



MESTO SUSRETA

Nije preterano reći da je Roberta Bolanja u srpsku književnost uveo Igor Marojević: on nije samo prvi i najuporniji njegov prevodilac kod nas, već i onaj koji je, promovišući Bolanja i ističući njegov značaj u koordinatama latinoameričke i svetske književnosti, otkrio i preporučio ovog pisca srpskim čitaocima. Danas su u mom čitalačkom iskustvu Bolanjo i Marojević neodvojivi: čitajući Marojevićevo prozu, ja u njoj i nesvesno tražim Bolanjove uticaje, kao što u Bolanju nalazim tragove Marojevićevog ukusa i poetičkih sklonosti; i da hoću ili da za tim ima potrebe, takav doživljaj više ne mogu da izmenim. Ne znam, međutim, da li me to čini boljim čitaocem bilo kojeg od ovih autora.

Za to je najverovatnije „kriv“ moj najraniji susret sa Bolanjom, pre punih petnaest godina, u *Ispravama za ples* (Svetovi, Novi Sad, 2002). U ovom izboru Čileančevih priča, prisustvo sekundarnog autora – prevodioca i priređivača Marojevića – bilo je daleko najsnažnije: Marojević je odabrao priče iz *Telefonskih poziva* (1997) i *Kurvi ubica* (2001), na taj način, uslovno rečeno, i objedinjujući ove zbirke; sećam se da prilikom prvog čitanja, kao ni danas, nisam imala utisak da čitam zbirku („deset priča plus poklon – kratki roman“,¹ kako je to Marojević, pretpostavljam polušaljivo, sročio u propratnom tekstu), već knjigu priča, žanrovsku strukturu višeg stepena objedinjenosti. Tu celovitost je *Ispravama za ples* dao upravo on, čitalac Marojević, koji u različitim narativnim celinama Roberta Bolanja traga za kohezivnim elementima, ako ne i za konceptom, u svom iskustvu spajajući i (pre)uređujući ono što je za autora svakako bilo odelito i nezavisno. Zbog toga, što se mene tiče, ovo nije samo Bolanjova, već i Marojevićeva knjiga, mesto susreta, a u izvesnoj meri i prožimanja njihovih stvaralačkih duhova.

Nije zanemarljiv ni trenutak u srpskoj književnosti, na samom početku 21. veka, kada nam je ovaj prevodilac ukazao na Bolanjove umetničke kvalitete: neorealizam Čileančevog prosedea koji patos nije ugrozio niti ublažio (ako se nije desilo i suprotno!), u domaćoj umetnosti pripovedanja tada je još uvek bila odlučno potiskivana, kao nedovoljno intelektualna ili artifičijelna. U spomenutom propratnom tekstu, naslovljenom kao „Rasprsnuće stvarnosti“, Marojević je nastojao da kritički uoblič i istakne ono što je u Bolanjovoj prozi smatrao najznačajnijim i najvrednijim. Iako sam nije upotrebio tu reč, Srbin je u Bolanjovoj umetnosti tražio i pronalazio autentičnost, životnu i stvaralačku: srpsko izdanje *Isprava za ples* bilo je ogledalo svoga autora, ali i koncentrat vrlina umetničkog pripovedanja uopšte, koje iz samog središta postmodernizma, epohe zamora, krize i hipokrizije, pretenduje na plodnost i vitalnost; njihov potencijal je trebalo da bude prevratnički, da ukaže na izlaz za savremenu umetničku prozu (implicitno stacioniranu u ćorsokaku), na put koji bi, između Borhesa i Karvera, vodio ka nečemu drugačijem, možda čak i novom. Narativni postupak koji je karakterisao odabrane Bolanjove priče, alatka za dosezanje te drugačijosti, bilo je

¹ *Isprava za ples*, Svetovi, Novi Sad, 2002, str. 198.

insistiranje na mimetičnosti koja bi, implicitno, na svakom koraku bila relativizovana, na neorealizmu dovedenom u pitanje: „Insistirati na začudnim aspektima stvarnosti u kakvoj se, na primer, geslo *anything goes* svakojako pervertuje [...], znači zahvatiti raznovrsne eklekticizme i paradokse svakodnevice. [...] Ni najmanje ne bežeći od svakidašnjih paradoksa unutar onog domaćeg – ‘egzotičnog’, ‘magijskog’ – kao ni od obilatog oslanjanja na Biblioteku, Bolanjo relativizuje mimetski stupanj svog neorealizma”,² kaže Marojević u svom pogovoru.

