



## ИМЕНИЦА КОЈА ИМА САМО МНОЖИНУ ИЛИ ОТПОР ЈЕ *PLURALIA TANTUM*

(Петер Вајс: *Есџеџика оџџора*, превео са немачког Слободан Дамњановић,  
Контраст, Београд, 2019)

*Тамо иде њосџоји оџџор, џамо њосџоји и кулџура. У џишини и њоко-  
равању кулџура несџаје, а осџају само церемоније и обред. Чак и ако је у  
џој чудовишној дисџроџорџи снаџа само неколико сџоџина њојединаџа  
осџало џривржено својој њобуни, џа џриврженосџ је доказ њосџојања  
кулџуре.*

Петер Вајс, *Есџеџика оџџора*

### Читање у мрачним временима

Није свеједно када, у ком тренутку се чита нека књига. Ни када, у ком тренутку и историјском часу се о њој пише. Резонанца између тренутка читања неке књиге/писања о њој и историјског тренутка који се на то читање и писање надвија понекад је пресудна за рецепцију књиге и њено разумевање. Још битније: пресудна је за њено прихватање.

Могла сам на пример читати *Есџеџику оџџора* Петера Вајса у оном тренутку када су соцреалистичке скулптуре красиле улаз бројних зграда и институција у СФРЈ, чинило се да су постављене у неумереном броју свуда наоколо, подупирући снагу једног мита. Могла сам, такође, читати овај епски дугачки роман у три тома у тренутку пада Берлинског зида за којим је уследило уклањање свих споменика посвећених победи комунизма широм Источне Европе: у Будимпешти су ти споменици склоњени на једно место и од њих је направљен некакав забавни меморијал, посткомунистички луна-парк у коме су се туристи са свих страна света (па и они из Источне Европе) могли упознати са постојањем једног, чинило се, пораженог и прогнаног мита. Игра је случаја што *Есџеџику оџџора* нисам читала током ратова на просторима бивше СФРЈ када је уклањање споменика – како соцреалистичких тако и оних високомодернистичких, апстрактних али посвећених антифашистичкој борби и победама НОБ-а – узело маха широм уништене државе да би се наставило до дана данашњег. Ипак, чињеница да га читам у 21. веку који се суочава са озбиљним последицама уништавања мита о револуционарној комунистичкој борби не чини ми се случајним. Као и сви митови, и овај се темељи на архетипским обрасцима борбе за (другачији, бољи?) живот и њеној непорецивој, самообнављајућој нужности. У *Есџеџици оџџора* класна борба поново (за)добива своје заборављене епске и херојске обрасце који потврђују храброст оних који су у своје име и у име потлачених и експлоатисаних устали против несагледиво

надмоћнијег противника. И одлучили се, како то виде јунаци Вајсовог романа, да се придруже Хераклу, том једином смртнику који се дрзнуо да подржи богове у њиховој борби против Титана.

Вајсов роман има, у својој епској волуминозности, нешто од монументалне природе споменика који аутор подиже јунацима борбе против класног тлачења како би та борба задржала своју митску снагу и значај, свој политички смисао који је током друге половине двадесетог века систематски фрагментарисан, чиме му је одузета друштвена и културолошка мобилизацијска моћ. Парадокс је да се тај систематски уништаван политички мит изненада испоставио потребнијим него икада – како Европи 21. века, тако и целом свету. Вајс отуда посвећује свој роман оним јунацима чији су споменици уклоњени или се уклањају широм Европе, а имена бришу из уцбеника историје: малобројнима али оданима, чија храброст, упркос поразу њихове политичке борбе, мора остати запамћена како би се та борба наставила.

