



## PISATI O NEIZRECIVOM

### Igra dvojnosti i premeštanja u *Udaljenoj zvezdi*

*Užas je najređe nem.*  
Erih Auerbah (1946)

*Jednom si osetio u prostoru  
svoje imaginacije  
da je vika gubitnika  
nema i gluva, iako viču zajedno.*  
Leon Gieko (1976)

Između *Nacističke literature u Amerikama* i *Udaljene zvezde*, dvaju romana Roberta Bolanja objavljena u nekoliko meseci 1996, značajan prostor je ispunjen eksplozivanjem priče o „Zloglasnom Ramiresu Hofmanu“, poslednjem sahranjenom lešu u bezmernom panteonu zloglasnih u prvom romanu. Njeno uskrsnuće u *Udaljenoj zvezdi* sugerise vampirizaciju sopstvenog pisma, ali i palimpsest utoliko što ispunjava uslove prisustva unutar oba teksta i njihovog komentarisanja, kao što transformiše izvornik; u terminima Žerara Ženea, između dvaju spisa se prepoznaju odnosi intertekstualnosti, metatekstualnosti i hipertekstualnosti.<sup>1</sup>

Udvajanje u vidu eksplozije fundamentalne epizode prvog romana u drugom sa sobom nosi druga udvajanja koja docnije nastaju u nizu. Izvornu priču autoru *Nacističke književnosti u Amerikama* predao je „Arturo B., veteran cvetnih ratova koji je pokušao da se ubije u Africi i koji nije bio zadovoljan konačnom verzijom (...) Arturo je želeo dužu priču – ni ogledalo ni eksploziju ostalih poglavlja knjige, nego ogledalo i eksploziju priče, same po sebi. Tako da smo tokom mesec i po dana, zatvoreni u mojoj kući u Blanesu i sa završnim poglavljem romana *Nacistička literatura* u ruci i po diktatu njegovih snova i košmara, sačinili roman koji je pred čitaocem.“<sup>2 3</sup>

Naracija je dvojnuk druge naracije, a Arturo B. koautor, dvojnuk autora/pripovedača/lika Roberta Bolanja, iseljenog u Španiju. Osim toga, gotovo čitav prvi deo aktuelizovan je kasnijom naracijom pismima drugog pripovedačevog dvojnika što ostaje u Čileu da bujnom maštom osmišljava projekte, između ostalog knjigu „koja bi pokrivala sve manifestacije nacističke literature na našem američkom kontinentu“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>2</sup> Roberto Bolaño (Anagrama, 1996), str. 11.

<sup>3</sup> Prevod *Udaljene zvezde* na srpski odvijao se 2003, kad prevodiočev španski nije bio toliko dobar koliko je mislio, pa je to slučaj i sa potonjim citatom, i pojedinim vlastitim imenima u novosadskoj verziji romana. (Prim. prev.)

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 51. (Prim. prev.)

Čemu simuliranje drugog ili drugih, samodupliciranje zarad novog pričanja već ispri-povedane priče? Čemu „ponavljanje sličnog“? Građenje paralelnog sveta ili, još direktnije, dvojnika koji će potvrditi izvorna ubeđenja ili potisnuta sećanja po Frojdu može da se ostvari na dva načina: istraživanjem smisla koji je evolucijom jezika pridat reči „jezovitost“, ili nagomilavanjem svega onog što nam kod osoba ili stvari, u čulnim utiscima, iskustvu i okolnostima budi sentiment jeze.<sup>5</sup> Intenzitet s kojim se poetika dvojnog širi drugim tekstom deluje usmerena ka vrlo rizičnom načinu povraćaja „umetnosti sećanja“ koja je od davnina asocirana s jedne strane rekonstrukcijom *imago*-a, mentalnih slika i, s druge, ponovnim su-sretom s fantazmom skrivenim mutnom predstavom sveta.

