



ZLOČIN I UMETNOST, PROZA I PERFORMANS

Čile noću ili Podrum heroja

Čile noću Roberta Bolanja spada u red njegovih kraćih prozних knjiga ili novela, kao *Udaljena zvezda* i *Amajlija*. Jedna od njihovih lako uočljivih osobenosti je da su glavni likovi pisci ili književni kritičari, što je autorski izbor koji će se ponoviti u nekim od Bolanjevih opsežnih romana, poput višetomnog *2666* ili u njegovim pričama.¹ Ovakav kasting likova budi određena čitalačka očekivanja vezana za književnu autoreferencijalnost, odnosno za pripovedanje koje u svom fokusu može imati neke elemente procesa pisanja, književnu scenu i javne aktivnosti pisaca ili može koristiti postupke intertekstualnosti. U noveli *Čile noću* nekoliko likova, ne samo glavni lik, koji je ujedno narator, pripadaju književnom svetu, tačnije dva lika koja naracija izdvaja, narator i njegov stariji prijatelj i neka vrsta protežea, Farevel, ugledni su književni kritičari i kanonmejkeri čileanske literature.

U prozi Roberta Bolanja književna istorija se povremeno prožima političkom istorijom. Otuda je autonomija književnosti kao „umetnosti reči“ ako ne ukinuta, onda svedena na privid. To ne znači da je književnost svedena na svoju socijalnu funkciju ili instrumentalizovana u svrhe edukacije ili ideološke propagande. Čitaju se i tumače domaći i strani književni

¹ Recimo u priči „Jedna književna avantura“ naracija je fokusirana na odnos dvojice pisaca, jednog slavnog, označenog inicijalom A i jednog nepoznatog, koji se nalazi na početku svoje karijere, označen inicijalom B. Odnos slave i anonimnosti, čija bi predvidljiva rezultanta bila nadmenost ignorisanja koja se emituje odozgo prema dole, u ovoj priči je preokrenut u pravcu priznanja koje poznati pisac upućuje svom manje uspešnom vršnjaku. Tri su stvari ovde važne. Najpre činjenica da je poznati pisac ujedno i književni kritičar koji piše za uticajni medij, što je pozicija koju u književnom polju zauzima otac Urutija iz novele *Čile noću*, iako je on „samo“ književni kritičar. Drugo, svojevrsna zagonetka, intriga koja je u priči prisutna na dva nivoa. Narator B je skeptičan, pita se šta se krije iza pohvalne kritike koje je o njegovoj knjizi napisao pisac A, jer je svoju prvu knjigu pisao kao podrugljivu parodiju njegovih knjiga. Atmosfera zagonetnosti prebačena je kao plašt preko opisanih situacija, ili, tačnije, duboko korespondira sa uznemirenošću naratora, koji postaje opsednut svojim kolegom, pokušavajući da stupi u kontakt s njim. Budući nepouzdan kao pripovedač, čitaocu ne može da bude jasno da li ga pisac A izbegava ili se nešto drugo, možda nekonvencionalno ili dramatično, dešava u privatnom životu pisca A. Iako prevodilac Bolanja na srpski, citirajući samog autora i njegove autopoeitičke izjave, insistira da Bolanjovo delo predstavlja odlučan iskorak iz poetike tzv. magijskog realizma, rekao bih da atmosfera zagonetne neodređenosti predstavlja „produženu ruku“ ove poetike. Čitalačko osećanje da tekst posle čitanja i dalje zadržava svoju tajnu, da u vazduhu recepcije ostaje nešto da visi, nejasno, zloslutno ili opterećujuće, javlja se i tokom čitanja novela *Čile noću* i *Udaljena zvezda*. Treća indikativna stvar u odnosu dvojice pisaca u ovoj priči je da uznemireni pisac počinje da oseća da je A dobar pisac, čime se njihov odnos u priči izmešta sa terena antagonizujuće kompeticije u ravan kolegijalnog uvažavanja. Stari pojam višeznačnosti kod Bolanja u ovoj priči dobija na značaju: bilo da priču shvatimo kao neobičan refleks tenzičnog procesa uspona novih pisaca na književnoj sceni, ili na neki drugi način, ostaje nedosežni višak značenja.

