



Зорана Симић

ЧЕСТИЦЕ РАТА

(Ивана Рогар: *Граг, ѿеѿео, Осеанmore, Загреб, 2020*)

У сусрету са насловом првог романа Иване Рогар, ауторке из Хрватске која је до сада објавила и две одлично прихваћене збирке кратких прича (*Тамно оілегало*, 2014 / Загреб, Београд и *Тумачење снова*, 2016, Загреб), читалац или читатељка лако може помислити да је реч о наговештају интертекстуалног дијалога са Кишом, или барем његовом књигом *Башѿа, ѿеѿео*. Када се, међутим, читање текста приведе крају, јасно је да таква асоцијација није утемељена ни у ауторкиним интенцијама ни у њиховом остварењу. Иако је и у њему једна од доминантних тема (дис)функционалност породице, реч је о роману који на тој теми инсистира преваходно с циљем указивања на ширу социополитичку и историјску динамику (ратних) разарања, као и на њен апсурд, приближавајући се на тај начин дистопијском дискурсу, али додирујући се с њим тек незнатно, а не у пуном интензитету и опсегу значења.

У сивим, магловитим координатама, у непознатом подручју „на сјеверу земље“, у неодређеном временском раздобљу, одвија се породична антидрама чија логика – заправо алогичност – одражава, у малом, колапс изазван наизглед потпуно наглим и нејасним тектонским поремећајем у егзистенцијалним приликама. Четворочлана породица, коју чине мајка Наташа, њени синови Ален и Тони, као и неименовани Наташин отац, готово је заробљена у простору сопствене куће. У сажетом роману *Граг, ѿеѿео*, чија је структура замишљена прецизно и смислено, свако од ових чланова, осим Наташе, добија право приповедног гласа. Наизменично се нижу кратка поглавља у којима нас у ванредне животне околности породице најпре уводи старији син Ален, потом, из врло непоуздане перспективе, и његов деда, секвенце у којима се у трећем лицу приповеда с фокусом на лик мајке, као и уметнути пасаже који управо имају функцију потенцијалног расветљавања мистерије ванредног стања, на којој ауторка доследно инсистира, да би се роман затворио својеврсним епилогом из угла најмлађег члана Тонија. Четири уметнута пасажа чине дискурзивна одступања, будући да су осмишљени као енциклопедијске јединице, сажети уџбенички изводи који говоре о историјату опијумских ратова вођених између Кине и Велике Британије, открићу барута и историји оружја, потом рату између Османског царства и Пољско-литванске уније, те, напоследку, оном најскоријем – Алжирском рату за независност. Њихов одабир и фрагментарна логика наводе на помисао да је прећутани разлог историјске катастрофе, у чијој сенци копни кућа јунака, заправо стање (оружаног) ратног сукоба, а ту помисао подупиру и завршни Тонијеви пасуси, односно његова опаска о сопственом страху од сваког иоле експлозивног звука. Упркос томе, композиција романа

темељи се на својеврсном одсуству темеља, на интенционалном изостављању коначних објашњења, постајући пријемчива за разнолике интерпретације.