„Tada: izvesna artikulacija slike i sećanja nije samo željena duplikacija sveta nego i dupli-kacija koju onaj što dobro pamti ne želi: posredi je fuzija subjekta i objekta u fantazmatici dvostrukog.“<sup>6</sup>

Rad na povraćaju sećanja između građenja *imago*-a i prepoznavanja fantazma mogao bi da se smatra delom strategije usmerene uspostavljanju distance spram priče koju je uvek teško prepričati; u slučaju Roberta Bolanja reč je o priči o nestanku osoba. Iluzija da je čovek neko drugi, da se ono neobjašnjivo premešta u drugi prostor i vreme, užas koji se opire diskursu, ono neizrecivo, funkcioniše kao igra mašte koja dopušta građenje jednog sveta ili njegovu samoizgradnju u kojoj priča može da se ispriča unatrag i smrt da ne bude defi-nitivna. Poput lika iz *Vremena osвете* nametnuti sebi nemost i živeti u njoj dok to ne postane nesnosno.<sup>7</sup> No nije dovoljno da narator izgradi sebe samog za dvojnika; složenost onog što se želi ispričati i težina da se pronađe smisao pričanom intenziviraju se iako to može da deluje kao paradoks jer na neki način, u društvenom smislu, kao da je s jedne strane već sve ispričano i s druge, kao da su jezici naracije iscrpljeni.

Tela koja se prepliću s pričom ne veruju obmanljivosti jednog jezika i jedne diskurzivnosti koji se predstavljaju kao transparentni u okviru kodova svojstvenih realističkom narativu ili svedočanstvu i, još, izvesne iseljeničke poezije koja je, makar u čileanskom slučaju, morala da obavi duboku autorefleksiju kako bi odbacila klišeje, koji kao i svako automatizovano ponavljanje, insistiraju na osećanju tuge, udaljenosti, gubitka, ne prenoseći dobru volju denuncije koja je gotovo uvek daleka dobroj poeziji.<sup>8</sup> Ako je gubitak demokratskih tradicija koje su delovale celovito afirmisane u Čileu fragmentisao Istoriju, a s njom i jezike, Bolanjo-va književnost kao da se nudi u svojstvu odgovora na propast nastojanja izgradnje jednog narativa iz jedne jedine tačke gledišta koja, osim toga, traži da se okameni u retorici koja formuliše politiku trgovine i zaborava. Estetska volja usmerena da uhvati širenje razlika

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud *Lo siniestro*. E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, Pequeña biblioteca Calamus scrip-torius, Barcelona 1979.

<sup>6</sup> Eduardo Grüner, „Elogio del fantasma. Memoria/Imagen: la Historia y su Doble“, *SYC*, Buenos Aires 1996, br. 7, str. 43–55.

<sup>7</sup> *Tiempo de revancha* (1981), režija Adolfo Aristarain; glumci Federiko Lupi i Hajdi Padilja. Za više infor-macija konsultovati Fundación Cinemateca Argentina.

<sup>8</sup> Soledad Bianchi *Viajes de ida y vuelta. Poetas chilenos en Europa*, Santiago, Chile/ Ottawa, Canadá, Ediciones Documenta/Ediciones Cordillera, 1992. Pojedine refleksije uključene su i u Garretón, Sosnow-ski, Subercaseaux, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, México-Chile, Fondo de Cultura económica.

dozvoljava mu da se diferencira od bezbednosti, ali i banalnosti i habanja pokušaja mimet-skog predstavljanja kao i da napusti iluzornu starinsku efikasnost istina izgovorenih s pre-terivanjem da bi umesto njih upotrebio jezike refleksije: ne samo estetiku, nego i etiku i politiku.

Osim što priziva bujne intertekstualne odnose sa svetskom književnošću, a koja se u lati-noameričkoj nije oporavila još od *Tri tužna tigra* Giljerma Kabrere Infantea, on zna da bez predrasuda i umesno uvrsti neknjiževne kodove: one iz muzike, plastičnih umetnosti, filma i to njegovih manje komercijalnih varijanata: *gore, snuff*, pornografije; brzine video-klipa, enigme video-igrice, nevinosti crteža koji su se, kao što znamo, pretvorili u užasno oruđe raznih operacija koje ostvaruje Art Špigelman u *Mausu*, na primer.<sup>9</sup>