klasici, književna kritika prati, kako bi se danas reklo – recentnu produkciju, postoje uticajni i internacionalno priznati pisci, poput Pabla Nerude i Nikanora Pare, kojima se odaje priznanje i na stranicama proze Roberta Bolanja, kao i drugorazredni pisci, poput lika Marije Kanales, čije će prozne pokušaje Farevel okarakterisati kao „dobronamernu osrednjost“ i u čijoj će se kući družiti pisci iz Santjaga de Čile. Međutim, „duplo dno“ ovih književnih soarea u kući Marije Kanales, koja su trajala tokom policijskog časa, od 10 časova noću pa sve do ranih jutarnjih sati, kao i neobičan zadatak koji je dobio narator Sebastijan Urutija Lakroa, istina ne kao književni kritičar već kao predavač „uvoda u osnove marksizma“, kako bismo nazvali predavanja koja je održao najvišim oficirima Hunte, dakle, upravo ova dva događaja ukazuju na naličje književnog života. Suština tog naličja kod Bolanja nije da je literatura sluškinja politike ili da je književni život, kao uostalom i ukupan kulturni život, u rukama onih koji drže izvršnu vlast, odnosno, kao u slučaju Hunte, koji su putem puča i uz američku pomoć uzurpirali upravljačku moć u Čileu. Bolanjo posredno problematizuje moralnu odgovornost većine stanovništva za prihvatanje vojne hunte i za život pod njenom upravom čija praksa je obuhvatala fizičku torturu i likvidaciju političkih neprijatelja.

Presudna specifičnost za ovu novelu jeste Bolanjev izbor naratološke strategije. Narator je sveštenik i književni kritičar, jedan od najuticajnijih predstavnika mejnstrima, deo konzervativnih snaga čileanskog društva² i osoba od posebnog poverenja pučista. Naracija u noveli *Čile noću* predstavlja sećanje pripovedača, nekonzistentan i delom nepouzdan tok evokacije određenih događaja. To je naracija narušenog kontinuiteta i naizgled bez jasnog cilja, koja se koncentriše oko nekoliko epizoda: književna inicijacija naratora u Farevelovoj kući, na soareu na kome je prisustvovao i čitao svoju poeziju Neruda; sećanje bivšeg čileanskog ambasadora u Parizu za vreme Drugog svetskog rata na to kako je upoznao i družio se sa Ernstom Jingerom, piscem i nacističkim oficir; naratorovo putovanje po Evropi sa ciljem da napiše izveštaj o očuvanju katoličkih crkava; deset predavanja koja drži vođstvu Hunte i soarea u kući Marije Kanales, da bi se posle pada Hunte ispostavilo da su tajne službe u podrumima kuće mučile političke zatvorenike. Posmatrano s kraja novele, sećanje oca Urutije, čiji je kritičarski pseudonim bio H. Ibakaće, pokazuju se kao ispovest inicirana grizom savesti, odnosno posetom „ostarelog mladića“. Ostareli mladić, ili njegova prikaza kojoj se obraća ostareli narator, kako sam eksplicira u završnici novele, predstavlja njega samog i svojevrsni je podsetnik na ono što je narator bio nekad ili na ono što predstavlja bolji deo njegove ličnosti, ne nužno njegov superego. Veština Roberta Bolanja u noveli *Čile noću* je

² Iako se otac Urutija Lakroa nigde eksplicitno ne određuje prema snagama demokratskog ili pučističkog režima, indikativno je da tokom Aljendeove vladavine on intenzivno počinje da čita antičke pesnike i tragičare. Narativni postupak na tim stranicama nalikuje filmskom postupku kada se naizmenično smenjuju scene koje se dešavaju u isto vreme, ali koje imaju različit smisao, recimo scene venčanja ili krštenja sa scenama atentata, ubistava ili seksa. Da li posezanje za antičkim klasicima kod oca Urutije označava njegovu distancu prema savremenosti, kao vrsta povlačenja u sebe pred događajima koji se ne doživljavaju bliskim i poželjnim? Reklo bi se da je tako. Ipak, nije baš jasno iz njegovog pripovedanja zašto bi otac Urutija bio protiv socijalističke vlade Aljendea. Drugi način na koji možemo detektovati Lakroino ideološko opredeljenje i položaj u katoličko-konzervativnim društvenim krugovima jeste preko podatka da je ovaj lik bio član organizacije Opus Dei, laičke ili prelatske globalne organizacije, koja se smatra(la) za veoma uticajnu u Katoličkoj crkvi. Međutim, u evokativnom pripovedanju ova činjenica ne igra važnu ulogu, sem kao momenat čiju biografsku zasnovanost Urutija Lakroa priznaje, ali mu i osporava važnost.

u tome što je izbegao moralizatorski pristup i uznemirenu evokaciju (ne)voljnog saučesnika represivnog režima oblikovao psihološki složeno, tako da nismo sigurni da li se iza ove duševne turbulencije krije kajanje i osuda vlastitog oportunitizma ili tek staračka nemoć.

