

# ataskilska biblioteka

(uvod u čitanje mlade slovenačke proze)

zoran milutinović

Objavljivanje smrti književnosti spada u njenu istoriju. U naše vreme to se poslednji put dogodilo u času kada je modernistički pokret, davši već svoja najvrednija dela, izgubio prvobitni zamah. Impuls novine po svaku cenu umnožio je njene oblike, a programsko raskidanje njenih institucionalnih granica pretilo je da je utopi u banalnu životnu praksu. Nadasve, kultura protiv koje je bila okrenuta kritička oštrica modernizma dokazala je svoju vitalnost sposobnošću da ga obuhvati, uključi u svoje mehanizme, i time sebe osnaži a njega učini bezopasnim. Još jednom se javilo osećanje da je sve već rečeno, i da je sa pisanjem izvorne književnosti gotovo zauvek.

Ali još pre no što su »simptomi kraja« postali jasni i vidljivi, pojavile su se dve varijante pokušaja da se nastavi sa daljim pisanjem.

Obema je ishodište zajedničko: ubeđenje da dalje pisanje izvorne književnosti nije moguće. Književnost je zamorena od »sitnih dostignuća, od pretvaranja da je u stanju, da je sposobna da istu staru stvar radi malo bolje, da učini korak dalje«, da su određeni oblici istrošeni a mogućnosti iscrpljene. Paradoks je u tome što je u obe varijante upravo ova iscrpljenost i istrošenost iskorišćena kao pokretač da dalje stvaranje

Predstavnik prve varijante pokušao da poraz pretvori u pobedu: pošto »više nema šta da se izrazi, nema iz čega, nema ni snage ni želje da se izražava«, ali ostaje obaveza da se to i dalje čini, »estetiku automatzmu izražavanja nečega« suprotstavio čin koji »nesposoban da dela, obavezan da dela, dela, jedan čin koji izražava, makar samo sebe, svoju nemogućnost, svoju obavezu«. Kako neumoljiva logika zahteva odricanje od književnosti, ali ostaje impuls za njenim stvaranjem, ovim će nastati korpus tekstova koji danas predstavlja veliki spomenik estetske doslednosti u izvlačenju krajnjih konsekvenci modernističkog poduhvata. Ali pored sve zanimljivosti i intelektualne provlačnosti koncepta — da o njegovoj paradoksalnosti i teškoj razumljivosti ne govorimo — ispostavilo se da predstavlja slepu ulicu ne samo za pretpostavljene nastavljače, koji bi imali dovoljno moralne snage i stvaralačke čvrstine da ga slede, već i za njegovog autora: tekstovi potekli iz ovog izvora pojavljivali su se sve ređe i bivali sve kraći, sve bliži potpunom tišini poraza. Ili pobeđe, ako kao merilo prihvatimo doslednost u ostvarivanju jednog stava prema književnosti. Jer »čin koji izražava, makar samo sebe, svoju nemogućnost« po prirodi stvari je jednokratno: ako se izražava češće, postaje monoton, ako nađe nastavljače — postaje smešan. U svakom slučaju, ponavljanjem neće dobiti na uverljivosti, pa bilo da ga ponavlja autor, bilo da se toga prihvate »nećaci«, puni divljenja.

Najbolji među njima ipak su uspeali da izbegnu tu zamku: prema svom asketskom i promišljeno siromašnom »stricu« ophode se sa puno poštovanja i blagodarnosti za neka od iskustava književnosti i sveta koja im je ostavio, ali su svesni da se sa njegovom baštinom ne može započeti bogzna šta: njegov način da nemogućnost književnosti pretvori u rezervni pokretački motiv književnosti radije posmatraju kao veličanstveni završetak jedne epohe nego kao mogućnost novog otpočinjanja.

Jedan drugi pisac, zastupnik druge varijante, uspeo je da uhvati pravi ugao gledanja na stvar i da problem upotrebi protiv njega samog. Umesto rezignacije zbog nemogućnosti pisanja, on je osećao nostalgiju za književnošću. Jednom je, prosto, pretpostavio da postoji knjiga koju je napisao neko drugi, na drugom jeziku i u drugačijoj kulturi, i rešio da je opiše, prepriča i recenzira. Učinio je da ona, na neki način, i počne da postoji, ali u isti mah nastalo je i njegovo vlastito novo delo. Drugi put je teš-