У том смислу *Есџеџика оџџора* јесте роман-споменик, који настаје у оквиру културе сећања и деловања Мнеме „која се налази под заштитом богиње Мнемосине и надахњује нас на уметничко стварање“. Само је уметничко стварање, сматра Вајс, сила која је резултат „мнестичких функција мозга, које у његовим аудитивним и визуелним центрима, у центру за временску и просторну организацију, чувају све што смо опазили и које нам под дејством нервног узбуђења отварају врата без којих се, приликом сецирања, никада не би могли открити трагови те способности мишљења састављене од успомена“. Отуда *Есџеџика оџџора* покушава да отргне од процеса заборављања и пропадања један мит који се испоставља као есенцијалан и неопходан како за актуелно политичко делање тако и за историјско разумевање изненађујуће репресивног света који смо неприметно градили од Другог светског рата до данас. Изузетно је драгоцен читати овај роман у садашњем тренутку, када смо болно суочени са постполитичким светом глобалног неолиберализма и његовим последицама од којих је, чини се, најтежа управо немогућност адекватне политичке акције. Требало би се из тих разлога посебно захвалити издавачкој кући „Контраст“ која је смогла снаге да изда обимно Вајсово дело у преданом преводу Слободана Дамњановића који нам предочава богату интертекстуалну густину неуморног Вајсовог приповедања што хрли ка свом циљу не осврћући се ни на какве комерцијалне захтеве везане за идеју о томе шта би књижевност која се радо чита могла и морала бити. Уздам се у то да ће тренутак у коме је код нас Дамњановићев превод *Есџеџике оџџора* угледао светлост дана допринети адекватном разумевању и свесрдном прихватању ове надасве потребне и зачуђујуће узбудљиве књиге која поставља питања на која као да нема правог одговора: шта је отпор и како он заправо изгледа? Како га препознајемо и која је његова естетика, његов препознатљиви говор и стил?

### **Пергамски фриз и естетика споменика**

Није случајно што *Есџеџика оџџора* почиње чудесном сценом испред Пергамског фриза у којој три изузетно млада јунака романа (што никако не би требало сметнути са ума) у свом неуморном процесу (само)образовања проучавају приказ борбе богова

и Титана, чувену причу познату под називом Гентомахија. Пергамски фриз појављује се у роману као посебно значајан уметнички образац по коме као да је писан роман сâм. Хомологија између Пергамског фриза и Вајсовог романа *Есџеџиика оџџора* вишеструка је: она је везана како за настанак Пергамског фриза тако и за његово археолошко лоцирање и реконструкцију. Пергамски фриз не представља само најзначајније рељефно дело античког света већ и најреферентнији антички рељеф. Имена богова исписана су на фризу како би се поуздано реконструисао митски наратив у свој његовој комплексности и потресним противуречностима. Тај фриз је, такође, тријумф немачке фасцинације античком и римском традицијом: скоро уништен, пажљиво је реконструисан, а његови су делови донети са далеких археолошких дестинација како би, упркос разорном раду времена и заорава, био састављен комад по комад. Да би се фриз сачувао од даљег пропадања за њега је саграђен читав један музеј. Борба за очување прошлости или, бар, сведочења о њој, исто је тако драматична као и борба богова и Титана приказана на фризу. Разумевање и рецепција Пергамског фриза везана је (као и прихватање и тумачење Вајсовог романа) за прихватање класне борбе и отпора као дискурзивно разнолике и стилски противуречне естетике чији се наративи међусобно подупиру, али и оспоравају: наратив Гентомахије, који би требало прихватити као саморазумљив митски образац, супротставља се потреби за што потпунијим праћењем и разумевањем митског наратива. Проналажење артефаката прошлости и њихова реконструкција као да се опире потреби за реконструкцијом прошлости саме, док Вајсово неуморно приповедање, које осцилира од потресне исповести учесника радничких покрета у Европи с почетка двадесетог века до сувопарног тона историјског уџбеника и енциклопедијског штива, јесте резултат непрекидне борбе против рада времена и хотимичног или нехотичног заоравања...