Određene epizode u noveli *Čile noću* nude se kao iznevereni projekti ili performansi. Takva je priča koju kritičar i erudita Farevel kazuje naratoru, ocu Urutiji, posle večere u kafani. Priča bi mogla da ima naslov, sasvim bernhardovski, „Heldenberg ili Brežuljak heroja“, bernhardovski i zbog geografske situiranosti i zbog političkog značenja. Glavni lik Farevelove anegdote, ironijski rečeno: junak priče, jeste vešt i imućan austrijski obućar u Austro-ugarskoj u doba pre Velikog rata, koji je došao na ideju da na izvesnom brežuljku podigne mauzolej u kome bi bili sahranjeni svi heroji otadžbine, kako oni budući, tako i kosti heroja iz prošlih vekova. Za ovu ideju obućar nema dovoljno sredstava, stoga traži i uspeva da dobije audijenciju kod austrougarskog cara. Car ushićeno prima inicijativu svog podanika, ali bez finansijske podrške austrijskog dvora, obućar će se nositi sam sa započetim radovima. Sovjetski tenkovi će otkriti uređeni Brežuljak heroja sa pristupnim stazama, ali bez ijedne statue ili sahranjenog heroja. U sefu u sredini kompleksa naći će tek posmrtno ostatke bečkog obućara. Priča se završava njihovim opisom: „očne duplje prazne kao da nikada više neće videti ništa osim doline nad kojom se izdizao brežuljak, vilice razjapljene kao da se, nazrevši besmrtnost, obućar i dalje smejaó.“³

Dakle, od mauzoleja u kome bi bili smešteni svi nacionalni heroji ostalo je uređeno ali prazno mesto na kojem se obreo idejni arhitekta Brežuljka heroja, koji je svoj život neuspešno posvetio ostvarenju svoje fiks-ideje. O čemu svedoči neuspeh ovog poduhvata: o nebrizi države da utvrdi i posveti svoje temelje, čime ih je simbolički potkopala, ili tek o okolnostima koje nisu išle naruku ostvarenju ove zamisli? Opet, o čemu svedoči groteskan i jezovit izgled rodonačelnika Heldenberga i njegov smeh pred obrisima besmrtnosti? Jedan od preduslova kanonizacije u hrišćanskoj crkvi jeste stanje posmrtnih ostataka: ako su oni posle dugo godina ostali celoviti, necrvotočni i odaju poseban, blag miris (mirotočivost), onda se smatra da su pod posebnom zaštitom više sile, nazivaju se moštima, a njihov nosilac se proglašava svecem. Prazne očne duplje, razjapljene čeljusti i posmrtni smeh išli bi prema onom rešenju koje je Dostojevski namenio liku starca Zosime. Bečki obućar nije sklopio oči spokojno, pod blagom rukom boginje smrti. Ko ga je izneverio: religiozna sila koja je trebalo da nagradi njegov nesebičan trud ili boginja države u čijoj nadležnosti bi trebalo da bude izvedena glorifikacija heroja?

U kontekstu novele *Čile noću* ova epizoda ironijski problematizuje obe stvari: ko su heroji i iz čega se sastoje njihove posmrtno počasti. Iz perspektive onih koji su pasivno pristajali na potčinjenost pučistima i nastojali da se prilagode, obućarev smeh pred besmrtnošću i naratorova uznemirenost pred samim sobom, mogu imati isti osnov. Slavoluk heroja je prazan, ne zato što nema heroja, palih na bojnopolju ili podleglih torturi, već zato što nema onih koji bi imali moralno pravo da podignu slavoluk, budući da njihov oportunitizam u doba terora potkopava legitimnost takvog poduhvata. S druge strane, sudbina anonimnog bečkog obućara analogna je sudbini književnih kritičara i kanonmejkera Farevela i oca Urutije: u književnoistorijskim zdanjima vrednosnih hvalospesa koje su podigli piscima svoga doba, potomci će pronaći tek njihove usamljene i iskežene leševe.

³ Roberto Bolanjo, *Čile noću*, Laguna, Beograd, 2007, str. 49.

Podizanje Heldenberga bila je privatna inicijativa koja nije urodila plodom da postane kapitalni projekat oficijalne politike sećanja. U noveli *Čile noću* Roberta Bolanja još jedan motiv se može protumačiti simbolički. Narator, otac Urutija boravi u mnogim evropskim zemljama, sa ciljem da sastavi izveštaj o tome koliko su očuvane katoličke bogomolje u različitim državama, odnosno kako se štite ili koji postupci konzervacije se sprovode. Indikativno i zagonetno, na ovaj put oca Urutiju šalju gospoda Harts i Ajnžrm, zvanično trgovci na veliko u oblasti uvoza i izvoza, isti oni koji će biti posrednici između naratora i generala Vojne hunte. Otac Urutija primećuje metod zaštite koji se ponavlja u nizu evropskih crkava: da bi se zaštitili od golubova čiji izmet nagriza i uništava mermer fasada, sveštenici koriste sokolove koji napadaju golubove. Toj se praksi protivi jedino otac Antonije iz Burgosa, podsećajući da je materijalno oličenje Svetog duha upravo golub. Ako ostavimo po strani nasilnu prirodu metode zaštite crkava, simbolički gledano, sokolarska crkva postaje eksterminator Svetog duha, trećeg lica hrišćanskog trojedinstva, posrednika između Stvoritelja i stvorenja. Crkva koja se uz pomoć sokola štiti od štetnog uticaja golubova, koja inicira njihovo istrebljenje, ostaje prepuštena sama sebi, eliminišući glasnike neba. Momenat samodovoljnosti, odnosno autolegitimizacije ili obogotvorenja moći, zajednička je tačka ovog performansa i državnog udara. Treba se lišiti simboličke smetnje koja oličava nametnute norme i vrlinu potčinjenosti, da bi se vladalo autooktroisano ili samoovlašćeno.

