

Književni junak je, neosporno, tvorevina jezika: junak je ono što govori on sam i opservacije drugih junaka i pisca o tom govoru. Književni junak nema mogućnosti da praktičnim činom opovrgne svoju verbalnu poziciju, te tako, ispitivanjem govora junaka idemo najkraćim putem ka njegovom razumevanju. U sledećem pokušaju mi ćemo se rukovoditi ovim stanovištem.

Roman *Kiklop* počinje scenom u kojoj se stanovnicima jednog grada (Zagreba), jedne večeri, prikazuje tonfilmska reklama na zidu neke visoke zgrade. Reklamom pratimo kroz svest glavnog junaka, Melkiora Tresića, osamljene i »senzibilne jedinice«. Već tu, na početku, u prilici smo da pratimo dijaloziranje dve ravni govora: onog tonfilmske reklame, jednodimenzionalnog i, može se reći, masovnog, i govora glavnog junaka, koji uz pomoć nekih istorijskih i mitskih evokacija parodira ovaj prethodni. Ceo roman, kasnije, odvija se na sličan način: radnju pokreću i vode govori junaka, koji se uzajamno parodiraju i obezvređuju. »Stanovište pisca« nije više tvorački centar dela, i uglavnom se nalazi u zonama govora junaka romana — bez vlastitog direktnog jezika — najčešće u zoni Melkiorovog glasa.

Iz ove dijalozike i parodijske osnove romana proizilazi i njegov osnovni cinično-humoristični ton, koji su kritičari s pravom isticali kao njegovu veliku vrednost. Dijalogom se u ovom romanu postiže jedna povišena nota u međusobnom ophođenju ličnosti i njihovom odnosu prema svetu oko sebe; ali sve je na kraju prividno, i ta povišena nota ukazuje se, u stvari, samo kao pogodno sredstvo da se lakše destruiira ličnost ili obezvređi neka situacija. Tako se pri kraju uvodne scene romana, posle blistave reklame, koja opsenjuje prolazničke svojom »silnom akustikom«, čuje »nemoćno zapomaganje slijepca-prodavača končanih svezica«, koje snižava situaciju i opominje na banalnost.

Roman je, uostalom, zamišljen kao parodiranje nekih osnovnih vrednosti čovečanstva, koje postaju besmislene pred navalom rata. Ljudski rod stoji pod pretnjom jednog golemog nesporazuma, i otuda u romanu ukrštanje različitih glasova koji se svojim smislovima mimoilaze i padaju u prazno. U sećanju glavnog junaka iskrsava samo jedan događaj iz detinjstva: nesporazum između njega i veroučitelja, kada je dobio »pljuske« zato što je na času, dok je kateheta izlagao priču o Samsonu i Dalili, »uzbuđen u nevinom zanosu« upitao je li i Dalila bila u hramu koji je Samson srušio na Filisteje. »Zeleo sam samo da i ona gadura Dalila bude kažnjena. Zato sam i pitao... Zašto ste me istukli?«, želeo je da kaže veroučitelju, ali nije mu rekao. Tako Melkior Tresić prolazi romanom uvek pod znakom pitanja; uvek osporavan bilo unutrašnjim glasom ugroženog bića, bilo spoljašnjim silama koje prete da ga ponište. Zato on, kao, uostalom, i ostale ličnosti romana koje su na sličan način ugrožene, u zima jedan sarkastičan ton u govoru i tako podrugljivo osmehtnu, varira opasnost na bezbroj načina, uzima distancu prema njoj, ironiše je. Tako rat, kao osnovna opasnost prema kojoj se određuju sve ličnosti i celokupni tok romana, postaje predmet bezbrojnih parodijskih varijacija. Opasnosti pred neizvesnom budućnošću (svaka budućnost je neizvesna) glavni junak se suprotstavlja parodiranjem nekih opštih mesta o tom problemu u duhovnoj istoriji čovečanstva. »Aluzija je uvijek odnos«, veli Ivo Vidan, »na općenito poznata mjesta, koja imaju neku univerzalnu sugestivnost zahvaljujući sjećanju na njihov prvobitni smisao. Ili su postala klišeji koji su u Marinkovićevom romanu zato tu da djeluju kao klišeji koji će u kontekstu gdje su upotrebljeni imati obezvređujući učinak, potkopavati serioznost koja prividno dominira situacijom«. Glavni junak, tako, zauzima stanovište koje aludira na poglavlje *Razmatranje o pojmu vremena iz Ispovesti sv. Avgustina* (Conf. XI): »Kako postoji budućnost?«, veli junak. »Da li već postoji ono što će se dogoditi? Ako ne postoji, kako se može desiti nešto čega nema?«, itd. Na drugom mestu ironiše različite moguće svesti o istom motivu: »A što je sutra? (Glupan koji bi me