koću pisanja originalne književnosti tematizovao u priči o Pjeru Menaru, autoru *Don Kihota*. Živeći i metaforično i doslovno u lavirintu knjiga, već napisanih ili prosto zamišljenih, uvideo je da je to, zapravo, jednako piševo koliko i čitaočeva situacija, da se, kao u sistemu ogledala, i u piševoji i u čitaočevoj svesti svaka knjiga umnožava kroz već postojeće pripovedne prostore, i da je račvanje staza kroz takav jedan vrt potencijalno beskonačno. Rado je čitao stare pisce, a njegovi odnosi sa modernizmom su složeni i teško razmršivi; u svakom slučaju, bio je dovoljno distanciran da bi neka kobna preterivanja u modernizmu shvatio suviše doslovno i uzeo ih u obzir sa ozbiljnošću koja bi ga sprečila da piše priče. Voleo je zagonetke i zaplete, kriminalističke i špijunske, a u njih je uplitao logičko metafizičke. Metafizika mu je bila bliža od psihologije: otud odsustvo »crne romantike psihoze« koju subjektivnost opterećena sama sobom gotovo bez izuzetaka počinje da proizvodi. Svoj zadatak nije shvatio ni kao eshatološku projekciju ni kao društveno kritičku funkciju; »suštinski pojam istinitog« nije ga mnogo brinuo, a ipak se sa te nebrige ne može osumnjiti za »pakt sa kobnim totalitetom«. Mešao je istorijsko i fikcijsko, združivao nezdrživo, puštao da mu se u priče upletu stari mitovi i čista fantastika, konstruisao svetove i, sa ironijom i dvosmislenošću, rušio granice između njih. Pa opet bi bilo teško reći da je ta književnost lišena saznanog momenta i svoje egzistencijalne funkcije.

Ako bi se sada pojavio neko voljan da zanoveta, mogao bi da primi kako to i nije nešto novo i originalno, da je toga bilo i ranije već toliko puta, itd.; moglo bi mu se odgovoriti da malo toga već nije bilo i ranije, te da ovo uistinu i nije novo, ali da jeste originalno i etimološkom smislu reći: kao ono što je od samog početka isto. Na dijagnozu o svojoj smrti književnost je odgovorila istim oružjem iz svog arsenala — protivfobičnim stavom, punim srcem prihvatajući baš ono čega se najviše boji: ponavljanje. Ili, kako bi rekao Naljet: »već poznato sastaviti tako da izgleda kao novo«.

Tako književnost posle modernizma — očeva — ima dva strica: jednog poštovanog a siromašnog, a drugog rado čitanog i prebogatog podstacajima.

Međutim, poznata shema ruskih formalista o toku književne evolucije zahtevala bi, u ovom slučaju jednu dopunu: savremena književnost nije se prosto odrekla svojih modernističkih očeva i prihvatila nasleđe Beketa i Borhesa — jer o njima je ovde reč — sa posebnim osvrtnom na ovog drugog; Beket je kasni modernista za primer, a Džojso, Prustu i Kafki, školskoj trojki modernizma, u savremenoj književnosti odaje se sva čast i čest. Činjenica je, međutim, da je književnost u drugoj polovini našeg veka krenula onim putevima koje je negativno nagovestio Beket, a pozitivno Borhes.

Isto tako, ako bismo utvrdili da je proza druge polovine našeg veka, bar ono što je u njoj najbolje, obavezna nekom pretpostavljenom Borhesovom literarnom programu, njeni autori bi nam morali izgledati kao banda nezahvalnih baštinika. A u pitanju je nešto sasvim drugo: nema Borhesovih manifesta, i verovatno manifesta u književnosti još neko vreme neće biti. Ima autopoeitičkih tekstova i kritičkih ogleda koji — kao dva čuvena eseja Džona Barta — preuzimaju na sebe zadatak konceptualizacije, a ne mobilizacije, kao što su to činili poetički tekstovi istorijske avangarde. Čak i ako ne računamo slučajeve »neistovremenosti«, momente koji nas podsećaju da se književno-istorijska periodizacija doslovno shvaćena pretvara u retrospektivnu zabludu — okolnost da su, kod nas, na primer, Sima Pandurović i Vasko Popa svremenici — na slici književnosti

druge polovine veka mnoštvenost je najupadljivija odlika. A mnoge od svojih najvažnijih karakteristika savremena književnost našla je u Borhesovim delima.

U nasleđu nove književnosti još uvek je pitanje kako i dalje pisati; implicitno je tvrđenje da, posle epohalne avanture modernizma, to više nije moguće. Novo pitanje, po svemu sudeći, jer generacija modernista nije ga sebi postavljala: oni su odgovarali na pitanja šta književnost treba da bude i kako pisati drugačije. Sama književnost nije bila dovedena u pitanje, sumnjalo se samo u njene tradirane oblike, ali završilo se upravo sumnjom kako u njenu mogućnost tako i neophodnost. Dakle, kako pisati posle i spasti tu »istu staru stvar«?

