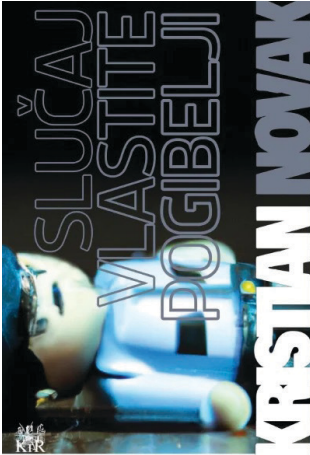


Žarka Svirčev

SVET KOJI JE PAO NIČICE

(Kristian Novak: *Slučaj vlastite pogibelji*, Književna radionica Rašić, Beograd, 2023)



Završne rečenice romana *Slučaj vlastite pogibelji* – „Ima nas koji vidimo. Ima nas koji pamtimo” – reflektuju jednu od formativnih osobenosti Novakovog stvaralaštva. I prethodni romani, *Črna mati zemla* i *Ciganin, ali najljepši*, poetički se zasnivaju na različitim elementima fenomenologije pamćenja, bilo da je reč o individualnim mehanizmima (post)traumatskog pamćenja ili o literarizaciji iskustava koja cirkulišu usmenim pamćenjem unutar zajednica koje nemaju socijalni kapital da ih učine integralnim delom najpre javne sfere, a potom i kulturnog pamćenja, iskustava koja su prekrivena tišinom poricanja ili su potpuno nevidljiva. Čineći ih svojim romanima vidljivim, otvarajući time neugodna i konfliktna pitanja, Novak adresira vrednosni konsenzus zajednice u njegovoj isključivosti i represivnosti. Time svoje romane prožima specifičnim etosom političnosti, političnosti u ransijerovskom smislu, i taj etos jeste i kohezivni činilac *Slučaja vlastite pogibelji*. Ujedno, *videti* i *pamtiti* se razotkrivaju u svojoj političnosti, međutim, didaktizmu koji je mogao opteretiti završne rečenice izmaknuto je tlo usredsređivanjem na (pred)uslove viđenja i pamćenja, te ogoljavanjem uzročno-posledičnog hijatusa između ovih radnji. Ono što je u prethodnim romanima bilo samorazumljivo, imanentno poetički realizovan etički nalog pamćenja, u *Slučaju vlastite pogibelji* razvijen je u metarefleksiju koja seže do različitih narativnih elemenata, bivajući poetička okosnica romana.

Novak je sebi postavio nimalo lak zadatak. S jedne strane, dokumentarna građa koja mu je bila stvaralački podstrek, pogibija međimurskog policijaca 2013. godine, odnosno događaji koji su prethodili i koji su usledili nakon pogibije, izuzetno je snažna priča, narativ koji sam po sebi može da nadjača svoju literarizaciju. Sa druge strane, glasovit intertekst na koji se upućuje već naslovom prvog poglavlja, Sofoklova *Antigona*, mogao je da isklizne u samodovoljan semantičko--simbolički narativ romana. Oba narativa autor raslojava i oneobičava formama pripovedanja i mikrožanrovskim jedinicama, te decentrira ono što bismo očekivali da budu težišta tih narativa. Snaga Novakovog pripovedanja i leži u uočavanju transformativnog potencijala ovih narativa, u taktikama njihovog oneobičavanja. Te taktike opažljive su, recimo, na stilskom planu (ironijsko--parodijski raster kroz koji se propušta *Antigona* na pojedinim mestima) ili u narativnim frak-

turama, poput metalepse, ili u postupku fokusiranja na traumatska iskustva nakon pogibije mladog policajca. U konačnici, svi postupci decentriranja sinhronizuju se na paradigmatomskom planu romana, u metafikcionalnoj zoni u kojoj se relativizuju epistemološke osnove romana, međutim, ne i vrednosni ili etički stavovi koji su neposredno ili posredno upisani u njega.