zoran stojanović

IVICOM „KIKLOPA“

čuo, odgovorio bi — četvrtak). Pedagoško sutra: drago dijete, moraš misliti na sutra. Političko sutra: Staljin mignuo Hitleru — harašo! — Hitler odignuo — natirah!« itd. Odlomak ne možemo navoditi zbog dužine, no u njemu se parodiraju i ostale svesti: filozofska, estetska, geografska, istorijska itd. U potrazi za izvesnošću, u jednom do kraja neizvesnom vremenu, glavni junak se, prirodno, obraća i kartezijanskom načinu mišljenja, ali ne polazi od stava *mislim — dakle postojim*, jer je smisao postala bespredmetna. Ljudskom egzistencijom dominira bol: »Bol mi kaže — ja jesam i dok jesam, jesi i ti«. Tamo gde dominira bol, bespredmetna je i čitava građevina uma: »lanci kauzalnosti, križaljke pojmova, kavezni silogizama. Lukavac, mešetar, lupeški posrednik, svodnik, Terminus Medius, varalica s lažnim identitetom, dvostrukom ulogom — sad subjekt S, sad predikat P, sad me vidiš, sad me ne vidiš — madičičar-šarlatan, ljubavnik dviju poznatih drolja — Premisa, misteriozni tip M, anonimni otac sina kretena koji se zove Conclusio. A pradjedovi Principi! A tetke Kategorije! Deset tetaka!« — uzvikuje junak aludirajući na Aristotelovo učenje o deset kategorija. Time se podrugljava svest našeg junaka bliži apsurdnoj svesti junaka Kamijevog *Mita o Sifizu*, za koga nije bitno to da li ima deset kategorija, kako je tvrdio Aristotel, ili dvanaest kategorija, kako je naučavao Kant. Bitno je da li će čovek živeti ili će se ubiti. Tako govor Melkiora Tresića biva usmeren na izricanje egzistencijalnih sudova koji ne tu-mače situaciju, već je samo konstatuju.

Melkior Tresić ne sazreva pred očima čitaoca, on je od početka svestan opasnosti od kiklopskih sila, koje stežu krug oko njega, i u kome se on oseća kao u poznatoj mitskoj pećini. Pitanje nije kako da se u-makne Kiklopu, već kako da se pripreмимо za susret sa njim. Otuda sistematsko rušenje svih ljudskih vrednosti — kada život postane ogoljen i besmislen ne moramo ni čekati Kiklopa, možemo mu krenuti u susret, kao što, na kraju romana, i čini glavni junak. To nestajanje vrednosti ne zbiva se kroz direktni piščev govor, već kroz ironični govor junaka, uz pomoć nekih analogija, ili tako što pojedine vrednosti zastupaju lica koja su im neprimerena. Tako o ozbiljnosti vremena koje nailazi i o opasnosti u koju će dospeti otadžbina govori jedan pukovnik »sa ravnim tabanima«, koji uz to

i ne ume da se izrazi na jeziku zemlje za koju je sudbinu zabrinut: »Vojnici-junaci i vi daći-vojnici... U ovo ozbiljno vri-jeme Kralj i Otaž-ovina očekuju hrabru dužnost...«, itd. Govor je, očigledno, neprimeren situaciji i prirodno je onda da izostaje njegov osnovni efekat. Umesto da navede na protivnje krvi, on izaziva u glavnom junaku ciničnu primedbu: »A da ja ovako... natočim malo Vama u flašicu, pa da me pustite, a?« Obezvređujući situaciju, junak obezvređuje i patriotsko osećanje, predanost rodnoj grudi, i tako postaje iskorenjen i »stranac«.

