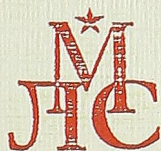


ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ

ПОЕЗИЈА: ИВАН СЛАМНИГ, ПЕТАР ПАЈИЋ, МИ-
ЛОСАВ ТЕШИЋ, ДИНОС СИОТИС, НАТАША ХА-
ЦИДАКИ, ЈАНИС ИФАНДИС, ЈОРГОС ХРОНАС,
ЦЕНИ МАСТОРАКИ. **ПРОЗА:** ЕЛИ ВИЗЕЛ, НЕЏАД
ИБЕРИШИМОВИЋ. **ОГЛЕДИ:** НИКОЛА КОВАЧ,
АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ, ДРАГИЊА РАМАДАНСКИ.
ЛЕТОПИС СЕБАЊА: ПАЉО БОХУШ. **ЛЕТОПИС**
СВАКОДНЕВИЦЕ: ФРАНЦ КСАВЕР КРЕЦ, БОЖИ-
ДАР МАНДИЋ. **КЊИЖЕВНИ ЛЕТОПИС:** МИОДРАГ
ПЕТРОВИЋ, ЖИВАН ЖИВКОВИЋ, ВАСА ПАВКО-
ВИЋ, БОРБЕ ПИСАРЕВ, БОШКО ЛОМОВИЋ, БОШ-
КО ТОМАШЕВИЋ, ЗОРАН М. МАНДИЋ, ГОРАН
РЕМ, ЧЕДОМИР МИРКОВИЋ. **ПОЗОРИШНИ ЛЕТО-**
ПИС: РАДОМИР ПУТНИК. **ЛИКОВНИ ЛЕТОПИС:**
ИРИНА СУБОТИЋ. **ЛЕТОПИС ЛЕТОПИСА:** МИЛА-
НА МРАЗОВИЋ. **ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:** ВЛАДИМИР
ВЕЛИЧКОВИЋ



ОКТОБАР

1988

НОВИ САД

ДА ИЛИ НЕ — „СТАРО ЈЕ КАТАСТРОФА”

*Инквизиториј Робера Пенжеа и роман Воје Чолановића
Зебња на расклапање*

Да или Не одговорите

Недоумица садржана у питању које је на овакав начин забележено на почетку романа *Инквизиториј* Робера Пенжеа има превасходно спознајни карактер. Од старца кога иследници пропитују могу се наизглед чути противречне изјаве; зато је потребно утврдити говори ли он истину. Међутим, обим питања која иследници старцу достављају на папирићима далеко превазилази овакву једну проверу, те они заправо подстичу старца да бесконачно дуго говори о животу који је упознао, аристократским послодавцима код којих је већи део радног века провео као старомодни и поуздани слуга, о њиховим пријатељима, месту у којем је живео и суседима, о околини и другим кућама, и мноштву других, за саму истрагу сасвим неважних ствари. Тако полако читаоцу мора постати јасно да се иза *иследничке стратегије*, чији је највреднији ефекат непрегледно мноштво података и описа, заправо крије Пенжеова ауторска „лукавост” — питања су ту да би наизглед чврстом мотивацијском схемом олакшала нарацију и покретала је од једног фрагмента до другог. Старац тако прецизно и педантно наводи детаље које ваљда ни један, изразито опсервацијама склон и реалистички утемељен лик не би могао да запамти да је само питање времена када ће читалац посумњати како он заиста износи своја сведочанства. Старац би тако могао да говори једино када би му прируци биле неке давне Балзакове белешке за низ ненапи-

саних романа о животу његових газда и о средини којој су припадали, односно о самоме слуги, у чијем лику су се рефлектовали и неки други аспекти друштвеног живота. Сав тај материјал који је Пенже могао нагомилати, служећи се неким загубљеним Балзаковим пером, из неких разлога није се дао склопити у јединствену целину. Зар је понестало прича у које се сав тај разглобљени реалистички садржај могао уписати?