Попут творца Пергамског фриза и Вајс у *Есџеџици оџџора* помиње и записује сва значајна имена европских, а поглавито немачких, комунистичких и социјалдемократских покрета током прве половине двадесетог века као што су Лењин, Троцки, Роза Луксембург, Минценберг, Кац, Вехнер, Меркер итд. (од којих су многи наведени под својим конспиративним, илегалним именима), трудећи се да кроз рукавце, фракције и сукобе њихове политичке борбе дочара историјски неуспех Европе у борби против фашизма. Ова је приповедна реконструкција стрпљива и предана, попут поновног састављања Пергамског фриза. Кроз анализу овог пораза Вајс указује на питање које нас изненада поново пресреће, а које је посебно важно за делање нових комунистичких покрета данас: шта представља већу опасност, са чим би се требало најпре обрачунати – са капитализмом или са надолазећим фашизмом? Неслагање поводом овог питања довело је до раздора између комунистичких и социјалдемократских снага, спречивши стварање савеза који би онемогућио политички успон националсоцијалиста у Немачкој. Последице овог неуспеха су познате, али Вајс их још једном обнавља у сећању читаоца, трудећи се да сачува и реконструира антифашистичку борбу коју су немачке илегалне група водиле током Другог светског рата (као и пре њега) у самој Немачкој и ван ње, а којима припадају и јунаци Вајсовог романа.

На самом почетку *Есџеџике оџџора* Вајс демонстрира живу дискусију коју о Пергамском фризу воде његови јунаци, а која постулира два главна аспекта ауторовог

приповедања: критичко-полемички дискурс у коме се сукобљавају различита виђења заједничке политичке борбе за ослобођење радничке класе, с једне, и живописан есејистички стил који непосредно повезује интерпретацију уметничког дела са конкретном друштвеном и политичком праксом, као и са егзистенцијалним стањима јунака романа, с друге стране:

*Али још нисмо видели Херакла, јединог смртника који се, према мишћу, придружио бововима у њиховој борби против Тишана. (...) Од њега смо зашлекли само име и лављу шаћу са ордшача који је носио. То је било све што је остало на месћу на коме је он био приказан, на месћу представљеном између Херинић чећвороррећа и Зевсовић аћлејској шела. Који је шћу чињеницу схваћио као знак, јер недосћаје само онај који личи на нас и од кога смо наћравили засћућника оних који раге.*

Приповедач са својим пријатељима, Копијем и Хајлманом, посећује Пергамски музеј у Берлину 1937. године, тик уочи свог одласка у Шпански грађански рат после кога ће заувек морати да напусти Немачку и настави илегалну политичку борбу као избеглица у Шведској. Најмлађи од тројице пријатеља, петнаестогодишњак Хајлман, већ носи нацистичку униформу којом успешно скрива своју илегалну антинацистичку активност. Последња Хајлманова писма упућена приповедачу романа описиваће Херакла као оног који је уснио луди сан, сан са којим се Херакле непрестано бори и који је узроковао његову привидну махнитост. Тај сан алегоријска је представа политичке утопије чији пораз Хајлман, Копи и приповедач живе, а Хераклов бес у Хајлмановом сну јесте бес радничке класе која изнова губи историјску битку са експлоататором, као и битку за образовање и културу.

Завршница романа враћа нас разговору који млади јунаци воде у почетној сцени, као и фигури Херакла, који је и даље присутан на Пергамском фризу кроз своје одсуство.

*...и ја видим да усред јужве и мећежа на фризу јосћиоји једно слободно месћо, оно на коме је некада била лавља канца, и све док се они који се доле грчевићо боре не одвоје једни од друћих, неће видећи шаћу од лавље коже, и нико им неће прићићећи у јомоћ ако сами силовићим јесћом не збаце са себе шћу сћрашну силу која их прићићиска и ломи.*

На тај начин Вајс успоставља чудесну кружну структуру која је заправо – захваљујући обиљу грађе, података и историјских чињеница којима писац засипа читаоца – снажни приповедни вир који моћном језичком масом гута своје јунаке захваћене историјским борбама и поразима левице двадесетог века да би их, истовремено, избацио на површину, обелодањујући заборављену борбу оних чија је имена и тела тако немилосрдно прогутао. Догађаји током Шпанског грађанског рата и судбина његових учесника након пораза Републике дали су младом приповедачу много разлога за преиспитивање историјске, социолошке и филозофске природе класне борбе, као и улоге уметности у свакој револуцији. Ово преиспитивање на тренутке води читаоца страшним понорима приповедачеве сумње у сопствено политичко и уметничко опредељење, сумње која је наизглед сасвим далеко од борбе против нацизма коју Хајлман и Копи, приповедачеви саборци с почетка романа, храбро воде у Берлину.

