



TRAGEDIJA ZA SVAČIJI UKUS

(Robert Perišić: *Područje bez signala*, Sandorf, Zagreb / L. O. M., Beograd, 2015)

Povodom prvog romana Roberta Perišića *Naš čovjek na terenu*, Džonatan Frenzen je izrekao sledeće: „Robert Perišić piše pametno i sjajno upotrebljava ironiju, zapljuskujući nas slikama koje govore o posleratnoj Hrvatskoj, ne samo kao o lokaciji na kojoj se preživljava, već kao o mestu koje nešto znači.“ Ove reči nikako ne bi trebalo uzeti usputno, a još manje sa provincijalnim nipodaštavanjem: najpre zato što Frenzen nije makar ko, već jedan od najznačajnijih američkih, pa dakle i svetskih pisaca, što ipak, kako god iz naše perspektive izgledalo, podrazumeva određeni stepen odgovornosti za sve što javno izriče, pa tako i za komentar romana jednog hrvatskog pisca; a potom zato što te reči precizno opisuju prostor koji bi Perišićeva proza mogla da zauzme u kontekstu znatno širem od onoga koji obuhvata njegova matična kultura, kao i one sa kojima deli zajednički jezik.

Ovim se zapravo želi reći da pri čitanju novog Perišićevog romana, možda treba pronaći onu tačku posmatranja koja bi, naravno, bila na prvom mestu ovdašnja, dakle, lokalna, ali koja ne bi gubila iz vida ni taj širi kontekst. Ako ova sugestija zvuči kao opravdanje neuspešnog pokušaja jednog našeg čoveka na terenu, onda je reč o čitanju sa lošim namerama, jer je osnovni cilj sugestije bio sasvim drukčiji, to jest da podseti na neke ne tako davne primere iz ovdašnje književne istorije kada se događalo da pisci, po pravilu odlični, jednostavno rečeno prerastu svoju kulturu, odnosno, da ovo ne bi zvučalo samopovređujuće, kada žele da se okušaju i u „inostranim klubovima“. Čini se da bi to bilo najbliže određenje pozicije u kojoj se danas nalazi Perišić – kao što se npr. Kiš našao u toj poziciji pred pisanje *Grobnice za Borisa Davidoviča* – jer reč je o piscu koji odavno i u svakoj reprezentaciji spada u sam vrh hrvatske i (post)jugoslovenske književnosti.

Ono što je književno i poetski intrigantnije kada se radi o Perišiću jeste činjenica da se on praktično već sa prvim svojim knjigama profilisao, ili bolje reći nametnuo kao pisac glavnog toka. A u kontekstu u kojem, recimo, u svojoj prošlogodišnjoj prepisci, Basara i Jergović sebe razumeju i određuju kao pisce sa margine, iako je reč o književnim figurama koje su medijski daleko najprisutnije, u tom kontekstu ova pozicija, manje statusna, a više poetska zaslužuje u najmanju ruku pohvalu za hrabrost. Perišić je, dakle, dovoljno odvažan da bude u samoj matici glavnog književnog toka; to jest: u toj matici iz koje su, sledeći postmoderni imperativ margine, fragilnosti, razlike, nestabilnog referencijalnog okvira, s vremenom svi, pa i oni najhrabriji polako isplivali – Perišić je gotovo ostao sam, postajući na taj način, prividno paradoksalno, margina koja govori iz središta, iz samog srca stvarnosti.

Jer glavni tok još od Stendalovog doba, pa i ranije, podrazumeva u manjoj ili većoj meri mimetički književni prosede, takav dakle da tematizuje aktuelnu, po pravilu lokalnu stvarnost i da, uvažavajući sve socijalno-političke, etnopsihološke, kulturološke, geografske,