Интрига *Инквизиторија* представљена као злочин нема снагу такве друштвене деструкције да би се пред њом распала она слика света коју би овај роман сугерисао нагомилавајући описе и детаље из једног старинског живота. Упркос томе, чињеница да остарели слуга није могао да до краја живота сачува свој друштвени статус, те да се управо у њему преломила судбина света аристократије — коју слуге у себи оличавају и чувају неупоредиво више но њихови господари — упућује на то да се структура романа у којој је балзаковска слика света била заточена не може репродуковати. Не зато што се балзаковски манири не могу савршено опонашати, и не зато што се писац не може досетити како да у један одживљени миље унесе трагове новог доба, већ зато што она поетика која се сучава са епохалним изазовима повесних промена не може прећутати размицање светова због којег они старији постају доброћудан анахронизам. Повесни анахронизми никада нису уверљива основа за поетичке захвате романа који се не одриче слике света и који сву своју обликотворну снагу не препушта паратаксичким низовима.

Пенжеова интервенција којом се из основа мења приповедачка стратегија његовог романа (након које се ауторска инстанца сели од истражитеља до сведока и говори понајвише у том прећуткивању саме себе), нужно у први план поставља саму поетику романа. Та поетички интонирана преобразба „класичног“ балзаковског описа говори о томе како тзв. нови роман слици друштвене стварности одузима реалистичку утемељеност и мења друштвени статус јунака. Јунак, наиме, од нужног сведока постаје медијатор наративне стратегије. Уместо да идентитет његовог живота и искуства говоре о слици света, његово потчињавање улози приповедача и манипулисање њоме постају доминанте. Роман више није тематски повезан са друштвеном стварношћу, већ поетички; тј. стратегија приповедања говори о друштвеној узрочности оног што се имало приказати у тематско-садржинском плану. Означујуће теме постало је означено поступка, али само тако што се повесна гравира ове промене уметнула између њих као нова поетика.

Говорећи другим речима, *Инквизиториј* делује као низ успомена на некадашњи роман о животу аристократије и тзв. добром друштву захваћен вртлогом поетике новог романа. Сећање постаје градиво за демонстрирање нове поетичке снаге и означено као слика света у балзаковском роману постаје означитељ поетике модерног романа. Истичући самога себе у први план, знаковност новог поетичког система посредује романескну истину новог романа.

Без обзира на то да ли старац говори истину или не, питања поетичке истине су разрешења на једном вишем нивоу обликовања. У реалистичком роману важан сведок и саучесник доба, (старац—слуга) је у новом роману постао тек функција или средиште у којем се секу поетичке силнице. Док реалистички роман не може без оног битног знања које старац посредује, утолико више уколико се друштвена нужност управо у социјалном статусу слуге најбоље очитује, новом роману је то тек повод да искаже сопствене обликовне моћи.

Када би, као јунак књижевног дела, то могао да сагледа, старац би се осетио одбаченим и изиграним од ових безличних поетичких фигура новог романа. Да ли би у том случају ваљало очекивати његов радикални бунт? Шта би тада рекао? Да је „старо будућност“?

Да // Не //

То није одговор, нити матрица у коју би га ваљало уписати, то није ни поновљена дилема Пенжеовог старца, већ недоумица са почетка романа Воје Чолановића *Зебња на расклапање*.

„Изгледа ли као да се млинови за кафу, пегле и друге механичке справе или електричне напаве кваре чим их укључите или узмете у руке? Да // Не //.”

Овакав почетак Чолановићевог романа открива како закони стварности измичу старцу ругајући му се једним новим мистицизмом ствари, сасвим својственом идеологији модерне технолошке и друштвене аутоматизације — предмети новог времена одбијају послушност. Као у новинским жанровима у којима се такмиче подивљали стројеви и еколошки лудизам, запрепашћеност човека новог доба пред машином, тај процес вртоглаво убрзан индустријским револуцијама, механици ствари придаје сасвим митске димензије. Борба добре природе и зла постаје сукоб природе и оног не-природног које својом снагом негације може послужити и као предложак новог зла.

Од успешности руковања најобичнијим справицама зависи успех читаве операције коју је замислио Чолановићев јунак, Небојша Тутуш, старац који се побунио пред јуве-налним тероризмом. Операција названа *Пушачка нога* замишљена је тако да се промени друштвена стратификација у којој стари људи имају сасвим маргиналан положај, па се чак и на врло драстичан начин морају уклањати младалачкој безобзирности и оној идеји друштвеног живота која старост приказује као срамоту. Ако би од погрешног функционисања ситних справа могла да зависи успешност операције, онда је на почетку *Зебње на расклапање* читаоцу дошапнуто шта ће одлучивати о крају романа.

