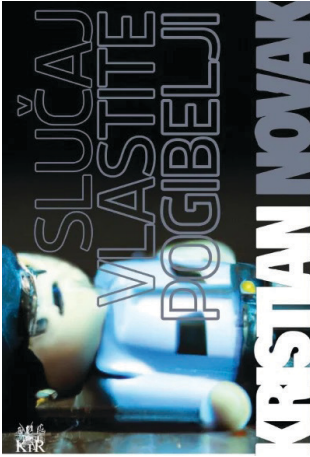


Жарка Свирчев

СВЕТ КОЈИ ЈЕ ПАО НИЧИЦЕ

(Кристиан Новак: *Случај властите погибелји*, Књижевна радионица Рашић, Београд, 2023)



Завршне реченице романа *Случај властите погибелји* – „Има нас који видимо. Има нас који памтимо” – рефлектују једну од формативних особености Новаковог стваралаштва. И претходни романи, *Црна маџи земла* и *Џианнин, али најљепши*, поетички се заснивају на различитим елементима феноменологије памћења, било да је реч о индивидуалним механизмима (пост)трауматског памћења или о литераризацији искустава која циркулишу усменим памћењем унутар заједница које немају социјални капитал да их учине интегралним делом најпре јавне сфере, а потом и културног памћења, искустава која су прекривена тишином порицања или су потпуно невидљива. Чинећи их својим романима *видљивим*, отварајући тиме неугодна и конфликтна питања, Новак адресира вредносни

консензус заједнице у његовој искључивости и репресивности. Тиме своје романе прожима специфичним етосом политичности, политичности у рансијеровском смислу, и тај етос јесте и кохезивни чинилац *Случаја властите погибелји*. Уједно, *видети* и *памтити* се разоткривају у својој политичности, међутим, дидактизму који је могао оптеретити завршне реченице измакнуто је тло усредсређивањем на (пред)услове виђења и памћења, те огољавањем узрочно-последичног хијатуса између ових радњи. Оно што је у претходним романима било саморазумљиво, иманентно поетички реализован етички налог памћења, у *Случају властите погибелји* развијен је у метарефлексију која сеже до различитих наративних елемената, бивајући поетичка окосница романа.

Новак је себи поставио нимало лак задатак. С једне стране, документарна грађа која му је била стваралачки подстрек, погибија међимурског полицајца 2013. године, односно догађаји који су претходили и који су уследили након погибије, изузетно је снажна прича, наратив који сам по себи може да надјача своју литераризацију. Са друге стране, гласовит интертекст на који се упућује већ насловом првог поглавља, Софоклова *Антигона*, могао је да исклизне у самодовољан семантичко-симболички наратив романа. Оба наратива аутор раслојава и онеобичава формама приповедања и микрожанровским јединицама, те децентрира оно што бисмо очекивали да буду тежишта тих наратива. Снага Новаковог приповедања и лежи у уочавању трансформативног потенцијала ових наратива, у тактикама њиховог

онеобичавања. Те тактике опажљиве су, рецимо, на стилском плану (иронијско-пародијски растер кроз који се пропушта *Анџиџона* на појединим местима) или у наративним фрактурама, попут металепсе, или у поступку фокусирања на трауматска искуства након погибије младог полицајца. У коначници, сви поступци децентрирања синхронизују се на парадигматском плану романа, у метафикционалној зони у којој се релативизују епистемолошке основе романа, међутим, не и вредносни или етички ставови који су непосредно или посредно уписани у њега.

Романескни наратив граде два приповедна тока. Њихови носиоци су професорка хрватског језика и књижевности на почетку своје каријере и Марли, полицајац, брат настрадалог полицајца. Ток чији је носилац професорка исприповедан је у првом лицу, уз повремене текстуалне маркере који сигнализирају приповедање у другом лицу, а други ток обликован је у форми филмског сценарија. Оба приповедна тока својом формалном организацијом призивају у непосредно окружје романа рецепцијску инстанцу – слушаоца, гледаоца, читаоца – освешћују (са)присуство ове (наше) инстанце, позиције намењене сведоцима. Ово формално решење блиско је скопчано са магистралним идејним линијама – питањима заједништва и могућностима стварања заједништва у „свету који је пао ничице”. Импулс за професоркино приповедање је инцидент који је доживела у школи, сукоб с ученицом (и даље, родитељима, колегама, школском управом, породицом) приликом припреме представе *Анџиџона*, сукоб који је уследио након њеног исказа испровоцираног смрћу младог полицајца. Његова смрт покреће и радњу сценаристичког тока. Према се околности погибије младог полицајца мозаички склапају током развоја радње, њено тежиште јесу последице те погибије, однос најближе и шире заједнице, суочавање са погибијом на различитим нивоима, индивидуалном, породичном, пријатељском, колективном. Осветљавајући психолошке и социјалне механизме суочавања, Новак осветљава и стратегије деловања различитих интересних група у динамичном односу негирања, заташкавања, кривотворења и борбе за истину и правду.