Čitajući danas ponovo ovu knjigu, pitam se šta još može da bude autentično u svesti postmodernog čoveka, sastavljenoj od falsifikata i olupina identiteta i, naročito, šta može da bude autentično u pitanjima savremene književnosti, s oba njena kraja, i stvaralačkog i receptivnog, čitalačkog?

U pre više decenija prevedenoj, ali i dalje aktuelnoj a možda i nedovoljno čitanoj knjizi Lajonela Trilinga *Iskrenost i autentičnost* stoji, otprilike, da autentičnost treba tražiti u celovitosti zadobijenoj kroz izokretanje načela visoke kulture; na planu pojedinačne egzistencije, autentičnost alternira sa iskrenošću koja je moguća u slučaju ostvarivanja sklada između mene i mog najboljeg ja. Iz toga bi proizlazilo da se pitanje autentičnosti bar delimično preklapa sa pitanjima o identitetu, kao i da je ono, u suštini, moralne, a ne estetičke prirode, te da se razrešava u odnosu između pojedinca i društva, a ne između pojedinačnog dela i književnoistorijskog kanona na čijoj pozadini ono nastaje; autentično ne mora da bude isto što i novo ili originalno.

Kakav je, onda, to moral Bolanjo tematizovao u *Ispravama za ples*?

Već na prvi pogled je jasno da su junaci ovih izabranih priča predstavnici manjinskih identiteta i gubitničkih egzistencija; ponekad je to njihovo outsajderstvo i dvostruko, kao u priči o Đoani Silvestri koja nije samo porno-glumica, već i neizlečivo bolesna, najverovatnije na samrti („Đoana Silvestri”). Važno je pritom razlučiti da je socijalno outsajderstvo Bolanjevih junaka (prostitutki, homoseksualaca, prestupnika građanskih zakona) posledica, a ne uzrok onog važnijeg, egzistencijalnog outsajderstva koje ih mori: sâmo postojanje nekih od najupečatljivijih Bolanjevih junaka podrazumeva kršenje pravila, prekoračenje granice, ono je greh, i to bez metafizičke pozadine i objašnjenja, tako da ne može do kraja ni da se spozna niti da se spere: Lalo Kura ne može da se oslobodi duha porno-filma čiji je plod bukvalno i bio („Prefiguracija Lala Kure”). Nije, stoga, ni neobično što Bolanjovi pripovedači povremeno zazivaju neke od svojih srodnika po gnostičkom iskustvu postojanja kao bačenosti ili pada, Kamijeve i Kafkine protagoniste pre svega, koji su i sami stranci u odnosu na svet u koji su zapali i na čije zahteve najpre ne umeju, a kasnije i ne žele adekvatno da odgovore: „kolonijalni Kafka” Sensini je svoje odnose sa sinom unapred odredio prema modelu porodične situacije Gregora Samse („Sensini”), dok narator „Crva” pronalazi svoju omiljenu knjigu, Kamijev *Pad*, u sceni porno-horora koji opsesivno analizira.

U odnosu između tako nastrojanih junaka i društva, seksualnost igra jednu od glavnih, ako ne i ključnih uloga: govoreći o svojoj ili tuđoj polnosti bez uestezanja i postidečnosti, Bolanjovi ljudi u stvari ignorišu, pa i negiraju norme ljudske zajednice u kojoj se neizbežno kreću; nema tu govora o erotičnosti, već jedino o patnji i nasilju, o različitim stupnjevima sadizma. Na taj način, međutim, oni ne izazivaju konflikte, nisu čak ni drski, već su samo

² *Ibid.*, str. 196.

pomereni i čudni, dok pokušavaju da razumeju ili objasne sopstveno osećanje života. Takva sloboda je, s jedne strane, dokaz njihovog autsajderstva, pa i samomarginalizovanja (jer se sami „ispisuju“ iz sveta pristojnih i normalnih, društveno prihvatljivih), a sa druge, njihovog truda na putu ka (samo)shvatljivosti i znanju. Zbog toga je seksualnost Bolanjevih junaka prožeta nagonom ka smrti („Doana Silvestri“, „Život En Mur“), kao što je u književnostima ranijih epoha to bila ljubav; ljubav je, u stvari, zamenjena seksom.

