

izazivač ili očajnik

Carl Bukovski, FOTOGRAFIJE IZ PAKLA: priče o zakopanom životu, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1989.

dušica potič

Banalnost i bezizlaznost vladaju ljudskim životima. Ogoljene i žestoke, vladaju i svetom priča *Fotografije iz pakla*. Opošt Bukovskog, težina kojom problematizuje čovekovo postojanje, lišavaju ih svakog umekšavanja, svake stilizacije. Njima adekvatan milje je američki društveni talog — prljavi zadimljeni barovi, prljavi stanovi za siromašne, kojima defiluju protute najrazličitijih vrsta. Socijalna (=životna) margin, međutim, nema i socijalne pretencije. Česti lik ovih priča, Hank Kinaski, literarni ekvivalent samog pisca, dolazi do jednog univerzalnijeg zaključka da »svi bez prestanke pate, uključujući tu i one koji se pretvaraju da ne pate«. Gorčina onoga koji je spoznao istinu najteže prihvata polovična rešenja. Strelica je uperenja protiv »američkog sna«, kič predstave o nalickanom (malo)gradanskom društvu, sastavljenom od nasmejanih i bogatih lica, što simuliraju sreću. Ustanovljava se obrnuti sistem vrednosti, koji demistifikuje prihvaćeni red stvari. Sa radosnim cinizmom. Gradanska sredina pruža tek fragmente života. Potpunost življenja pripada samo autentičnoj ličnosti, koja iz sveta leži i ispraznosti dobrovoljno odlaže u samotništvo prognanika. Sloboda izbora je jedino što preostaje i ne sme se lako prokokcati. Nepristajanje na drugačije egzistencijalne modelle izraz je nemoćne svesti. Usamljenost na koju je marginalac osudjen nije prevelika cena za doslednost. I onako su svi, sudbinski, sami.

Fotografije iz pakla nisu retuširane. Prečutna konvencija, koja se uspostavlja na relaciji tekst — čitalac, je da je u ovoj prozi sve moguće. Čitaoca ništa ne sme da iznenadi. Zakopani životi oživljavaju, sa demonskom snagom. Zakopani ljudi prepušteni su svojim unutrašnjim ponorima, halucinantnim i anksioznim stanjima, koja se radaju u pomrčinama njihovih natopljenih duša. Duhočnost je proterana iz ove zbirke. Sa naturalističkom surovošću prezentiraju se prizori postojanja, svedenog na najelementarnije potrebe — pice i seks. Najveći broj tekstova posvećen je odnosima medju polovima. Ali to nisu ljubavne priče. U svetu u kojem nema izlaza, nema ni ljubavi. Ima samo očaja. Žena nije čak ni ženka. Ona je nevesel saputnik na neveselom putu bez svrh i povratka. U sveopštoj otudenosti, ni ona nema svoj identitet. Krajnji izraz jednog takvog doživljaja života predstavlja priča »Ljubav za 17½ dolara«, u kojoj se junak, strasno i opsesivno, zaljubljuje u lutku. Morbidan motiv Bukovski ostavlja bez autorskog komentara, što sugerise njegovu ravnodušnost prema pomerenoj opscenosti svojih likova. Ovaj pripovedački trik produžuje jezive efekte prečutne konvencije, po kojoj je beznade apsurdnih zbivanja potpuno normalna i prihvatljiva pojava. Privlačnost žene ne meri se uobičajenim merilima. Lepota ne budi žudnuk. Tek izvesne fizičke deformacije, otisci koje je život sa marginе ostavio, mogu da deluju erotično. Junakinja priče »Maja Trap« drugi je tip žene, kojim se negira američki ideal lepote (=mladost). Ta Hester Adams, već zašla u godine, zračila je »nekom tamnom lepotom razočarenja i nadolazećeg gubitka«, koji joj je davao »nešto seksualno, slično očajnoj i uvelož ženi koja sedi u baru punom muškaraca«. Ona na sebi nosi, ispisana,

individualnost i neponovljivost svoje sudbine, što nedostaje bezličnoj mladosti iz neke zaštićenje sredine. Ovakav odnos prema ženi ne bi se bez rezerve mogao smatrati pervertiranim. Pre bi se reklo da je izraz jednog tragično izpacenog sveta, čiji ga predstavnici favorizuju. Odbacivanje idilične predstave ljubavi, u ime fascinacije propalim telom propale žene, još jednom ističe doslednost likova svom unutrašnjem impulsu. I doslednost Bukovskog. U svetu u kojem nema izlaza, nema ni lepote. Imasamo propadanja.