Приповедачево критичко сагледавање историје комунистичке борбе у Европи у освит Другог светског рата и сопствене улоге у тој борби као да баца у засенак постојање ових младих илегалца. Хајлманова и Копијева судбина биће откривена читаоцу тек на крају романа, после низа догађаја кроз које је приповедач прошао и који су га одвојили од пријатеља и сабораца са којим нас упознаје описујући Пергамски фриз. Вајс, тако, мајсторски поентира роман управо причом о Копијевој и Хајлмановој трагичној судбини. Опис смртних казни и мучења која Копи и Хајлман, са својим малобројним али оданим саборцима, доживљавају у нацистичким затворима не само да подсећа читаоца на заборављене жртве антифашистичке борбе у нацистичкој Немачкој већ пред нас буквално полаже тела тих жртава, извикујући њихова имена и приче. То су имена и приче који се не смеју заборавити, а које Вајсов језички приповедни вир избацује на површину, ослобађајући их својим приповедањем од заборављавања у колективном несвесном.

Затварајући на овакав начин свој роман Вајс указује, с једне стране, на драгоценост жртве која не сме бити прећутана, док с друге, истиче да класна борба ни издалека није завршена и да мит о Херакловој снази, снази радничке класе, још увек није одбрањен. Питање због чега нас је тако лако тлачити када смо толико бројно надмоћнији – које се провлачи кроз све расправе што се током романа воде о будућности и природи комунистичке и класне борбе – остало је отворено. Место на фризу, тачније споменику који је Вајс исписао спремно је, али га нико још није заиста заузео. Двадесети век, исто као и двадесет први, још чекају правог представника историјски пресудне радничке борбе за опстанак и живот. За право на слободу дисања. Што би, другим речима, значило да је *Естетика општора* написана у утопијској нади да ће овај роман тек наћи дуго ишчекивану револуционарну сврху, а тиме остварити и меморијално-поучну естетику споменика посвећеног жртвама немачке и европске антифашистичке и класне борбе.

### Брехтова библиотека и естетика списка

Низ реминисценција и интертекстуалних веза од *Естетике општора* твори енциклопедију друштвених и уметничких покрета у Европи прве половине двадесетог века чије међуодnose приповедач покушава да разуме и расплете. Енциклопедијска структура овог романа одликује се полемичким дискурсима који обухватају три велике теме које су од важности за приповедачево сазревање: историју класне борбе са својим замршеним и често прикривеним партијским путевима и политичким решењима, затим фасцинацију визуелном културом европских музеја која отвара око и ум приповедача за разумевање другачијих, непрограмских и непартијских облика класне борбе, укључујући ту и класну борбу прошлих епоха, и, коначно, предано испитивање књижевног европског наслеђа у коме поглавље о Брехту заузима већи део другог тома. У *Естетику општора* уписана су бројна уметничка имена која су се заносила идејом револуције или друштвене побуне, без обзира на своју међусобну стилску или идеолошку противуречност: Делакроа је ту раме уз раме са Жерикоом и Бројгелом упркос очигледној приповедачевој фасцинацији Жерикоовим аутентичним бунтов-

ништвом, коју овај, као човек са друштвене маргине, дели са Рембоом и Ван Гогом. Приповедачеви есеји о кључним визуелним делима европске културе међу најбољим су страницама романа, а онај посвећен Жериооковој слици „Сплав Медуза“ свакако је један од најупечатљивијих.

