

Mora se priznati da je ovu priču (ni crni đavo ne može naslutiti šta je u njoj privuklo autora da joj posveti preko 300 stranica štampanog teksta) Selenić ispričao dopadljivo, može se čitati, ali osećamo se obmanuti, očekivali smo nešto drugo, morali smo da očekujemo nešto drugo.

Šta smo očekivali?

Očekivali smo da će autor Selenićevog književnog senzibiliteta i već dokazanog romanesknog rukopisa na fonu radajućeg i brzorasućeg grada (a to je fon čija bi dinamika morala — ako nije svesno odbačena — da dijalogizira ideologije, raznojezičja i raznogovorja — a sve postoji u tkivu teksta — u romanu) prikazati oštar sukob starog i novog, i sukobe u samom novom, koje u isto vreme i stvara i osvaja životne prostore. Teško je prihvatiti primenu na Selenića reči koje je ispisao Sartr govoreći o vremenu neposredno posle drugog svetskog rata: »Bilo je to srećno doba kada su ljudi imali uši da ne čuju, oči da ne vide«.

Nadalje smo se da ćemo, zbog mesta i vremena radnje, sreći dinamičnije istorije junaka (pogotovu što nam je Selenić prvim stranicama romana nagovestio takav susret), a dobili smo glindžavo prenemaganje o platonskoj i neostvarenoj pederskoj ljubavi i Istrefovoj nezainteresovanosti za nju, i kuknjavu predstavnika pobeđene klase (a svakim svojim gestom demonstrira svoju nejakost kao da time želi da opravdava i objasni poraz i neminovnost povlačenja) zbog sirovosti pobeđnika.

Puštanjem Vladana da priča (pa i podsticanjem njegove blagoglavlivosti), Selenić je izgradio tipično monološko iskazivanje koje vrlo uspešno artikuliše pitku proznu izraz u jednoj jedinoj ravni, bez opasnog ukrštanja i sudaranja interesa i intencija, koja bi izazvala raslojavanje romana i uspostavila dijaloški odnos između slojeva, ali s digresijama kako pripovedača (Vladan), tako i njegovog slušaoca/čitaoca (Istref) ili autora (Selenić), koje su motivisane kao i postupci junaka jedne od digresija (Mitara iz Nemenikuća), koji je, kad bi ga pitali zašto nešto čini, odgovarao: »Atapa budžo, atapa budžo.«

Ostaje pitanje zašto Selenić nije poslušao Vladana koji je lepo, zelenim mastilom, napisao Istrefu: »Ne sme se štampati?«

Možda i ovde može uslediti odgovor Mitara iz Nemenikuća:

»Koj ga, koj ga, razumiješ li ti mene, jarane.«

ili

»Oma, oma, nema drešiš, oma, oma.«

Uostalom, Slobodanu Seleniću bi trebalo da bude znano da autor koji uživa dividende ranije objavljenih uspešnih dela ne bi trebalo da se kocka postignutim renomeom objavljujući jedan nedovoljno artikulisan roman.

P.S. Možda nisam uspeo da osetim i shvatim Selenićev ironijski postupak prema predmetu romanoopisanija, ali sam o ironijskom postupku u jednoj knjizi, za koju mislim da je mudra, pročitao sledeću rečenicu: »Ironija kao naročita vrsta zamene ćutanja.«

**MILICA MIČIĆ-DIMOVSKA: »POZNANICI«, Matica srpska, Novi Sad 1980.**

Piše: Mirjana Gavanski

Kao opomena u prozi *Poznanici* zvuči grozničavo prisutna donkihotska borba protiv ograničenja koje čovekovoj ličnosti stavlja priroda, kao i onih međa slobode koje je čovek sam sebi postavio da bi mogao živeti u ljudskom društvu. Za Milicu Mičić-Dimovsku, darovitu novosadsku spisateljicu, problem ljudske ličnosti dosledno je proveden kroz sve delove ove na izgled čudne romaneskne celine.

Pet je poglavlja u ovom delu. Tih pet pripovednih celina (*Boško, Magda, Ratko, Danica, Poslastičareva smrt*) ne razlikuju se ni tematski ni oblikovno, njih ujedinjuje junak čija je sudbina omeđena, obeležena dramatičnim sukobom.