U tom ključu mogu se posmatrati i priče o bolesti i bolnicama. Degeneracija tela signalizira. Paradoksi života rasprostiru se na svim planovima *Fotografija iz pakla*. Iako ove priče sadrže najviše opštih mesta u knjizi, one, više nego druge, izražavaju nagon za opstankom, koji je otoliko jači što su brojniji gnjničci i hemoroidi, i što su monstruozniji načini lečenja. Indikativno je da drugi česti lik, dr Naci, nekadašnji fašista, očišćava suprotni princip i, simbolično, njegove metode. Ali i on je jedan od onih junaka na kojima se prelama, svuda prisutni, trgični fatum čoveka. Najzanimljivije priče, međutim, unose fantastične elemente u naglašeno životnu zbirku. »Pokrivač« otkriva ubilačke namere u čebetu, pokušavajući da nagovesti psihičke promene svojih junaka. »Davo je bio vruć duhovito govori o važnosti slobode. Ni u jednoj od ove dve priče fantastični motivi nisu sami sebi svrha, već se upotrebljavaju u »utilitarne« svrhe. Tavorenje na socijalnom dnu fantastičnije je i od same fantastike. »Životinjski krekeri u mojoj supi« čitavom arsenalu seksualnih perverzija pridružuju i sodomiju, čija poetičnost ima posebno simboličku ulogu. Junakinja želi da se suprotstavi smaku sveta, što ga sa sobom nosi ulickana nakaznost legalnog sistema. Jedini pokušaj te vrste u *Fotografijama iz pakla* unapred je osudjen na poraz. Ne samo zato što gradani ubijaju sve životinje i ruše idiličnost sveta junakinje. Apokaliptična vizija, kojom se priča završava, nagovještava da nikakvog spasa nema, niti će ga ikada biti.

Pripovedanje Carlisa, Bukovskog poštuje književno naslede. Njegove priče odlikuju čvrstu kompoziciju, dobro vodenu radnju, precizno izvajani likovi funkcionalni dijalozi. Psihološka introspekcija (i ublaženje) tok svesti vode kroz laveriranje zakopanih života. Tradicionalni postupci, međutim, učestvuju u građenju modernog izraza. Autor teži da ostavi utisak potpune istinitosti, utisak ogoljenog isečaka iz života, koji ne podležu estetskoj transformaciji stvarnosti. Jedan osobeni realizam dovodi se do krajnjih konsekvensi hiperrealizma, pa tako, i do apsurda. Ovu konstataciju ne treba shvatiti u negativnom smislu. Upravo je absurd jedna od središnjih tačaka senzibilite savremenog čoveka, koji se suočava sa sudbinom, lišen veru i lišen iluzija. Mnoštvo banalnih motiva, skarednih opisa i parodoksalnih situacija, kojima obiluje ova proza, imaju zadatak da što drastičnije odraže drastičnost realnosti. Priča »Ne možeš da napišeš ljubavnu priču« implicitno ukazuje na autorovo shvatanje odnosa literature i stvarnosti. Bukovski pribegava tehnički teksta u tekstu, kojom početno zbijanje projektuje u »književnost«. Priča se završava početkom pisanja ljubavne priče, koja počinje kao i sam tekst. Ali priča »Službenik crvenog nosa« donosi svojevrsne autopoeštičke fragmente. Pesme Randa Harisa Kinaski doživljava, kao »sirove i poštene, jednostavne i divljačne«, upravo kao što piše i Bukovski. Skicirani program u potpunosti je i ispunjen. Priča »Stil« ide i korak dalje. Njeni junaci, Hemingvej i Kinaski, obični su ljudi iz polusveta, koji podležu uobičajenim zakonitostima socijalne margine. Na sličan način se celokupan sistem književnosti podređuje svetu ove proze i u tekstu »Ovo je ubilo Dilena Tomasa«. Kinaski odnosi pobedu nad obe svoja rivala. Bez narcisoidnog veličanja svoga dela, diskretna ironija ovih priča postavlja umetnost na nižu hijerarhijsku stepenicu. Popravljivi fikcionalni karakter, pisci negiraju literaturu. Jedina stvarnost je stvarnost života, koja, sa svom nemilos-