Pošto je takvim junacima poverena uloga naratora ili im je pripovedačka tačka gledišta naklonjena i bliska, prijateljska, u Bolanjevnoj prozi se do standarda/prirodnosti uspinje ono što je iz perspektive građanskog morala neprihvatljivo ili nenormalno. To ne znači da nam se posredstvom ispovesti junaka ovih priča otvaraju vrata u svet pokvaren, prljav ili amoralan, u kome nema raspoznavanja dobra i zla, već samo da u njemu ne važe merila građansko-hrišćanske pastorale: materijalnost njihovog postojanja je isključiva, bivstvovanje ne daje znake transcendiranja, duh se pojavljuje jedino u negaciji. Posredi je, dakle, ono izokretanje vrednosti visoke kulture, odnosno promena reda veličina koja se razmatra u spomenutoj knjizi Lajonela Trilinga.

Otuda bi proizilazilo da su utisci o autentičnosti Bolanjevog umetničkog sveta najvećim delom posledica odstupanja njegovih pripovedača/junaka od građanske norme kao odgovora na neautentičnost društva. U fukoovskoj viziji, ili je možda bolje reći, fantazmagoriji buduće čileanske književnosti, Bolanjo kaže: „68. Svi pesnici, tada, živeće u umetničkim komunama zvanima zatvori i ludnice. 69. Naša imaginarna kuća, naša zajednička kuća“.³ Do tog „raja za proklete“ dolazi se kroz spomenuto naglašavanje materijalnosti postojanja i negiranja transcendencije, kroz insistiranje na autsajderstvu. Poput junaka Kamija i Hesea, Bolanjevi ljudi prevazilaze očajanje tako što čine sve što mogu kako bi to očajanje intenzivirali; njihovi odgovori na neprijateljski poredak postojanja su u suštini libertinski. Zahvaljujući tome, stvoren je utisak da je u umetničkom svetu *Isprava za ples* pritisak kategoričkog imperativa popustio ili sasvim izostao, zbog čega individualnosti književnih junaka istupaju u prvi plan, kao da su oslobođene. Sledeće pitanje je ipak *od čega?*

Samospoznavaju junaka ne predodređuje jedino moral (koji možda i nije naročito teško odbaciti), već i društvena koreografija koja zahvata sve, do elementarnih oblika međuljudskih odnosa, kakvi su odnosi između roditelja i dece ili između ljubavnika. Uspostavljanje i razrada analogije između života i žanrovskog filma, porno i horora, u više Bolanjevih priča, naglašava zdatost ljudske sudbine socijalnim kontekstom, društvenošću, njenu svodivost na nekoliko klišeja („Crv“, „Život En Mur“), odnosno predodređenost za život koji je tek surrogat ili falsifikat „onog pravog“: „Sve je u kuhinji bilo veštačko“, kaže jednom prilikom Lalo Kura, „Nije bilo pravih tanjira, ni pravog pribora, ni pravih lonaca. Takav je film, rekao mi je Bitrih“⁴ („Pregfiguracija Lala Kure“). U opštem važenju i klišetiziranosti tog i sličnih surrogata nalazi se zamka za svaki duh koji teži oslobođenju: vernost sebi ne može da bude više od poražavajućeg niza samoobmana sebe i drugih, od rastrzavanja svesti, doživljavanja ničega drugog do sopstvene neautentičnosti („Gomes Palasio“). Važno je, stoga, uočiti da kada ignorišu društvene norme, junaci u stvari ne odbacuju samo društvo, već i one delove sebe koji su oblikovani rečenom koreografijom, ispunjavanjem društvenih očekivanja;

³ *Ibid.*, str. 184.

