



## ŠUM VREMENA GLASNIJI OD BUKE ISTORIJE

(Džulijan Barns: *Šum vremena*, preveo s engleskog Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd, 2016)

Roman Džulijana Barnsa (1946) fikcionalizovana je biografija čuvenog ruskog kompozitora Dimitrija Dimitrijeviča Šostakoviča. Njegov život i stvaralaštvo u velikoj su meri bili uslovljeni zahtevima političkih moćnika zbog kojih je morao da čini bezbroj kompromisa, a činiti kompromise sa sobom i umetnošću koju nosite duboko u srcu može jedino da doneše ogromnu patnju. Ovaj roman nije samo priča o velikom kompozitoru već se u njemu, kao ističe prevodilac, „prepliću istorija i imaginacija, opšteljudsko i sasvim lično, vodeći nas neminovnom zaključku: strašnija od bolne i preduge istorije može biti jedino sudbina pojedinca u njenom kovitlacu“.

*Šum vremena* počinje opisom železničkog perona u neimenovanom ruskom gradu. Voz koji stoji na stanici, krenuo je dva dana ranije iz Moske na zapad. Na peronu je i prosjak čije su obe noge odsekli u Prvom svetskom ratu. Dok besni Drugi svetski rat pod istim okupatorom, samo drugog imena, taj prosjak, sinegdoha tehnike preživljavanja, prilazi dvojici putnika prve klase koji su ga pozvali da sa njima popije čašu votke. Kao u narodnoj ruskoj izreci (motu romana), kucnuće se čaše onog koji pije, onog koji sluša, i onog koji pamti. Onaj koji sluša je u združivanju tri čaše votke čuo „savršeni trozvuk koji je odjeknuo kroz šum vremena“.

Uvodni deo romana, mikroslika sovjetskog društva, izdvaja se od ostatka teksta kurzivnim pismom koje se pojavljuje i na samom kraju romana. Tekst koji nastaje spajanjem početka i kraja romana može se tumačiti kao deo pisma ili dnevničke zabeleške onog čiji je zadatak da pamti, a njega je „istorija zaturila“. Tom neimenovanom svedoku Šostakovičevog života Barns daje ulogu sveznajućeg pripovedača, mistifikujući svoje autorstvo sa ciljem da problematizuje tekstualnost istorije koja se „ponavlja prvi put kao farsa, a drugi put kao tragedija“. Govoreći o životu slavnog kompozitora autor nas upotrebom različitih književnih strategija suočava sa problematičnom prirodom prošlosti – našim objektom znanja u sadašnjosti. Kombinujući istoriografsku faktografiju i fikciju, Barns se služi postmodernističkim postupkom *istoriografske metafikcije* (Linda Hačion).<sup>1</sup>

*Šum vremena* se nakon uvodne slike razvija kroz trodelnu strukturu, tri *nivoa života* (*Na odmorištu, U avionu, U automobilu*), pozicionirana oko tri Šostakovičeva susreta sa vlašću

<sup>1</sup> Takav vid shvatanja istorije „odbacuje gledište po kojem samo istorija poseduje zahtev za istinom, tako što dovodi u pitanje osnovu tog zahteva u istoriografiji i što tvrdi da su i istorija i fikcija diskursi, ljudske konstrukcije, označavajući sistemi, i da obe izvode njihov glavni zahtev za istinom iz tog identiteta. [...] Postmoderna fikcija sugerise da pre-isпитati ili pred-staviti prošlost u fikciji ili u istoriji znači, u oba slučaja, otvoriti je prema sadašnjosti, zaštititi je od toga da bude konačna i teleološka.“ Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, preveli s engleskog Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996. str. 160 i 183.

svake prestupne godine, počev od 1936, pa sve do 1960. Godine prolaze, vlast se menja, a početne rečenice svakog poglavlja svedoče o perpetuaciji sveopšte političke, moralne i društvene krize koja drži na oku sve, pogotovo umetnike.