Pojedini takvi resursi učestvuju u stvaranju groteskne galerije u kojoj nastaje *Nacistička literatura u Amerikama* koja kulminira „zloglasnim Ramiresom Hofmanom“. Iako je posredi ista priča, povratak istog lika u *Udaljenu zvezdu* čini od nje drugu priču. Da bi u tome uspeo, Bolanjo koristi strategije širenja, digresije, ponekad nejasnog menjanja imena i, iznad svega, kako je već rečeno, minucioznu izradu dvojnika čime se prenosi duplikacija, što ovaj tekst jeste i sam po sebi. Konstruišući bezmalo roman-enigmu, pripovedač u adolescentski svet radionica poezije koje su se umnožile pre državnog udara uvodi Alberta Ruis-Taglea, verovatno jedinog lika s dva prezimena, ali i, kako će se pokazati kasnije, jedinog što vodi dvo-struki život, a s njim i drugo ime i prezime i jedini koji svoj dom pretvara u nešto jezovito; u njemu se može iskusiti praznina: „Ono što je nedostajalo u Ruis-Tagleovom domu bilo je nešto neodredivo (...), kao da je domaćin izbrisao čitave delove stana“;<sup>10</sup> kao da je nešto ski-nuto s odveć praznih zidova. U postupku svojstvenom priči, reprodukuje se kroz posredan stil, kroz glas pripovedača, pismo u kojem pošiljalac kaže „da se osećao kao Mia Farou u filmu *Rozmarina beba* (...) Nešto je nedostajalo.“<sup>11</sup> A zatim, bez prelaza, drugi glas se nastavlja bez sintaktičkih znakova i uz sitnu promenu tona.<sup>12</sup> „Ono što je nedostajalo u kući Polanskovog filma bile su slike, oprezno skinute sa zidova da ne bi uplašile Miu i Kasavetesa.“<sup>13</sup>

Naracija lagano prebacuje tačku gledišta kako bi potvrdila ili objasnila utisak koji repro-dukuje glas drugog i u isti mah insinuirala dijalog pripovednih glasova. Ruis-Tagleov dom, kao i sam njegov vlasnik, presvlači se u dvostruku fasadu; potvrđuje auru infantilnog nepo-verenja i, sa distancom, takođe delimično objašnjava zašto je u pitanju priča koju je veoma teško preneti: „Jedino što je u tom trenutku možda znao bilo je da želi da ode, da se oprosti od Ruis-Taglea i da se više nikada ne vrati u taj goli i krvavi stan. Njegovim rečima.“<sup>14</sup>

Sećanje na taj „goli i krvavi stan“ objektivizuje, skida veo s fantazma koji se skriva iza slike i nagomilava osećaj jeze iz koje se sastoji glavni podvig Karlosa Videra, što je pravo

---

<sup>9</sup> Art Spiegelman, *Maus: a Survivor's Tale* (1973), New York, Pantheon Books, 1986 i *Maus: a Survivor's Tale II* (1986). Na španskom: *Maus. Historia de un sobreviviente. Mi padre sangra historia* (1994), Emecé editores. Il *Y aquí comenzaron mis problemas* (1994), Buenos Aires, Emecé editores.

<sup>10</sup> Bolanjo (2004), str. 15. (Prim. prev.)

<sup>11</sup> *Ibid.* (Prim. prev.)

<sup>12</sup> Izuzetan Bolanjev kvalitet ovladavanja različitim tonovima govornika doseže virtuoznost u *Divljim detektivima*.

<sup>13</sup> Bolanjo (2004), str. 15. (Prim. prev.)

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 17. (Prim. prev.)

ime i prezime Ruis-Taglea: slepo verovanje u sopstvene mogućnosti da *napravi*, ne da napiše, novu, drugačiju poeziju koja će izvršiti revoluciju čileanske poezije.<sup>15</sup> Njegov prvi čin revolucionarne poezije podudara se sa ubistvom bliznakinja Harmendija, lepota što su pohađale radionicu poezije: „ulazi noć, izlazi noć, stvarna i hitra“.<sup>16</sup> Drugi jeste u pisanju poezije na nebu – „kao da su začeta na istom tom nebu, pojavila su se slova“.<sup>17</sup> Sivi dim aviona piše (pre-pisuje) tekst *Postanka* na latinskom jeziku u momentu smrkavanja iznad grada Konsepsiona. Njegov inicijalni pesnički čin udvaja, duplicira, jedan od najstarijih tekstova o poreklu sveta u mističkom kodu koji se upravo stoga čita kao pretnja, stvara iščekivanje, strah i nemost koja je naglašena kad pilot piše sopstvenu poslednju reč: NAUČITE.