Већ уводном реченицом, преломљеном кроз Аленову свест – „Обзор је увијек био бескрајно далек и непосредно близу“ – ауторка наговештава дијалектику која је за ту композицију конститутивна, ону између приватне и опште историје, између простора куће и онога *изван* ње, који ипак у исто време коренито утиче на оно *унушар*, и то не само унутар саме куће већ и њених станара. С обзиром на то да се у исто време привилегује мотив ходника, описаних попут црне рупе, као лавиринтског простора у дубини у којем ствари волшебно ишчезавају, простора који је уједно попут обзора с почетка јер се ни у њему не може „одредити докле точно допире поглед“, јасно је да у подтексту треба трагати за психоаналитичким паралелама. Ходници тако фигурирају као *несвесно* куће, с којим и у коме се јунаци сударају, лутајући или чак нестајући у њему. Наглашено претенциозна, неретко цинична, за друге чланове породице не превише заинтересована, его-перспектива Алена укршта се ту са трагичним покушајем његовог параноичног деде да те ходнике заиста превлада не би ли стигао до сопственог избављења – заправо немогућношћу овог старог човека да изађе из прошлости и отвори се ка другости, са Тонијевим тихим упијањем хаотичне атмосфере у којој се његова дечја психа формира на рубовима, као и Наташиним опсесивним, репетитивним покушајима да у ванредни живот унесе привид реда. Одузимањем перспективе само овој јунакињи, као и предочавањем њене принуђености да се ослања на сопствене капацитете у ритуалној бризи о домаћинству и свакодневnoj борби за преживљавање читаве породице, делом и услед необјашњеног одсуства њеног мужа, Ивана Рогар текст прожима и феминистичким импулсима и потенцијалима. Сугеришући заробљеност ове јунакиње патријархалним узусима, који се посебно огољавају у ванредним околностима, ауторка је осликава као прилику готово сраслу са цревом усисивача, али и оставља заробљеном до самог краја романа, када се, барем привидно, успоставља „нова нормалност“. Тада из угла већ одраслог Тонија, који се можда креће стопама старијег брата, будући да понавља његове уобичајене радње (бацање кесица чаја од хибискуса на суседову терасу), сазнајемо да је ванредно стање превазиђено, али да су његове последице по укућане које, након Аленовог одласка, чине само Тони и Наташа, ипак незнатне. Тиме се нарација додатно отвара за идеју о томе да недовољно познавање историје или одсуство учења на основу ње, било да је та историја колективна или лична, неминовно доводи до цикличних понављања манифестација оног потиснутог, нејасног и неосветљеног попут ходника, понављања која су апсурдна и логиком неухватљива колико и погубна и разорна. Јукстапонирање „енциклопедијских пасажа“ са оним „приватним“, пасажа чији заједнички именитељ јесу рат, оружани сукоб и неконтролисано препуштање агресивним нагонима који доводе до трагичних последица, у светлу завршетка, могуће је читати управо у том кључу. Исто важи и за позицију Алена, јединог јунака коме је додељена наглашена историјска свест, као и способност метаисторијског расуђивања.

У атмосфери све интензивнијег дистанцирања, узајамне нетрпељивости, менталне отупелости или свепрожимајућег осећаја безизлазности, јунаци све више губе моћ разликовања потребног и непотребног, конструктивног и узалудног, вредног и безвредног.

Тај процес ауторка стапа са вегетативном метафориком, присутном не само у појединим поетским сликама већ и у дубљим структурама текста, што сугерише и сам мото романа. Сходно томе, дрво поморанџе које напрасно ниче у дворишту куће, пркосећи пустој, „голој, студеној, сивој и јаловој“ земљи, фигурира као стидљива назнака наде или живота, баш као и покоји залутали лист, коју ни сами укућани, ни људи који их окружују, више не умеју да препознају или цене, претварајући то дрво у узрок бесмислених суседских сукоба све док не дође до тренутка у коме је једино решење проблема његово уништење. На тај начин, врло посредно и суптилно, делом и тиме што упркос начелној делокализованости јунацима додељује имена карактеристична за овдашње поднебље, Ивана Рогар роман прожима и критичком оштрицом усмереном на историју југословенских ратних сукоба (призивајући у свест или сећање овдашњих читалаца периоде хиперинфлације и рестрикција), а, нешто директније, и на логику капитализма у целисти.

У критици је до сада с правом истицана стилска изврсност Иване Рогар. У роману *Граг, ѿеѿео*, сведеност и одсечност стила, његова интенционална монотоност, ефектно дочаравају ступор и летаргију света у чијим се координатама одвија радња. Исто тако, с разлогом се указује и на бекетовски импулс у приповедању. Један од упечатљивијих читалачких утисака проистиче управо из ауторкине пажљиве контроле над језиком, из њеног успеха да елипсом и економичношћу израза оживи атмосферу апсурда, све упадљивијег отуђења и нарастајућег неразумевања које захвата животе њених јунака. Међутим, приповедање је на тренутке непотребно оптерећено декларативношћу, што, с обзиром на невелик обим романа, донекле сенчи преостале утиске. Уочљив је, исто тако, и мањак психологизације науштрб (мета)историзације. Прецизније, стиче се дојам да је ауторка и те како имала и повода и потенцијала да више простора или дубине уступи породичној динамици, односно динамици живота саме куће, будући да се неке од најбољих сцена тичу управо ње (попут сцене смрти старца у ходницима или других у којима се Наташа сећа сопственог детињства), а да притом не угрози фокус на социополитичкој компоненти апсурда. Но, упркос томе, захваљујући минималистичком приповедном импулсу којим се убедљиво дочарава атмосфера живота у неименованом граду под честицама пепела, обезличавање егзистенције под сенком рата, увек будна опасност од понављања историјских грешака или пристајања на апсурд – предочена промишљено и сложено, роман *Граг, ѿеѿео* завређује помну читалачку пажњу, и то особито у садашњем тренутку, када до изражаја посебно долази и његов нехотични профетски квалитет.