Ako ne možemo da previdimo okolnost da nam je priroda i lažnost konvencija poznata, ako već živimo u vreme izgubljene nevinosti i naivnosti — konvencijama se možemo služiti nenaivno i ironično. »Postmodernistički odgovor na moderno« kaže Umberto Eko u *Napomenama uz Ime ruže*, »je u priznanju da prošlost — pošto ne može biti uništena, jer njeno uništenje vodi u tišinu — mora biti revidirana: ironijom, na nenaivan način«. Osnovno očekivanje »naravno, rukopis« škole jeste da će čitalac, znajući za konvencije književnosti, možda primiti igru, a ako primi igru — primiće i književnost. Tako se ni pisac ni čitalac neće osećati naivno, oboje će prihvatiti izazov prošlosti, već rečenog, igraće sa uživanjem igru ironije. I oboma će još jednom početi sa rukom da igraju igru književnosti. Kad god u novom tekstu prepoznat odnos između dva ili više tekstova, ili teksta i žanra, škole, književno-istorijskog perioda, ili naide na lik koji izvorno pripada nekom drugom fikcijskom univerzumu — čitalac je uplovio u intertekstualne vode, pa je igra već otpočela. Tako nastaju, kako kaže Džon Bart, »romani koji imitiraju formu Romana, koje je napisao autor koji imitira ulogu Autora. »Ko smo mi«, kao da nastavlja Kalvino na kraju svojih *Američkih predavanja*, »ko je svako od nas pojedinačno ako ne kombinacija iskustava, informacija, čitanja, maštovitosti? Svaki život je enciklopedija, biblioteka, popis predmeta, uzorak stilova, gde sve može biti neprekidno izmešano i sređeno na sve moguće načine«.

Ako čitalac prihvati autorovu ironiju, prihvatio je i da stalno bude opominjan na fikcionalnost teksta koji čita: književnu stvarnost kontaminiranu snovima, prostore u kojima su združeni fragmenti različitih poredaka stvari, građene i razgrađivane u isti mah, Markesovu fantastiku i Kalvinovog vikonta presečenog napola i viteza koji nastanjuje prazan oklop. Ti svetovi su nestabilni i nemaju potrebu da se ontološki učvrste. Ako čitalac u njih ne poveruje, pripovedač će mu, kao Pičon, reći: »Naravno da se dogodilo. Naravno da se nije dogodilo«. To nije novo? Naravno da nije: Puškin je svoje bajke u stihovima, koje se obično okončavaju veselim svadbama sa mnogo dobrog, gustog vina, završava ovako:

*Laž je k'o i svaka gatka.  
A meni od vina gusta  
još i sada mokra usta.*

Tako lažno vino sa lažne svadbe ima stvarni ukus.

Igra može da bude prećutni dogovor pisca i čitaoca, kao što je kod Eka, ali pripovedač može i da »progovori« i tako otkrije karte — kao Džon Fauls u trinaestom poglavlju *Ženske francuskog poručnika* — kako bi čitaoac saopštio da to što čita nije viktorijanski roman, iako ga imitira, i da još ne zna šta će do kraja uraditi sa likovima koji su njegova tvorevina. Ili, još više: do krajnosti potencirajući ono što je oduvek bilo jedno od svojstava pripovedanja — pripovedačku samosvest — može odlučiti da tematizuje procese vlastitog stvaranja i tako pređe u kategoriju »mimeze procesa«. Nijedno usmerenje u književnosti nije proizvodilo samo vrhunska dela, pa tako i u okvirima književnosti metafizike ima mnogo toga što nije vredno preterane pažnje, ali banalnost nekih ostvarenja ne diskredituje koncept u celini, niti omogućava da se jedan bitni fenomen zanemari. Eksplicitno pripovedačevu »preuzimanje odgovornosti« za jedan fikcionalni, stvoreni svet skreće pažnju na okolnost da je umetničko delo pred nama »nešto napravljeno«, a ne

proizvod prirode ili tekst koji se sam pripoveda, ostavljajući čitaocu da stvorenu iluziju prihvati kao realnost. Odatle, pa preko prikazivanja samog procesa »praviljenja«, čitalac se poziva — ili, u ekstremnim slučajevima prisiljava — da i sam uzme učešće u tom procesu. Jednako koliko i autor i on — čitanjem — stvara jedan fikcionalni univerzum, isto onako kao što tokom dana mora svoja iskustva da osmišljava i da od njih gradi nešto kao uređeni sistem odnosa. Njegov autoritet može da bude naglašen toliko da, u krajnjoj liniji, sam konstruiše roman od ponuđenih odrednica jednog hipotetičkog rečnika iščezlog naroda. U vreme koje priznaje kao jednu od svojih osnovnih odlika cinično obezličjenje i dehumanizaciju, pa i »dehumanizaciju umetnosti«, ovde se razvija svest o jednom važnom omentu humanosti — o fantaziji, uobrazilji. U najboljim delima ove vrste ta odlika proze koja uspostavlja ovakav odnos sa čitaocem, još je i posebno naglašena tematizacijom: u pomenutom Faulstovom romanu Sara je za Čarlsa ono što je pisac za čitaoca — onaj ko oslobađa kroz stvaranje fikcije, a u *Beskrainoj priči Mihaela Endea* dečak čitalac treba da »ulazeći« u knjigu, kroz višestruko stepenovanu alegoriju svetske književnosti, spase zemlju Fantaziju a time i izmeni pređak stvari u svom »stvarnom« svetu.