Постављена на доминантно место какав је почетак романа, дилема Да (или) Не пружа мотивацијску основу за један тешко вероватан и још мање прихватљив крај романа. У поетичком смислу, пак, она говори о немоћи главног јунака да одреди природу овог мистицизма. Но, будући да се и многе друге релације одређују као један мистички и отуда тајанствен склоп догађаја, лако је закључити како, још с почетка негде, у Небојши Тутушу тиња свест о његовој старачкој немоћи пред светом. Сама акција отргнуће се од његовог плана, али ће и на једнако мистичан начин изневерити сваку мотивацијску схему осим оне која би у свему што се у роману дешава видела овај коренити неспоразум (старачке) немоћи и (механизованог) света. Не мора се одговорити зашто је план операције *Пушачка нога* читаоцу затајен — то ствара напетост, интригу, уз помоћ које ће читалац пре стићи до завршних поглавља но што би то иначе био случај. Штавише, без те интриге распала би се ова књига, чија композиција и овако остаје преоптерећена дигресијама и тривијалним испадима у свакодневни живот. А без мистицизма, који је само потпомогнут прикривањем плана операције, не би се могли развити важни иронијски и хуморни ефекти, који су заправо и најбоља страна *Зебње на расклапање*.

Хумор и иронија царују у Чолановићевом језику, па тај чудни галиматијас савремених фраза, категоријалних карикатура и београдског идиома делује освежавајуће и уверљиво. Да није подлегао понављањима и да је, можда, пажљивије језички индивидуализовао ликове, Чолановић би у равни стила остварио знатне уметничке квалитете. Но неки његови јунаци готово механички преузимају наметнути или дијалекатски баласт, па зато што не успевају да покажу било какав отклон од тривијалног „стандарда” којем овај припада, упркос својој очигледној несличности са приповедачевим или Тутушевим говором, остају недовољно језички уобличени. Када се томе придода да је њихова улога

клишетирана, а све њихове реакције, након што су једном читаоцу представљени, углавном предвидљиве, онда се не чини да је аутор са једнаком страшћу покушао да индивидуализује њих и главног јунака. Без веће самосталности и значаја, они остају периферне фигуре покретане Тутушевим бизарним замислима.

Превредновање света, које је Тутушу потребно да би утемељио сопствену идеју старачке револуције, изведено је промицањем границе формуле којом се објашњава све постојеће. „Старо је лепо ... Старо је узвишено. Старо је акција.” (...) „Старо је гипкост. Старо је опрез.” ... „старо је индивидуално” ... „Старо је старо је старо” итд. Старо је учињено универзалним принципом да у себи ускладишти одлучујуће карактеристике једног новог света, постане чак естетско и себи довољно. Реваншистички тоталитаризам којим се старо свему надређује, као што је, раније, од свега било потиснуто, мора водити специфичној поетици, коју Небојша Тутуш и образлаже. Циљ те поетике Тутуш износи у једној од заповести Тигра Трећег Доба (како себе назива борац за покрет старих, покретач акције *Пушачка нога*), дајте нам „књижевност кроз коју неће дефиловати само мрзовољни, грамзиви, безосећајни и похотљиви старци”. Истакавши у први план овај бојни поклич, Чолановић се међутим стрмоглаво упутио бизарном крају *Зебње на расклапање*. Да је овај принцип поштовао, Чолановић би несумњиво постигао много више; НИН-ова награда му је и овако у руке дошла, по свој прилици, зато што је на њега макар на делимично задовољавајући начин указао.¹

Долазећи у домен поетике, Небојша Тутуш нас подсећа на Пенжеовог старца са почетка овога текста. Дилема, означена у ономе Да (или) Не, која се пред њих поставља и на посве различит начин у роману употребљава, тако добија још једну димензију. И Чолановићев старац је изгнаник из живота којем не жели да допусти да прође, ако се тако може описати његово становиште. И он би могао бити важан сведок о времену у којем је завладала геронтофобија, као што би могао предочити оне важне друштвене процесе у којима се смисао старачког достојанства повукао пред проблемима свакодневице, а људска забринутост за организовање сопственог живота у тешкој материјалној и духовној кризи потиснула све друге обичајне регулативе. Сурови закон опстанка, који захтева да се младима обезбеде услови за нормално друштвено преживља-

¹ Први Чолановићев роман, *Друга половина неба*, објављен 1963. године је неоправдано заборављен, и он ми се чини једним занимљивим и врло добрим остварењем с почетка шездесетих година.