Своју вокацију писца млади приповедач открива већ у данима пораза Републике у Шпанији да би је коначно потврдио током сусрета са Брехтом у Стокхолму где има прилику да уђе у затворени интелектуални круг око чувеног писца коме помаже у писању историјских драма, сакупљајући за њега архивску грађу. Приповедачево сведочење о Брехту прави је пример алтернативне историје у коме Вајс разара неприкосновеност Брехтовог лика, као што разара и мит о шведској неутралности током Другог светског рата. Набрајајући све капиталистичке концерне попут Мерцедеса, Шкоде, BMW-а који су учествовали у преносу и трговини оружјем и осталим за рат неопходним потрештинама, млади приповедач савесно бележи сплет интереса и сарадње који су успостављени између Немачке, Шведске, Русије и такозваних савезника, указујући на посебне прописе и правила који су важили у „неутралној“ Шведској у којој су многи комунисти умрли или од глади или од очаја. Брехт успешно жонглира у царству ових правила, усредсређен пре свега на своје дело, незаинтересован за конкретну политичку борбу, разарајући представу о ангажованом уметнику: приповедач даје неортодоксни политички и документаран увид у историју Брехтове уметничке самовоље.

Али тренутак Брехтове селидбе, тачније његовог изгнанства из Шведске у Финску, открива нам тајне Брехтове библиотеке. Приповедач, набрајањем наслова који чине Брехтову библиотеку, нехотице следи естетику списка Умберта Ека, откривајући кроз њу тајне Брехтовог живота и стварања, као и сопствену списатељску будућност. Поред списка значајних политичких имена која обележавају историјска дешавања у Европи током прве половине двадесетог века, и низа значајних дела европске визуелне културе која интерпретира, Вајс у роман уписује и списак који представља нетипичан и наоко хаотичан низ канонских дела европске књижевности. Везу између набројаних наслова и књига могуће је наслутити, али не и поуздано утврдити: *О ђироприги сѝвари* Тита Лукреција Кара, Овидијеве *Меѝаморфозе*, Пиндарове *Победничке оде*, Цицеронова *Писма*, два тома Хорацијевих сатира, Тацитови *Анали*, песме Хелдерлина и Шелија, *Трисѝрам Шенди*, Џојсов *Уликс*, *Доживљаји доброї војника* Швејка од Хашека, Григов комад *Париска комуна*, приче Едгара Алана Поа, *Усѝомене* Светог Августина, Кафкини романи *Процес* и *Америка*, Рилкеове *Девинске елеѝје*...

Импозантан списак дела која се откривају пред младим приповедачем наводи нас да замислимо борхесовско царство непрочитаних и још ненаписаних књига, као и страст читања која Брехта не напушта ни у мрачним временима изгнанства. Јер читање је живот сѝм. Магијски ритуал изговарања имена аутора и назива књига Брехтове библиотеке као да упозорава на могућу апокалипсу коначног нацистичког спаљивања свих књига, на *Фаренхајѝ 451* и незамисливу будућности без књига, у којој ће за очување људскости бити неопходно запамтити бар називе књижевних дела и аутора из Брехтове личне библиотеке. Тако књижевност, поред монументалних дела европске визуелне културе, спасава приповедачеву душу од пакла сумње у сврсисходност

политичке борбе и обликује је на дугом путовању у коме препознајемо традиционални образац образовног романа немачке књижевности.