Oba performansa, otac Antonije koji se javlja u nemirnim snovima oca Urutije, stojeći pored Judinog drveta, drveta na kome je Juda sebi oduzeo život moren grižom savesti zbog izdaje, potvrđuju osećanje da je poredak destabilizovan, a da su takvom stanju stvari i narator i njegov stari prijatelj Farevel doprineli prilagođavajući se, umesto da se suprotstave.

Izdaja kritičara

Kratki roman ili novela *Udaljena zvezda* objavljen je 1996, a *Čile noću* 2000. godine. Bolanjev prozni opus sastavljen je od lutajućih motiva, odnosno likova i zapleta koji šetaju iz jedne u drugu knjigu, doprinoseći unutrašnjoj koherenciji njegove proze kao celine. Lik naratora novele *Čile noću*, sveštenika i književnog kritičara Urutije Lakroa, nalazimo pod njegovim kritičarskim preudonom Nikasio Ibakaće (prevodilac će njegovo prezime u noveli *Čile noću* učiniti malo tvrđim, kao Ibakaće) na dva zanimljiva mesta u noveli *Udaljena zvezda*. Ibakaće je u *Udaljenoj zvezdi* kao vodeći kritičar dnevnog lista *El Merkurio*, promovisao Karlosa Videra kao najznačajnijeg pesnika mlađe čileanske generacije. Narator ove novele, i sam pesnik i siromašni egzilant po Evropi, o Ibakaćeu govori bez poštovanja i opisuje ga kao „raspričanog novinskog prikazivača“, koji koristi „svečarsko-familijarni ton kakvim se obraća ostatku svojih idola, prijatelja ili slepih poklonika“.⁴ Dakle, za naratora *Udaljene zvezde* Ibakaće je primer u svom dobu jako uticajnog književnog arbitra, ali profesionalnog čitaoca sumnjivog ukusa i problematičnog vrednosnog izbora.

Na stranicama ove knjige nalazi se Doana Silvestri koja će odatle završiti u prvoj Bolanjoj knjizi priča kao naslovna junakinja jedne od pripovesti iz knjige priča *Telefonski pozivi* iz 1997. godine. Bolanjo iz novele *Udaljena zvezda* preuzima jednu epizodu, kada terminalno

⁴ Roberto Bolanjo, *Udaljena zvezda*, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 112.

obolelu glumicu porno-filmova u bolnici u Nimu posećuje „čileanski detektiv“ Abel Romero, protagonist raspleta novele, koga narator predstavlja kao najpoznatijeg policajca iz doba Salvadora Aljendea.⁵ S druge strane, u Bolanjevim pričama i romanima se u pojedinim likovima može detektovati piščev alter ego. Specifičnost *Udaljene zvezde* u tom smislu je što je Bolanjo dvojici likova dodelio svoje autobiografske crte. Možda i više od naratora, pesnika i egzilanta, ulogu alter ega igra lik naratorovog najbližeg prijatelja, Vivijan O'Nil, koji još kao učesnik književne radionice Huana Stajna izražava želju da napiše istoriju nacističke literature u Amerikama, što je ime romana koji je Bolanjo objavio 1996. godine. Vivijan je privatni detektiv za vlastiti groš, budući da traga za Huanom Stajnom, jednim od instruktora književne radionice koju kao mladići posećuju sa Viderom, odnosno godinama kasnije pomno prati nacističke publikacije i glavni je informant Romeru koji je plaćen da pronade i likvidira ostarelog Karlosa Videra.