Околности погибије младог полицајца отвориле су наратив за интертекстуални дијалог с *Анџиџоном*. Младић је мобингован, константно осујећиван у свом прегнућу да поштује закон, да не поштује *неписане законе* привилеговања појединих група, класно заснованог привилеговања дакако, и та ситуација окончана је самоубиством. Знаковита је инверзија савременог правно-друштвеног поретка јер док Антигона настоји да одбрани неписане законе, бунећи се против ригидности законских норми, млади полицајац управо инсистира на слову закона, не исклижавајући у пуки легализам. Уосталом, само је у „свету који је пао ничице” могуће да младићева непоколебљива приврженост закону, односно једнакости људи пред законом буде перципирана као хибрис у професионалној средини, па и породичној. Причу о корумпираности полиције Новак разрађује стављајући у средиште пажње етички комплекс који можемо мапирати преко интертекста и тиме деструктивност корумпираног система, насиље правно-политичког поретка огољава у пуном интензитету. Питање дужности, трансфер одговорности, односно деловања у сагласју са категоричким императивом, моралом лишеним и натруна консеквенцијализма, наративно је чвориште око ког гравитирају Новакови ликови. Младићева

погибија, његов идеализам, напори да саобрази реалност својим принципима, његови чиновни отпора, најудаљенија су идентификациона тачка у роману. Истовремено, однос према младићевој смрти, прихватање сопствене улоге/одговорности у процесима вредновања тог случаја, процесима који коренито мењају и однос према ближњима и сопствене позиције у свету одражавају меру људскости коју ликови треба да одбране, пред собом и пред другима.

Наративне форме изузетно су умешно искоришћене. Професорка непосредно артикулише своје искуство, приповеда о догађајима, објашњава (се) из ретроспективне позиције, обрачунава се са собом, а појашњења, као и свако самообјашњавање, јесу делимице мистификација, а делимице недовољно рашчишћена мотивација. Ипак, сведочимо трансформацији амбициозне опортунисткиње, жене која је животне одлуке доносила ради комфора и угодности, сведочимо настојањима да оправда себе, и управо питање границе, границе до које се може ићи у поштовању „друштвеног уговора” меандрира приповедним линијама романа. Међутим, каријерни интереси, финансијска сигурност/стабилност, репутација или припадање одређеној групи, све оно чиме би људи објаснили своје поступке, порозни су алиби пред случајем погибије младог полицајца, а потом и властите погибије које ћутање и окретање главе неминовно собом носе. Колико је тешко искорачити из задатих оквира, колико је тешко одупрети се притиску још снажније је истакнуто у лику Марлија, брата настрадалог полицајца. Форма филмског сценарија ефектно је решење његовог портретисања: динамичност и тензиичност радње граматичким рестрицијама и наративним резovima пребацују фокус на делање, те упадљиво одсуство саморефлективности упућује и на Марлијев карактер, али и на трауматско стање у ком се налази. Готово је опипљива напетост потиснутих емотивних стања, те немоћ да се она процесуирају и да се артикулишу. По аристотеловском рецепту, заплет се гради на Марлијевом преласку из незнања у знање, са свим трауматичним реперкусијама. Оно што је изузетан квалитет у грађењу и лика професорке и Марлија, што их чини уверљивим у психолошком смислу, јесте да их делатнима чине околности, скоро па примораност на делање и тиме је суспендован непродуктиван моралистички патос који би их угушио да им је аутор заденуо херојски или мартирски ореол. Питање пасивности и делања, питање границе трпељивости бива и додатно обременењено референцом на перформанс Марине Абрамовић *Ришам О*, референцом која је подстицајна херменеутичка натукница – људи ће чинити окрутне ствари ако им се допусти да то чине, али и спознаја каткад изискује болна и гранична искуства, какво је и Марлијево. Међутим, пред насиљем система, појединац је немоћан (баш тако, у једнини) упркос својој одлучности да делује.