Zato nova književnost voli ironiju, parodiju, alegoriju, imitaciju i pastiš; »istrošnim pripovednim oblicima« udahnjuje novi život, kao što Džon Bart kroz manirističko-metafizičku igru aktualizuje već zaboravljeni roman u pismima, ili ih zamenjuje novim, pripovedajući kroz kritički komentar izmišljene pesme, kroz rečnik ili esej. Ona ima naglašenu svest o tradiciji, ali je ne ruši nego maksimalno uvažava. Sociolozi književnosti bi možda mogli da odgovore na pitanje zašto je naše vreme odabralo istorijski eklektizam i mešanje kodova za svoj dominantni stil. Ali, u svakom slučaju, ne prezirući zabavnu funkciju i ne zahtevajući za umetnika posebno mesto u društvu, ona ne napušta ni svoj sazajni momenat: krije ga, kako kaže Kalvino, u Persejevom indirektnom pogledu. Mirenje suprotnosti i nadilaženje antiteza, karakterističnih za predmodernistički i modernistički način pisanja, deo su njenog programa: idealni autor ovog doba, kaže Bart, ne odbacuje svoje nasleđe, ali mu ono nije ni teret; trebalo bi da nekako prevaziđe suprotnosti između realizma i nerealizma, formalizma i »sadržajnosti«, čiste i angažovane književnosti, elitne kulture i šunda; da združi neposrednost i artificioznost, odanost stvarnosti, magiju i mit, apolitičnost i političku strastvenost.

## PITANJE ISKUSTVA

Iskustvo sveta koje može da ponudi sva poznata književnost zapravo je samo — iskustvo književnosti. Radikalni pokušaji deliterarizacije književnosti i njenog otvaranja ka oblasti stvarnog, autentičnog, celovitog iskustva, nisu urodili plodom: nadrealisti su po diktatu podsvesti »automatski« ispisivali tuđe tekstove, svoja prethodna čitanja. Njihovo iskustvo bilo je književno strukturisano, a ispod književnosti pronašli su opet — književnost.

U poslednjih nekoliko decenija književnost je u sebi prešla put koji su lingvistika i filozofija jezika prelazile od Bendžamina Li Vorfha, preko Sosira i Vitgenštajna, do Deride i dekonstrukcije. Već navedena Kalvinova rečenica možda je najindikativniji oblik samorazumevanja nove književnosti: ne samo da je književnost sačinjena od prethodne književnosti, čitanje od ranijih čitanja, nego su svet i život sam, u krajnjoj liniji — i mi sami, zapravo plodovi »rada« literarnih konvencija. Da život oponaša umetnost, a ne obrnuto, već su čule i neke ranije — dekadentne! — epohe. Kao što čovek mora da oboli da bi došao do nekih istina, kako kaže Frojd u ogledu »Žalost i melanholija«, izgleda da i epoha mora da postane dekadentna da bi došla do nekih istina o sebi. Kao što u susretu sa svetom imamo samo subjektivne forme percepcije kojima svet mora da se prilagodi kako bi počeo da postoji za nas, ili skup označitelja kojima je označeno proizvoljno ili ga nema u svetu, a konstruiše se sistemom odnosa između označitelja, tako imamo i književne konvencije — žanra, stila, epohe — istorijski date, a književnost i iskustvo sveta koje

nam ona daje podređeni su ovim konvencijama. Jednom rečju, našem iskustvu u susretu sa književnošću date su samo njene konvencije, a nikad iskustvo sveta. Čitaoci saznavo samo književnost, samo njene oblike, postupke i stilove, a nikad svet. Otud kao okvirna metafora biblioteka iz koje sve kreće i u koju se, opet, sve vraća. Kako su konvencije istorijske kategorije, otud istorizam i naglašena svest o tradiciji; otud i samotumačenje književnosti, koja se sa već literarizovanom kritikom stapa u jedinstveni »univerzum diskursa«, u jedan veliki komentar i komentar komentara. Otud i metafizička: razumeti taj novi svet, tj. svet nove književnosti, znači razumeti književnost samu, njene oblike i način njenog funkcionisanja. Rad razumevanja je dvostruk: rad na samom tekstu koji se čita — kroz metafizičke segmente u kojima je on konstruisan i dekonstruisan u isti mah, i na razumevanju širih odrednica impliciranih tekstom — ili, bolje, intertekstom — kao što su žanr, stil, epoha, srodna dela.