rdnošću, dominira nad stvarnošću književnog teksta. Bukovski se, ovim stavovima, pridružuje konzervativnijim književnicima, ali i jednoj liniji američke književnosti, koja nije lišena bunta protiv prevlasti malogradanske bezličnosti. Autentičnost života, koju oni preferiraju, istinitija je — jednostavna i divljačna, sirova i poštena. □□□

patetični citati ne-napisanih priča, dnevnik čitaoca ili, privid nad prividima

Predrag Marković: OTMENOST DUŠE, Prosveta, Beograd, 1989.

nenađ šaponja

U igri beskrajnih ponavljanja komoj smo, načas, omamjeni, čitanje jeste jedan od mnogostruktih i (samim tim) nimalo sigurnih procesa. Nema sigurnog čitanja u više ravni. Tekst i njegov metatekstualni kontekst tvore svetove vezane čitateljskom nesigurnošću, čitateljskom seobom od jednog ka drugom. Tako odredena priča čini vezu između čitaoca i pisca, i to kao slika nepojamnog, onoga što u strukturi objašnjenja obojice može biti predstavljeno kao igra (ljudi su, ionako, samo slične bezglasne prilike u nerazumnoj radosti igre). U *Otmjenosti duše* Predraga Markovića (1955) radi se o igri prostora, vremenom, odblescima ideja i knjiga, o igri života omedenog nepojamnošću. Sama priča upravo i priča koliko se, u stvari, nalazi van i jednog i drugog, priča o prividu života koji stoji nasuprot vlastitog privida priče. Čitalac je tu samo saučesnik. Njegov susret sa pričom (kao i sama susretanja i priče i pisca) jeste susret dve materije različitih vrsta i toga su (ove, Markovićeve) priče svesne. Susticanje ili splet okolnosti koje određuju nastanak pričevi, odnosno (trenutno, jer šta je život pričevi do trenutak) okamenjenje jednog misaonog sklopa, jesu polazne tačke nove (čitačeve) stvarnosti. Sve su to premise koje treba imati u vidu pri poduzimanju čitalačkog putovanja kroz Markovićeve četiri (ustvari, tri) novi privesti.

Sigurnom rukom pripovedača on zahvata široke segmente vremena i prostora zaognutog providnim tokovima istorije, sve zarad priznanja vlastite nesigurnosti u nesamerljivo, zarad dopretka do granica stvarnog. Pojednačavanjem i preosmišljavanjem tkzv. istorijskih fakata i (recimo) fakata vlastite aktuelnosti, autor dolazi do pripovedne celine. Istorično jeste segment postojanja u onoj meri u kojoj je

i segment priče. Naravno, jednako nepostojan kao i ona sama, kao i sve podložno drobilici vremena. Marković re-kreira istorijske fakte u skladu sa svojim trenutnim poimanjem sveta, čime ostvaruje specifičnu koncepciju zbiljnosti ovih tekstova čineći posve osoben kolaz, koloplet priča kojih samo naoko ima četiri, a zapravo ih je puno više. Patetičnost citata i nenapisane priče samo su dve mogućnosti u koje se smesta pripovedački tok tražeći sopstveno mesto u čitačevom istkustvu.