Javni pesnički činovi Videra se umnožavaju, uvek u smrkavanje; crta „zvezdu sa naše zastave, blešteću i usamljenu na nesmiljenom horizontu“.<sup>18</sup> Ali on sam je zvezda: „najsajnija i najenigmatičnija zvezda jeste, bez sumnje, Ramires Hofman“.<sup>19</sup> U drugim pesmama na nebu indirektno pominje „bliznakinje“, a uz stih „šegrti vatre“ ispisuje ženska imena: „Patrisija“, „Karmen“; „najintimniji Viderovi prijatelji znali su da je on upravo imenovao, zbirajući ih, mrtve žene“.<sup>20</sup>

Identifikovanjem Ruis-Taglea sa Viderom i ubistvom sestara Harmendija i drugih pesnika putem sopstvenog priznanja ili razmetanja – „Sve pesnikinje su mrtve“, rekao je<sup>21</sup> – duž četrdesetak redova puštaju se u pogon potencijalni prevod imena Vider u njegovim starinskim odnosno savremenim varijantama te njihove moguće kombinacije. Ako je značenje tog prezimena u pojedinim kontekstima značilo „još jednom“, „isponova“, „nanovo“, „u povratku“, u drugima se ono odnosi i na budućnost – „uvek“, „sledeći put“. Od njihovih raznih kombinacija i varijanata, otkrivajućim odnosno zastrašujućim deluje *Widernatürlichkeit*, čudovišnost, aberacija, kao i *Weiden*: „uživati nastrano u posmatranju nekog objekta koji uzbuđuje našu seksualnost i(li) naše sadističke sklonosti“.<sup>22</sup>

U međuvremenu, uspešna Viderova karijera nastavlja se putovanjem na Južni pol koje je bodovano visinama na kojima je pisao svoje pesme na nebu i koje će se okončati na Antarktiku braneći prava Čileanaca: ANTARKTIK JE ČILE. Pred novinarima „je izjavio da je najveća opasnost po njega bila tišina (...) Objasnio je da su tišina bili talasi Kabo de Ornos koji su rastezali svoj jezik do kabine aviona, talasi kao ogromni melvilovski kitovi ili kao neke odsečene ruke koje su pokušavale da ga dodirnu tokom čitavog puta, ali tihe, ućutkane, kao da je na onim prostranstvima zvuk bio ekskluzivno svojstvo muškaraca. Tišina je kao lepra<sup>23</sup> (...)“<sup>24</sup>

<sup>15</sup> Jedinu preteča srodne poetičke ambicije jeste nemački pesnik rođen u Koloniji Ponovnog rađanja Čilea, Vili Širholc, jedan od triju čileanskih pisaca *Nacističke literature u Amerikama*. Razvijam ovaj aspekt u *Biografías mínimas/infimas y el equivoco del mal*.

<sup>16</sup> Bolanjo (2004), str. 31. (*Prim. prev.*)

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 33. (*Prim. prev.*)

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 39. (*Prim. prev.*)

<sup>19</sup> Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona 1996, str. 196.

<sup>20</sup> Bolanjo (2004), str. 41. (*Prim. prev.*)

<sup>21</sup> *Ibid.*, str. 48. (*Prim. prev.*)

<sup>22</sup> *Ibid.*, str. 49. (*Prim. prev.*)

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 53, kao i prethodni citat. (*Prim. prev.*)

<sup>24</sup> „U središtu teksta je lepra“, Bolanjev stih koji je preuzela Soledad Bjanči, op. cit., str. 100.

Kao da je sve pripremano za poslednji javni poetski čin; kulminacija njegove inovativne estetike na jednoj izložbi fotografija. Dotično poglavlje podseća da je Vider privlačio pažnju žena hladnoćom svog pogleda: „kao da je iza njegovih očiju bio još jedan par očiju”,<sup>25</sup> što je tematizovanje dvostrukosti, ali i stalnih košmara pred očima kojima „nedostaje pogled”, koje skaču poput užarenih krvavih varnica, koje su ukradene, izmenjene, kakve bude u liku *Peščanog čoveka*, Hofmanove priče uzidane u temelj Frojdove elaboracije jezovitog, osećanje da „smrt ga je prijateljski posmatrala iz dubina” još jednog para očiju.