gastronomske, sportske i ostale posebnosti baš taj komadić stvarnosti predstavlja kao najvažniji na svetu, a što, ako je pisac vešt, taj komadić na kraju i postane. Upravo ta ravan je i potcrtavana, bilo eksplicitno, bilo implicitno, kao najvažnija u dosadašnjim, odreda i s pravom vrlo pohvalnim, iako ne tako mnogobrojnim čitalačko-kritičarskim osvrtima na Perišićev roman. U tim prikazima *Područje bez signala* se na jednom mestu na vrlo zanimljiv način dovodi u vezu sa Šoljanovim romanom *Luka*, dok se, sa druge strane Bojan Marjanović poziva na Karvera i Bukovskog i nekakvu poetiku rokenrola, što je ipak u velikoj meri proizvoljno i bez mnogo smisla. Sam Perišić se, naime, u tekstovima nije previše izjašnjavao o svojim uzorima i prethodnicima, pa ipak, naslov njegovog prvog romana, čak za nijansu eksplicitniji u engleskom prevodu, nedvosmisleno upućuje na Grejema Grina. Ovaj danas već pomalo zaboravljeni najslavniji učenik Džozefa Konrada, počev od šezdesetih naširoko preveden i u Jugoslaviji, bio je jedan od ključnih autora Crnkovićeve kultne biblioteke „Hit“. Otuda se čini da ne bi bilo neosnovano u tom poetičkom i intelektualnom zaleđu, dakle u proznom korpusu edicije „Hit“, koja svoj kulturni status stiže upravo u vreme Perišićevih formativnih godina, tražiti osnovne smernice njegove poetike.

Ukoliko bi bilo moguće naći zajednički imenitelj za niz tako raznorodnih autora, pri čemu se Grin, na izvestan način, može posmatrati kao paradigmatičan za celu ediciju – onda bi to bilo proširivanje poetičko-semantičkog opsega realističke pripovedne matrice, ili preciznije njeno osavremenjivanje koje je podrazumevalo žanrovsku transgresiju u različitim pravcima. Na isti onaj način na koji je Grin, kao svakako jedan od najvažnijih autora u svetskoj književnosti prošlog veka u polju modern(izovan)og realizma, izvanredno stilski apsorbovao raznorodna iskustva „nižih“ žanrova: ljubića, melodrame, krimića, političkog trilera, špijuskog romana – Perišić sada pokušava, naročito u svojim romanima, da ode korak dalje od Grina, to jest pokušava da prilagodi realizam aktuelnim epohalnim trendovima. Nešto konkretnije, iako donekle metaforično, to znači da, ako je Grin „ubrzo“ radnju pod uticajem filmske umetnosti, koja za njegovog veka doživljava svoj veliki uspon, Perišić to ubrzanje podiže za lestvicu više kao dete televizijske i spotovske kulture. Možda se ključ uspeha Perišićeve prozne umetnosti, kako kod čitalaca, tako i kod kritičara, upravo i krije u srećno pronađenoj meri modernizacije realizma – u čuvanju jasne veze sa prošlovekovnim, kako stranim, tako i domaćim piscima ovog usmerenja, koji su i činili glavni korpus biblioteke „Hit“, i sa druge strane – prevazilaženju tog nasleđa prljavijim i ekonomičnijim pripovedanjem, grubljim likovima, većom moralnom relativizacijom njihovih odnosa i postupaka, kao i potpunom ideološkom i političkom pometnjom sveta u koji su zapali.

Zaplet romana mogao bi biti skiciran praktično u dve rečenice: dvojica (zagrebačkih) tajkuna dolaze u neimenovani gradić (u Bosni) da pokrenu proizvodnju turbina čiju su prodaju dogovorili sa bliskoistočnim pukovnikom-diktatorom, da bi se na kraju ta pogodba, usled iznenadnog izbijanja revolucije, izjalovila, a jedan od njih tom prilikom i poginuo. Napravljena turbina potom završava kao poslednji umetnički artefakt iz komunističke epohe na prodajnoj izložbi u Londonu. Radnja se u ubrzanom ritmu policentrično grana na niz epizoda i desetina sporednih likova, te se preko opisa njihovih sudbina sklapa složen mozaik odumiranja komunističkog sistema, pljačkaških privatizacija i tranzicije, pa zaključno sa današnjim vremenom.