Markovićev tekst jesu konture, jer, posezati za celinom irelevantno je (»Hiljadu stranica za jedan primitivan zločin! Pa to su već dva zločina.«) S obzirom da svaka moguća neminozna izmiče. Tekst ima ulogu skeleta nosača meta-tekstualnih slojeva. Što je ogoljeniji, to se oni bolje uočavaju. Krhkost priče je istovremeno i njena snaga, a metafizika, metatekst i metafora jesu supstituenti koji je čine pričom (usput, »priču možemo dovršiti samo u metaforama jer se ona dešava u kraljevstvu nebeskom gde vreme ne teče«). Ona nosi u sebi, eksplisitno, sopstvena poetska određenja koja autor neštendime rasipa duž pripovesti. Neminoznost ljudske sudbine jeste granica do koje dopire pripovedačeva spoznaja (»Mnogo je cinjenica, ali ni jedna ne otkriva više do smrtnu istinu.«). Tu je i početak i kraj svekolikog pisanja. Odatle izviru priče i one tu nestaju zajedno s ono malo fenomena dostupnih spoznaji i priči. Da bi izrazio sebe pisac poseže za mnoštvo citata, već rečenog u galaksiji podrazumevanja vlastite poetike. Oni, raznorodni i raznovrsni, takođe skreću pozor ka nizovima mogućih nepostojanja. Priča je pojam u kome se mogu sustići sve priče (procitane i druge) spisateljeve glave. Tada se svet literature posmatra iz perspektive kako desenog, tako i nedesenog. Marković teži da sve asocijacije dovede u ravan priče, a pričina je priča itako »privid nad prividima«. Svet svih tih pripovesti jeste, manje ili više, biblioteka. A to može objašnjavati i pojavu, na koncu knjige, svojevrsnog borhesijanskog kataloga, naznaka priručne biblioteke što je pothranjena, i ovlaš citirana, između kojica *Otmenosti duše*. Ta završna piščeva napomena jeste ponavljanje već zacrtanih okvira u kojima su se smestile ove četiri priče. Može biti i uputstvo za detekciju. Ili nit kojom se nanovo povezuju, nivo na kome ih vidimo kao celinu. No, valja imati na umu, ni sam zbir navedenih dela predhodnika ne može biti celovit. Razarači element je relativnost sudbine i ideja naspram čoveka osudjenog na konačnost. Za taj nerešivi njegov problem, kako postojati i opstojati, odnosno, problem literature, kako sameriti postojanje, jedno od rešenja (lažno, kao što je lažno sve bitno u književnosti) jeste fragmentiran iskaz. Metatekstualni nivoi, kao i nivoi svesti čitaoca koji sudeluju u njihovom dekodiranju, čine celinu prostora u kome se promišlja ljudska sudbina. Njen tragicizam je nešto što se podrazumeva, to je ono pred čime stoji ogoljen i Tvorac priče koga svest lišava varljivih božanskih atributa. Njemu jedino fragment preostaje kao mogućnost literarne identifikacije sa stvarnošću sebstva. Dosledan tehnički kolažiranja, Marković realizuje svoju pripovednu zbilju, korespondentnu u nekoliko nivoa, oslanjajući se, pre svega, na kreativnu jezičku funkciju. Priča se kreće rukavcima života i istorije kojima njen tvorac sklapa metaforu, odnosno priču otvorenih mogućnosti u svakom od zamislivih svetova. Oni se u priči dotiču u gradnji njenе metafore, a samo uspijanje ka *otmenosti duše* čine četiri toka kaleidoskopa pripovesti. Podimo redom. *Tavorska svetlost* jeste priča čija tkivo čini svet razdrobljenih fragmenata — odломci iz Istorije Vizantije G. Ostrogorskog, zatim impresije sa Svetе Gore, svakodnevica koja se dopisuje u »gradu koji je sanjao i zaboravio Vizantiju«, fiktivna Borhesova nedoumica nad nezavrsenom pričom, ta Dišenova najava suđenja Borhesu koje se odigrava u ovoj priči nekoliko vekova kasnije. Priča je borhesovski intoniranje sa dovršenjem mogućim samo u metaforama, što i jeste skladna mogućnost da se pobegne od hiljade stranica naivnog mimetizma. *Kula tuge* govori o okrutnoj, krhkoi i gluvoj sudbini čitaoca, koja je istovetna sudbini pisca. Pri tom, kule tuge

