



## ГЉИВИЦЕ ИСПОД НОКТИЈУ

(Етгар Керет: *Полеџи већ једном!*, превела с енглеског Мила Гавриловић, Лагуна, Београд, 2021)

Како сведочити о јединству свега исприповеданог (односно: *начелу инџејрације* према теоретичару Волфгангу Кајзеру) у збирци прича *Полеџи већ једном!* кад она није писана по моделу уланчаних прича у којима би се *збивање, лик(ови) и џросџор* преливали из приче у причу? За разлику од већине савремених приповедача који теже томе да по сваку цену своје колекције прича упакују у *новелистички* или *фрајменџарни* роман, претпостављајући да ће тиме додатно заинтриговати захтевне романоцентричне читаоце, Етгар Керет у својим збиркама прича никада не прелази жанровску границу између приповедне и романескне прозе. Свака Керетова прича представља аутономни књижевни феномен и пружа јединствен утисак тона, боје и ефекта. По томе је свакако близак Џорџу Сондерсу, па није ни чудно што се један од најоригиналнијих и најзначајнијих писаца кратких прича појављује на корицама српског издања као промотер Керетове нове књиге. Дакле, тематска или мотивска кохерентност збирке *Полеџи већ једном!* није ни од какве важности за њено разумевање, па је самим тим јасно да је одлучујуће или споредне аспекте књижевнотеоријске анализе могуће тражити само у нормативној типологији сваке од двадесет две (+1) приче засебно. Будући да би то био презахтеван посао за писца овог информативног чланка о Керетовој новопреведеној краткој прози – иако би такво предузеће било пожељно, па чак и корисно за све љубитеље његовог дела – осврнућемо се само на неколико одабраних прича, сатканих, како каже Сондерс, од „љубави, мудрости, елоквијенције и трансценденције“.

И ову збирку прича је, као и збирку *Изненада неко џокуца на враџа*, о којој смо писали пре две године у *Пољима*, маестрално превела Мила Гавриловић, која је Етгара Керета увела у српску књижевност још 2015. године. Језик превода је тако филигрански избрушен и природан да читалац може да стекне утисак да је израелски писац стварао на српском као матерњем језику. Нека од преводилачких решења су напосто речено бриљантна; нарочиту умешност преводитељка је демонстрирала у оним сегментима текста блиским неконвенционалном говорном језику или сленгу (рецимо, у урнебесно духовитој причи „Претпоследњи пут кад сам био испаљен из топа“). *Полеџи већ једном!* у преводу Миле Гавриловић морао би постати уџбеник из креативног писања и стилистике намењен српским прозаистима.

Иако се то не може узети као некакво унификовано приповедачко правило, приметно је да Керет често у кратким причама комбинује објективне, реалистичне описе с надреалним, неочекиваним крајем. Таква је, рецимо, надреална минијатура „Ноћу“

у којој је главна јунакиња златна рибица која по мраку излази из своје кугле, навлачи кариране папуче и целу ноћ на Си-ен-ену гледа терористичке нападе и нека разарања. Таквим поступком Керет постиже оно што је В. Б. Шкловски формулисао као *ефекат очуђења*, кад насупрот увреженом опажању стварности стоји *ново виђење ствари*. И то је оно што Керетове приче чини непредвидивим, узбудљивим, често и шокантним. (Адолфо Бјој Касарес би издалека могао бити препознат као Керетов узор, најпре по сличном начину комбиновања стварносних и фантастичних елемената у својој прози; сетите се само антологијске приче „Маргарита или моћ фармакопеје“ у којој Касарес приповеда језиву причу о проналазачу тинктуре за јачање апетита чију је породицу прождрала унука коју је лечио од мршавости.)

Добар пример за *ново виђење ствари* представља уводна, готово програмска прича, према којој је збирка насловљена. Отац и син посматрају човека који намерава да се баци са зграде. И док син виче: „Хајде, полети већ једном! Полети!“, отац зна да овога пута мора учинити нешто, јер кад је претходног пута пропустио да учини било шта судбоносно, супруга му је погинула у саобраћајној несрећи. Очев покушај да спасе самоубицу ипак није уродио плодом: несрећник је скочио с крова. Син га је кињио због тога што није видео где је човек одлетео, а дебела комшиница, која се ту случајно затекла, дететов плач протумачила је као злостављање и погрешно закључила да отац жели да баци сина са зграде. Отац, ништа не схватајући, гледа у риђокосу која га хвата дебелом шаком за мишицу и преклиње га: „Види како је слadak. Немој то да радиш.“ Али Керет не би био врхунски писац да се зауставио само на овом нивоу црнохуморне комедије забуне. Он у завршници приче појачава *ефекат очуђења*: „Њен син је мртав, моја жена је мртва, човек с крова је мртав.“ Отац сазнаје да се риђокоса зове Лијат, као његова покојна жена. Син и риђокоса делују задовољно док лижу (пресладак) сладолед и пију милкшејк. Лијат милује дечака и оцу шапуће: „Пресладак је.“ Пресладак је, јер не верује у смрт, јер невино верује у то да је човек на крову био супермен са супермоћима и да је одлетео незнано куд (као ономад његова мајка), а да је његов спектакуларни лет пропустио због тате. Керет причу завршава речима: „Заиста је пресладак.“ (Керет у причи „До Месеца и назад“ у сличном кључу поентира: „Нема ничег лепшег на овом буђавом свету од дечјег смеха.“ Опет, у причи „Колач с мрвицама“, израелски писац варира идентичан мотив, али на потпуно другачији начин: „Да се ниси усудио да мог сина називаш *слајким*, перверзњаче један!“ виче једна престрашена мајка на дечјем игралишту.)