Preko primera sudbine jednog od glavnih junaka, tajkuna Olega, može se jednostavno rekonstruisati Perišićev umetnički postupak. Ukoliko je, naime, moguće zamisliti tajkuna

sa beskrajno komplikovanim porodičnim stablom, niz koje je moguće pratiti prošlovekovne istorijske lomove, kao i rokera i studenta književnosti koji postaje tajkun, svakako je moguće zamisliti i ovdašnjeg tajkuna koji trguje oružjem ili tajkuna koji kupuje propalu fabriku; no ipak nije lako zamisliti tajkuna dobrog srca, ili tajkuna koji završava na tako tragičan način da u stvari postaje uzvišen lik, a u neku ruku i heroj; najteže je, međutim, zamisliti u stvarnosti junaka koji je sve ovo zajedno. Drugim rečima, svaki Perišićev junak, ali ne manje i njihovi odnosi, predstavljaju neku vrstu manjeg ili većeg egzistencijalnog mozaika, čije pojedinačne deliće pisac uzima po stvarnim, paradigmatičnim modelima. Zbog toga sudbine ovih junaka deluju u pojedinačnim segmentima kao preslikane iz naše stvarnosti, kao celovite sudbine pak deluju sasvim nemoguće u toj istoj stvarnosti, ali one su u isti mah vrlo uspele, žive i funkcionalne u onome što je fikcija. Upravo na ovoj ravni stalnog približavanja stvarnim modelima i istovremenog odmicanja od njih se i krije suština svake, pa i Perišićeve realističke poetike, odnosno u svesti autora da ono što je stvarno ne znači nužno da je i literarno uverljivo, ali i obrnuto.

Postoji još jedna, konradovsko-grinovska linija u romanu, na čiju transformaciju treba posebno skrenuti pažnju. Reč je o pomenutom tragičnom kraju glavnog junaka Olega, koji predstavlja vrhunac i značenjsko središte romana. Ovaj kraj je zanimljiv iz najmanje dva razloga: najpre zato što na intrigantan način potencira relativnost moralnih kategorija, budući da junak čini tragički prestup onoga časa kada izneverava sopstvenu etičku matricu, to jest odsustvo iste, a što karakteriše društvenu grupu kojoj pripada, onoga časa dakle kada u stvari iznova postaje moralan; a potom, što je u vezi sa prvim, smrt tajkuna Olega (pre) ispituje ukupan tragički potencijal naše epohe i njenih paradigmatičnih likova. Rođenje deteta, za koje sam Oleg ne zna, na pomalo artificijelan način relativizuje ovaj tragički potencijal, te u izvesnom smislu reorganizuje čitavu romanesknu konstrukciju. Ovo zatupljivanje tragičke oštrice se tako može tumačiti u najmanju ruku dvojako: kao piščevo diskretno namigivanje širem krugu čitalaca, koji odavno nemaju stomak, ako su ga ikada i imali, za tragične završetke, a sa druge strane, kao suštinsku nemoć naše epohe da sebe objavi u tom kraljevskom žanru, nemoć dakle da kroz jednu sudbinu dosegne trenutak katarze.

Utoliko turbina, koja na kraju nikada neće stići do diktatora kome je namenjena i služiti svojoj osnovnoj svrsi, već biva kontekstualno transformisana u umetnički artefakt, a što je u dosluhu sa neosituacionističkom epizodom sa „fleš mafijom“ (*flash mob*) sa kraja *Našeg čovjeka na terenu* – jeste ovog puta lažan metafizički mamac. Otprilike na tom tragu su i primedbe koje je uputio Saša Ćirić u svom, inače najboljem do sada prikazu ovog romana u zagrebačkim *Novostima*, a tiču se viška ovakvih motivskih i strukturnih iskliznuća. Te se primedbe i mogu i ne moraju prihvatiti, a u konačnici možda najpre zavise od specifičnog čitalačkog senzibiliteta, jer sve te epizode mogu imati i svoje opravdanje širom socijalno-političkom slikom koju roman želi da obuhvati. Ono što, međutim, ostaje kao temeljna nedoumica, koja zapravo prevazilazi i samog pisca i ovaj konkretan roman, ali se baš tim povodom mora postaviti – jeste pitanje otvorenosti, emocionalno-etičke spremnosti ove epohe, to jest svih zajedno, kako pisaca, tako i čitalaca, za tragediju. Jer čini se da samo tragedija sa svojom uzvišenom neopozivošću ima i danas taj suštinski subverzivni potencijal. Etičkoj i svakoj drugoj relativnosti uprkos.