

taras kermauner

Citamo već treći samostalno izašli roman Dimitrija Rupela*); za mlađog pisca, rođenog 1946, koji je pored toga još i vrlo plodan novelista, eseista, politički pisac, literarni kritičar i teoretičar, to svakako nije mali zbir.

Prvo, neposredni sud ličnog ukusa i estetske ocene: roman *Čaj i puške u četiri* je najuspešnije Rupelovovo literarno delo. Briljantan stil je ovde izrađen do detalja i ukaže na pero majstora. Način pisanja: izostren i usavršen; već poznati i naznačeni motivi, prosesni, odnos prema svetu, senzibilnost, tehnika, likovni svet, sve to i mnogo šta drugo što spada u literarno delo, u ovom romanu je, s obzirom na ranije tekstove, iščišeno i doterano. Puške su negde na sredini između „ozbiljnog“ romana *Secretar šeste internationale* i kolportažno-zajavnog spisa *Peti sprat trospratne kuće*. Značajnije su od drugog, a manje teške od prvog, svestranije, ali manje metodski zavavne, preglednije i „komplikovanije“, „ispovednije“, smirenje. Pritisili su nas da govorimo o posebnom Rupelovom literarnom stilu koji sam globalno, doduše, već situirao u makrostrukturu reizma i u njegov subistem ludizam koji umutare ove šire značenjsko strukturalne oznake svedoče o sopstvenom Rupelovom poetskom diskursu, da-kle ne samo o posebno-opštjoj produkciji značenja, nego o posebnom formalnom — literarnom — označujućem funkcionišanju teksta. U narednim redovima pokušaću da opštem oba elementa, značenjsku i formalnu strukturu *Čaja i pušaka u četiri*.

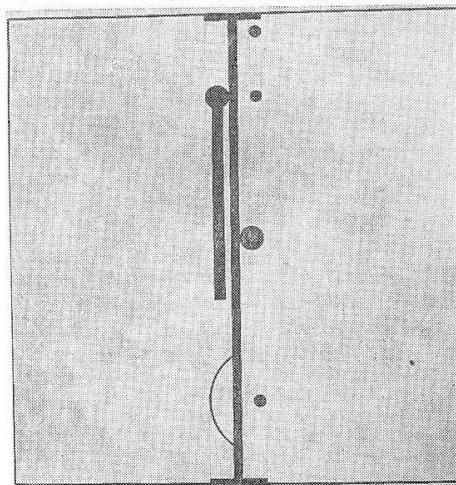
Reizam je zamena Duha telom (stvarima), a ludizam znači posebnu obradu tela igrivu. Ovde moramo da ispitamo specifičnost igrivog tela u ovom Rupelovom romanu.

Telo je telo sveta, svet kao telo, tekst kao telo, ali je takođe i umnoženo telo u bezbrojno mnoštvo stvari i odnosa koji se ukazuju kao telo (i jesu telo); istovremeno je, što nije najmanje važno, takođe i polnost. Kakav je prvi utisak koji daje telo u *Puškama*? Nije duhovno (jedna od temeljnih karakteristika teksta je negacija, odstranjivanje, subverzija Duhovnosti, Ideja, Lогоса), ali je zračno; ova zračnost je bitna za autora. Slobodno je, izuzetno slobodno tako slobodne literature nije još bilo u Sloveniji: Zidan i Jovanović su, nasuprot Rupelu, direktno okovani Prometeji, čak i Šalamuna i Gejstera vuče njihova specifična težina „nadole“, ka zemlji, Značenju, egzistenciji, graničnoj situaciji, ka smrti, krviti, bolu. Rupel je bez nje, laks̄i je od pera, mada je ceo jedno jedino pero, gušće pero kojim letimo visoko u vazdušnim visinama i, naravno, pišemo. Rupel je pisac zračnih tokova. Telo njegovog pisanja je vazduh, vazduh u milion mlijanskih boja, oblaka, pokretne pravaca. Da je ovo pisanje nastalo u