Većina junaka ove proze nije zadovoljna onim što im u životu pripada, ali je istovremeno svesna nedovoljnosti vlastite prirode, pa taj svoj nemir prihvataju kao neizbežnu životnu dramu. Otuda privid da u ovom delu nema velikih zbivanja, ni pravih sukoba. Svi oni vode uobičajeni, svakodnevi život. Ali u toj naoko mirnoj kolotečini vidno i umetnički zrelo otkriveni su prelomni trenuci u sudbinama ljudi. Podešavajući pripovedačku perspektivu tako da osvetljava unutrašnji svet likova, Milica Mičić-Dimovska je ispod toga prividnoga reda otkrila uzburkane psihe i ambivalencije.

Tema se razvija kroz određenu životnu situaciju koju narator sagledava iz bliske perspektive. On prati radni dan svakog od junaka, nastojeći da kroz pojedinačne slučajeve otkrije sve one složene psihičke mehanizme koji upravljaju čovekovom voljom. To razjašnjavanje sukoba u čoveku pisac započinje uvodnjem u fabularni tok više međusobno povezanih likova iz jednog

junaka koji je u centru dela. U poslednjoj celini ovog proznog dela, *Poslastičareva smrt*, Milica Mičić-Dimovska uobličava težnju junaka ka prekoračenju sopstvenih granica, da bude neko drugi. To nastojanje završava se porazom, neizbežnom sudbinom. Pripovedanje ne izlazi iz sfere unutrašnjih zbivanja. Situacija koju poslastičar preživljava u prvom vremenskom planu pripovetke — u sadašnjosti — poput poente, predstavlja vrhunac dramatičke ovoga dela.

»Ugledao sam jednu žabu gatalinku kako skakuće na stazi. Hteo sam da je dohvatim, ali me zapljusnu nekakva vrelna i podiže visoko kao na ljujašci. Neko je snažno gurnuo ljujašku, neprestano sam leteo i razgrtao sve sjajniju svetlost, bila je to svetlosna glazura koja me je skroz prelula i zapekla se na meni. Više nisam osećao bol već nesnosnu jaru koja mi oprlježe meso, mislio sam da neću izdržati, a onda počeh da se spuštam, sve niže, niže. (...) Zeleo sam da spuštanjem potraje još, vazdušna struja koju je proizvelo moje telo u padanju zahvati plamen na sveći i on počeh da podrhtava, izvijajući se kao da se brani od nečeg, a onda iznenada, kao da je prevaren, posrnu i nestade.« (Strana 214.)

Taj slom ličnosti, ta potresna drama slika sukobe u najdubljim sterima unutrašnjeg života čovekovog. Čovek nosi u sebi klicu nečestiti i Velikog života. Ta klica su snovi o beskraju, slobodi. Ali čovek nestaje pre nego se snovi ostvare, pre nego što klica da plod. Snovi su deo njega, pa ipak nikada ne postaju stvarnost. Najviše što može je da stekne svest o blizini toga željenoga i tako ga još više približi.

Teško je kazati kako bi trebalo čitati ovaj roman, kako pratiti ovaj fabularni niz. Zajednički motiv koji ujedinjuje delove ove knjige u jedinstvenu romanesknu celinu jeste poslednji deo — *Poslastičareva smrt*. To je tačka u uviru oko koje se koncentrično šire i samo površinski dodiruju svi ostali delovi romana, delovi koji se svi, bez izuzetka, završavaju poslastičarevom smrću, i to tako što je pretposlednja celina, Danica, najbliža toj tački, jer psihološki najdublje proživljava smrt, i tako redom, sve do prve celine, *Boško*, koja joj je najudaljenija, iako se centralni lik susreće s Boškom Tornjanskim pre nego s ostalim likovima. U fabularnom toku svake pripovetke nalazi se potporni motiv čija se funkcija otkriva tek poslednjom celinom ovoga dela. Ista situacija — poslastičareva smrt — viđena je iz različitih uglova, drukčije doživljavana iz različitih psihičkih sfera junaka, pa i od samog subjekta, poslastičara. Postupkom stalnog smanjivanja opisa jedne iste situacije, smrti poslastičareve, i retrospektivnih dopuna životnih istorija svih junaka čija se drama tumači, Milica Mičić-Dimovska obezbedila je sigurne motivacijske stubove ovom romanu. Jer, životna istorija tih likova sadrži i neke paralelne situacije koje ne samo što upotpunjuju njihove potrebe, već i proširuju opseg glavnog zbivanja oko kojeg se priča koncentriše.