Ljubav, koja je u početku osnovna vrednost što prožima junaka, postepeno se rasplinjuje, jer je usmerena na neadekvatne ličnosti. Načelo ljubavi u romanu zastupa jedna nimfomanka i jedna lepota kod koje su na ceni »moge, pleća, mišice... Čak i dobri strijelci, doslovno«. To isticanje telesnog posredno sugeriše odsustvo mogućnosti za ljubav: nema ljubavi ako nije prožeta spiritualnošću. Glavni junak pri kraju romana citira stih Sime Pandurovića: »pokopao sam svoju mrtvu dragu«, tj. ljubav.

Ironični ton romana, svakako, dostiže vrhunsku tačku u onom delu u kojem je opisan kratkotrajni boravak glavnog junaka u kasarni. Tu je na magistralan način parodiran govor vojnih komandi i kasarne. Već na početku romana jedna ličnost — Maestro — donosi obezvređujući sud o tom govoru: »A vojničke zapovijedi, zar je to još ljudski govor?« Taj prezir prema govoru čija je jedina funkcija da stvori potrebno raspoloženje u trtici, razrasta se kasnije, u pomenutoj epizodi, u jednu blistavu parodiju. Tehnika toga parodiranja sprovedena je na dvojak način: ili tako što govorom dominiraju neki krnji jezički oblici (čija je uloga da stvori... kako već rekostmo), kao što su »raz straž«, »star ćemo se« itd.; ili tako što lica govore dugačke tirade jezikom do kraja siromašnim, u kome se periodično ponavlja neka besmislena fraza, kao npr. »slušaj amo, vidi ga!«

No, ova epizoda ne iscrpljuje se samo u tome. Tu se sa ubogošću jezika dovodi u vezu ubogost intelekta, morala itd. Tako jedan major izlaze orijentaciju po mahovini sa takvom pompom kao da izlaze neku vrlo komplikovanu teoriju, a zatim se oduševljava kada jedan od vojnika — koga zovu Krele (od kretan) — ponovi tačno. »Major je vrlo zadovoljan, govori im 'djeco' sa očinskim smiješkom: 'slušaj amo, djeco vidi ga!' Tu se, zatim, razobličava moral te vojske u kojoj cveta korupcija i gde odsluženje vojnog roka zavisi od, 'upliva i moći', a iz koje se može otići tako što jedan laborant izvrši 'retuš' krvne slike.

U toj sveopštoj krizi vrednosti sluti se nadolazak jedne budućnosti lišene smisla. »Pljujem ja, kao što vam je poznato, na sve te budućnosti, lične i historijske«, veli Maestro. Njegova je budućnost, uostalom, jedino i izvesna od početka romana; neizvestan je samo kraj koji ipak treba da očuva telo neoštećeno, »prema ugovoru, gore, s Institutom«. Reklo bi se da se i Melkior i Maestro kreću istom stazom: prema kiklopskoj pećini. Maestro sa namerom da je ispita do dna i smesti (zauvek) u nekom njenom kutu, ali dostojanstveno i nadmoćno, onako kako je celog života i gledao na svet oko sebe. Melkiorova staza takođe vodi ka ovoj pećini, ali sa namerom da kroz nju prođe, kao kroz čistilište, i da se zatim usmeri ka punijem životu. Maestro tokom celog romana podriva tu *graničnu situaciju*, nastoji da joj oduzme jezivi izgled, da ukine prirodnu grozu pred njom. Melkior drhti od dodira sa njom, kao biće na smrt ugroženo. Maestrov hiper-cinizam ne pita o smislu života, već o dostojanstvu smrti. Njegova smrt postaje ključ za razumevanje njegovog života. Ona otkriva duboku motivaciju njegove kritike tehničke strane naše civilizacije, kruženje njegove svesti oko »boga ELEKTRONA« kao oko nečeg satanskog: neodoljivog, a smrtonosnog. Tako ono što je u romanu zvučalo kao kritika kulture postaje prividno; izvor je mnogo dublji, a kritika kulture je samo maska iza koje se kriju egzistencijalna kidanja. »Čujete li ga, tihi Eustahije?? — zašapće Maestro u nekakvom strahu. Čujete li ziii... ziii... kako podlo meditira zlotvor! Reklo bi se da to noć, glasom pri-