Ako je moderna književnost prisustvovala istrazi jezičkih obmana u svom susedstvu, pa i sama joj jednim delom doprinosila, tokom koje je utvrđeno da jezik nije prozirno staklo koje postavljamo između nas i sveta nego njegov sakonstituent, postmoderna književnost otvara istragu literarnih obmana koja utvrđuje da ni književnost nije prozirno staklo između nas i iskustva. U njenom naporu da sama na sebi ispita način vlastitog funkcionisanja sakriven je i ideološki kritički momenat: napor otkrivanja načina na koje su svet i naše iskustvo o njemu konstruisani literarnim konvencijama. Tu je, a ne u društvenoj kritici pomoću pretpostavljene referencijalnosti, sakriven sazajni momenat postmoderne literature — Persejev indirektni pogled. Otud i odustajanje od ideje da se učestvuje u utopiji izmene sveta i odnosa u njemu; od je sada, i pored sporadičnih poziva na obnovu utopijskih energija, prepušten procesima koji i tako teku sami od sebe, vlastitom logikom, ka svom nejasnom cilju. Umesto sa njim, književni tekst uspostavlja odnose sa drugim tekstovima i, preko njih, sa književnošću u celini.

## SLEPO OKNO

Čitaoci Blatnika reklo bi se upravo suprotno: jedan od toposa nove književnosti — »pisac za stolom« ili, u Blatnikovom slučaju, pisac ispred kompjuterskog ekrana, koji samo zapisuje situaciju što upravo teče oko njega — trebalo bi da verava u izvorni, neposredovani odnos literature i zbilje. Mimesisom na delu garantuje se »stvarnost stvarnosti« iza teksta, ali Blatnik preokreće topos sve dok se ne vidi da ni iza teksta ni uopšte iza bilo čega — nema ništa. Priča koju čitamo teče dalje čak i kad »zapisničar« prestane da piše, pa i kad isključiti kompjuter ne snimivši tekst na disketu: time je »stvarnost« priče po prvi put relativizovana.

Istovremeno, situacija se vrednuje prema merilima i konvencijama književnosti: s tog stanovišta se vrši selekcija i podsecaju »neposlušni« delovi zbilje. Melodramsko se eliminiše, preterano izandala fraza izostavlja. A zbilja i sama izlazi u susret zahtevima književnosti, kao da je već prethodno strukturisana po njima. Najstabilniji, ponavljani iskaz u priči zapravo je citat nepostojećeg citata, moto romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića, koji tvrdi da ga je preuzeo iz Kurana, dok ga, po svemu sudeći, tamo uopšte nema u tom obliku. Književnost nastaje selekcijom, po vlastitim zahtevima, iz zbilje koja je prethodno literarno preoblikovana: topos »pisca za stolom«, garanta izvesnosti i ontološke stabilnosti priče, Blatnik preokreće u potpunu neizvesnost i nestabilnost. Istovremeno, junake priče muči osećanje nestvarnosti, »izmišljenosti« života: kako stvarno postojati?

Do istog pitanja dolazi i junak priče »Mlada salata«, podstaknut nečim krajnje neizvesnim i nesigurnim: pismom, apokrifom, nekim čudnom zalutalom do njega, u kojem fiktivni Danton fiktivnom Robespjeru nagoveštava trenutak pravog, suštinskog iskustva, garantovanog nezamenljivom sazajnom perspektivom bliske smrti. Paradoks je u tome što junaku ideju stvarnog postojanja posreduje upravo fikcija jednog pisma: »porušiti precizno određenu

progresiju beskrvnih popisivanja monotonih i bezbednih postojanja«, izaći iz nestvarnog univerzuma tekstova, izjednačujući sečivo giljotine i kuhinjskog noža na dlanu, za njega, na kraju, znači samo postići još veću nestvarnost sveta oko sebe. Kao i za junake priče »Zapravo«, i za njega odgovor na pitanje kako stvarno postojati nestaje u ćutanju, dok uzaludno pokušava da dešifruje konture iz zgora: »tamo iza« nema ništa, okno je slepo, stvarno postojanje se kao želja utapa u zakohu izmišljenog i nestvarnog života.

U pastišu »Reči i ćutanja« Blatnik je okupio i iznova organizovao najznačajnije motive, slike i fraze iz proznih dela Semjuela Beketa: apsolutnu ontološku neizvesnost, ironični kartezijanizam koji postojanje dokazuje čulnom uverenosti, odlaganje i dolaženje, obesmišljavanje takozvanih ozbiljnih delatnosti njihovim izjednačavanjem sa pažljivim rasporedom kamenčića za sisanje po džepovima ili, ovde, razdvajanjem dveju truni prašine, nemogućnost da se odrede osnovne koordinate prostora iz kojeg bi pripovedanje moglo da započne, apoloiju ćutanja i samouništenje govora, ispražnjenost reči i nemogućnost da se oko njih organizuje priča; ali čak i u ovom pastišu skriven je centralni motiv stvarnog postojanja.

Blatnikova zbirka kratke proze *Biografije bezimernih* donosi različite narativne postupke, od kratkih parabola u Kafkinom stilu i dijaloških priča na način nekih američkih metafizičarista, faction-fiction postupka i montaže, parodija i pastiša, do »slika trenutaka« i fragmenata koji traže celinu, kao što su »Apologija« i »Džonstaun, Gvajana«. Pored slobodne igre svim tradiranim narativnim postupcima, njima je zajedničko Blatnikovo izuzetno jezičko osećanje i veština »kontrolisanog izostavljanja«, a svojim vrhunski kultivisanim izrazom Blatnik se smešta u sam vrh ove generacije slovenačkih pripovedača.