Sva poglavlja ovoga dela pričana su u trećem licu (čak se ni za poglavlje *Ratko* ne može kazati da je pravo *ich*-form kazivanje); jedino bezimeno poslastičar govori u prvom licu. Paradoksalno? Ne. Potpuno odgovara drugom kontrastu među ovim likovima: svi se oni slamaju pod svojom neizbežnom sudbinom, dok poslastičar u jednom trenutku uzleće ka željenoj svetlosti. I treća vezivna nit u ovom romanu jeste snevanje i ideja o smrti koju svi likovi u sebi nose. Na izgled povezani međusobnim službenim ili ljubavnim vezama, oni će se uistinu ujediniti poslastičarevom smrću. Jedini koji ne sanja o smrti, već o ptici i svetlosti, umire. I samo »ponovno pretvaranje u pticu bilo bi ravno oživljavanju umrlog«.

Ono što bi ovu knjigu moglo da čini zbirkom pripovedaka jeste bliska stilsko-jezička ravan teksta i u osnovi isti tip pripovedanja, njihova zajednička usmerenost ka otkrivanju dramatičnih zbivanja u samom čoveku, onih unutrašnjih sukoba koji su izraz izvesnih sudbinskih preloma. Ali delo *Poznanici* ne opire se sadejstvu s jednom drugom literarnom formom, s romanom. Otvorenost forme ovoga dela proističe sigurno iz težnje za ostvarivanjem nove funkcionalne slike prostora, vremena i egzistencijā. Otvorenost ove forme uočava se i u postojanju podnaslova koji bliže određuju narativne dimenzije fragmenata, ili se određene narativne sekvence pojavljuju kao vezivne strukture.

Autor insistira na dva elementa proze, na atmosferi i psihologiji ličnosti. Kontinuitet između zbivanja i životnih formula junaka izuzetno je snažno potcrtan, a veza između samih likova je hronološka i uslovna. Elementi krize uočljivi su na svim relacijama koje ovi junaci uspostavljaju među sobom. Nijedan od njih nije izbegao posledice poremećaja u porodičnom krugu. Gde su koreni te krize, u čemu je nesporazum? Sama činjenica da je spisateljica u prvi plan svoga dela izvukla jedan lik, koji ne pripada grupi ostalih likova, sugeriše misao da su koreni porodične krize u psihološkim osobenostima individue. Posmatrani i kroz problem slobode ličnosti, među ovim likovima razlikuju se dva tipa. Boško, Magda, Ratko i Danica teže takvoj slobodi iz osećanja vlastite nemoći pred zakonima neminovnosti. Poslastičar, pak, ima osećanje nadmoćnosti nad okolnostima, a ta nadmoćnost sputana je samo određenim uslovljenostima. Zajedničko im je saznanje o granicama njihove težnje. Boško i ostali junaci iz te grupe priznaju da te granice postoje i u tim okvirima ostvaruju nekakav svoj mir. Drugi tip, plastično dočaran u liku po-



slastičara, ne priznaje nikakve granice, ali ih upravo svojom sudbinom potvrđuje. Boško, Magda i Danica, pa i Ratko, pomireni su sa sudbinom i zato su objektivno tragični. Da bi ostvario svoju ljudsku nadmoć nad vlastitim fizičkim bićem, poslastičar negira fizičko postojanje i sve veze u koje nas život stavlja, sve uslovnosti koje mu priroda nameće; u većitom sukobu sa sudbinom, on završava subjektivno tragično.

Milica Mičić-Dimovska raščlanjuje atmosferu. Slika sveta koja se sugerira ovim delom počiva na izvanredno predstavljenim detaljima svakodnevice iz života novosadskih žurnalista, lektora, karikaturista, uz uvažavanje socijalnih uslovnosti, emocionalnih potencijala i emotivnih veza. Takav život pokazuje sve znake krize. Motivisana i društvenim kontekstom, ali ne dublje obrađena, ta kriza je još jedna spona koja ujedinjuje ovu prozu u romanesknu celinu.