вање, услови које је гомила распусних и сенилних лопова довела у питање, потискују у други план обичајна права и поштовање према „сувишним” члановима заједнице. Сумња у њихово право да продужавају сопствени живот на рачун оних који до друштвене сатисфакције нису још ни дошли (управо зато што им је она или ускраћена идеолоштим манипулацијама, или у њихово име потрошена) протеже се и тамо где би као друштвени став морала бити суспендована личним везама. То што су престарели моћници отимали од генерација које долазе мањкава је подлога за однос према родитељу, пријатељу, колеги... Утолико пре што у општој шизофренији родитељска брига старих не престаје — они су генерације које долазе довели у положај друштвених богаља и тиме што су све радили за њих; са жељом да им вечно помажу, они младима одузимају нужан простор друштвене афирмације. Како се ова шизофрена ситуација реперкутовала у *Зебњи на расклапање*? Поново у једној врсти притајености, јер читалац неће моћи поуздано да закључи да ли је Небојша Тутуш заиста безразложно одгурнути старац или, заправо, неподношљиви старкеља који стално ствара проблеме. Да ли неко заиста жели да га се реши или му је помоћ институција потребна? Симпатије су, ипак, на његовој страни, па он као праведник и „шампион” старачке револуције креће даље.

То друштвено релевантно искуство које би могао да посведочи, а то заправо не чини јер се исцрпљује у тривијалностима и прогласима, поново намеће питање поетике. Док је у *Инквизиторију* једна нова поетика реорганизовала слику света каква је могла изворно бити приписана старцу, те је од складне реалистички мотивисане слике грађанског живота преостао низ крпица, невероватних веза, меса, посета, конвенција, портрета, описа, детаља, Чолановићев старац изложен је деловању једне друге силе. Његов проблем је да је „стварност на прагу XXI века бар нешто мало досетљивија од књижевне уобразиље”.

Значи ли то да се више моделима стварности, онима које Тутуш сусреће поткрај живота, књижевна уобразиља везана уз њега као главног јунака не може одупрети? И да ће све напослетку завршити у оним модалитетима којима књижевност прати modele стварности, или какве наслеђује из друштвене комуникације, медијског посредовања, вербалног испољавања као релевантно искуство стварности?

Неће поетика наметати редослед догађаја у стварности и статус наративних предлогака, већ ће модели стварности „надмудрити” књижевно обликовање. Једнако као ства-

ри које с почетка романа одричу послушност, стварност показује самовољу. Да је овакав закључак нужан, те да се у њему огледа сушта супротност свим процесима кроз које пролази роман Робера Пенжеа, доказује крај романа и исход Тутушеве операције. Од исхода операције можда не зависи како ће морати да буде оцењена идеја рехабилитације старих људи старачком револуцијом, но од начина на који је уобличен крај свакако зависи хоће ли у самоме роману овом књижевном и друштвеном градиву бити подарена нека релеванција.

Ту где се борба за старо као лепоту и темељ другачијег виђења света одлучује, Чолановић сасвим посустаје. Тајна операције, толико дуго чувана, расплиће се у један баналан терористички образац који је крај двадесетог века понудио тривијалној литератури — отмици авиона. Савремени стереотип терористичког ужаса, који је пре неколико година могао у силном страху да држи толико Американаца, сам по себи има ништаван уметнички потенцијал. Драматика која му се приписује понајбоље одговара схемама тривијалног заплета, па тривијалности не измичу ни Тигрови Трећег Доба када отимају авион да би на себе скренули пажњу и покренули ланчано преображавање света.