## LAŽNI SJAJ POZLATE

»Nema razlike između onoga o čemu knjiga govori i načina na koji je sačinjena«, citira Bratož u knjizi *Pozlata zaborava*, Deleza i Gatarija iz *Hiljadu nivoa*. Za knjigu koja, parodira, u krajnjoj instanci, i samu ideju književnosti nije neočekivano da na svršetku ima imenski registar — pa još i komentarisani — u kome će uredno prijaviti vlastite inspiracije, i to od Aristotela do Andreja Blatnika. Međutim, ako čitalac pokuša da po tom registru u knjizi pronađe svoje, recimo, omiljene junake — ja još uvek uporno tražim imama Homeinija i Lada Kralja — ne znači da će ih tamo i naći: na stranici na koju ga je uputio registar možda se nalazi samo citat, parafraza ili espris autora. To trojstvo — citat, parafraza i espris — koje Bratož interpretira ili nad njim očajava predstavlja lažni sjaj pozlate ove knjige. A »lažni sjaj je ubedljiviji od zlata«, programski tvrdi autor u uvodnoj belešci.

Da je citat Deleza i Gatarija na pravom mestu pokazuje priča »Ataskilska biblioteka«: u stubu biblioteci, rznici svih mudrosti i spremištu beskonačnog znanja, sačinjenog od uvek istih elemenata — dvadeset pet slovnih znakova i praznina između njih — mudrac bibliotekar Arvarg konačno nalazi knjigu prosvetljenja, ali ona mu samo ponavlja priču o njegovom životu i zidanju biblioteke, a trebalo bi da odaje poslednju tajnu svemira. Umesto odgovora — samo proces traženja i zagonetke. Možda je to odgovor? To onda znači da istu knjigu čita i čitalac pod naslovom »Ataskilska biblioteka« u Bratoževoj knjizi. Ova priča je primer postupka koji Brajan Mekhejl, sledeći Dagleasa Hofstetera, opisuje kao »čudno petlju«: nema kraja, jer će Arvarg čitajući doći do mesta na kojem Arvarg nalazi knjigu i počinje da čita, a onda će na istom tom mestu ponovo naći knjigu itd., i isti trenuci ponavljaju se do u beskonačnost.

Na sličan način priča »Izveštaj komisiji« donosi se sama na sebe: prvi deo, kao parodija filološke učenosti, komentariše drugi deo određujući ga kao travestiju-pastiš-plagijat. Ta odrednica, naravno, važi za priču u celini, ali za drugi deo priče važni dvostruko: u jednoj ravni, priča koja se predstavlja akademcima i jeste travestija-pastiš-plagijat mitske priče o događajima u Agamemnonovom dvoru, ali, istovremeno, to je i u odnosu na narodnu baladu *Roš-*

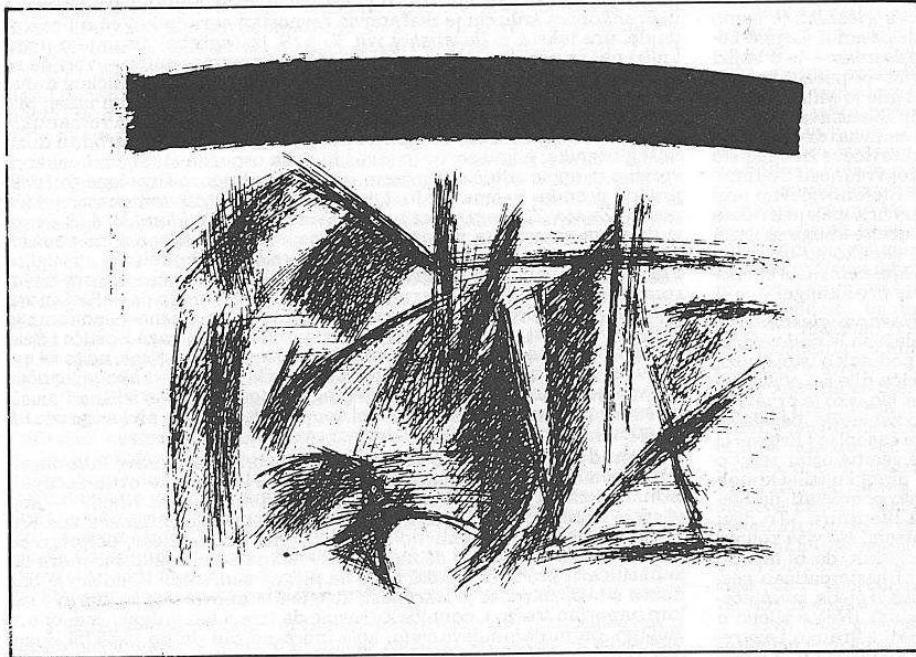
lin in Verjanko, što je zadata tema cele priče »Izveštaj akademiji«.