Posebno je ovde zanimljiv tretman vremena. U tome se, što je svakako znak zrelosti autora, Milica Mičić-Dimovska najviše približava umetničkom postupku u delu Aleksandra Tišme. Drukčije nego u ostalim romanima, u kojima, po teoriji književnosti, ima različitih fiktivnih vremena, ovde se, kao u lirici, sve dešava u jednom pravom vremenu, što znači odista doživljenom, u trenutku koji aktualno nastaje. Jer, i ovde je prisutna istina doživljaja, a ne, kao u romanima, autorov izmišljaj koji se kasnije uzima za privid stvarnosti. Ne protiče ovde vreme zahvaljujući smeni fiktivnih predmeta u fiktivnom prostoru. S kakvim se zamišljenim prostorom vezuje aktuelni trenutak u ovom delu? U nauci postoji pojam trenu kao jedne tačke. Vreme u ovom delu doživljavamo kao okruženo zamišljenim prostorom, koji je povezan svojim centrom, jednom tačkom — istim vremenskim trenutkom, likom, događajem. Površina te vremenske sferičnosti učinjena je prisutnom kao vitka, jedva zamisliva, nestajna, pa se zahvaljujući spretno izvedenoj varki (svaki deo ove romaneskne celine ima na izgled drukčiji naslov, druga je na izgled priča u pitanju) stiže pogrešan utisak o zbirci pripovedaka. (Jesu li se slučajno gotovo istovremeno pojavile te otvorene romaneskne forme: *Zajednička kupka* Ranka Marinkovića, *Poznanici* M. Mičić — Dimovske?) Zahvaljujući obrnutoj postupnosti u razvijanju teme, perspektivi »izbliza«, koja uveličava detalje i dovodi ih u vidljivost iznutra, uspešno je ostvareno preplitanje »dvostrukih« situacija, scena iz službe, prisećanja na porodičnu situaciju i, na drugoj strani, unutrašnjeg sagledavanja sopstvene sudbine.

U romanu je prisutna bojazan od sistema otuđivanja. Ljudi koji se međusobno svakodneвно viđaju, razgovaraju, jedu, spavaju zajedno — a tek poznanici. S te tačke gledišta i sam naslov *Poznanici* može biti višeznačan simbol. Nismo u stanju da do kraja ispitamo i upoznamo sebe samog, a s oskudnim znanjima o psihičkom biću svoga sabrata, žene, ljubavnika. Drugo značenje ovoga simbola otkriva se u procesu naknadnog razmišljanja i utisaka što ih ovaj roman ostavlja. Nasuprot »ja«, ličnosti poslastičara, svi ostali likovi završavaju svoj identitet, svoj bitak. Ostalo je samo »mi«. Tako ova tema dobija neke vrste proročki, kobni eho i pre je nalik bespomoćnoj tuzi za izgubljenim ljudskim suštinama nego na rezignirani vapaj.

Goran Tribuson: »Snijeg u Heidelbergu«, »August Cesarec«, Zagreb 1980.

Piše: Vojislav Sekelj

Odnos poetike i zbilje je krajnje složen odnos, s obzirom na to da mjesta neodređenosti susrećemo i u zbilji, kao latentne tendencije razvoja, i u poetici, kao zgusnute tendencije značenja i smisla. Veza poetike i zbilje gradi u povijesti svijet postojećeg, na način koji onemogućuje čovjeka da kao dio prirode, i uz to kao svjesno biće, u mediju jezika kognitivno razluči što u njegovom postojanju dolazi iz zbilje, što iz literature. Odnosno, odnos mašte i fikcije je u toj mjeni inkorporiran u čovjekovo kulturno postojanje da on ima stanovite potrebe da u jeziku artikulira i zakone gravitacije, i egzistencijalnu potrebu za jelom i spavanjem, i izmišljene stvari tipa okruglog kvadrata. To neuhvatljivo artifično stanje apsolvira pozitivno određenje čovjeka u prostoru — vremenu, a ne neku njegovu imanentnu nemoguć, utvrđenu početnim grijehom, koji bi trebalo nadnaravnim posredničnom moći dokinuti. Sama spoznaja je tek funkcija jezika u polju pojma pred kojim se čista istina ovoga svijeta ne otjelotvoruje kao svrhovita konačnost, niti kao iskupljenje. Dakako, čovjek je često, a još to čini i danas, zatomio znanje da bi zadovoljio vjeru, no povjesna je činjenica da ga ta žrtva nije odvela dalje od žrtvenika.

