

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 sugerije 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 posredničkom 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 martinjiju, s ciljem da se akcija suprotstavi mišljenju, mišljenju koje ima doći poslije, a iz razloga što je bilo prije, tačnije, 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.



Smisao zamke je u tome da se vječnost oplodi u trenu, da se razbije cjelina i oslobodi snaga dijelova. Nikolas je spoznao sve što se spoznati može, apsolutna sloboda omogućuje mu da razumije i samu smrt. Vidimo, tren i vječnost su suprotstavljeni izvan proturječnosti, s obzirom na to da je smrt postala razumljiva, ali ne i shvatljiva, što intendira ka takvom polju slobode koju u potpunosti pokriva pojam apsurdnosti, jer je razumevanje u funkciji suđenja s određenog stajališta, ovdje apsurdnog, a shvatanje prodire u dubinu, zahvata društveno biće u korenu, i svoj modus ostvaruje u estetičkom. U svojoj rasplućenoj svijesti, na što upućuje postojanje dva fizički različita rukopisa, a jezik je praktična svijest, Šram otkriva da postoji nešto strašnije od smrti, užasnije od umiranja, nepodnošljivije od ništavila, a to je ogromno grotlo zaborava! Ne doći u blizinu usne zaborava! Zaborav, taj veliki gutač, nije suprotstavljen povijesnom, nego je iz njega, a na planu apsurdnosti, istrgnut uz pomoć demona-učitelja. Možemo izreći opštost: tamo gdje se javlja demon, moć negacije same, suprotnosti su delatnije od proturječnosti. Tribuson samim naslovljavanjem romana »Snijeg u Heidelbergu« asocijativno upućuje na to. Fizički nestanak individue se ne želi ingnorirati, jer u romanu život nije zahvaćen s povijesnog motrišta, nego sa stajališta koncepcije ostvarenja posvemašnje slobode. Međutim, kako se čovjek može skloniti od smrti, može pobeći od zaborava, u stanju je sofizmima nadmudriti ništavnost, može frizirati povijest, može se slobodno igrati svojom sudbinom, na žalost i tuđom, i sve to pada ili u domen realnog, ili irealnog, a da ga, ipak, cijelog puta, od samoga početka, prati proces umiranja, odnosno punina življenja. Jer, da smrt prethodi rođenju, ili obrnuto, manje-više je prihvatljiva realna činjenica, s kojom se čovjek, htio-ne htio, na kraju miri, ali to da je u svakom tom kvantnom skoku življenja prisutno i umiranje, obavijeno je velom mistike, koju će Ebstein simbolički, u času smrti, a kao njenu desakralizaciju, emanirati snažnom i obilnom ejakulacijom. Sve će to mrtvozorniku Klausbergeru ostati nepojmljivo i nejasno. Jer, umiranje kao konstitutiv življenja (ne života) latentna je vrijednost bez značenja po sebi. Umiranje nema svoj *raison d'être*, smrt ga ima. A upravo to sukcesivno umiranje, odnosno kulturna i emancipovana svijest o umiranju, to perzistentno svodenje računa sa samim sobom, što je već ispunjeno i opterećeno značenjima, omogućilo je da se čovjek na licu zemlje pojavi kao povijesno, a još neslobodno biće.

U romanu je umiranje supstituisano pisanjem, odnosno ostvarenjem koncepcije slobode, slobode stanja, nasuprot slobodi odnosa u procesu. Samo umiranje, odnosno življenje, sa stajališta nastajanja-nestajanja bića, ne problematizira se; biće je dano odjednom u svojoj sveobuhvatnosti, u svom ničemu, u toj posljednjoj noći. No, iz istog razloga se problematizira rađanje, točnije stvaranje, jer je i sama smrt postala razumljiva, videćemo, na kraju, razumljiva u odnosu na što. Na taj način Tribuson pitanje slobode i stvaranja dovodi u izravnu vezu, a da bi toj kopulaciji priuštio i puninu smisla, prinuđen je Šramovu slobodu ograditi i omogućiti je. Prije nego što odredimo granice slobode, potrebno je istaći centralnu točku iz koje sve izvire i u koju sve uvire, a nju određuje demon-učitelj i glasi: »*Jer jedno (i najvažnije!) ti zasigurno znaš: sada si potpuno slobodno biće, a slobodne je bilo čemu izlišno učiti.*« Antitetička postavka da je slobodno biće tek moguće nečemu naučiti, otpada iz razloga što je Šramova sloboda izvanpovijesna, i ona predstavlja spoznatu nužnost. Tako sloboda Nikolasa Šrama, gledano s pozicije realne slobode, koja ne počiva na logičkoj kauzalnosti i igri, ne prelazi modus sofističke arbitralnosti, čije se pojašnjenje daje, u drugom dijelu knjige, kroz slobodu tamničara ili zatvorskog radnika Siegfrida Haushoffera. Dalje, sama kategorija nužnosti u ovom slučaju se poklapa s pojmom smrti, i mada razumljiva i spoznata, ne može biti i shvaćena, jer je eliminirana iz povijesti posredničkom moći demona koji se javlja kao negacija svega.