A knjiga u celini takode se odnosi na sebe samu: indeks je uređuje, metafikcionalni delovi — delovi? — tumače i komentarišu, čak i napomene ispod teksta upućuju na nju samu. Okrenuta ironiji i paradoksu, maniristički razigrana i duhovita, od čitaoca očekuje da realizuje smisaoni potencijal između onog prizvanog citatom, parafrazom ili duhom autora, i načina na koji se u tekstu pojavljuje. A dok ironijom razara miteme književnosti — samoironijom sebe uzima za metu: surovosti i besmislu životnog i stvarnog, »Café do Brasil« suprotstavlja pisanje »lepih, kratkih priča«.

## POSTUPCI

Dva sata, jedan drugom strana, drži na okupu Zabelova priča »Urlilovi izlazi«: Urlil Lihštenštajnski, po povratku sa bojišta, obilazi prazan grad obavijen mrazom i vetrom. To je prilika da se pomešaju dve perspektive i dve civilizacije — srednjeevokovna i moderna. Sudar kontrastnih slika i mitova pretvara tekst u zagonetku; Zabelova pripoveda i kompoziciona načela prevashodno su likovna i od priče stvaraju sliku uznemirujuće neobičnosti.

»Sareni krici močvarskih ptica« spaja eliotovski predeo opustošenosti, močvaru sa ostacima nekadašnjeg života i kulture, i motiv spuštanja u Had, ali Zabel otklanja njihov životvorni momenat: u zemlju mrtvih odlazi se po mudar savet (Odisej, Eneja), znanje (Dante) ili voljenu ženu (Orfej). Sve je to u funkciji života, dok subjekt Zabelove priče kroz krike močvarskih ptica simbolički prima samo konačno obznanjenje ništavila, kulturnog i civilizacijskog, a ono se širi na ono iskonsko, životno i biološko.



»Značaj goluba L.« je alegorijska priča o poniženju i dostojanstvu čovekovom: golub je, u hrišćanskoj ikonografiji, simbol duha svetog. Ali, dok simbol uvek pretpostavlja mogućnost identiteta ili identifikacije, alegorija oštrinom razdvajanja i nemogućnošću preliivanja značenja pre upućuje na distancu i nesklad onog što se figurom dovodi u vezu. Tako su, konačno, čovek i golub iz Zabelove alegorije upravo njenim posredstvom još dalji. Hermetizam, kao već istaknuta odlika Zabelove proze (Tomo Virk), posledica je modernih elemenata njegovog jezika, ali i okolnosti da se tekst pretvara u »zemlju ogledala«, koja zrcali jedno drugo, a da pritom ostaje nepoznato gde je predmet (Marko Juvan).

Boštjan Seliškar nije tipični predstavnik ove generacije: za njega je pisanje književnosti bilo mnogo više od igre označiteljima i stvaranja novih svetova. Reklo bi se da je u metaforičkoj

konstelaciji koju stvara Bratoževa priča »Café do Brasil«, i književno i životom zauzeo mesto na strani suprotnoj piscu »lepih, kratkih priča«. Osnovne poetičke tendencije generacije pisaca kojoj pripada nisu imale upliva na nje: dosledno zadržavajući »psihološko ja«, istrajavajući u uverenju da oporo životno iskustvo autsajdera i neprilagođenih ima svoje mesto u književnosti, modifikacijom modernističkog postupka toka svesti i tradicionalnog ispovednog pripovedanja napisao je nekoliko priča koje na čitaoca deluju pre svega svojom autentičnošću i sugestivnošću.

Jani Virk, Vlado Žabot i Lela B. Njatin kreću se u svojim pričama oko sličnog tematskog okruženja: u fantastičkom prosedu Virk vaga erotiku i smrt, utvrđuje puteve svakodnevnog umiranja i traži izlaze iz posledica thanatoteologije: arhaiziranim i baroknim maniro, u brutalnosti krvi, nasilja i erotike, stvarajući atmosferu tajne i zagonetke, Žabot osvaja prostore nove ritualnosti; Lela B. Njatin u fragmentarnoj, mozaičkoj kompoziciji stvarnošću kontaminira snove i opsesije — ili obrnuto.

## MLADOST PROZE IZMEĐU KNJIŽEVNOSTI I PRAKSE

Izbor autora o kojima se ovde govori predstavlja manje antologiju a više trenutni snimak onoga što u mladoj slovenačkoj prozi smatram vitalnim: ne reprezentativnim. Jer, reprezentativni izbor podrazumevao bi zastupljenost i onih autora i tokove mlade slovenačke proze u kojima je, i pored najbolje volje, teško nazreti ključ obećanja da mogu dati plod više nego standardnog oblika i ukusa.