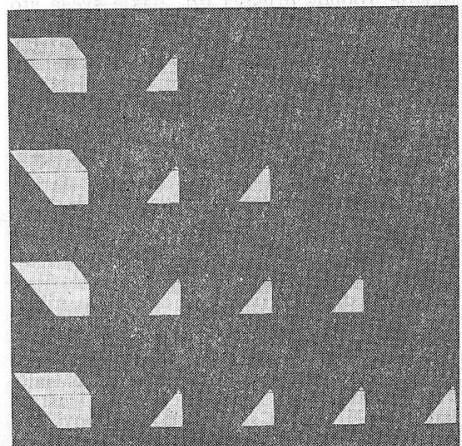
prošlom veku uporedili bismo ga s berliozovskom pitoresknom i raskošnom orkestracijom neuhvatljivih zvukova, ali, pošto je moderno, nije ni debisjevsko ni ravelovsko, nego u blizini Weberna. Ali je telo. Mada je to, takođe, poruga tog ciničnog Ariela bez požude.

U svim Rupelovim proznim tekstovima „junaci“ se neobično mnogo bave polnošću. Ali, kao i ostalo (nacija, bog, moral i sl.) i polnost je izgubila svoju sakralnost, tajnosti, perverznost, svoju romantičnu atmosferu; nije više kršenje Zabrane i Zakona, nije osvajanje Nepoznatog i Tuđeg (Drugog), nije prelaz iz banalitetu u višu istinu i značajnije čuvtovovanje. Sve ove karakteristike su otpale. Postala je jednakovredna bilo kom drugom poslu imanentnog sveta; hranjenju, školovanju, agiranju u politici i po ladici domaćeg pisačeg stola, čačkanju zuba i agitovanju za mesni sportski klub. Jednakost između ovih postupaka lepo je iskazana u *Sekretaru*: Junak unosi šunku „u usta kao naforu“. Oboje — i sve ostalo — je, prvo, bez težine, svet i sve njegove stvari zbijavajuće unutar marsovskog, „japanskog“, lunatičkog predela, futurističke konstrukcije, unutar materije bez teže (setimo se naročito čudnog arhitektonskog zdanja *Sekretarova* početka). Junaci čak ovako meditiraju: „Kako da izbegnem prebivanje s vrećama masse?“ U ovoj Atlantidi-Alamutu, cepljenom na pustolovno-egzotični svet Mauricija Decobre, nije samo telo nego i njegova polnost plastična senka. Odnos koji junaci, recimo, imaju prema svojim spolovilima sličan je odnosu prema Zubnim četkama; spolovilo je polna četka, jednaka autu, priznanici, hrani. Potrebna je, upotrebljavam je svaki dan, bez nje ne mogu da živim u ovom visokocivilizovanom svetu; ali ništa više. Nismo li usred reizacije polnosti? Reizacija sopstvenog tela? Da li je samoosećanje nestalo u muci, u bolu i sačuvalo se samo u hiperestetičkom samoopažanju pisanja (oseća li se telo — koje je Čovek — samo kroz samopis, odnosno bolje, samonapis, samoprodukciju kao *napisano* telo, kao pisanje tela i jesu li žile slova, srce reč, koža skela samo tada kad su neveštio dati, peku li meso i duša samo tada kad su čoškasto zapisani)? Da li je telo postalo providni navošteni papir koji potpuno transpariše pisani svet pisanja, ali nema živce za patnju i strah, ugroženost i mučninu i osećaj teže, situiran u svakom deliću ovog zemaljskog tela koje je moje telo?

Nalazimo se u paradoxu. Svet Rupelove literature je izuzetno telesan svet, ali ta telesnost nema na sebi ničeg "telesnog", mučnog, preglejvenskog, ballantičevskog, paklenog, gradnikovskog, kovačičevskog, teškotkrvavog, potrčevskog, tamnog, neprozirnog. Ako u njemu ima nekog uživanja, onda je to esteticistička kulinaričnost najbolje iz