Za razliku od potonje novele koja je napisana kao jedan nepodeljeni pasus, *Udaljena zvezda* sadrži poglavlja i Bolanjo povremeno ima problema kako da legitimise pripovedačevo znanje. Problem je tih razmera da narator dovodi u pitanje ne samo verziju događaja koju je predočio, već ostavlja otvorenom mogućnost da se događaj o kome je pripovedao nije desio. Reč je o prvom delu Viderovog performansa i njegovoj vazdušnoj poeziji, uvertiri za izložbu fotografija koja će ga učiniti ozloglašanim i, na neki način, slavnim. Legitimnost pripovedanja o izložbi u stanu jednog klasića Karlosa Videra, zajamčena je sećanjem svedoka, poručnika Munjos Kana, koji o tom događaju piše u knjizi *S omčom o vratu*, za koju narator, doduše, kaže da predstavlja „neku vrstu autocenzurisane autobiografije“.⁶ Kompozicija novele *Udaljena zvezda* podražava izvesnu rasutost ili tematsku disperzivnost, iza koje se krije ambicija da se na mozaički način evocira jedna epoha. Otuda nije samo opskurni i zagonetni lik Karlosa Videra u prvom planu naracije. Ona se digresivno širi i u nekoj vrsti posthumnog omaža predočava uzbudljive biografije vođa književnih radionica, Huana Stajna i Dijega Sota, izvesnog Lorenza, čileanskog umetnika bez ruku i siromašnog homoseksualca koji je preživeo pokušaj samoubistva, pa i samog bivšeg policajca Abela Romera. Više duh pesničke generacije, nego duh epohe, približavaju likovi polaznika ovih radionica, u koje sem naratora i Vivijana spada i lik Marte Posadas, uz koju uvek ide pridev/nadimak Debela, te sestre Harmendija, Veronika i Anhelika, prve žrtve Karlosa Videra.

Protejski demon

Lik Karlosa Videra ostaće enigmatičan do kraja novele. Na enigmatičnost direktno utiče posrednost i samim tim problematičnost podataka o Videru kojima narator raspolaže. Pod stalnim velom nedoumice ostaje identitet ovog lika, u čijoj osnovi je princip transformacije.

Možemo razlikovati tri faze ovog lika. U prvoj, narator ga upoznaje na časovima književnih radionica Stajna i Sota pod imenom Alberto Ruis-Tagle. On je elegantno obučeni autodidakt, dopadljiv ženama i zainteresovan samo za komuniciranje s njima, sasvim ravnodušan prema kritičkoj recepciji svojih pesama, koje polaznici doživljavaju hladnim, kao

⁵ I eto *svetog trojstva* Bolanjevog autorskog kastinga: likovi pisaca, prostitutki i detektiva.

⁶ *Udaljena zvezda*, str. 91.

da nisu njegove. Naličje njegovog javnog imidža je nešto sasvim drugo, što naraciji nije u interesu da sasvim razjasni. Sudeći po iskazima svedoka (debele Posadas i Araukanke, služavke u kući sestara Harmendija), po optužnici koja je protiv Videra podignuta posle pada Hunte, kao i po njegovim stihovima i fotografijama, on je odgovoran za smrt nekoliko mladih devojaka u tom periodu. Sudeći po njegovoj karijeri oficira u pučističkom režimu, otvara se mogućnost da je njegovo pohađanje književnih radionica bila neka vrsta obaveštajne delatnosti, ali da je likvidacija devojaka ili način njihove likvidacije i njeno foto-dokumentovanje bila njegov individualni čin. U drugoj fazi, ovaj lik nastupa pod imenom koje je opšteprihvaćeno. Postaje pilot i pesnik u isto vreme, predstavnik posebne vrste akcione poezije ili tzv. vazdušnog pisma, kako ga naziva narator. Ispusnim gasovima iz motora dvokrilaca on ispisuje stihove svoje poezije po nebu. Kao pilot-pesnik postaje zaštitni znak pučista i njihov džoker adut koji treba da potvrdi politički stav pučističkog režima da „avangardna umetnost nisu ni u najmanjoj koliziji“.⁷ Tim povodom Vider putuje po Čileu i demonstrira svoju poeziju na nebu iznad mnogih gradova. Sa istim ciljem leti i na Južni pol. Ipak, i ova faza ima svoje duplo dno, koje se otkriva u izložbi fotografija koju Vider organizuje u stanu klasića u Santjago de Čileu pred kolegama oficirima i nekoliko drugih posetilaca. Nakon toga Vider nestaje sa javne scene, iznova menja identitete, autorske pseudonime i mesta prebivanja, pišući za opskurne desničarske, huliganske, ezoterijske i satanističke listove i fanzine, postavlja ujedno dramski pisac pod pseudonimom Oktavije Paček, autor ratnih video-igara i kameraman koji snima porno-filmove pod imenom P. R. Inšliš. Zbog delovanja pod pseudonimom i u ilegali, treća faza Viderove delatnosti je najteža za rekonstruisanje. Sudeći po podatku kojim raspolaže Abel Romero, Vider je kao P. R. Inšliš odgovoran za ubistvo nekoliko članova ekipe i glumaca u porno-filmu koji je snimao.

Više od promenljivih identiteta koje Vider oblikuje i odbacuje, kao ključna zagonetka ostaje motivacija njegovih zločina koji su smešteni u kontekst umetničkog performansa. Za Bolanja patološke devijacije ovog lika nemaju narativan značaj, pa *srce tame* ove novele čini patologija zločina kao umetničko sredstvo. Iako je bliskost nedemokratske i represivno-likvidatorske prirode pučističkog režima i zločin „zarad umetnosti“ Karlosa Videra očigledan, njegov performans nema politički značaj legitimne desne avangarde, one koju vlast podržava ili inspiriše, one koja tu vlast treba da legitimiše pred međunarodnom kulturnom javnošću kao senzibilnu i otvorenu za savremenu avangardnu umetnost.