Ukoliko je fotografija umetnost pogleda, ali i dupliciranja, a autor snimaka dvojnuk samog sebe koji se prikrija na mnoge načine, uključujući i skrivanje iza sopstvenih očiju, za Videra je kod izložbe fotografija kojom se nada da će iznenaditi svoje zvanice „reč o vizuelnoj, eksperimentalnoj, suštinskoj poeziji, čistoj umetnosti, nečemu što će moći da zabavi sve”.<sup>26</sup> U iščekivanju tog priznanja poziva ih da malo urone u novu umetnost i uspeva da povрати dominantnost „očiju kao odvojenih od tela, koje kao da posmatraju sa druge planete”.<sup>27</sup>

Reakcije posetilaca na fotografije doslovno su utrobne. One, izložene na zidovima „slede određenu liniju, odnosno argumentaciju (...) One koje su zalepljene na plafon slične su (...) paklu, ali praznom paklu. One koje su okačene (...) širom četiri ugla, podsećaju na epifaniju. Epifaniju ludila.”<sup>28</sup>

Većinom su posredi portreti žena, na nekima se mogu prepoznati sestre Harmendija i drugi nestali; u scenariju gotovo lišenom varijacija, žene deluju poput raščetvorenih, uništenih manekenki mada deluju i kao žive; u retke simboličke elemente uključene u fotografije nalaze se odsečen prst bačen na betonski pod, fotografija fotografije jedne plavuše i snimak naslovne strane knjige Fransoe-Ksavijer de Mestrea.<sup>29</sup> Priča koja još jednom ponavlja naraciju jednog svedoka izložbe je štura u informacijama i emocijama, jednako kao sam Vider pred personalom Obaveštajne službe koji odnosi fotografije preporučujući prisutnima da čute i ostavljajući njega da stoji ispred prozora sa čašom viskija u ruci, pogleda izgubljenog u noći Santjaga. Niko neće saznati ništa o njemu dok sa dolaskom demokratije ne dođe do početka rekonstruisanja njegovog dosijea.

Vider se tada upisuje na listu nestalih, doduše u drugoj kategoriji, ne među one nestale 1973, u koje se ubrajaju i pesnici Huan Stajn i Dijego Soto koji, kako je to Borhes mogao napisati, ispunjavaju „svoju južnoameričku sudbinu”. Uvođenje u priču novog lika, Lorensa/Lorensa/Petre, pesnika, emotivne skice, mogućeg dvojnika Dijega Sota, ispričano kao priča u priči, takođe se okončava smrću. Šta li ih je sve sjedinilo, izuzev okolnosti da su rođeni u Čileu? Za pripovedača je to možda knjiga, ili još bolje čitanje knjige *Ma gestalt-thérapie*<sup>30</sup> Frederika Perlsa, psihijatra-begunca iz nacionalsocijalističke Nemačke.

<sup>25</sup> Bolanjo (2004), str. 86. (Prim. prev.)

<sup>26</sup> *Ibid.*, str. 86. (Prim. prev.)

<sup>27</sup> *Ibid.*, str. 92. (Prim. prev.)

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 96. (Prim. prev.)

<sup>29</sup> U izboru se mogla naći i manekenka koja predstavlja Olimpiju, Spalancanijeva kćerka u *Peščanom čoveku* E.T.A. Hofmana.

<sup>30</sup> U verzijama koje sam mogla naći po bibliotekama naslov je zapravo *Gestalt-thérapie*. Međutim, zanimljiviji je izbor autora koji uspostavlja ponovne veze diktatura u Južnom konusu sa nacionalsocijalizmom.

Rekonstruisanje Viderovog *curriculum vitae*-a (za njegov dosije brine se pravosuđe) ostvaruje se u arhivima Nacionalne biblioteke koji sadrže vazдушnu poeziju i njenu gotovo potpunu fotografsku reprodukciju, hronologiju, dramu koju potpisuje Osvaldo Paćeko, *Intervju sa Huanom Sauerom* i zbir vrlo različitih časopisa u kojima se prepoznaje njegova poetika; u jednom od njih govori o humoru, grotesci, književnim vicevima bili krvavi ili ne i zaključuje da se niko ne može uzdići do suđenja o toj manje vrednoj književnosti. U Paćekovom pozorišnom delu sa tezom „jedino bol je povezan sa životom, isključivo bol može *da ga otkrije*“,<sup>31</sup> glavni junaci su sijamska braća koja se sledeći pravila jedne igre uzajamno muče u ciklusima u kojima žrtva i mučitelj menjaju uloge; jedina granica koja se ne sme preći jeste smrt drugog (koja bi, očigledno, bila i smrt jednog te istog). Igra (predstava) se odvija u zatvorenom prostoru kuće sijamskih blizanaca i na otvorenom prostoru parkinga supermarketa.