lapin leonard (sssr) »mašina I«



kocsis imre (madarska) »crtež«

brane hrane. Uživanje za miris same izabranosti, za paradox, za dosetku, za sjaj fatamorgane, za zamkove od safira i brilijanata, projektovane na raskošne oblake dijaprojektorom vanzemaljskih bića koja se s nama sručno vesele. Ali ti vazdušni zamkovi su telesni, nimalo duhovni, idejni, ideološki. Rupel pokazuje izuzetan sluh za ambient, za stvari, za telesnu prisutnost sveta, za profil, pokret, vezu svih telesnih stvari. Njegov telesni svet je krajnje živ. Sav treperi i blista. Agira — sam od sebe. Samostalno. Nikako nije samo okolina, mrtva kulisna, siva pozornica na kojoj se zbiva istina: ljudska istina, krvavi susreti i sukobi među ljudima. Pozornica je istovremeno subjekt koji se sam dogada, koji igra sebi i sam je ceo svet. Ta živa pozornica na kojoj nema zla, ljubavi, očajanja, pohote i koja se tako temeljno razlikuje od one slovenačke literature poznate pod imenom autodestruktivizam humanizma, od Zajčevog, Kovačevog, Božičevog, Hiengovog sveta, jeste cvetno, higijensko, poliran, prozirno, sjajno, tanko, ali ne krhko, čak snažno, gimnastički gipko, zategnuto telo koje bi bilo agresivno okretno da nije kajmakasto belo.

I to telo, taj svet, je slobodno, beskrajno slobodno. Neobavezno. Pokušajmo da ga označimo metaforom. Od istih lego kocaka sveta i reči pravi se hiljadu igračaka. Zračan, ali silno zračan tok koji pleše pirovete, ruši staro i zaustavlja se, sav miran, pred ogledalom, samozadovoljan, narcisoidan. Brio toreadora koji izaziva reči i nad njima redovno pobedjuje, a pri tom pazi na prefinjenost kretnji, na uvek novo skiciranje novih telesnih hijeroglifika koji su sami sebi svrha, ali su, naravno, istovremeno predstavljeni pred publikom i za nju. Gde je melanolistična strast, rastigrnutost, titanski bunt Kranjeca, Bevkja, Pregelja, Vodušeka, gde njihova vezanost za Ideale, znači njihova stabilnost, monolitnost, istrajnost, vernošć, što su sve znaci feudalnog sveta, kmetovskog čuvstvovanja, vezanosti za zemlju, gospodara (Ideju), tradiciju, lokalnost, za »većni«, stalno ponavljajući se »realistički« ciklus poznatog, tog banalnog kvazirituala koji poklanja svetu tako otužan prizvuk. Rupel stvara veoma novu senzibilnost, oči vide drugi svet, prstima opipavamo kretanje, promenu, proticanje, vetrar, svežinu, razigranu živahnost, vrtešku, ne odzvanja nam više naš domobranički mrtvački marš i muzika turobno smerne seoske epopeje. Time što je postao telo i samo telo, svet se fantastično oslobođio, izgubio ubistvenu masu. Sada je sve moguće.

Svet Ideja — tradicionalni slovenački svet — bio je strastan u veri, nadi i ljubavi, zato bogat u (naravno humanistički shvaćenju) »ljudskosti«, ali opasno siromašan, ubog s obzirom na telo i stvari. I u ovoj tački teško je zamisliti antitradicionalnu literaturu od Rupelove. Mada, s jedne strane, znači parodiju (i kritiku) buržoaskog sveta, kao sveta establishmenata, institucija, ozbiljnosti, uloga, posrednih odnosa, politike, ideologije, robnog društva itd., dakle svega što smo i u »socijalizmu« nasledili od ranije, s druge strane ova literatura je izuzetno bogata što se tiče senzacija, boja, predmeta, stvari, metafora, načina života koji žive osobe koje nastupaju. Ako i ukoliko još stoji stara jednačina: građanski život = život bogatstva, proleterski = život u siromaštvu, onda nema buržoaske literature od Rupelove; i to buržoaske u onom značenju za koje bi ždanovska estetika rekla da je dekadentno, formalističko, estetički, davanje ne grube materijalne svojine, nego sveta koji je prikidan sa sladokusce, sveta u kojem literarni junaci i čitaoci poseduju sve, nose tako reči urođeno osećanje da je sve njihovo, da je ceo svet njihov dom, a sami ne drže mnogo od tog doma i njegove vrednosti, naprotiv, kao neodgovorni avanturisti, mogući, naravno, samo unutar bogatog vlasničkog društva, kao kvazinaličje tog društva, kao uživači kojima se čini da je njihovo bogatstvo bez granica i da ga je nemoguće iscrpati, trače ga, gube na ruletu, pretvaraju u dosetku, u izgled (u reč i pisanje). U Puščama je reč o orijentalnom zanosu, rasipa-