su tako različite — Timurove uzidane glave neprijatelja, Carigrad u trenutku propasti i pada, ili vežbaona za porodiće. Sve upućuju na relativnost, kako istorije, tako i samog života (Uzroke i Uslove, Nade i Straha). *Ruska crkva* (preneta iz predhodne, takođe četvoropropovesne, knjige *Moralni bi doći nasmejani lavov*) čini stožer i vezu kako između dve knjige, tako i između različitih performansi literarnog. Struktorno, ona je niz crteža koji izviru jedan iz drugoga i čini se obrascem iz koga su izvedene ostale priče. *Večna vatra* je alegorijska, posve hazarska, povest o plemenu bezimenih, priča u rasponu od četrdeset vekova i dvadesetak stranica. Kao i samog autora, ironija jeste ono što štiti i održava ovo mistično pleme čije putovanje kroz istoriju rezultira dolaskom u relativnu savremenost, odnosno u našu najbližu (upravo, nastalu) prošlost. Ta stvarnost, sagledana u kontekstu priče (a i u kontekstu nje same) poprima farsične obrise koji zapravo i jesu najbliži slici njene suštine.

I šta još reći pre pada u vodu (s obzirom da Marković na jednom mestu zapisuje »Onaj koji hoda po rečima, hoda po vodi?«)? Možda to da ova pomalo apokrifna literatura na neki način nastavlja duh vizantizma u srpskoj književnosti, da autor upravljava bitne premise postmodernizma, da polazi od literarnih iškustava i Borhesa i savremenih metaprozaista. U knjizi nalazimo fingirani dokumentarizam, citatnost, metatekstualnost, iracionalnu patetiku, dvostrukost teksta, i priča i bivanja, misticizam pisma, ali i predmeta, magičnost pripovedanja, tzv. zanosni šarm pripovesti, finu ironiju koja započeta s naslovnim određenjem traje do poslednje rečenice i kojom autor preprezrajava vlastitost egzistencijalne nemoći, etc., etc. U svakom slučaju, bitna vrednost ili vrlina ovakvog pristupa literaturi jeste u spoznaji nje same i njenih zaludnih postupaka, a u tom kontekstu i jedna od estetski poželjnih varijanti naspram sudbinske izvesnosti svakako je i mogućnost pristajanja na sudbinu čitaoca (u ovom slučaju, Otmenost duša).

»ulov« je, ustvari, slika zbrke, koja se u savremenoj poeziji (bez čitaoca, ako u čitaocu ne podrazumevamo i njene proizvođače) javlja kao kvazipojmovno određenje književne dinamike savremenih pesnika, koji se nadmeću u kopiranju jedan drugog, i koji osim dva tri prava iz Novog Sada, Zagreba, Beograda ili Ljubljane, a čija se imena, i ne smiju pominjati, zbog »ratnog stanja« i dosadnih, a apsolutno jalovih polemika u savremenom poetičkom trenutku. Ta zbrka odvela je poeziju, u upale i zapalenju klasične književne besperspektivnosti, pa otuda i nije čudo, kada je već u centru pažnje teksta Nenad Grujićić — reći i to, da će i najnovija Grujićićeva knjiga pesama dospeti pred slične tumace, koji veruju da znaju prepoznavati u poetskim činovima: promene, a, o promenama rasudavati jezikom profanog estetičkog ili kritičkog utemeljenja.

Grujićićova »Carska namiguša« je i dobar povod da se iz sasvim jednog neutralnog ugla zapreti, toj i takvoj, profanosti i da se iznadu mogućnosti za reviziju onoga što danas označavamo suštinskim poetskim činom, a zaobilazimo poetokratije, čija carstva i previše dugo »namiguju« sa pozicija časopisnih, naročito tematskih, vlasti i vladavine, da ne kažemo feudalističkih, kada su u pitanju: pesničke eseji, pesnička kola, pesnička proleća, a sve to u rukama pažljivo odabranih pojedinaca i malih množina. To znači da izmi mogu biti i književni.