Granica rekonstrukcije ličnog Viderovoga puta, njegovo ponovno pronalaženje, postać privilegija i rizik pripovedača/glavnog junaka do kojeg dolazi uvođenjem lika Abela Romera, slavnog policajca iz doba Aljendea, a sada privatnog detektiva koji prati tragove Karlosa Videra. Pošto je njegovo poznavanje književnosti ne samo oskudno nego i bezrezervno kanonsko – nije išao dalje od Viktora Igoa, Lopea de Vege i Gabrijela Garsije Markesa – neophodna mu je pomoć jednog pesnika.<sup>32</sup>

Iako pripovedač na početku odbija da ga prati u ubeđenju da Vider nije pesnik, nego zločinac,<sup>33</sup> pažljivo čita časopise koje mu Romero ostavlja da bi otkrio kako je „svaki put sve umešaniji u priču o Videru, koja je govorila još o nečemu, iako tada nisam znao o čemu“.<sup>34</sup> To mu se otkriva snom: „Sanjao sam da nekim velikim drvenim brodom, možda galijom, putujem preko velike bare. Bio sam na nekoj žurki na krmenoj palubi gde sam pisao pesmu ili možda dnevnik i posmatrao more. Onda je neko, jedan starac, počeo da viče *tornado!*, *tornado!*, ali ne sa ivice galije nego sa ivice neke jahte ili stojeći na gatu. Isto kao u jednoj sceni iz Polanskovde *Rozmarine bebe*. U tom trenutku galija je počela da tone, a svi preživeli smo se pretvorili u brodolomnike. U moru, plutajući uz bure sa domaćom rakijom, video sam Karlosa Videra. Plutajući, čvrsto sam stezao jedan od nagnjilih drvenih polukrugova bureta. U tom trenutku sam razumeo, dok su nas talasi udaljavali, da smo Vider i ja puto-

<sup>31</sup> Bolanjo (2004), str. 102. (*Prim. prev.*)

<sup>32</sup> Međutim, njegovo mišljenje o Žaveru, neumoljivom policajcu iz *Bednika*, podudara se sa jednim Gramšijevim opažanjem: „Iz Žavera možda nastaje tradicija po kojoj i policajac može da bude 'dostojan poštovanja'“. Videti „Sobre la novela policial“, *Literatura y vida nacional*, Lautaro, Buenos Aires 1961.

<sup>33</sup> U ovom bez sumnje slojevitom i vrlo korisnom tekstu, teoretičarka i priređivačica nalazi Bolanju materijalne greške, koje su dakako oprostivije u fikciji nego njenom tumačenju, da bi ih sama napravila: Romero uopšte ne sledi pripovedačevo ubeđenje da je Vider zlikovac. U originalu piše: „Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro *usted* no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí, todo depende del cristal con que se mira, como decia Lope de Vega, ¿no cree?“ (*La estrella distante*, 1996, str. 126). [„Rekao sam mu da za mene Vider nije pesnik, nego zločinac. Dobro, dobro, rekao je Romero, ne budimo netolerantni, možda za Videra ili za bilo kog drugog *vi* niste pesnik ili ste loš pesnik, a on ili oni ne, sve zavisi od stakla kroz koje se gleda, kako je govorio Lope de Vega, zar nije tako?“; Bolanjo (2004), str. 124. (*Prim. prev.*)]

<sup>34</sup> *Ibid.*, str. 128. (*Prim. prev.*)

vali *istim* brodom, s tim što je on doprineo njegovom potapanju, a ja sam učinio premalo ili ništa da to bude izbegnuto.”<sup>35</sup>

Vraća se motiv brodoloma, veoma čest u slučajevima društvenih katastrofa poput, na primer, masovne deportacije Jevreja u nacionalsocijalističke kampove, što je tema koja je proučena u delu *Prima Levija*.<sup>36</sup> I kao metafora što sjedinjuje raznovrsne elemente tematizovane u čileanskoj poeziji: „Matérialisée dans bon nombre d’écrits poétiques actuels, la symbolique du naufrage souligne chez leurs auteurs la présence d’un esprit de génération miné par un sentiment de défaite et de perte. Cette attitude lyrique (...) cristallise dans une construction de langage très dépouillée, finement élaborée, que l’on découvre aussi bien au niveau conceptuel qu’au niveau rhétorique.”<sup>37</sup>