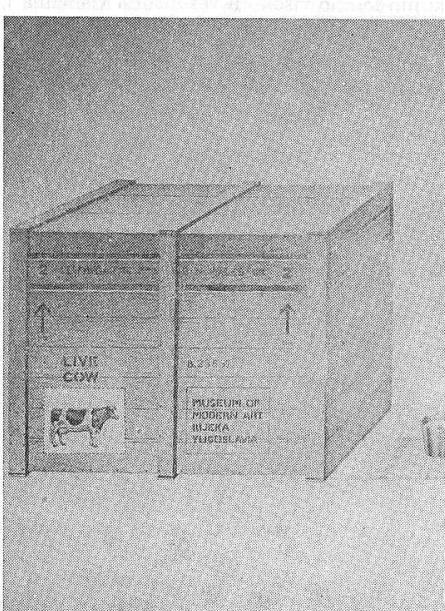
nju (reči), o svetu koji je od bogatstva (reči) gotovo neproziran, mutan, natpran.

Ova karakteristika je u najtežoj protivrečnosti s jednom drugom koju smo već pomenu i koja svedoči o krajnjoj prozirnosti, zračnosti, čistoti, sređenosti ovog sveta, sa slobodom a i s tim da je roman prestana kritika-parodijski, znači kritička refleksija i kao takav je napisan upravo u službi rušenja bilo kakvih Vrednosti, a najpre još buržoaskih (jer je buržoasko društvo najveći čuvac i odgajivač Vrednosti). Kao što je, s jedne strane, Rupelov tekst bajna potrošnja, nuđenje celog sveta i svega na ovom svetu estetskom užitku, s druge strane je ovaj tekst i proizvodnja, sasvim određena produkcija određenog označujućeg sistema koji operiše unutar autonomnog i specifičnog producionog polja i za nju je, dakle, karakteristično da je autonomna, sama sebi cilj, da nije u službi Ideja i Vrednosti, da je ideologije socijalno vladajuće klase, da nije ilustracija jedne buržoaske ili državne ili institucionalne ili ideoleske potrebe, što je tipično za klasičnu buržoasku literaturu, da uopšte nije zamisljena i prvenstveno stvorena kao potrošnja Vrednosti i Ideja, dogovorenih znakova i nagomilanog materijalnog i duhovnog bogatstva, nego obrnuto, kao delo, kao neposredna, tako reči manuelna proizvodnja tog bogatog sveta, kao vanredno naporna, istrajnja, nepopustljiva, zaščitenja radnika koja, kierkegardski, izrađuje blistave, ali hladne umetničke proizvode, na osnovu bitno manje hladnog, savršenog i bezosećajnog proizvodnog procesa, a taj proces knije, odnosno pretvara ga u samo delo, i time, u težnji za estetskim savršenstvom, ide tako daleko da sam proces polira i čini proizvodom, da svet patnje, radne muke, svakidašnjeg banaliteta potpuno izgura iz literature i čak iz njene, u literaturu (reči) pretvorene pripreme, da, dakle, ceo svet literarizuje, parolizuje, estetizuje; ovaj svoj postupak ojačava time što iznalaže poseban model literarne proizvodnje: sуштина te, u presudnoj meri fantazijske proizvodnje je u pretvaranju materijalnog bogatstva u verbalno (a ne u duhovno, moralno, vrednosno), u preradijanju kravavog, okrugnutog, čvrstog, masivnog sveta u svet zračnih materija, gorka zemlja se otkidala od svoje usredstvene sredine i raspršila po stratosferi kao mirijade obojenih mehurića od sapunice, a i reči od kojih su ti mehurići sačinjeni nisu direktni refleksi reči Života (mase, zemlje, muke), kao što su za teoriju odraza, nego su fantastične kombinacije slova i reči, pronalaženje i time produkcija novih kombinacija, novih metafora, metodički