Romaneski narativ grade dva pripovedna toka. Njihovi nosioci su profesorka hrvatskog jezika i književnosti na početku svoje karijere i Marli, policajac, brat nastradalog policajca. Tok čiji je nosilac profesorka ispričavan je u prvom licu, uz povremene tekstualne markere koji signaliziraju pripovedanje u drugom licu, a drugi tok oblikovan je u formi filmskog scenarija. Oba pripovedna toka svojom formalnom organizacijom prizivaju u neposredno okruženje romana recepcijsku instancu – slušaoca, gledaoca, čitaoca – osvešćuju (sa)prisustvo ove (naše) instance, pozicije namenjene svedocima. Ovo formalno rešenje blisko je skopčano sa magistralskim idejnim linijama – pitanjima zajedništva i mogućnostima stvaranja zajedništva u „svetu koji je pao ničice”. Impuls za profesorkino pripovedanje je incident koji je doživela u školi, sukob s učenicom (i dalje, roditeljima, kolegama, školskom upravom, porodicom) prilikom pripreme predstave *Antigona*, sukob koji je usledio nakon njenog iskaza isprovociranog smrću mladog policajca. Njegova smrt pokreće i radnju scenarijskog toka. Premda se okolnosti pogibije mladog policajca mozaički sklapaju tokom razvoja radnje, njeno težište jesu posledice te pogibije, odnos najbliže i šire zajednice, suočavanje sa pogibijom na različitim nivoima, individualnom, porodičnom, prijateljskom, kolektivnom. Osvetljavajući psihološke i socijalne mehanizme suočavanja, Novak osvjetljava i strategije delovanja različitih interesnih grupa u dinamičnom odnosu negiranja, zataškavanja, krivotvorenja i borbe za istinu i pravdu.

Okolnosti pogibije mladog policajca otvorile su narativ za intertekstualni dijalog s *Antigonom*. Mladić je mobingovan, konstantno osujećivan u svom pregnuću da poštuje zakon, da ne poštuje *nepisane zakone* privilegovanja pojedinih grupa, klasno zasnovanog privilegovanja dakako, i ta situacija okončana je samoubistvom. Znakovita je inverzija savremenog pravno-društvenog poretka jer dok *Antigona* nastoji da odbrani nepisane zakone, buneći se protiv rigidnosti zakonskih normi, mladi policajac upravo insistira na slovu zakona, ne isklizavajući u puki legalizam. Uostalom, samo je u „svetu koji je pao ničice” moguće da mladićeva nepokolebljiva privrženost zakonu, odnosno jednakosti ljudi pred zakonom bude percipirana kao hbris u profesionalnoj sredini, pa i porodičnoj. Priču o korumpiranosti policije Novak razrađuje stavljajući u središte pažnje etički kompleks koji možemo mapirati preko interteksta i time destruktivnost korumpiranog sistema, nasilje pravno-političkog poretka ogoljava u punom intenzitetu. Pitanje dužnosti, transfer odgovornosti, odnosno delovanja u saglasju sa kategoričkim imperativom, moralom lišenim i natruna konsekvencijalizma, narativno je čvorište oko kog gravitiraju Novakovi likovi. Mladićeva pogibija, njegov idealizam, naponi da saobrazi realnost svojim principima, njegovi činovi otpora, najudaljenija su identifikaciona tačka u romanu. Istovremeno, odnos prema mladićevoj smrti, prihvatanje sopstvene uloge/odgovornosti u procesima vrednovanja tog slučaja, procesima koji korenito menjaju i odnos prema bli-

žnjima i sopstvene pozicije u svetu odražavaju meru ljudskosti koju likovi treba da odbrane, pred sobom i pred drugima.