Nije slučajno što do metafore brodoloma, do tematizovanja straha i složenog diskursa što preuzima odgovornost pred Istorijom dolazi onda kad prisustvo Videra u časopisima i na video-snimcima približava trenutak prepoznavanja, starogrčke anagnorize, jezovite mogućnosti: videti ga i prepoznati znači rizik da čovek koji to radi bude viđen i prepoznat.

„Onda je stigao Karlos Vider i seo pored velikog prozora, na tri stola od mene. Na trenutak (u kom sam osetio da gubim snagu) sebe sam video gotovo priljubljenim uz njega, koji je, užasan sijamski blizanac (...)”<sup>38</sup>

Zastrašujući dvojnici koji potvrđuje košmar vraća jednu književnu tradiciju, psihoanalitičku, ali i istorijsku; svi možemo da budemo drugi ne prestajući da u sopstvenim snovima i košmarima budemo isti mi, ali kako opisati sudbinu drugih, osuđenika što smo mogli da budemo ali nismo? To je najbolje rekao Valter Benjamin: „Nema dokumenta o civilizaciji koji ne bi u isti mah bio dokument o varvarstvu. A budući da dokument o civilizaciji po sebi nije imun na varvarstvo, to ne može da bude ni proces prisećanja tradicije kroz koji se prelazi sa jednog na drugo.”<sup>39</sup>

Ko deli svest o užasu i sa njom sudbinu onih koji su ga propatili, obavlja posao izgradnje slike i razgrtanja fantazma, traži da nas načini priče ne potvrde – i zadovolje – u ubeđenju da ono što se desilo ne može da se ponovi; neće snimiti Šindlerovu listu nego film *Šoa*: uništavanje, ali i svest da su artikulacija nacionalsocijalizma i, na drugom nivou, vojnih dik-

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, str. 128–129. (*Prim. prev.*)

<sup>36</sup> „Le thème du naufrage parcourt l’ensemble de l’œuvre de Primo Levi de manière latente et souvent allégorique. Présent aussi bien dans ses récits sur la déportation que dans ses poèmes, ce thème semble se rattacher à toute une symbolique littéraire et poétique destinée à transmettre une réalité historique souvent difficile à décrire par de simples mots. L’image du naufrage semble en effet tenir lieu de symbole et de figure rhétorique susceptible de pallier l’absence d’un langage capable de décrire l’indicible d’Auschwitz. Si l’on reprend au sens propre la notion de naufrage, on rappellera qu’elle véhicule communément l’idée de catastrophe, de désastre et d’engloutissement ; l’engloutissement d’un individu ou d’un groupe plongé dans un univers qui lui est étranger et hostile, l’univers marin, dans lequel il est quasiment impossible de survivre.” Sophie Nezri, “Primo Levi ou le naufrage de la déportation”, “Cahiers d’études romanes”, Nouvelle série, Naufrages, br. 1, Université de Provence, Aix-Marseille 1, 1998, str. 99.

<sup>37</sup> Adriana Castillo-Berchenko “La métaphore du naufrage dans la poésie chilienne d’aujourd’hui”, “Cahiers d’études romanes”, Nouvelle série, Naufrages, br. 1, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 1998, str. 126.

<sup>38</sup> Bolanjo (2004), str. 150. (*Prim. prev.*)

<sup>39</sup> Walter Benjamin, “Tesis de Filosofía de la Historia”; *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, str. 46.

tatura u Južnom konusu koje su od odsustva načinili neki vid fantazma, u kulturu uveli dimenziju nejasnosti, koja će se morati uvek razjasniti; moraće se reprodukovati neprijatnost, iritacija i, neizbežno, izvesno razočaranje pošto više nije moguće ponoviti iluzije; možda ih treba opet osmisliti.

*Baltimor, januar 2000.*

**Izvornik:** Celina Manzoni, "Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*", u: Celina Manzoni (ur.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002, str. 39–50.

*(Sa španskog preveo Igor Marojević)*