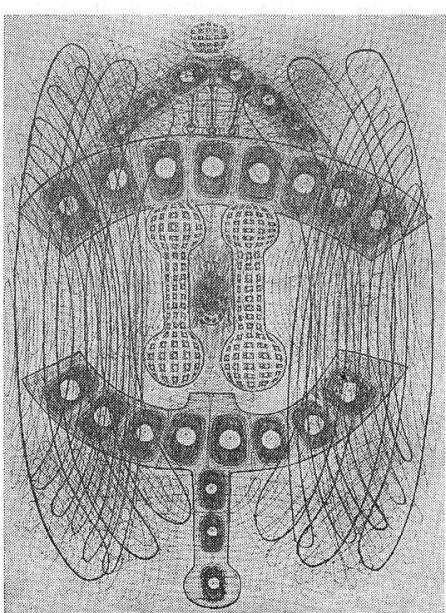
asirski kompjuter koji šalje u etar krilate bikove, i staroamerički koji priča o krilatim zmijama, i starosedelačko-moderno surrealistički koji tekućom trakom bacu na tržište igrice o zmajevima i odojčadi, snovima i padovima, političarima i igračima bilijara, mačkama i somovima.

Antiburžoasko-buržoaski svet Čaja i puščaka u četiri koji je svet za uživanje i uništavanje bogatstva (Rupel je naslednik slovenačkog humanističkog autodestruktivizma, zato mu je urođena negativna dijalektika; u uništavanju onog što mu je najviše na srcu i što proizvodi, bogatstva, dakle u samouništavanju, izvrsno se oseća), istovremeno je svet ismejavanja svega: ismejavanje je tako produkcijski kao i »nihilizam« produkcije, njeno samoraspadanje. Rupel direktno »zabjejava« građanstvo i proletarijat, politiku i Bosnu, siromaštvo i bogatstvo, polnost i alkohol, poštu i poštare, nadleštva i zakone i zakonite muževe i zakonite žene i zakonite ljubavnice, jezik i tradiciju, svet i smisao. »Vredna«, pozitivna ostaje jedna jedina stvar: zabava, slobodno spajanje svetovnih elemenata kao okplada na portoroškom nulu. Ova načelna nečvrstoća je i temeljna »čvrstoća« teksta.

Zato je moguće da, pored parodiranja politike uopšte, citamo i parodiju sasvim konkretne slovenačke politike; i to aktuelne. Odsustvo konkretne političke kritike moglo bi da bude aliči za buržoaski esteticizam, za pristajanje na establishment, ali autor to nikako neće: A-om mora istovremeno da iskaže i ne-A i anti-A. Ni na čemu ga ne smeemo uhvatiti. Ne sme da se nalazi ni na jednom čvrstom mestu. Načelno i praktično mora da bude neulovljiv i neegzistentan u značenju sirove egzistencije, ali panegzistantan u značenju svezaplenjujućeg pisanja reči. Na sve pristaje: ni na šta ne pristaje. Sloboda je potpuna, akcija pisca neizmerna: u romanu se sve ludo kreće, udara, muva, baca, rve, pada; pa ipak je sva sloboda fiktivna, ništavna i sva akcija samo estetska. Sve dinamizuje i dinamituje, ali *après de coup* je sve isto, da bi opet mogao dalje, jednakso uspešno-neuspešno da dinamizuje i dinamituje i dinosaurusuje. U stabilnom, večnom, dogmatiskom, sa samim sobom identičnom svetu Tradicije dovoljna je bombica pa da se — taj — svet načne, poljuljaju Načela, objavi do kraja ozbiljan sukob, sve postane krv. U diferenciranom, mehuričastom, trščarskom, neuhyatljivom svetu Igre pak nijedna katastrofalna subverzija ništa ne menja, molotovljivi kokteli su obavezne igračke u antimilitarističkom dečjem vrtiću, puške su bicikli, bicikli sladoled. Kad nema



kragulj radovan (yu) »sanduk i krava«



mirodrag nagorni (yu) »laser upravljen u daleke svjetove«

ničeg čvrstog „ništa ne može da se rasprse. Upravo završeno raspadanje Tradicionalnog (koje je izveo autodestruktivizam) još je tako apsolutno sveže, da nije — još — moguće novo raspadanje. Moguć je samo film (o njemu).