Kompozicijskim postupkom Tribuson uspijeva u ravni estetike tu demonsku moć učitelja prevesti na poziciju negacije negacije, gdje se Šramovo grčevito pisanje određuje kao život koji će se istinski razvijati tek poslije smrti; znači, u čitanju! U tom smislu prvi dio rukopisa romana predstavlja jedinicu subjektivne mjere dane slobode, u kojoj temporalni ostatak zaborava na tkrljuje povijest, a u cilju da se umiranje, propadanje uopće, nadvlada u jednom postojanjem mediju od života, a to je pisanje, odnosno jezik. Tako pisanje Šramu postaje sve, postaje apsolutna sloboda, i on bi mogao arhimedovski uskliknuti: pisanje je dijadema svegata! Međutim, prave nevolje tek počinju, toga je Tribuson svjestan, i radi toga još jednom ističemo kompozicijski sklop knjige, jer u drugom i trećem dijelu on nastoji pokazati da je pisanje puno značenja, analogno helenskom: stvari su pune bogova! A kako su stvari mrtve pojave u živim predstavama, onda je zbilja u stanovitom koncesualnom smislu dozvoljeno sve. I tako smo došli do filozofske potke učitelja i učenika i njihovog agensa, do apsolutne slobode. U Kafkinom *Dnevniku* nalazimo mjesto koje intendira ka sintezi zadovoljstva pisanja i smrti, jer iz te sinteze niče nešto što će se razvijati poslije smrti. Možda u takvoj koncepciji slobode ima izvjesne

moralne niskosti, da upotrebimo eufemizam, amoralnosti, jer strah od pisanja se ne želi priznati, iako je on imanentan i pisanju i smrti. Tribuson je pitanje moralnosti zaobišao i iznašao izvrsno rješenje koje će omogućiti da Šram svoju slobodu živi doista tek poslije smrti. Polazeći od toga da je svako određenje ujedno i negacija, i da bi se apsolutna sloboda razvijala u polju smislene punine, pisac je našao ingeniozan način da ogradi i usmjeri Šramov razvoj i slobodu.

Život Nikolasa Šrama poznat nam je iz sačuvanih rukopisa koje je on u posljednjoj noći života (ne življenja) ispisao i otrgao od zaborava. U drugome dijelu romana nalazimo da se uz podeblju hrpu Šramovih papira nalaze i pripomene Siegfrida Haushoffera. Valja skrenuti pozornost i na naslovljavanje pojedinih dijelova knjige: prvi dio nosi naslov *Razgovor s učiteljem* (1934), drugi *Potruga za učenikom* (1976) i treći, dat kao dnevnik, naslovljen je *Pogovor ili racionalizacija tuđe* (1979). U svim naslovima u zagradi je zabilježena godina, što ima određenu težinu u postavljanju granica Šramove slobode.

Vidimo da se Šramov život razvija tek poslije smrti, to je smisao godina navedenih u naslovljavanju poglavlja, pa i smisao ove kritike (pisane 1981), dabome, on se razvija u pravcu literature; konačno, sam Šram je fikcija (ne mora biti izmišljotina), i to na stvari ne menja ništa, ne samo zato što u trećem dijelu rukopisa, koji je dan kao dnevnik, čitamo da svaki iole vrijedan gest završava u literaturi. Jer, to samo po sebi ne znači da je literatura puna vrijednosti, već prije da je povijest našla prirodni put da se sklomi ispred velike usne zaborava, da se spasi od same sebe, od svoje čistote, to jest, da literatura-jezik predstavlja rudiment svega ljudskog, da je jezik prethodio svijesti o njemu.