U romanu »Snijeg u Heidelbergu« Goran Tribuson, čini se, pomenuto pozitivno određenje čovjeka u stanovitom smislu svođi na nemoguć pripovjedačkog ja da problematizira odnos žrtve i žrtvenika s pozicije apsolutne slobode, a polazeći od danog identiteta, literature i zbilje, od identiteta koji u sebi ne sadrži zakonitost nužnog, već je sav u domenu mogućnosti, i to radi proširivanja funkcije pripovjedača i ostvarivanja većeg stepena fingiranosti, u cilju prisnijeg dodirivanja sa stvarnim, a još nepostojećim.

Prvi dio Tribusonovog romana čine dva različita »rukopisna pogleda« kroz koje, na razini fabule, razotkrivamo unutrašnju tenziju Nikolasa Šrama, koja se egzistencijalno rasprostire od prvog susreta s učiteljem-demonom do maglovite svibanjske zore u kojoj ima biti izručen krvniku i obješen, odnosno postati apsolutno slobodan. Zapravo, u ovome dijelu romana zrcali se njihov put, određenije, njihova koncepcija slobode, daje se »proces učenja« antipodan kršćanskom martiriju, s ciljem da se akcija suprotstavi mišljenju, mišljenju koje ima doći poslije, a iz razloga što je bilo prije, točnije, bilo je umjesto nje. U toj akciji, a u noći uoči smaknuća, Nikolas Šram grčevito, uz pomoć učitelja, ispisuje rizme papira i fizički briše nepremostivu razliku između akcije i mišljenja, jer je kroz čin pisanja (insistiramo na činu) doveden u stanje posvemašnje slobode, u stanje prazne spoznaje, lišene sadržaja, koja ne predstavlja ekstazu nego kraj puta, ali ne i svršetak putovanja, jer ono tek počinje.

Valja odmah istaći da se Tribusonov roman opire klasičnoj analizi književnog štiva, da zahtjeva sintetički pristup, u Kantovom određenju toga pojma, s obzirom na to da su suprotnosti između mišljenja i akcije ukinute i dovedene do identiteta uz meditativnu ulogu tako moćnog meštra kao što je demon. Recimo i to, ta strahovita moć negiranja svega i svačega ne donosi mnogo novoga ni na planu literature, ni u povijesti. Uglavnom, ponavlja vraški smrtne stvari, tako da moć demona ne prelazi granicu insubordinacije i pubertetskog neposlušta. Bog je daleko djelotvorniji, a vječito je skriven.

Počnimo od postulata da je modus vivendi demona određen potrebom za pisanjem, a nikako nekom nesrećnom svijeću koja zdvaja nad samom sobom. Odmah se nameće pitanje: zašto je onda Nikolas Šram prinuđen u ostvarenoj apsolutnoj slobodi da se obrati upravo demonu, odnosno jednoj sveopćoj negaciji, zar njegova sloboda u biti nije oktroirana? Odgovor da jedan pol demona čini sâm čitalac, može biti istinit, ali ne nudi nikakvo zadovoljavajuće rješenje. Toga je u potpunosti svjestan protagonist romana, i stoga na početku rukopisa piše — takav je tren. Time se krug elegantno zatvara, cjelina je svedena na dio, vječnost na tren, i ne možemo govoriti o redukciji; a posvemašnja sloboda i dalje zadržava formalno bogatstvo privida.

Zato, učinimo anatomiju tog trenu.

Takav je tren kada je učenik došao na kraj puta i kada putovanje može da počne, i kada se učenik Nikolas više ničega ne boji, a ipak je prinuđen da grčevito piše, i to upravo demonu.