Rupel nije zaštito ni naše domaće maočetungovce: »raskrinkao« ih je kao »kostimografiske revolucionare« koji puše uvozne i skupe cigarete — gitane —, svukao im je jednosmisleno ideoško pozterstvo koga je, doduše, igra, ali takva koja se ne priznaje za igru i, dakle, nije reflektovana, dok je Rupelov označujući sistem upravo to: komična refleksija na komičnu refleksiju, bez kraja i početka, sve jedna jedina parodija koja samu sebe čupa za rep, koja se ne utemeljuje ni na jednom Arhimedovoj tački, nego teče u nezavorenom krugu bez zaključka, kao savremena masovna proizvodnja-potrošnja. Zbog takvog »apsolutnog« karaktera ove parodije ne može i ne sme stvarno da bude nijedne slike tačke na zemaljskoj kugli. Pokački se, recimo, i na religiozno doživljavanje partizanskih svetih krajeva (Bosne, Romanijske) kao i na crvenoklerikalnu idiliku. Ismeje težnje za državnim udarom koje neguju nezadovoljni bivši političari-starci borci. No istovremeno išiba prilike u ljubljanskoj bolnici, napravi lakrdiju od čudesne čujnosti u stanovnicu modernih blokova, kikoće se nad vraćanjem i groteskno ocrtava korupciju u privredi. Ismejanju nema granica, svaka stvar je predmet ismejanju, ali uvek takvog koji nije samo presvlaka humanističke zainteresovanosti, metod ovih ili onih poopravljača sveta, nego skroz-naskroz apsurdan smeh kojem je, pre svega, stalo do sistematske zbrke, zabavne zbrunjenosti, metodske bezglavosti, do nečega što je u suštini ljubazno, bezopasno, samo komično i u dubljem smislu nimalo satirično. (Jednako parodira i hipike, glupave jadnike, majstore na silju koje je kvazinasilje.)

Karakter ove komike je zaista poseban i u vezi je s označujućom strukturon romana. Za njega je tipično da se različite situacije — i osobe — pokrivaaju. Jedan od »junaka«, recimo, trči i postaje time voz, doživljava svet oko sebe kao putnik u vozu, drugi put opet nema razlike između neposredne akcije i pripovedanja, čitalac ne zna čita li uspomenu ili radnju ili snove. Vreme ne teče iz prošlosti u budućnost i obrnuto, vreme je hiljadu razbijenih ogledalaca, ormar šljokica koje vise svaka za sebe, na mahove se njišu, reflektuju, podrhtavaju, hiljadu proplamsaja, interferencija, ukrštanja, spajanja, razdvajanja, snopova, vreme je i stovremenog pogled iz hiljadu uglova na hi-

ljadu stvari koje se zbivaju, ali to njihovo zbivanje je samo fikcija, pena, šlag koji mikser meša u beskrajnost. Posle svake pročitane rečenice, ikadra, sekvene, poglavila, doživljaja, sve ove rečenice i sekvene presušuju, kao para nestaju u mišavilo, nema ih više, nema više zbivanja i čitalac ima osećanje da ga nikad nije ni bilo. Rupelov roman je kao nočni grad raskošnih odblesaka na površini koju kovrdža donekle nervozan maestro. Javi se petao i grada — sveta, literature više nema. Ostaje ništa. Niko zapravo, ni »junaci«, ni njihov autor, ni čitalac, ne zna što je s tim svetom i što se u njemu dešava. Poznato se pretače u nepoznato, čvrsto omekšava u močvarno (cvet), jasno maza u naškrabano (crtež). Je li se zemaljska planeta pretvorila u Alfu centauri ili pak samo zavrtala za nekoliko milijardi godina unatrag? (Ali ovaj verbalno, ne psihološki, beskrajno iskomplikovani i rascepani svet rakastih tvorevinu, u kojem nove čeliye rastu tačno tamo gde ih ne očekuješ, nije tuđ i alienisan, kakvim bi ga proglašila domestikovana humanistička misao-vrednost, alienisan od sveta XIX veka, od Ištine koja leži u *Ratu i miru* i *Desetom bratu*, nego je različit. Kad ga čitamo, ulazimo u svoju razliku, u to što — dok ga živimo i čitamo — postajemo. Ulazimo u svet koji je svet u komadima, uprkos njihovo mesingane ljkupnosti oštih, nelemljenih, igračkastih, u rasturen mitraljez nasutih projektila, od kojih svaki ima svoju specifičnu težinu i koordinatni sistem; ulazimo u fragmentarizovani svet — Kostas Axelos — miza heterogenih produkcija i sistema — Julija Kristeva.)