Na *prvom nivou* (*Na odmorištu*), pored vrata lifta u svojoj zgradi, sa spakovanim nesese-rom u krilu, kompozitor se učio strpljenju i temeljnom usađivanju straha iščekujući da predstavnici vlasti pod Staljinovom direktivom izađu iz lifta i da njega, „narodnog neprijatelja“, odvedu. Smatrao je da je bolje da on njih čeka, nego da oni dolaze po njega, jer će na taj način, bar malo, zaštititi porodicu od neprijatnih scena:

I tako su otpočela njegova bdenja pored lifta. U tome nije bio usamljen. I drugi ljudi, po celom gradu, činili su to isto, u želji da svoje najbliže poštede spektakularnog prizora hapšenja. Svake noći sledio je istu rutinu: ispraznio bi creva, poljubio usnulu kćer, poljubio budnu suprugu, uzeo iz njenih ruku nenseser, i zatvorio ulazna vrata. Gotovo kao da odlazi na rad u noćnoj smeni. Što u izvesnom smislu i jeste činio. Potom bi stajao i čekao, i razmišljao o prošlosti, strepeo od budućnosti, pušio cigarete probijajući se kroz kratku sadašnjost.

Kretanje lifta je kretanje u međuprostoru, između *dva nivoa*, kojim upravlja mehanizam „odsutne prisutnosti“. Dve su opcije kako se zaplet može razrešiti: prva je da vas odmah ubiju, a druga je da vas ostave da živite u permanentnom strahu. Prinudeni ste da igrate ulogu po scenariju koji vam pišu drugi, ili u skladu sa romanom, da dirigujete na osnovu nepoznate partiture potpisane vašim imenom. Ako se drznete da prekršite Staljinova pravila i prestanete da razmišljate o tome „šta sovjetska publika traži i očekuje od muzike“ vrlo brzo će vas na trećoj stranici dnevnog lista *Pravde* dočekati oštrica kritike. „POMETNJA UME- STO MUZIKE“, tako je glasio naslov teksta, odnosno Šostakovičeve smrtne presude, upućene operi *Ledi Makbet Mcenskog okruga* iz razloga što je „apolitična i zbnjujuća“ i zbog toga što „golica izopačeni buržujski ukus svojom usplahirenom, neurotičnom muzikom“.

Drugi *nivo života* (*U avionu*) obeležen je kompozitorovim odlaskom u Ameriku na Kulturno-naučni kongres za svetski mir u Njujorku koji je nastupio nakon telefonskog razgovora sa Staljinom 16. marta 1949. godine. O pojedinim detaljima tog razgovora<sup>2</sup> i drugim događajima u vezi sa kompozitorovim životom saznajemo i u knjizi *Čovek velike duše* Mihaila Arдова nastaloj od kolažnog strukturisanja sećanja na kompozitora. Priče o Šostakoviču koje su ispričala kompozitorova deca, Galina i Maksim, zauzimaju centralno mesto, a tu su i sećanja prijatelja porodice Šostakovič, kompozitora i drugih umetnika. Brojne epizode iz života kompozitora koje se pominju u knjizi Mihaila Arдова, prijatelja Šostakovičeve dece,

---

<sup>2</sup> „**Maksim:** Kad je Staljin telefonirao ocu, kod kuće smo bili tata, mama i ja. Otac je razgovarao iz svog kabineta, a mama je slušala taj razgovor na drugom telefonu, koji je stajao u predsoblju. Ja sam je preklinjao da mi da slušalicu, užasno sam želeo da čujem glas živog Staljina. [...] Kako je poznato, Šostakovič je otputovao u Ameriku 1949. godine. On je zvanično bio član sovjetske delegacije, koja je stigla na Severnoamerički kongres naučnih i kulturnih radnika za zaštitu mira. [...] Amerikancima je teško da izgovaraju naše prezime, i oni su ga prepravili na svoj način, oca su skraćeno zvali – Šosti. S vremena na vreme su mu vikali: ‘Šosti, skoči kao Kasjankina!’ [...] Avaj – 1949. godine Šostakovič nije mogao ni da pomisli da sledi primer Kasjankine. Bio je potpuno svestan kakva bi sudbina očekivala nas – njegovu ženu i decu, pa i svu ostalu mnogobrojnu rodbinu, kad bi ostao na Zapadu.” Mihail Arđov, *Čovek velike duše*, prevela s ruskog Lidija Subotin, Rad, Beograd, 2008, str. 53–54.

nalaze se i u romanu *Šum vremena*. Svakim novim interpretiranjem sećanja, istorija se dodatno mistifikuje i usložnjava se njena tekstualnost, a subjekt gubi mogućnost da sa sigurnošću govori o prošlosti. Međutim, nepostojanje jednog vrhovnog istorijskog tumačenja subjektu otvara prostor za novo tumačenje istorije i kritički pristup prošlosti.