rode... zrikavci, popci... ali nije to, Eustahije, poslušajte. Ja ga tako slušam iz noći u noć", govori Maestro, pokazujući Melikoru dalekovod što prolazi ispred njegovog balkona, one noći kada će „dosegnuti večnost“.

Treća ličnost u romanu čiji govor oscilira na osi egzistencijalnog straha jeste don Frenando, pisac i »srednjeevropski mislilac«, kako ga podrugljivo naziva Maestro. Bojim se", veli on, „onoga sutra koje stvarno može da otpočne sutra. Bojim se naprosto kao kokoš za svoju nezaštićenu glavu, koja je za mene u času straha najveća kulturna vrednota, jer ona jedina misli šta će biti sa mnom.“ Položaj don Frenanda, međutim, ostaje od početka do kraja neprodubljen; njega karakteriše izvesna dvosmislenost koju drugi likovi nemaju: on saraduje sa ilegalcima-komunistima, Pupom i Nepoznatim, i, u isto vreme, zatiče ga Melkior u kancelariji glavnog urednika (vladinog lista) kako se gromoglasno i nezadrživo smeje, zajedno sa glavnim urednikom. U romanu se, inače, o njemu govori podrugljivo već na početku, prilikom njegovog uvođenja u tok radnje: „Ugo je govorio“, kaže pisac, „da on namješta osmijeh ujutro pred ogledalom, i zatim izlazi s njim na cijeli dan, a tek ga u krevetu prije spavanja skida i sprema pod jastuk“. Don Frenandov strah iscrpljuje se u retorici, jer se ne koreni u njegovom biću, tj. on na njemu ne osniva svoju viziju sveta. U tom smislu može se reći da Ugo, koji nalazi uporišnu tačku u lakrdiji i dosetki, jeste parodija don Frenanda. No Ugo je i više od toga: sa njime je naša književnost, po svojoj prilici, dobila jedan novi lik — karnevalski. Ugoovo prisustvo u romanu vezano je, naime, uvek za otvorene karnevalske prostore: ulicu, trg ili kafanu. Struktura ovoga lika građena je po shemi karnevala; njegove manifestacije mogu se razvrstati u četiri osnovne kategorije karnevalskog osećanja sveta, kako ih je izložio M. Bahtin. Naime, gde je Ugo, tamo se, kao u karnevalu, ukida distanca među ljudima i uvodi slobodan *familijarni odnos*. Takve su, pored ostalog, scene u „Dajdamu“ i „Ugodnom kutiću“, ili na ulici pored invalidske vage. Na ovom ukidanju distance među ljudima, na ukidanju hijerarhijske situacije, temelji se i određeno ponašanje koje sa tačke gledišta svakodnevnog života izgleda *ekscentrično*. Takvih scena u romanu ima nekoliko: kada Ugo ljubi nepoznatog čoveka u čelavo teme, ili kada stavlja iznošeni šešir na glavu „dostojanstvenog gospodina“. Ovaj iskaz, „dostojanstveni gospodin“, podrazumeva treću karnevalsku kategoriju — *profanaciju*. To je, može se reći, jedna od centralnih kategorija karnevalskog osećanja sveta, jer korespondira sa osnovnom ljudskom psihološkom potrebom, potrebom za rasterećenjem od tiranije autoriteta. Pri kraju romana, istoga dana kada je izbio nevidljivi rat, sreće Melkior na ulici jednu, u pravom smislu, karnevalsku povorku, „bučno i šareno društvo od odrpanaca poput Cvikera do kicoški elegantnog Fredija“, a sve njih predvodi Ugo. Ovde se, očigledno, manifestuje četvrta karnevalska kategorija — *karnevalska mezalijansa*. Pri tom, kako kaže M. Bahtin, od koga smo uglavnom prezele ovu shemu karnevala, „u karnevalske odnose stupa sve ono što je bilo razdvojeno, zatvoreno, međusobno udaljeno nekarnevalskim hijerarhijskim pogledom na svet“. Melkior, koji je duboko prožet odbojnošću prema svemu što je orgijastičko i karnevalsko, prolazi kroz tu povorku kao „kroz špali“ na putu ka graničnoj situaciji svoje egzistencije, ka Zoopolisu. Povorka ostaje van domašaja njegovog razumevanja, potpuno očekivano uostalom, jer se tu zapravo radi o mimoilaženju dva pogleda na svet utemeljenim na dva osećanja vremena: karnevalskog i istorijskog, gde je ovo prvo svesno svoje dvostrukosti, uništavanja-obnavljanja, „vesele relativnosti“ svakog sistema i početka, svake vlasti i svakog položaja (hijerarhijskog)“. dok ovo drugo oseća kako strmoglavlo klizi ka svome sutonu iza koga zora nije izvesna.