Suština osnovne razlike između pučista i Videra nije u odnosu prema zločinu, jer se obe strane od nje ne ustežu, čak nije ni u odnosu prema svrsi činjenja zločina, iako se te svrhe bitno razlikuju. Za pučiste je zločin, pa i masovni zločin, nužno zlo u vidu političkih likvidacija i policijske represije, koji ima za cilj da učvrsti vlast tako što će je na duži rok lišiti protivnika i zvesti režim straha, strahovladu, dok je za Videra zločin sastavni deo stvaranja nove umetnosti, koja je ne samo hibridna i intermedijalna, već transgresivna, jer prekoračuje granice krivičnog zakona i bazičnih verskih propisa. Suština razlike između pučista i Videra je u tome što Vider teži ospoljenju zločina, želi da ga predoči javnosti, da izazove reakciju posmatrača, otuda organizovanje izložbe. Zločin pučista pak mora ostati državna tajna po cenu smrtne kazne za potencijalne svedoke. U tom smislu, Viderov čin okrenut javnosti je

⁷ *Ibid.*, str. 85.

neka vrsta egzibicionizma, poput ratnih snaf dokumentaraca. Iako oni nisu snimljeni kao dokazni materijal za Tribunal za ratne zločine, već za privatne projekcije i individualna „uživanja“, u samom činu snimanja/dokumentovanja zločina postoji perverzna želja da se on otkrije. Zločin pučista ima pragmatičku svrhu i privremeno trajanje, otuda je *racionalan*, dok je javno prikazan i artifično aranžiran zločin Videra za posmatrača izložbe obično ludilo, pošto nema jasnu svrhu i neprihvatljiv je jer nema državno ni ideološko pokroviteljstvo.

Akciona umetnost i poezija akcije

Po uverenju Marte Posadas, Karlos Vider će napraviti prevrat u čileanskoj poeziji. Ona je sigurna u to jer vidi da Vider poseduje „čeličnu volju“ da „lično uradi“ novu poeziju. Narator će mnogo kasnije Martu Posadas, koju Vider bira za osobu kojoj poverava intimne stavove, nazvati nevoljnim „đavoljim šegrtom“, ali je ne optužuje da je znala kako će izgledati „oblik i sadržaj“ nove poezije u Viderovom izvođenju. U svakom slučaju, svedočenje Marte Posadas je rana najava da je Vider posedovao koncept nove poezije, ili bar njegov zametak, koja neće počivati na pisanju, već na autorovoj aktivnosti koja prevazilazi granice konvencionalne literature i postaje proces javnog izvođenja.

U prvom pojavljivanju na nebu iznad grada Konsepsiona, Vider ispisuje stavove iz Biblije, na latinskom, iz latinske Vulgate, što će mu lbakaće zameriti, zato što nije iskoristio neki od kanonskih prevoda Biblije na španski jezik. U svojim stihovima Vider će pominjati imena nestalih devojaka za čiji nestanak će biti optužen posle pada Hunte. I pre zloglasne izložbe fotografija, Viderovi stihovi će postati mesto evokacije žrtava, evokacije koju preduzima sam vinovnik zločina.

Stihovi vazdušne pesme ispisane pre izložbe fotografija počivaju na anafori, figuri ponavljanja, i svaki stih počinje rečima „Smrt je“, kao niz međusobno neusaglasivih i disperzivnih definicija smrti. Koketiranje sa smrću, ili glorifikacija borbenog života pod neprestanom senkom smrti, kao i slavljenje agonalnog i antagonističkog principa koji pojedinca nagoni na velika i slavna dela..., jasan je bekground i Viderovih stihova koji ipak odudaraju provokativnom polisemičnošću. Za Videra Smrt je: prijateljstvo, ljubav, Čile, odgovornost, porast, zajednica, čistota. Na kraju je napisao: „Smrt je moje srce. Uzmi moje srce.“ Da bi posle potpisa dopisao: „Smrt je uskrснуće.“⁸ Na izložbi je bilo na stotine fotografija koje je Vider izložio po zidovima i na plafonu. Po nepromenljivom ambijentu, posetioci zaključuju da su snimljene na istoj lokaciji. Po doživljaju svedoka-posetilaca, fotografije zalepljene na plafon slične su „praznom paklu“, dok one okačene ekserčićima po zidovima „podsećaju na epifaniju. Epifaniju ludila“.⁹

Od Viderovih radova koji su nastali dok boravi u ilegali, od onih za koje narator veruje da je Vider njihov autor, izdvaja se dramska jednočinka o sadomazohističkom odnosu dvojice sijamskih blizanaca koji nanose jedan drugome bol, izmenjujući se u ulogama onoga koji zadaje bol i onoga koji trpi bol. Naredna dva Viderova rada, pesmu i esej, narator prepoznaje u opusu delovanja opskurne grupe tzv. pisaca-varvara, čiji je predvodnik izvesni

⁸ *Ibid.*, str. 90.