Treći nivo života (*U automobilu*) obeležen je trećim susretom kompozitora sa predstavnicima vlasti. Posmatrajući ulice grada u vožnji bez cilja kompozitor na suvozačkom mestu pokušava da uhvati krotine sećanja koje mu izmiču i da pomoću njih nađe snagu da preživi niz životnih poraza i poniženja. Često se vraća u detinjstvo, u vreme provedeno na seoskom imanju sa svojim roditeljima koji su ga uveli u svet muzike, kako bi barem na trenutak ugušio sveprisutnu buku koja ga je razjedala. Treći susret sa predstavnicima vlasti pod direktivom Nikite Hruščova, novog Vođe, učinjen je sa ciljem kako bi se ispravila nepravda naneta pre dvadeset godina „narodnom neprijatelju“, a sada najistaknutijem kompozitoru, i njegovoj operi *Ledi Makbet Mcenskog okruga*. Ali od kompozitora se očekivalo da pristupi partiji, a partija će ga zauzvrat nagraditi najvećim počastima. Ne sme se zaboraviti da je ta ista partija zabranjivala Šostakovičevu muziku i nemilosrdno ubijala njegove kolege kompozitore. Koliko god da se opirao, morao je načiniti kompromis i pristupiti partiji jer nije bio odgovoran samo za sebe već i za svoju porodicu, a odgovornost prema muzici postalo je breme koje ga je neprestano pritiskalo („Suština se ogleda u sledećem pitanju: kako je nekima iz spoljašnjeg sveta, mladim kompozitorima i pijanistima, optimistima, idealistima i neukaljanima, izgledao Dimitrije Dimitrijevič kad se kandidovao za članstvo u Partiji i bio primljen? Kao Hruščovljeva marioneta?“).

Nakon Staljinove smrti nova vlast želi da sa sebe spere krv diktature. Posmatrajući tok istorije lako možemo shvatiti da sve što je novo želi da prevaziđe ono staro, da se dokaže da je bolje, a tako je i sa sistemom vlasti. Perspektive se smenjuju, smenjuje se vlast, ali sistem se nikada ne menja. Staljina, kao i bilo koju drugu demodiranu robu, prezele su iste one snage koje su ga prvobitno promovisale („Svet je napredovao, postao naučniji, praktičniji, manje podložan uticaju nekadašnjih sujeverja. A napredovali su i tirani. Moguće je da je savest u jednom trenutku izgubila svoju funkciju u evoluciji, te da je zbog toga izumrla. Prodrte pod kožu savremenog tiranina, zađite dublje sloj po sloj, i otkrićete da se sastav tkiva ne menja, da je ispod granita samo novi granit; i da ne postoji pukotina u koju bi se mogla smestiti savest“). Sunovratom personifikacije totalitarne vlasti, *iluzorna zajednica* koja je tu vlast jednoglasno podržala, razotkriće se kao puka gomila usamljenika lišena iluzija, kako ističe Gi Debor u *Društvu spektakla*.

Vlast se služi rečima pomoću kojih uspostavlja sisteme moći i nailazi na neprobojni zid jezika muzike koji funkcioniše unutar kompleksnih i apstraktnih matrica. Njen osnovni izraz je zvuk koji ima zadatak da proizvodi ideje i vizije, a ne fabularna zbivanja. Muzika „izmiče rečima“ i „u tome je njena svrha, i njena uzvišenost“. Kroz spojeve muzičke umetnosti, književnosti i istorije i kroz njihovu specifičnu naturalizaciju otvaraju se novi i izazovni prostori smisla. Džulijan Barns je pisac sa istančanim muzičkim sluhom koji muziku ne koristi kao formalni model na osnovu kojeg će graditi roman o kompozitoru, već se poziva na njene idejne karakteristike i istorijske (ne)prilike u kojima je ona nastala, zamagljujući ih ironijom koja se prepoznaje i u Šostakovičevoj muzici.