Za pokušaj sintetičke slike o mladoj slovenačkoj prozi još je rano. Generacija o kojoj je reč kao takva upravo se konstituše. Stupili su

nam samo da sa radoznalošću — ili ravnodušnošću, već kako ko hoće — sačekamo i vidimo hoće li oni snažniji navesti i druge da na njihovu vatru pristave svoj lončić i, takode, povući za sobom pridošle i mlade koji žure da se pridruže generaciji, ili će raznovrsnost i mnoštvenost poetičkih opredeljenja ostati njihovo trajno obeležje.

Pa ipak: književna kritika je pomalo ona sintetička funkcija koja stražari nad različitošću mogućnosti, pa će i u njima pronaći osnovu zajedništva. U ovom slučaju, taj minimum je sugerisan prvim delom ovog teksta, sa namerom da čitaocu sve vreme bude na oku. U samom nazivu edicije u kojoj najmlađa generacija slovenačkih pripovedača zadobija prostor na književnoj sceni očita je jedna borhesovska referenca i ona je prvi signal za određeni tip zainteresovanosti za književnost — i upravo je to onaj minimum zajedništva koji omogućava konstituisanje generacije: samoograničavanje na jednoj i najslobodnije razobručanje na drugoj strani. Svi potencijalni sadržaji i forme jesu podjednako književni, ali su zato neke funkcije književnosti specifično književne, a neke druge ona deli sa ostalim oblicima ljudskog delanja. Već prema duhu vremena, naglasak može biti na jednoj ili drugoj strani; generacija o kojoj je reč pomerila ga je prema estetskoj funkciji književnosti, prema slobodnoj igri uobrazilje u najširim okvirima nasleđenih formi, a da odustajanjem od nacionalnointegrativnog ili društvenokritičkog angažmana nije ponovila ni larpulartizam ni ludizam. Rezignacija i jednog i drugog, kao rezultanta prezira i povrednosti, ima raspoznatljivu društvenu etiologiju i predstavlja poseban oblik »negativnog angažmana«; ovde je pre reč o tome da se zahvati onoliko koliko se može poneti: jeste književnost od ovoga sveta, ali njen zadatak i jeste samo to — što i nije tako malo — da bude književnost. Ne formalno savršenstvo koje će postideti rugobu sveta, već potvrđivanje i ostvarenje čitavog humanog potencijala uobrazilje, utopije i lepote. Tu, svakako, ne treba očekivati aplauze iz tabora angažovanih, odakle pre stižu optužbe za politički konzervativizam; možda će oni i biti u pravu ako kažu da takav stav prema književnosti i nije najbolji izbor, s obzirom na očajno stanje političkih stvari oko nas, ali, ako je već jednom izboreno pravo izlaska na politički teren, onda treba pretpostaviti da će se politička i društvena pitanja na njemu najefikasnije i rešiti. Društvo koje počinje da proklamuje mnoštvenost na svim poljima i da odbacuje totalnost projekta kome sve treba da bude podređeno, moraće da nauči da toleriše u sebi i takav oblik književnosti kojem je više na srcu estetski doživljaj nego operacionalizacija političkih zahvata, i da ga shvati kao svog prirodnog saveznika — a ne protivnika, po devizi ko nije sa mnom... — u ostvarivanju vizije demobilisanog i pacifikovanog sveta. On bi mogao da bude njegov navestitelj ili čak i prvi plod.

Postoji, svakako, i opasnost koju takav koncept sobom nosi: kič. Dok je umetnost nabijena agresijom, namerom da šokira i skandalizuje, da idući protiv estetskih očekivanja i konformističkih navika, svog konzumenta prodrma iz »dogmatskog dremeža« svakidašnje prijetnosti — ona je na bezbednoj udaljenosti, ali težeći vrhunskoj estetizovanosti i ne libeći se svoje zabavne funkcije počinje opasno da mu se približava. Preuzimanje rekvizita trivijalne književnosti i masovne kulture ima, u teorijskoj ravni, prevashodno ironičnu i parodičnu ulogu, ali u ravni realizacije ironija i parodija nestaju češće nego što bi se očekivalo: postoji, jednom rečju, opasnost da ona umesto karnevalizacije postane karneval.

Drugu opasnost, čuveni hermetizam, možda je bolje za sada ostaviti postrani; izgleda da više razloga za oprez ima kritičar nego pisac, kad je o tome reč. Naime, moglo bi mu se desiti da noseći u štampariju rukopis u kojem je upravo proglasio neku knjigu hermetičnom — vidi njen naslov ispisanim sprejom na zidu nekog mesta gde se okupljaju oni za koje ne bi pretpostavio ni da čitaju, a kamoli da svoje estetske sudove obznanjuju grafitima.

1 Samjuel Beket i Žorž Ditu: »Tri dijaloga«, Treći program Beograd, 1982/55, str. 349.  
2 Isto, str. 349.  
4 Isto, str. 355.