Због *ефекта очуђења* је наслов приче (уједно и књиге) двозначан: јер истовремено је мрачан и злокобан (*Полећи већ једном! Скочи у смрт! Окончај свој мизерни животи!*), али и полетан и оптимистичан (*Полећи већ једном! Учини нешто грандиозно! Живи животи вредним живљења!*). Иначе, наслови су посебне приче код Керета. Понекад могу да делују сами за себе, без објашњења онога што испод њих следи. Наслов приче „Претпоследњи пут кад сам био испален из топа“, рецимо, јесте цела, заокружена прича. Кад чистач кавеза у румунском циркусу, који је принудно постао људско ђуле, каже директору Роману: „Буди друг и испали ме поново!“, читалац схвата да ту причу мора да приповеда мртав човек, чији се последњи лет завршио фатално, што је и сугерисано насловом.

У Керетовим причама обично нема много радње и скоро да, због ограниченог простора, нема ни развоја ликова. Међутим, ни за један од Керетових ликова не може се рећи да је плошан, чак и онда када је описан једном реченицом. Керет је мајстор карактеризације: њему су важни психолошки и етички аспекти јунака. Зарад функције приче он инсистира на психолошким особинама од којих, у суштини, зависи разликовање између добра и зла. (Концепција лика зависи од тог разликовања. Узмимо за пример вишезначну фрагментарну причу „*Tabula rasa*“, у којој се сукобљавају старац коме је у гету побијена породица и клон из лабораторије настао од Хитлеровог генетског материјала. Да ли старац има право да убије клона погане фашистичке сотоне који ни мрава није згазио?) Његови ликови – с израженим критичким и политичким ставовима – често праве погрешне изборе, што их доводи у немогуће ситуације. Примера ради, у причи „За један грам“ јунак пристаје да дође на рочиште и глуми уцвельеног рођака који ће оптуженог називати убицом и терористом („јер викати на Арапина који је прегазио девојчицу не само што је легално него је и нормално“), приде ће још попиту и батине због тога, а све да би од адвоката оштећених добио дрогу којом ће задивити конобарицу која му је запала за око. Ко је у тој причи „терориста“?

Керет је склон томе да кроз своје текстове провуче и аутопоетичке пасаже, као неку врсту објашњења властитог приповедачког поступка. (Али он никада не доцира и не паметује.) Дословно, то се најупечатљивије да ишчитати у причи „Тод“, у којој извесни Тод тражи од свог пријатеља, израелског писца кратких прича, да му напише причу која ће му помоћи да довлачи девојке у кревет. Међутим, схвативши да се превише занео и да тражи будалаштину, он каже: „На тренутак сам заборавио каква си пицајзла када је реч о писању, да су ти потребне метафоре, удубљивање и слично. Ја сам то замишљао много једноставније, забавније. Не ремек-дело, него нешто за разбигригу. Нешто што почиње са ‘Мој пријатељ Тод тражи да му напишем причу која ће му помоћи да довлачи девојке у кревет’, а завршава се неком добром постмодернистичком фором. Капираш, да нема поенту, али да буде ефектна. Без поенте, али секси. Мистериозна.“ На ту Тодову реплику Керетов алтер его одговара: „Могу да ти напишем такву причу.“ Читаво једно списатељско *вјерују*, примењиво на готово све Керетове приче без изузетка, садржано је у Тодовим прекорним речима.

Такође, у причи „Гљивица“, писац кратких прича овако контемплира: „То што си нешто измислио не ослобађа те одговорности и, за разлику од правог живота, кад можеш да слегнеш раменима и да упереш прст у Бога на небесима, овде нема оправдања. У причи си ти Бог. Ако је твој јунак губитник, то је зато што си га ти учинио губитником. Ако му се догоди нешто лоше, то значи да си ти то желео. Ти си желео да гледаш како се ваља у сопственој крви.“ Духовита и неакадемска дефиниција приче, према писцу из „Гљивица“ (а можда и Керету), јесте да је прича попут гљивице испод нокта. Има нечег у томе да писац мора (или требало би) да пише као Бог који све време осећа нелагоду због гљивичног свраба испод ноктију.