Muzika beleži simultanost sukobljenih poredaka, ocrtava jednu neuhvatljivu, nikad određenu ili čistu strukturu. Uvek prisutan dijalog sa prošlošću produbljuje prostore smisla muzičkog dela, međutim, prošlost je vrlo širok okvir u koji staje ono što želimo da uđe u istoriju (pročišćenu i očišćenu od „viškova“), kao i ono što ne želimo da nas prati u budućnosti, a što guramo u zaborav. Muzička umetnost je tako u kontaktu sa „disonantnim“ nasleđem koje je sklono mistifikaciji, ali koje muzika želi da demistifikuje.

Roman u kojem se na sličan način problematizuje odnos između književnosti, istorije i muzike jeste *Doktor Faustus*, kapitalno delo Tomasa Mana. Man je tehnikom montaže u svoj roman implementirao tehniku komponovanja kojom se služio Arnold Šenberg, čiji je lik i delo iskoristio za karakterizaciju svog glavnog junaka, Adrijana Leverkina. Tako glavni junak romana postaje svojevrsna tačka preseka inovativne kompozitorske tehnike, muzičkog nasleđa, biografskih činjenica iz života Arnolda Šenberga, i kulturno-istorijskih prilika u nemačkom društvu, koje izlaze iz okvira jedne nacije, i pretenduju na univerzalnost. Man sjedinjuje iskustva dva rata, jednog završenog i jednog koji još traje, i tako svoje refleksije o dolasku vladavine nacizma integriše u period od 1901. do 1940. godine, odnosno od perioda dečaštva do smrti kompozitora. Posredstvom priče o kompozitorima i njihovoj muzici u oba romana oštro se kritikuje diktatura u Nemačkoj i u Rusiji, odnosno nacizam i socijalizam. Man i Barns u ovim romanima ispituju dve strane genijalnosti – one koja je zaslužna za stvaranje uzvišenih dela, i one iz koje izbija destrukcija. Lik i delo Riharda Wagnera problematizovala su oba autora upravo zato što su njegove ideje i tumačenja porekla nemačke nacije bile zloupotrebene u svrhu razvijanja nacizma.

Koliko god da je muzika trpela od strane vlasti zarad promovisanja nacionalnih vrednosti koje su zapravo neodržive, ona istinska muzika koja dolazi iz srca, ipak je umetnost koja je veoma lična, a njen najličniji deo ostaje nakon prestanka zvuka. Kvintesencija ove umetnosti krije se u ehu koji se može uporediti se ehom zaklapanja korica netom pročitano-romana. U tišini se nalazi suština, a u sinkretizmu ove dve umetnosti neminovno je heteronomnija i semantički bogatija. Snaga tišine pojačava se snagom buke koja joj je prethodila. Buka je uvek bila dobro oružje kontrole masa, dok je tišina samo priprema za novu buku. Smena buka i tišine predstavlja dinamizam sveta, društva, društveno-istorijskih zbivanja, dok na dijagramu njihovog rasta i opadanja možemo iščitavati tok istorije.<sup>3</sup>

Dimitrije Šostakovič je u romanu *Šum vremena* predstavljen kao subjekt koji se nalazi između moći i otpora i koji, zahvaljujući svom velikom talentu i istinskoj predanosti muzici, ipak ne postaje pasivna žrtva sistema. Ogroman je teret koji je ruski kompozitor morao da nosi kroz život, ali je njegovo osetljivo uho u buci sveta čulo „savršen trozvuk“ stvoren u susretu tri čaše kako „odjekuje kroz šum vremena, upisuje se u istoriju i nadživljava svakog i sve“.

---

<sup>3</sup> O tumačenju stanja jednog društva kroz dinamizam smenjivanja buka i tišine, govori francuski filozof Žak Atali koji je svoju studiju o političkoj ekonomiji muzike naslovio *Buka*: „Danas, u trenutku kad se čini da pogled zakazuje, kada se zadovoljavamo sadašnjošću koju čine spektakl, graja i pijačna gala-ma, treba da naučimo da jedno društvo ocenjujemo prema njegovim bukami, prema njegovoj umetnosti i svetkovinama više nego prema njegovim statistikama. Pažljivo slušajući buke sveta, razumećemo kuda vodi ljudsko ludilo, koja su nadanja još uvek moguća, i koje obnove su već na delu. Među bukami, muzika je izum bar toliko star koliko i jezik.“ – Žak Atali, *Buka*, prevela s francuskog Eleonora Prohić, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007, str. 7.