ibrahim hadžić

OFORMITI JEDIN STVENU ŽIVOTINJU

drugi deo



1.

*Sabrati sve odlike
Jedinstvene životinje
U sebi odgajiti zver
Od pamtiveka istu
Pitomu,
U snu krvožednu:
Životinju koja je navikla
Da živi u čoveku,
U njegovoj duši*

*Jedinstvena životinja
Od čoveka satkana
I njen laki korak
Što se šepuri po mržnji,
Po ljubavi
Čas bivajući okrutni svedok
Čas bivajući opojni poljubac*

*Sami u postelji:
Ona prastara
A on tanji od dlake*

2.

*Za večeru pojedu isto,
Vreme je na strani životinje
Ona duže spava sa njegovom dragom,
Njen san uspavljuje čoveka,
Njen razum podiže njegovu ruku
Ogrezlu,
Njen razum
Na njegov spol misli*

*Oboje sitni
Zrno u pesku mora,
List u gori,
Kap kiše što kane,
Dlaka na glavi,
Jedinstvenim srcem održavaju
Ritam sa svemirom
Koji se budi*

3.

*Ujutro
Oseća čovek miris paljevine
Smrad toplog kreveta,
U jednom dahu zapljuskuje ga
Pustoš planete,
Životinja još zaspala nije,
Životinja još traži svoje utočište*

*Ona igra naga po sobi
Rogovima ga udara u slabine
I iznova u njega ulazi.
On pali prvu jutarnju cigaru
I podgreva tiganj sa dva jaja na oko.*

4.

*Čovek izlazi iz utrobe,
Još krv nije njegovim venama
Spojila otkucaje
A životinja već čuči
Sigurno se nastanjujući
U leglo
Prenoseći prvi oblik
Ne završavajući
Sa poslednjim staništem*

*I pretvara se u lik
Zmije, u lik svinje,
U lik psa,
U lik krtice,
U lica zveri pitomih
I divljih
U istom su kavezu
A svakog časa mogu podivljat
U tesnoj kolevci*

*Zajedno koračaju,
Zajedno u lov idu,
Izučavaju zakone promene,
Zakone geometrije,
Ne razdvajaju se;
Mada Učiteljica stalno zahteva
Da on sedi u prvoj klupi
A ona u poslednjoj*