Питање границе и граничности поставља се у роману на различитим плановима и један од најпровокативнијих јесте укидање границе између емпирије и стварности текста. Трансфикцијска сцена погребa младог полицајца (а потом и завршно поглавље романа) поетичко је средиште романа. У сцени се интензивирају „фантастичке”, односно халуцинантне епизоде које искрсавају у професоркином наративу, преводeћи фикционални дискурс на документаристичку раван, прецизније казано, успостављајући контроверзан однос између фикционалне и нефикционалне грађе. Ту контроверзу гради питање истине – да ли је она похрањена у

фактографији или ју је могуће досегнути тек у свету фикције/литературе. Јер, сама истрага, као полицијско-правосудно епистемолошко средство, званична истрага погибије младог полицајца, испоставља се као средство фабриковања и манипулације. Документи (медицински, полицијски, судски извештаји), другим речима, производе фикцију. Литерарни дискурс пак својом доследношћу не ономе што се уистину десило, већ ономе што је могуће, приближава се истини догађаја. Или му је барем стало до истине. Ту битност истине осведочава жупников говор на погребу. У фигуру жупника, поигравањем с трансгресивном тиресијском фигуром, бива пројектована ауторска инстанца чије се компетенције проблематизују, не укидајући пак могућност литературе да сведочи истину. Минирање приповедног (све) знања, те обрачун с нарцисоидним побудама за говор (писање), може се разумети као тескоба од потенцијалне комодификације документарног предлошка, као постављање питања одговорности за транспозицију нефикционалне грађе, грађе која је изузетно брементита (пост)трауматичним искуством и емотивном рањивошћу.

Ту врсту осетљивости и одговорности према грађи, која у коначници романа бива артикулисана и кроз Ренатово обраћање током средњошколског упризорења *Анџионе*, можемо да идентификујемо с имплицитним аутором Новаковог (Новакових) романа. Фигура имплицитног аутора од есенцијалне је важности у комуникативној схеми Новакових романа. Његов имплицитни аутор троп је повезивања, потврђујући речи Вејна Бута, да ће читаоци остати ускраћени етичког ефекта уколико се не повежу емотивно с аутором кроз ликове, суспендујући апстрактна критичка питања, односно да само читаоци којима је познато узбуђење придруживања писцу у његовом пуном ангажману, само такви, потпуно ангажовани читаоци могу да открију како једно такво јединство може да донесе промену. Имплицитни аутор, и посредно ауторско „ја”, који се у роману наративизује преко жупника и Рената, као и читалачка инстанца коју призивају наративне форме, представљају потенцијалне „моралне сведоке”, заједницу која прихвата трауматско искуство, односно случај погибије младића и борбу његове породице, чинећи га интегралним делом свог културног памћења. На те инстанце адресиран је најдубљи етички захтев Новаковог романа.

На концу *Случаја власишке погубље* Новак отвара још једну перспективу, односно бриси ону која је од самог почетка присутна, мада је можда измицала нашој пажњи коју је упијала криминалистичка прича или прича о корумпираности просветног система у чијем средишту није формирање слободномислећих грађана и грађанки, или пак прича о моралним дилемама и падовима ликова. Иако нарацију гради на снажном емотивном набоју, тај набој током већег дела приповедања избија из приповедних техника, из ритмичке организације нарације, примера ради, саспенса сценаристичког тока и успоравајуће логореичности исповедног тока. Емотивно језгро приче остаје заклоњено. Роман у највећој мери сведочи личну и колективну емотивну анестезираност, чија је кулминација Марлијев разговор с полицајцима у породичној кући једног од њих, сцена разорне бруталности первертованих осећања и одсуства вредности које из тога происходи. У једној од завршних сцена романа, оној на надвожњаку, Новак, међутим, излаже емотивну, интимистичку линију приче. Јер, смрт младог полицајца јесте пре свега прича о личном

губитку, о туговању и жаловању, о суочавању с личним демонима, прича о љубави и блискости, прича о недостајању. Сцена на надвожњаку, дивни миг метафикционалној сцени из Леротићевог *Сијурної месѿа*, плени осећајношћу која надире из мајсторске дијалогске прегнантности и сликовности коју раскриљује, плени осећањем блискости, једном осећајношћу катартичког потенцијала. Антологијска је то сцена жаловања и туге, туге која децентношћу продире до нутрине, најдубље. Сцена која сажима изузетност Новаковог естетског односа према документарној грађи. И, додала бих, сцена која без остатка аболира, рецимо, мотивацијске зачколице или реторичка засићења на које роман није имун на појединим местима. Новаков поступак фикционализације грађе, имагинирање које рефлектује потребу за интимистичком перспективом која надилази фактографију, јесте упечатљив естетски гест емпатије. Тиме над завршним речима романа лебди и предуслов да се *види* и *ѿамѿи* – да се осећа. Другим речима, морална заједница се гради и на афективном повезивању, а *Случај власѿиѿше ѿоѿбељи* осведочава критичко-исцелитељски потенцијал књижевности, приближавајући се тиме, понајпре, *Анѿиѿони*, односно античком театру.