⁹ *Ibid.*, str. 96.

Delorme. Jedan od Delormeovih performansa, koji narator izdvaja i opisuje, sastoji se od pljuvanja, masturbiranja, uriniranja... po knjigama klasika, kojima se cepaju stranice ili se fizički oštećuju na drugi način. U takvom „varvarskom obredu“ pisac nedelju dana živi u sobi sa uništenim delima i vlastitim izlučevinama, ne bi li postigao „stvarnu blizinu“ i „stvarno usvajanje“ jednog jedinstvenog autorskog iskustva. Kao pripadnik pokreta pisaca-varvara i pod pseudonimom Žil Defo, Vider neodadaistički piše: „tekuća revolucija poezije (...) znači njeno ukidanje. Onda kada poeziju budu pisali ne-pesnici, a čitali ne-čitaoci“.¹⁰

Opskurni konceptualni ekstremizam

Ako pozovemo u pomoć teorije savremene i posebno konceptualne umetnosti, lakše ćemo skicirati kontekst i približiti se razumevanju performansa koje sadrži novela Roberta Bolanja. Takozvanu vazдушnu poeziju narator vidi kao izdanak letrizma. Po svojim programskim nastojanjima letrizam je blizak tzv. konkretnoj i tzv. vizualnoj poeziji. Miško Šuvaković u knjizi *Pojmovnik suvremene umjetnosti* letrizam određuje kao „eksperimentalni neoavangardistički pjesnički pokret nastao u Francuskoj 1945. godine. Letrizam naglašava materijalne osnove pjesničkog zapisa, glasa i geste, tj. ukazuje na slovo, hipergrafiju i estaperiju“.¹¹ Ako hipergrafija ili superpismo „koristi izmišljene skupove znakova“, dok su estaperije, „još manji element od slova (pisma) i bez značenja su“, jasna je težnja umetnika letrizma da naprave iskorak iz teksta (poezije) tako što će naglasiti njegovu materijalnost, i, naporedo s tim, tako što će sintaksu literarnog iskaza redukovati na sastavne delove, lišavajući je ne samo standardnog značenja, već bilo kakvog upisanog značenja. Ista je situacija sa tzv. konkretnom poezijom. Ona je „vrsta eksperimentalne književnosti koja istražuje svoje sredstvo, jezik, kroz vizualne, zvučne i gestualne modele izražavanja“. Uže od njene tradicije spoja grafičkog izgleda i relativno autonomnog značenja, Pjer Gamije (*Pierre Gamier*) je vizualnu poeziju odredio kao podvrstu konkretne poezije i to kao „poetsko i vizualno izražavanje koje je izgubilo semantičke funkcije prirodnog jezika. (...) Poetska značenja vizualne pjesme nastaju iz njezinog vizualnog poretka, a ne iz odnosa vizualnog zapisa riječi i njihovih semantičkih vrijednosti“.¹² Drugim rečima, poezija nije više poetski tekst, već skup i struktura vizuelnih znakova.

Ako uporedimo praksu vazdušnog pisma Karlosa Videra sa definicijama letrizma, konkretne i vizuelne poezije, vidimo zanimljiv paradoksalni spoj (neo)avangardnih i tradicionalnih aspekata u Viderovoj aero-poeziji. Najpre, po načinu na koji ova poezija nastaje, ona predstavlja proces, a ne završeno delo, tekst. Njena struktura sadrži tri konstitutivna elementa: avion kao sredstvo „pisanja“, odnosno oblikovanja grafičkog traga i izduvni gas letelice kao materijal kojim se ispisuju stihovi, sadržaj poetske komunikacije i kontekst javnog izvođenja pred publikom, kao na aero-mitingu. Dakle, s jedne strane, reč je o performansu, javnom izvođenju, kada pesma nastaje i nestaje bez drugih materijalnih tragova sem kao događaj u sećanju posmatrača. S druge strane, nezavisno od sukcesivnosti nastajanja i nestajanja stihova, naspram simultanosti ordinarnog pesničkog teksta, čija nam je

¹⁰ *Ibid.*, str. 46.

¹¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 344.

¹² *Ibid.*, str. 666.

celina vizuelno prisutna na hartiji ili na ekranu u svakom trenutku, pesnička forma i semantika Viderovih stihova pripadaju predavangardnom tipu pesništva. Iako materijal njegovih stihova nije štamparsko mastilo nego doslovno dim, „semantička funkcija prirodnog jezika“ nije ukinuta ili transponovana, već potvrđena, rekonstituisana.