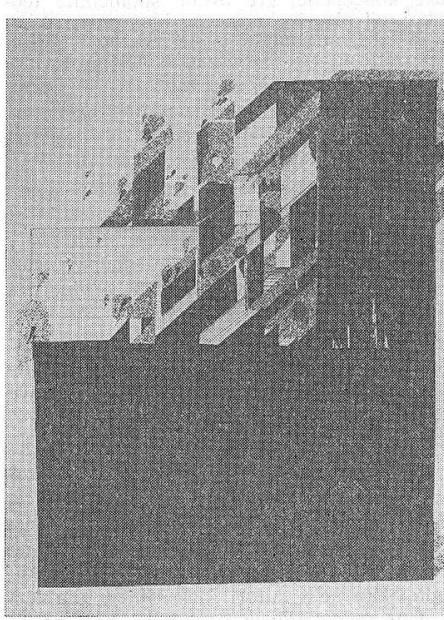
Pisac ide čak tako daleko da parodira sopstvenu strast za klevetanjem, da piše klevetički roman na drugu potenciju. Klevetanje, jedna od tipičnih označujućih tehniki Rupelovog pisana, nosi u sebi opasnost da postane ozbiljna stvar, jer je nekakva kritika, a »pravra« kritika uvek kritikuje s obzrom na Dobro, na Vrednost, opisuje i denuncira greške i odstupanja od Poštostenosti. Rupelovo nadklevetanje nema svrhu vraćanja Čistom, ne preuzima ulogu Svetog Đorđa, nego dvorske budale koja vodi svoj verbalni vatromet od veselja do »vica«, a ne može pri tom da ne otvori svoje oči i ne vidi da i kaluderica ima (golo) dupe i devica svoju polnu sisaljku i državnik bubuljičast nos i sveštenski otečenu jetru i revolucionar prohetev za slatkin, preslatkim (za dremkom)... Sa zadovoljstvom čak pročerka po intimnom životu političara i ustanovi da i kod njih više nema nikakve »dubine«, velikih Saveza, mračne Ozbiljnosti, Dužnosti, Kompetentnosti, Svetskih projekata, Istoriske odgovornosti. Rupelovi revolucionari-političari-državni nisu (više) spomenici, heroji, žrtve, zvezde-čelije, cekaovske zgrade, moralni kolosi, borbeni monasi, nego privatniči koji ga »seru« za vici i politiku im je jedan od hiljadu poslova, pored čačkanja nosa, urimiranja, štipanja kelnerica i (za svoj džep) monetarnog pitanja. Svet više nije trg revolucije, miting, manifestacija, front, nego beskrajno proširen domaći stan i obližnja, takođe domaća, gostonica. Cirkus za savezno privatnu upotrebu.

Literarni svet, kakav opisujemo, zahteva i jednak stil; odnosno: taj svet je već sam po sebi stil, svet stila. Majstorski, bravuroz; recimo opis nesvesti ili pak unošenje starih, zabranjenih fraza koje ovde, ukomponovane u ironično-igrivu celinu, deluju očišćujuće, ukusno; u tim »nepravilnostima« je draž. Nova senzibilnost reističkog ludizma nije više školska zgrada, moj svet — reči — ne kontroliše više gospodin sreski školski nadzornik (Moral, Pravilnost, Istina...), nema više nikakvog nadzora, uvek sam nov sam sebi jer se svakog trenutka iznova pronalazim i izmišljam. Autor neprestano menja planove, upotrebljava zoom, kombinuje uglove, sad piše jevitin kolportažni roman (ili parodiju na njega), odmah zatim povlači najdelikatnije i najfinije nijanse podsvenskih osećanja; nije sluga nijednog stereotipnog, propisanog oblika. I ovde su mu deviza mašta i sloboda. I, naravno, »vic«. U ovoj smesi pamfleta, parodije, detektivskog, kriminalističkog, science-fiction romana, političke