Narativne forme izuzetno su umešno iskorišćene. Profesorka neposredno artikulise svoje iskustvo, pripoveda o događajima, objašnjava (se) iz retrospektivne pozicije, obračunava se sa sobom, a pojašnjenja, kao i svako samoobjašnjavanje, jesu delimice mistifikacija, a delimice nedovoljno raščišćena motivacija. Ipak, svedočimo transformaciji ambiciozne oportunistkinje, žene koja je životne odluke donosila radi komfora i ugodnosti, svedočimo nastojanjima da opravda sebe, i upravo pitanje granice, granice do koje se može ići u poštovanju „društvenog ugovora” meandrira pripovednim linijama romana. Međutim, karijerni interesi, finansijska sigurnost/stabilnost, reputacija ili pripadanje određenoj grupi, sve ono čime bi ljudi objasnili svoje postupke, porozni su alibi pred slučajem pogibije mladog policajca, a potom i vlastite pogibije koje ćutanje i okretanje glave neminovno sobom nose. Koliko je teško iskoračiti iz zadatih okvira, koliko je teško odupreti se pritisku još snažnije je istaknuto u liku Marlija, brata nastradalog policajca. Forma filmskog scenarija efektno je rešenje njegovog portretisanja: dinamičnost i tenzičnost radnje gramatičkim restrikcijama i narativnim rezovima prebacuju fokus na delanje, te upadljivo odsustvo samorefleksivnosti upućuje i na Marlijev karakter, ali i na traumatsko stanje u kom se nalazi. Gotovo je opipljiva napetost potisnutih emotivnih stanja, te nemoć da se ona procesuiraju i da se artikulišu. Po aristotelovskom receptu, zaplet se gradi na Marlijevom prelasku iz neznanja u znanje, sa svim traumatičnim reperkusijama. Ono što je izuzetan kvalitet u građenju i lika profesorke i Marlija, što ih čini uverljivim u psihološkom smislu, jeste da ih delatnima čine okolnosti, skoro pa primoranost na delanje i time je suspendovan neproduktivan moralistički patos koji bi ih ugušio da im je autor zadenuo herojski ili martirski oreol. Pitanje pasivnosti i delanja, pitanje granice trpeljivosti biva i dodatno obremenjeno referencom na performans Marine Abramović *Ritam 0*, referencom koja je podsticajna hermeneutička natuknica – ljudi će činiti okrutne stvari ako im se dopusti da to čine, ali i spoznaja katkad iziskuje bolna i granična iskustva, kakvo je i Marlijevo. Međutim, pred nasiljem sistema, pojedinac je nemoćan (baš tako, u jednini) uprkos svojoj odlučnosti da deluje.

Pitanje granice i graničnosti postavlja se u romanu na različitim planovima i jedan od najprovokativnijih jeste ukidanje granice između empirije i stvarnosti teksta. Transfikcijska scena pogreba mladog policajca (a potom i završno poglavlje romana) poetičko je središte romana. U sceni se intenziviraju „fantastičke”, odnosno halucinantne epizode koje iskrsavaju u profesorkinom narativu, prevodeći fikcionalni diskurs na dokumentarističku ravan, preciznije kazano, uspostavljajući kontroverzan odnos između fikcionalne i nefikcionalne građe. Tu kontroverzu gradi pitanje istine – da li je ona pohranjena u faktografiji ili ju je moguće dosegnuti tek u svetu fikcije/literature. Jer, sama istraga, kao policijsko-pravosudno epistemološko sredstvo, zvanična istraga pogibije mladog policajca, ispostavlja se kao sredstvo fabrikovanja i manipulacije. Dokumenti (medicinski, policijski, sudski izveštaji), drugim rečima, proizvode fikciju. Literarni diskurs pak svojom doslednošću ne onome što se uistinu desilo, već onome što je moguće, približava se istini događaja. Ili mu je barem stalo do istine. Tu bitnost istine osvedočava župnikov

govor na pogrebu. U figuru župnika, poigravanjem s transgresivnom tiresijskom figurom, biva projektovana autorska instanca čije se kompetencije problematizuju, ne ukidajući pak mogućnost literature da svedoči istinu. Miniranje pripovednog (sve)znanja, te obračun s narcisoidnim pobudama za govor (pisanje), može se razumeti kao teskoba od potencijalne komodifikacije dokumentarnog predloška, kao postavljanje pitanja odgovornosti za transpoziciju nefikcionalne građe, građe koja je izuzetno bremenita (post)traumatičnim iskustvom i emotivnom ranjivošću.