⁴ *Ibid.*, str. 156.

u tom odbacivanju uvek ima elemenata samodestruktivnosti, ali i ne-ljubavi prema tzv. bližnjima („Život En Mur“).

Zvučaće donekle i paradoksalno, ali upravo taj upliv neprimerenosti junaka, donoseći predukus (ili iluziju) oslobođenja (od obaveza prema drugom), porađa i slutnju da svet, kada jednom otpadne od njutnovske logike, postaje (ili se otkriva kao) nepoznat, stran, te da je u njemu moguće sve, ali pre svega ono što je strašno. To bi značilo da zajedno sa ljudskošću Bolanjevih junaka raste i uticaj iracionalnog, demonskog – ogoljene postaju sile koje su prema njima ravnodušne, ali koje oličavaju postojanje („Gomes Palasio“, „Isprave za ples“).

Zato se i dešava da čitalac junake percipira kao autentične upravo u trenutku u kojem uviđa njihovu nesaobrazivost sa svetom koji nije ustrojen prema njima i kojem oni nisu u stanju da se prilagode, odnosno njihovu reprezentativnost za opšteljudsku situaciju – u kojoj je čovek igračka u vlasti neljudske sile koja upravlja njegovim i svakim postojanjem.

Kroz nepristajanje na norme građanskog društva, dakle, Bolanjevi junaci ne odbacuju samo okolnosti koje ih ograničavaju socijalno, već i egzistencijalno. Zato oni ne pretenduju na moć (odnosno, na iluziju moći) nad društvom (to bi, s njihove strane, možda bilo i malo-građanski), već nad samim postojanjem: samoubistvo junaka je ekstremni oblik ignorisanja društvenih normi i izjednačavanja po moći sa silama koje su sve do tog trenutka upravljale njegovim životom („Dani 1987“).

To bi istovremeno značilo da Bolanjevi junaci imaju, bar malo, i profetskih potencijala, da su propovednici nekih, kako se to obično kaže, izgubljenih istina, što ih čini herojima, a njihovo stradanje patetičnim; oni u sebi, a mi u njima (a ne u njihovom odnosu prema svetu) tragamo za autentičnošću i za iščezlim smislom.

Ovakvo poimanje izokrenutih vrednosti krije još jednu neizbrušenost: Bolanjevi junaci se samoodređuju kroz suprotstavljanje apolonskom načelu bivstvovanja; narator „Jedne književne avanture“, na primer, to radi hotimično, dosledno i eksplicitno. Međutim, otpadanje od apolonskog principa kao nad-ljudskog nije isto što i dosezanje autentično ljudskog (iako se sa njim najčešće poistovećuje), već približavanje dionizijskom načelu koje ljudskome nudi samozaborav, a ne samospoznaju.

Da li je, onda, ono što današnji Bolanjev čitalac percipira kao izvor umetničke autentičnosti njegove proze u stvari samo opredeljenje za tematizaciju i predstavljanje društveno teže prihvatljivih, skandaloznih sadržaja ili za povlađivanje autsajderstvu (Triling bi najverovatnije rekao za povlađivanje izopačenosti), teško je reći. Ono što je izvesnije jeste da poređenja sa Borhesom i Karverom o savremenim pripovedačima više ne govore ništa; to su suprotstavljene i već šablonizovane poetičke magistrale u kojima zbog prečestih i olakih poštapanja nije preostalo mnogo smisla. Šta o autentičnosti može da kaže savremeni obrazovani čitalac, naoružan tim i sličnim obrascima i analogijama? Ništa, bojim se. Autentičnost je, kao i sve izgubljene istine, s one strane, dosežna još jedino u lepim pričama.

Ono što pripovedač jedne od priča iz ove knjige, zastupnik autorove ličnosti u svetu umetničkog dela, koji se i predstavio kao Roberto Bolanjo, izgovara u „Susretu sa Enrikeom Linom“ primenljivo je na čitavu savremenu kulturu: „U tom trenutku sam saznao da Lin zna da je mrtav. Srce mi više ne radi, govorio je. Moje srce više ne postoji.“⁵

⁵ *Ibid.*, str. 190.