Pesničko „promišljanje“ smrti ili upotreba aviona za poetski performans mogu direktno da asociiraju na futurističke korene Viderove vazdušne poezije. I zaista, već u *Osnivačkom manifestu futurizma* iz 1909, Marinetti proklamuje novu epohu revolta, rata, stroja i brzine. Slave se dinamično i dinamizam i rat kao sredstvo oslobođenja novoga od stega staroga. Istina, avion kao bazično ratna mašina (naspram transportne i zaštitne: vatrogasne i insekticidne), kod Videra nema ratnu funkciju. U njegovom poetskom performansu avion je sredstvo objave. Ne čudi što je prvi performans koji Vider izvodi skopčan sa ispisivanjem citata iz Biblije. Pored političke funkcije (proklamacija privrženosti pučista crkvi naspram marksističkog ateizma prethodnika), kod Videra ovaj izbor ima snagu anticipativne identifikacije sa silom koja daje i uzima život. Vider nije akrobata koji svojom letelicom izvodi lupinge, demonstrira letelačku veštinu i uzbuđuje publiku, nije ni pilot borbenog aviona koji na Dan državnosti ispušta vazdušni trag na nebu, odajući počast kultu države. Smrt je i za Videra svojevrsna zagonetka, otuda je u svojim stihovima supstituiše različitim pojmovima. Ali on je u isto vreme mefistofelovski doktor Tulp, pesnik koji o smrti peva okrvavljenih ruku, s one strane graničnog iskustva.

Vider nije bio autor manifesta, kao futuristi ili pripadnici drugih avangardnih pokreta, koji su manifest proizveli u novi, utopijski, hibridni prozni žanr. O izložbi fotografija, održanoj nakon letačkog performansa i ispisivanja stihova o smrti, u stanu njegovog klasića u Providensiji, elitnom kvartu glavnog grada Čilea, saznajemo posredno, parcijalno i iz perspektive jednog sporednog posmatrača. Ono što se može zaključiti je da je Vider fotografisao svoje žrtve, pre i posle njihovog usmrćivanja, da je fotografisao delove njihovih tela koje je postavio u ambijent prirode. Mlada ženska tela, ženski leševi, dekomponovani i rearanžirani, svedeni su na gradivni materijal umetnosti i ustoličeni kao faktualna referenca za objektivističku evokaciju (romantičarska figura mrtve drage u Viderovom slučaju postaje draga mrtva). Fotografije obrazuju niz postscena koje ne svedoče o poslednjim trenucima žrtve, već o početnim trenucima objekta žrtve. To su scene prividno dokumentarne, a zapravo artifičijelno samosvrhovite ili kriptično alegorijske.

Ovde se iznova nalazimo pred zagonetkom u Bolanjevom tekstu. Nejasno je čemu služi Viderov morbidni performans koji počiva na zločinu. Treba li pokušati kodiranje njegovih činova u ezoterijskom, satanističkom ili ključu nekih starih obreda? Možda u Videru treba videti demijurga koji je vođen mutnim porivima proizveo delo koje nadilazi čak i fašizam, jer nema nikakvu rasističku ili antisemitsku podlogu, koji likvidira mlada i zdrava tela umesto npr. obolelih ili *devijantnih* sklonosti? Kada Vivijan tumači etimologiju prezimena ovog lika na nemačkom jeziku, jedno od značenja koje navodi je „kontra“, „nasuprot“, „prema“, kao u primeru „Widerchrist“ („antihrist“), ili u primeru „Wed'den“: „uživati nastrano u posmatranju nekog objekta koji uzbuđuje našu seksualnost i(li) naše sadističke sklonosti“.¹³ Oba rečnička određenja bi se sasvim lepo uklopila kao motivacija Viderove akcione poetike, ali tekst novele se ne trudi da podrži takvo čitanje.

¹³ *Udaljena zvezda*, str. 49.

Impotentni sadista ili pali anđeo, Karlos Vider će u nekoj vrsti ne samo kosmičke, već i poetske pravde, pasti kao žrtva plaćenog atentatora, bivšeg policajca i političkog prognanika, Abela Romera. Narator nemoćno apeluje da Romero poštedi Videra. Viderova smrt podseća na smrt proračunatog masovnog ubice iz filma *Sedam* Dejvida Finčera, scenariste Endrua Kevina Vokera. Ključni momenat obe likvidacije (ova filmska je složenija i pretenciозна) predstavlja to što je zlikovac lišen života, ali pravda nije zadovoljena. Time je uvrnuta logika zločina trijumfovala nad pokušajem uspostavljanja moralnog poretka, narušenog okrutnim i egzemplarnim zločinima. Otuda nema ni katarzičnog olakšanja nakon uspešno sprovedene detektivske istrage. Umesto bezličnog i nepristrasnog delovanja institucija pravnog poretka, pravdu je samoinicijativno podelila privatna osveta.