Naravno, da o »Carskoj namiguši« valja izreći pravi sud. Na njenim crnim koricama serije 1990-te u kojoj su objavljene i nove knjige Božidar Mandića, Milovana Narčetića, Ljubomira Simovića, Draginje Urošević i Predraga Čudića, uglavnom beogradskih autora, stoji: »... sastavljen je iz ciklusa: »Ljubavna pisma«, »Slike za uspomenu«, »Na uzdi«, »Puščarnica«, »Kušnje« i »Darovi«. Ironični podtekst kazivanja prisutan je u pesmama gotovo svih ciklusa. Prvi ciklus, na primer, ljubavne je tematsko-motivske potke. Medutim, to nije ciklus ljubavne idile, čežnje strasti, požude. Tu ima svega pomalo...«. Iza ovih, Tiodora Rosića recenzentskih, beleški, pamćenje nas vraća na »Sumavilona«, na stranicu na kojoj je jedan od uredivača iste antologije M. P. zapisaо da je, uprkos (bezimeni) prigovoru, metapoezija: istinska poezija i ironijsko istoglascje pesnika 70-tih godina označio »pohabanom poetičkom matricom«, naravno, pišući o prvoj (Maternji jezik) i drugoj (Linije na dlanu) Grujićevom stihobirci. Ovo prisećanje izneto je u prilog tzv. pesničke promjenljivosti Nenada Grujićića, potovano što će i Čedomir Mirković u jednom od subotinjih izdanja »Politike« sugerisati prisutnost te matrice pominjanjem kontrapositiona i prožimanja lirskega i banalnog, i suprostavljenosti, literarnog i životnog. No, pošto, nijedno prosudjivanje ili zaključivanje ne zavisi, od Mirkovića i Pantića može se konstatovati da je ova Grujićićeva knjiga opet, sasvim, različita. I u njoj se Grujićić prihvata uloge komentatora, i to sasvim ironično određeno komentatora, životnog i literarnog. Na sasvim banalnim detaljima, kakva je najlon kesa, Grujićić razvija svest da i »moderna« poezija može komentarisati život, prirodu, kulturu... i da to, istovremeno, bude komentar pesništva modernističke provincijacije. Naravno, a to se mora reći kod svakog pesnika koji to nije, Grujićić nije pesnik, koji ima pravo na ona mesta, koja se ni kod Zbignjeve Herberta ne mogu označiti korektnim pesničkim činom. On iz nutrine svojih sasvim privatnih dogadanja, nudi mešavini lirskega i dekonstrukcijskog, jer »na kolenima« najbolje i nastaju »lagane pesme«.

Slike, koje kod novijih savremenih pesnika probijaju s tonovima »slabih ljubavnika« i »slabih intelektualaca«, samo, uslovno ocratjuju neiscrpno polje lirskega moderniteta, s obzirom, da one proizvode i banalno ambijentirane ironije, navode nas i kod Grujićića na zaključak o nameri s kojom je on krenuo u obraćun sa jalovim postmodernističkim pesništvom, sa njegovim hermetizmima, fenomenološkim refukcijama, metapoetskim i filozofičkim orientacijama. Grujićić, napada nadu u većoj vladavini dekonstrukcijske pesme, iste one u kojoj se osuduje potreba za izučavanjem

muke sa žanrom

Nenad Grujićić:
»CARSKA NAMIGUŠA«,
BIGZ, Beograd, 1990. god.

zoran m. mandić

Inova stihobirka »Carska namiguša«, Nenada Grujićića (1954) nameće niz pitanja, koja onemogućavaju nepodnošljivu lakotu interpretiranja i tumačenja dela (i nje govin delova) ovog, po generacijskom neprispadanju, kontraverzognog pesnika, na način što njeni »pomereno« i »izokrenuto« biće u odnosu na poetičku konstrukciju, diskurs i kontekst očitavanja njegovih prethodnih knjiga (*Maternji jezik* — 1978, *Linije na dlanu* — 1980. i *Vrež — 1985*) remeti linije imaginario postavljene ravnoteže, kakvu su u Grujićevoj poeziji tražili njegovu tumači: *Vladimir Kopić*, *Ivan Negrišorac* i *Mihajlo Pantić*. Jasnije, to označava osećanje pukotine, koju su nabrojani tumači bez pominjanja Florike Štefan, nalazili između Grujićićovih knjiga, nesvodljivih u granicama jednog, generacijskog ili poetičkog programa, začuđeni (i upitani): kako i gde smestiti Grujićićevu pesništvo, i kakvu mu ocenu dati iz pisanja. A, upravo namet jedne takve upitnosti »ulova« je cinjenice, koje iscrpljujuće remete logiku postmodernističkog »pozitivizma« o nepostojanju drugih poezija, ako već postoji »masovno« opredelenje, odnosno, okupljenost oko određenog poetičkog modela, njegove strategije i njenih zastupničkih tumača. Pomenuti