Tu vrstu osetljivosti i odgovornosti prema građi, koja u konačnici romana biva artikulisana i kroz Renatovo obraćanje tokom srednjoškolskog uprizorenja *Antigone*, možemo da identifikujemo s implicitnim autorom Novakovog (Novakovih) romana. Figura implicitnog autora od esencijalne je važnosti u komunikativnoj shemi Novakovih romana. Njegov implicitni autor trop je povezivanja, potvrđujući reči Vejna Buta, da će čitaoci ostati uskraćeni etičkog efekta ukoliko se ne povežu emotivno s autorom kroz likove, suspendujući apstraktna kritička pitanja, odnosno da samo čitaoci kojima je poznato uzbuđenje pridruživanja piscu u njegovom punom angažmanu, samo takvi, potpuno angažovani čitaoci mogu da otkriju kako jedno takvo jedinstvo može da donese promenu. Implicitni autor, i posredno autorsko „ja”, koji se u romanu narativizuje preko župnika i Renata, kao i čitalačka instanca koju prizivaju narativne forme, predstavljaju potencijalne „moralne svedoke”, zajednicu koja prihvata traumatsko iskustvo, odnosno slučaj pogibije mladića i borbu njegove porodice, čineći ga integralnim delom svog kulturnog pamćenja. Na te instance adresiran je najdublji etički zahtev Novakovog romana.

Na koncu *Slučaja vlastite pogibelji* Novak otvara još jednu perspektivu, odnosno brusi onu koja je od samog početka prisutna, mada je možda izmicala našoj pažnji koju je upijala kriminalistička priča ili priča o korumpiranosti prosvetnog sistema u čijem središtu nije formiranje slobodnomislećih građana i građanki, ili pak priča o moralnim dilemama i padovima likova. Iako naraciju gradi na snažnom emotivnom naboju, taj naboj tokom većeg dela pripovedanja izbija iz pripovednih tehnika, iz ritmičke organizacije naracije, primera radi, saspensa scenarističkog toka i usporavajuće logoreičnosti ispovednog toka. Emotivno jezgro priče ostaje zaklonjeno. Roman u najvećoj meri svedoči ličnu i kolektivnu emotivnu anesteziranost, čija je kulminacija Marlijev razgovor s policajcima u porodičnoj kući jednog od njih, scena razorne brutalnosti pervertovanih osećanja i odsustva vrednosti koje iz toga proishodi. U jednoj od završnih scena romana, onoj na nadvožnjaku, Novak, međutim, izlaže emotivnu, intimističku liniju priče. Jer, smrt mladog policajca jeste pre svega priča o ličnom gubitku, o tugovanju i žalovanju, o suočavanju s ličnim demonima, priča o ljubavi i bliskosti, priča o nedostajanju. Scena na nadvožnjaku, divni mig metafikcionalnoj sceni iz Lerotićeveog *Sigurnog mesta*, pleni osećajnošću koja nadire iz majstorske dijaloške pregnantnosti i slikovnosti koju raskriljuje, pleni osećanjem bliskosti, jednom osećajnošću katartičkog potencijala. Antologijska je to scena žalovanja i tuge, tuge koja decentnošću prodire do nutrine, najdublje. Scena koja sažima izuzetnost Novakovog estetskog odnosa prema dokumentarnoj građi. I, dodala bih, scena koja bez ostatka abolira, recimo, motivacijske začkoljice ili re-torička zasićenja na koje roman nije imun na pojedinim mestima. Novakov postupak

fikcionalizacije građe, imaginiranje koje reflektuje potrebu za intimističkom perspektivom koja nadilazi faktografiju, jeste upečatljiv estetski gest empatije. Time nad završnim rečima romana lebdi i preduslov da se *vidi i pamti* – da se oseća. Drugim rečima, moralna zajednica se gradi i na afektivnom povezivanju, a *Slučaj vlastite pogibelji* osvedočava kritičko-isceliteljski potencijal književnosti, približavajući se time, ponajpre, *Antigoni*, odnosno antičkom teatru.