### Уметност, отпор и естетика (само)убиства

Вајсова вештина „оживљавања“ уметничких дела невероватна је: чини се као да дешавања романа дубоко прожимају интерпретације уметничких дела и обратно, као да је немогуће повући јасну границу између уживања у уметничком делу и његовог тумачења од живота самог. То уметности у Вајсовом концепту револуционарног делања и образовања даје посебан статус, а младог приповедача води ка спознаји о истинској моћи писања и уметности. Оно што не успева да уједини у свом политичком делању Вајсов приповедач постиже у уметничкој акцији, јер уметност, по речима приповедача животног и духовног учитеља Ходана, „почиње тамо где престају филозофија и идеологија“. Као лекар, Ходан непрекидно указује на исцелитељску моћ уметности која, поред тога што представља моћно оружје револуционарне борбе, има својство да надокнади нанету штету: „Она је плод ентелехије, оне тајанствене силе својствене свему што живи, силе која води уметност и у случају нанете штете обнавља оно што је оштећено.“ Ова поука биће преко потребна када се приповедач суочи са депресијом своје мајке и самоубиством своје и њене пријатељице, младе Карин Боје. Ова два женска лика означавају у Вајсовом роману тачку суочења са потпуном истином о злу и одрицање од животне и класне борбе која је на изванредан начин увек и само утопија. Родна подела улога у овом роману-споменику у коме су управо жене те које се спремно одричу утопије борбе и суочавају са злом интересантна је и заслужује посебан есеј. Истина је да ће и тешки астматичар Ходан, искусни комуниста и учесник Шпанског грађанског рата, измучен својим неизвесним статусом у послератној Шведској, прибећи самоубиству и тако коначно одустати од политичке борбе и то управо у тренутку када се чини да је свет ослобођен зла фашизма. Али, да ли је? Ко се борио против кога, а ко је победио ако стари Ходан нема право на мир пристожног шведског живота? Класну борбу су окончали и ућуткали исти они савезници у које су се сви уздали, и то пре него што је и започета. У том смислу Вајсов роман могао би се читати и као детаљна историја капиталистичких и империјалистичких тајних савеза, који су склапани по потреби и у складу са интересима експлоататора.

Свака следећа смрт, а још више самоубиство, потврђује приповедачево убеђење да тек треба изумети језик и књижевну форму којом ће бити могуће предочити оно што је његова мајка знала пре свих: „Она је схватила оно што нас чека још онда када су масе клицале убицама, када су им жене лица обливеденог сузама пружале децу да их дотакну и благослове.“ У тој слици дешава се оно непојмљиво, чудовишно у својој непојмљивости. Хоће ли се то чудовишно поновити? Понавља ли се већ? Кличу ли мајке убицама, доносећи им своју децу на благосињање? Ову чудовишност Вајс је желео да појми и, можда, предупреди. Али за то је било потребно одговорити на питање како је таква чудовишност уопште била могућа, зашто нико није пружио отпор и како би отпор требало да изгледа. Очито је да Партија, која у целом роману никада нема никакву националистичку одредницу, није умела да предочи и предвиди ту

чудовишност. Програмски партијски и политички отпор није довољан, ни некорумпиран. „Уметност и политика налазе се у истом простору, али (...) политика се удаљила од свега што се поклапа са нашим жељама да њене паролe доживљавамо као погрешне и насилничке.“ За разлику од политике, уметност је задржала свој револуционарни капацитет и потенцијал: млади приповедач тек трага за формама које ће у будућности моћи да предоче оно што је његова мајка тако јасно видела. Јер „уметност треба бар делимично да надокнади оно што политика није урадила“.

У завршној сцени романа приповедач изнова види своје пријатеље испред Пергамског фриза: Хајлман рецитује Рембоа, док Копи цитира Марксов *Комунистички манифест* – ова необична симбиоза изворног и анархистичког Рембоовог отпадничтва стапа се у приповедачевој визији са Марксовим пламеним, али програмским позивом на организовану политичку борбу. Својом завршном визијом приповедач изнова указује на различите, често сукобљене и противуречне начине отпора који се морају удружити у политичкој борби за боље човечанство: „...што више појава овог света утврдимо, више ћемо бити у стању да их повезујемо у богате комбинације, у ону разноликост на основу које се може установити стање у нашој култури“. У том удруживању колективизам и индивидуализам морају ући у активан емотивни дијалог, а политика мора одати признање уметности, одричући се своје користољубиве тираније. Отпор никада није само један и усамљен. Отпор је увек *pluralia tantum*. Именица која има само множину.

Јер само ако сачувамо толеранцију за разноврсност и прожимање различитих облика отпора сачуваћемо културу, која је према Вајсовом мишљењу основ отпора, сама његова могућност. У супротном, наступиће мрачна времена безакоња и бешчашћа, хаоса и збуњености, без истинске политичке оријентације и акције у којима ћемо моћи само да понављамо наслове и ауторе Брехтове личне библиотеке како не бисмо полудели.