Sloboda Nikolasa Šrama dana je, zadana, ostvarena, određena i negirana raznim rukopisima, literaturom uopće, i mi nužno moramo povjerovati u moć piščeve nemoći, inače se izlažemo opasnosti da sami sebe prevarimo, da racionaliziramo istinu do užasnog stepena nepodnošljivosti. U toj piščevij nemoći uočavamo da tamničar piše kao Nikolas Ebstein, a pisac kao Nikolas Šram; nas pitanje identiteta ličnosti nije mučilo, za njim je tragao pisac, a ponovimo, u cilju fingiranosti, nas je ta eventualna dvojnost ličnosti tangirala kao odnos denotacije i konotacije u kontekstu razmatranja ostvarenja apsolutne slobode. Jer, apsolutna sloboda, iako dana u domeni literarnog, pokazuje se moguća uz neku realnu slobodu zadanu zbiljom, a svaka realna sloboda uslovljena je poviješću i zadire u klasno biće rada. Tribuson to zna i zato zatvorskog radnika (tamničara) stavlja u ovisnost i funkciju podjele rada, te on svoju slobodu ne može pojedinačno ukinuti a da ne ugrozi uvjete vlastite egzistencije. Haushoffer ne smije napustiti radno mjesto i zbunjenost tamničara, koja je rezultat klasnosti rada, gradi neku imaginarnu slobodu koja svojim prividom poništava realnu. Demonova i učenikova sloboda tvore se na osnovi identiteta literature i zbilje, dok tamničareva osupnjenost — dana pitanjem: tko je od nas dvojice konačno i zaista slobodan, i tko se u ovom teatru s koje strane vrata nalazi? — zatvara krug, čineći ga mogućim, ali nedorečenim. Ta kvadratura nedorečenog postavlja življenje u najveću moguću udaljenost od literature, omogućuje perspektivu i izoštava duhovni pogled, proizvodi razliku između oka i gledanja, osmišljava život u povijesti i ukida do izvjesne mjere čovjeku dubioznu pojavu u kosmosu, bar što se tiče njegovog kulturnog razvoja. A to je jedan od osnovnih ciljeva čitanja. Sama zatvorenost, u ovom slučaju, vodi nas u estetiku apsurdnosti, koja je slobodu lišila konkretnog sadržaja (morala primjerice), lišila je onog „ZA“. Istovremeno, u Šramovoj slobodi ima nečeg vraški ostvarenog, danog, i upravo ta datost zbunjuje tamničara, koji u podsvijesti ima ono „ZA“, ali je gušeno onim „OD“, koje je jače jer je zavisno, a „ZA“ je isuviše slobodno. Estetika apsurdnosti oslobađa subjekt do granice povijesnog, ali ne dopušta da se u njoj zasnuje ljudsko biće. Kažemo do granice povijesnosti jednostavno zato što je naprijed izrečeno razumevanje smrti, zapravo tautologija. Za Šrama je smrt razumljiva u odnosu na samu smrt, i njegova sloboda se poklapa s jedino mogućom slobodom u odnosu na smrt. Tribuson je pokušao estetizirati pitanje slobode sa stajališta smrti. Znači, ne pitanja i probleme čovjekove slobode, nego slobode uopće, pa i slobode fiktivnih i izmišljenih bića, a ta »*prava sloboda je u nepostojanju, u omći*«, prava sloboda je s druge strane zida i vrata, ona u »Snijegu u Heidelbergu« vodi izravno u literaturu, njoj pripada zadovoljstvo igre da se naruga zaboravu.

Goran Tribuson je napisao zanimljivu i dobru knjigu. Naš utopistički pokušaj bio je usredsređen da pokaže kako literatura omogućuje povijesti takvu slobodu koja kroz postojeće vrijednosne sheme zahtjeva da aktivno živimo život. Jer, nije smrt uzrok ni posljedica toga što živimo slobodu, nego, obrnuto, sloboda omogućuje uslov u kojem znamo smrt. Šram je teze zamjenio, ali ta naoko jednostavna zamjena tražila je u svom ostvarenju moćnog meštra i dobrog učitelja-demona. Zaključak, recimo, iz Haushofferovog ugla mogao bi biti: Cijena je isuviše visoka. Mi bismo na to mogli pridodati — bez toga se nije moglo.