Не треба посебно ни говорити како су и замисао и изведба отмице једнако гротескни као и други облици „револуционарне“ активности које је Чолановић у *Зебњи на расклапање* осликао. Но, док се раније овим гротескама ругао, он није доводио у питање смисао читавог пројекта — боља стварност за старе особе одиста је циљ неоспорне друштвене релеванције. Без обзира на сву бизарност начина на који је представљана, тематска окосница романа, дакле, није безначајна. Геронтократско друштво је успело да у потпуности заштити само престареле политичаре и њихове колаборанте у вечитом плесу на руководећим положајима, па је отуда Чолановић могао заузети ону позицију која је давала за право да се писац представи као морална савест епохе. Чак и присвајајући тај етички патос, несвојствен модерној литератури на тематском плану, Чолановић би своме роману омогућио и нешто дубље значење.

Али њему, заправо, није било на уму да, макар у изразито гротескном облику, понуди својеврстан пледоаје за критику друштва које све чини да неумитност краја живота прикрије као нешто срамно. Загледан у лице смрти, Тутуш покушава да одоли трагичком патосу краја, али због тога углавном тоне у једноставно карикирање или, у најбољем случају, површно хуморно сликање тривијално-

сти живота и дотрајавања. То је, опет, разлог да му поне-стаје релевантног материјала за причу, па су читава по-главља недовољно оправдане дигресије. Тајанственост као интрига у причи о акцији *Пушачка нога* није била довољна да се надвлада сенилна неусредсређеност на приповедање, услед чега је романескно осмишљавање приче полако за-хватала *склероза мултиплекс*. Чим су се истрошили стилски ефекти захваљујући којима прва поглавља романа делују успешно, буде интерес и својеврсно су освежење у савременој књижевној продукцији, ова процес се није могао при-крити. Зато причи постаје неопходан ефектан крај како би се поново прикупила око средишње тачке и како би роман постигао и нешто више од местимичне стилске допадљивости, ироничне, хуморне и гротескне ефектности.

Какав је, напokon, тај дуго одлагани крај? Прави фи-јаско: отмица запада у кризу јер због дужине трајања старци постају неиздрживо жедни. А онда, по законима оног мистицизма ствари, из посуднице са соком рашири се авионом дијаболички пламен у којем сви страдају.² Не са-мо да у овом бизарном и неосмишљеном крају смета изо-станак сваке дубље поенте о старачкој револуцији, па чак и то да гротескност овог завршетка постаје заправо једна недуховита конструкција, већ је овај крај стилски изузет-но рђаво уобличен. Слика Тутушеве последње ерекције је најнижа обликотворна тачка романа:

„Рушећи се на ужарено седиште седамдесет осмо годишњак још стиже да у том истом зрцалу авионског инферна угледа и свој искривљени уд — овог пута, у грандиозном финалу (како у беснећи пламен иштрацава бар пола шаке пиринчане кашице), а и да на њему, за тих све слабијих трзаја, уочи и најневажније детаље: уковрцану сребрну влас, пору, задебљање на вени: по-јединости кристалног сјаја попут јабука и поморанци са реклама у боји.”

Ток романа у којем се идеја старачке револуције доводи у везу са обновом Тутушеве потенције овим добија своје метафоричко финале, али финале које је мање успело чак и од оних наговештаја о томе како је Тутуш „водио љубав” са усисивачем на који је био намакнут грудњак.

Ствари су причи наметнуле модел стварности у којем је већ препознат мистицизам машина, али и онај модел стварности који тривијална продукција познаје у трилеру:

² Катастрофички крај Чолановићевог романа могао би се до-вести у везу са крајем Пекићевог *Беснила*, али су негативне по-следице оваквог завршетка у *Зебњи на расклапање* неупоредиво теже.

прича о отмици. То што је на крају романа овоме још придодато право „грандиозно финале” само показује да се књижевно обликовање сасвим потчинио тривијалном обрасцу. Зато је његов ефекат управо супротан од онога који се прати у *Инквизиторију*, на чијем крају старац, уморан од предугог испитивања, све теже и мање говори, посустаје пред оном поетиком која је исцрпила све садржине што их је он могао понудити, а себе још није обавезала да непосредно проговори. Остајући у неизреченом, она свакако себи отвара простор у којем је могућ нови роман. Закључен баналном метафором и тривијалним обрасцем, Чолановићев роман је врло далеко од тога. Мањкавости *Инквизиторија* су овом отвореношћу радикално умањене, слабости *Зебње на расклапање* оваквим крајем битно увећане.

Александар ЈЕРКОВ