povesti, damse macabra, snovne lirike, surrealizma, futurologije i svega mogućeg, spisačelska tehnika je izrazito filmska; kadrovi su kratki, isečeni — kao u dokumentarcu Jožeta Pogačnika — zajedno lepljeni po načelu odbijanja i razilaženja: lepljeni veliki preko malih, crveni preko zelenih, šesnaestmilimetarski preko osam i tridesetdvomilmilimetarski, lepljeni u krug, pužasto, umrilijski muzikom i voskom, na sredini nepravilno i slučajno perforirani. — Sve ovo je moguće — i nužno — jer čovek koji u *Puškama* nastupa kao njihov autor, osoba koja igra i čitalac, nije više klasično savladana savest velikog weimarca ili gotovo tako velikog rožnolodilca, ne manifestuje se više u *Ifigeniji i Dnevnicima*, rasprsnuo se u prašumu, zvezdama izmaglicu koja je gotovo sam prazan prostor, a taj prostor nije prostor, nego mišavilo, odsutnost, literatura. Čovek je pocepana vez izgubljenih i pogrešno povezanih kadrova koji misu kadrovi, nego hukanje sove i mljačkanje ljudiždera i vrskanje crva. Mrežica od tila i odgrnute ebanovine. Producen obojenog mišavila, diverzant, punoće, potkornjak.

Pa ipak u ovom romanu koji je heterogenost kao takva i u kojem nema formalne logike, nego same protivrečnosti, u romanu gde se sve razdvaja, razbijaju i razilazi, gde sve ostaje nedovršeno i nejedinstveno, gde je sve scenario, znači nedovršen svet, ne-svet, bez Jednog, Ideje i Identiteta, svet obrazaca koji su tek u radu i na delu, svet u nastajanju, svet koji sam čitalac mora da ujedinjuje, nastavlja, misli, mesi, stvara, u tom svetu gde nema nikakvog pomirenja suprotnosti, nego samo njihovo preokretanje, u tom polifonom svetu gde se sve reflektuje, ne da bi na renesansni način korespondiralo u identitetu, gde je traženje Oca zakasnela repreza traženja Prave politike, Pravog muškarca ili žene, uopšte Pravog, a to Pravo je samo parodirana snovna bludnja, neegzistentno sećanje, parapsihologija, spiritistička seansa, u svetu u kojem je traženje Oca — Bitka, Boga, Sigurnosti, Smisla, Punoće — namerno lažni ključ, uprkos svoj antimefizici i kvazimefizici, ima nešto »prave« metafizike. Da li je ova tvrdnja tačna? Da li zbilje možemo tako da tumačimo ceo pasaž, pasaž koji se ponavlja, Violinistovog traženja? Da li je ovde reč o prelazu u novu Tajnu koju je već Šeligo nagovestio u poslednjem delu kratkog romana *Triptih Agate Schatzkobler*? Sta znači da Sandro, nekakav »pozitivni« junak, traži smrt, strast, drugo, ne-o-vaj-svet? Je li Sandro traženje Nečeg ili Onog zaista ozbiljni deo partiture? Traži ljubav, dom, nepoznato, smisao, trajno, večito? Je li to *valse triste*? Ili se pak ova kosmičko-materijalna priča nalazi u tekstu samo zato da bi još bolje učvrstila mrežavost sveta? Dopunjue zbirku? Ili pak naznačuje izlaz? Uvodi novu mistiku? Naujavljuje dubinu, znači nešto što nema dna i zato je neobuhvatno? Sluti tajnu, znači nešto što je s one strane znanja i zato izmiče svakoj parodiji? Sandro traži Ono svuda, očajno beži, tumara ulicama raznih gradova i lavitintom svoje glave, oboje se stapa, a Ono ostaje neuhvatljivo, sanka se pred njim, gubi u prstenastu prisutnost smrti-nesmrti. Je li Ono zaista Otac ili Zvuk, Kamen, Težina, Sećanje, Dno, Lepilo, Pomračenje, Čovek, Dan, Noć, Vetar? Je li taj povratak čiste poezije samo eksperimentalna proba? Ili se završnim prizorom Adama i Eve pred novim Bogom, bićem iz Vasiona, ali istovremeno umrlim Ocem, film samo odmotao unatrag do praga ponovnog stvaranja koje ostaje otvoreno i upitno? Da li je Rupelov roman u stvari pisane znake pitanja?

*Čaj i puške u četiri, »Narodna knjiga«, Beograd, 1973. Prevod i pogovor: Marija Mitrović.



sowutho kamol (tajland) »svetlo u tamu«