prava divlja, vulgarna psihoanaliza, kakvu Frojd ne bi očekivao od pesnika, koji, kaže, više znaju o čoveku od analitičara.

Iskušanja koja banalnost nameće i odviše su bila velika da bi mogla biti prevladana u romanesknoj organizaciji Popovićevog romana. Nisu tu mogla pomoći ni pojedina uspešna pripovedačka rešenja, recimo, upotreba ritmičke i sintaksičke promene besede kao znaka odstupanja od moralnog i antropološkog statusa junaka. No treba reći da je Popović kojim slučajem nastavio tim pravcem – umesto suprotnim, kojem ga je takođe vodila ideja iscrpnosti – stvorio bi delo koje bi obuhvatilo označiteljski lanac tako da on ne bi mogao ništa više da znači (5). Takvo delo bi bilo u velikom neskladu sa socijalnim kontekstom kojega su *Sudbine* sudbina.

1. Forster, Edward Morgan: Vidovi romana. *Moderna teorija romana*. Beograd 1979.
2. Hegel: *Fenomenologija duha*. Beograd 1974.
3. Lacan, Jacques: Hamlet, »Ornicar«, automne 1981. Paris.
4. Lakan, Žak: »Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo«. *Spisi*. Beograd, 1983.
5. Lacan, Jacques: *Logique du fantasme*. stenografske beleške.
6. Lammert, Eberhard: »Oblici gradnje pripovedanja«. *Moderna teorija romana*. Beograd, 1979.
7. Lotman, Jurij M.: *Struktura umetničkog teksta*. Beograd, 1976.
8. Popović, Moroslav: *Sudbine*. Beograd, 1984.
9. Sami-Ali: *Le banal*. Paris, 1980.