Приче о смрти и насиљу Керет испишује у црнохуморном маниру, често и ван домањаја далекосежне руке политичке коректности. У причи „Концентровани аутомобил“, главни јунак у дневној соби држи смрдљиву компримирану металну коцку, као неку врсту уврнуте арт инсталације. Ко би претпоставио да је реч о омиљеном мустангу

претвореном ономад у комадину метала, све са топлим лешом у гепеку, а да је главни јунак оцеубица? (Иначе, веома компликован однос између деце и родитеља веома је чест мотив у Керетовим причама; такве су, осим насловне, и „До Месеца и назад“, „Тата с пиреом“ и друге.) У причи „Рођендан пропалог револуционара“ један богаташ је помислио да би могао, осим рођендана, покуповати и годишњице смрти од других људи, али му то није пошло за руком, јер је погинуо у атентату, но зато је богати кинески милијардер откупио од његових законских наследника право на сахрану, коју је пратио из своје мрачне кабине у дну гробнице, па чак и пустио сузу за мртвим богаташем. Није ли у овој причи реч о дехуманизованој стварности која се идентификује с индустријом забаве као индустријом смрти?

Простори у којима се оне одигравају понекад представљају одлучујући аспект у причама. То могу бити потпуно надреална места као у причи „Прозори“, која се одиграва у некој врсти лабораторије у којој се тестирају хуманоидна роботска бића или су то, подједнако лабораторијске, Сједињене Америчке Државе из приче „Поларни гуштер“: „Јединица14+ је основана тачно годину дана након што је Трамп изабран трећи пут, Америка је још видала ране од рата с Мексиком.“ Неке приче су смештене и у Израел, али се никако не сме сметнути с ума да свет приче и стварни свет код Керета често не иду руку под руку. Због тога су његове приче лишене било какве инструментализације и идеолигизације блискоисточног простора као места вишевековног сукоба Јевреја, Арапа и хришћана. Али то га не спречава да о том питању проговара критички, с великом дозом цинизма упереног против лицемера који долазе са свих зараћених страна.

Међу најинтригантнијим причама из ове збирке налази се једна ненасловљена, апартна, коју Керет није чак навео ни у садржају. Реч је о причи састављеној од мејлова између Михаела (Варшавског) и Сефија Мора, директора *escape room*-а – „Квар на ивици галаксије“, која се чак и типографски разликује од остатка књиге, а мејлови се појављују између других прича без неког нарочито утврђеног реда. У овој епистолярној причи потенцијални посетилац *escape room*-а поставља питања управи у вези с изнајмљивањем и коришћењем собе, али се испоставља да *escape room* неће радити на Дан сећања на Холокауст. Одлука управе представља окидач који ће покренути непријатну расправу у вези с допуштеним или недопуштеним сећањем на геноцид над Јеврејима. (У причи „Јад Вашем“ Керет ставља абортус и трагедију деце страдале у Холокаусту једно насупрот другог. Између исказа: „Абортирала сам јер нисам желела дете“ и „Страшно је шта су људи у стању да учине једни другима“ зјапи ужасна метафизичка празнина која прети да нас као цивилизацију прогута.)

Еротско у Керетовим кратким прозама, демонстрирано у причама „Чипс“ или „Кући“, никад није на нивоу слутње или нагађања. Он се препушта отвореној причи о сексу. Ласцивне еротске сцене су експлицитне и неклишетизоване, исписане сочним језиком. Секс је једноставнији од компликоване љубави. Љубав може да се поквари, као и све друго на свету. У те латентно љубавно-еротске приче спада и „Pinnacle Crush“, најдужа у овој колекцији, која говори о чежњи, недостајању и тајнама, а највише о томе како изостанак искрености неминовно води ка збрци у комуникацији.

Духовитост, сарказам и (ауто)иронија најјача су Керетова приповедачка оруђа. Он не зазире од политички контроверзних питања која у средиште стављају јеврејско-

-арапска трвења, од претресања историјски трауматичног наслеђа, саботирања неупитних породичних вредности, первертовања мушко-женских односа, етикетирања егзистенцијално-социјалних неправди савременог конзумеристичког света, описивања пројектоване будућности која је све само не светла... Мапирати прецизно све теме којима се Керет бави у својим кратким причама захтеван је посао; често у оквиру једне приповедне целине теме меандрирају као подтеме у неочекиваним правцима. То широко тематско поље чини Керета, из збирке у збирку, увек новим и свежим. (У прилог тези с почетка овог чланка да свака прича Етгара Керета представља универзум за себе сведочи и статистичка чињеница да је према његовим причама снимљено преко педесет филмова.)

Тачно је: *Полеџи већ једном!* права је књижевна субверзија! Нема ничег интригантнијег и спектакуларнијег у овогодишњој краткопрличашкој понуди од нове збирке прича Етгара Керета, јер су његове приче и секси и мистериозне и ефектне и забавне.