

Politički roman u interkulturnom kontekstu

Mandić, Ethem

Doctoral thesis / Disertacija

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2021.9127>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:379709>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-24**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb](#)
[Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Ethem Mandić

POLITIČKI ROMAN U INTERKULTURNOM KONTEKSTU

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2021.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Ethem Mandić

POLITIČKI ROMAN U INTERKULTURNOM KONTEKSTU

DOKTORSKI RAD

Mentori:

Prof. dr. sc. Zvonko Kovač

Prof. dr. sc. Dalibor Blažina

Zagreb, 2021.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Ethem Mandić

THE POLITICAL NOVEL IN INTERCULTURAL CONTEXT

DOCTORAL THESIS

Supervisors:

Zvonko Kovač, PhD, Full professor

Dalibor Blažina, PhD, Full professor

Zagreb, 2021.

Informacije o mentorima

Prof. dr. sc. Zvonko Kovač je gimnaziju završio u Čakovcu, a diplomirao, magistrirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Osim u svojstvu nastavnika u svim zvanjima (red. prof. od 2001. do 2021. godine), na matičnom je fakultetu djelovao kao član i voditelj više južnoslavističkih katedri, suosnivatelj novoga studija južne slavistike, koautor studijskih programa te nositelj i izvoditelj nekolicine novih kolegija. Bio je pročelnik Odsjeka za slavenske jezike i književnosti (od 2002. do 2004.) te pročelnik Odsjeka za južnoslavenske jezike i književnosti (2013. do 2016.), kao i predstojnik Katedre za poredbenu povijest južnoslavenskih jezika i književnosti (2005. do 2020.) Na novom studiju južne slavistike, kao i na zagrebačkim doktorskim studijima, uz predavanja iz poredbeno-južnoslavističke problematike i interkulture povijesti književnosti, redovito održava nastavu iz novije slovenske te suvremene bosanske i južnoslavenske međukulturne književnosti. Bio je mentor za 5 završenih znanstvenih magisterija, 15 doktorskih radova (od čega jednom inozemnom kao komentor, a 2 doktorata u izradi), kao i za nekoliko desetaka diplomskih (magistarskih) radova. Povremeno je predavao i na drugim sveučilištima u zemlji i inozemstvu (najviše na lektoratu u Göttingenu te na Rijeci), a u posljednje doba surađuje sa slavističkim središtima u Ljubljani, Mariboru, Novom Sadu, Hamburgu, Halleu, Jeni, Baselu, Kopru, i dr. Boravio je na uglednim inozemnim istraživačkim stipendijama *A. von Humboldt*, *Basileus* i dr. U svojim istraživanjima, osim pojedinačnim piscima iz južnoslavenskih književnosti, posebno se bavio pitanjima interpretacije književnosti i esejistike, metodologijom povijesti književnosti, međuknjiževnom kritikom i sl. Djelovao je kao voditelj više znanstvenih projekata, a sudjelovao je na preko stotinu međunarodnih i domaćih simpozija. Uredničke poslove obavljao je ili obavlja suuređivanjem zbornika znanstvenih radova *Poezija Tomaža Šalamuna*, *Jezik književnosti*, *znanosti i medija*, *Prvi hrvatsko-bugarski slavistički susret*, kao i u časopisima *Filološke studije*, *Kaj*, *Kolo*, a bio je recenzent ili član u više desetaka organizacijskih ili programskih odbora mnogih simpozija i izdanja. Piše i objavljuje književnu kritiku i poeziju od studentskih dana. Autor je nekoliko autorskih knjiga, odnosno ukupno više stotina znanstvenih rasprava, stručno-kritičkih članaka, ogleđa i recenzija.

Prof. dr. sc. Dalibor Blažina rođen je u Zagrebu 1955. godine. Od 1974. do 1979. studirao komparativnu književnost te poljski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Na poslijediplomskom studiju književnosti obranio magistarski rad *Nezasitnost kao dinamični element negativne utopije Stanisława Ignacyja Witkiewicza* (1989) te doktorsku

disertaciju pod naslovom *Dramska i kazališna kritika* Jana Kotta (1997). Od 1981. zaposlen na Odsjeku za slavenske jezike i književnosti (danas na Odsjeku za zapadnoslavenske jezike i književnosti) Filozofskog fakulteta, najprije kao asistent, od godine 2000. kao docent, od 2006. kao izvanredni te od 2011. kao redoviti profesor. Na predbolonjskom i bolonjskom studiju poljskog jezika i književnosti predavao gotovo sve kolegije vezane uz poljsku kulturu, književnost i kazalište. Na Poslijediplomskom studiju književnosti, odnosno Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture vodio kolegije *Romantička drama* i *Poljske kazališne vizije*. Na znanstvenom stažu na Sveučilištu u Varšavi i Jagiellonskom sveučilištu u Krakovu boravio ukupno dvije akademske godine (1981-82, 1986, 1991/92). Izlagao i sudjelovao u radu petnaestak međunarodnih i domaćih znanstvenih konferencija, bio gost predavač u Varšavi, Krakovu, Zürichu. Objavio tri knjige te više desetaka znanstvenih i stručnih tekstova, objavljenih u hrvatskom i poljskom tisku, priredio i uredio više knjiga i tematskih izdanja časopisa. Objavio i deset knjiga prijevoda s poljskog na hrvatski jezik, među kojima djela S. I. Witkiewicza, C. Miłosza, B. Schulza, J. Kotta, te brojne prijevode u književnim časopisima. Za Hrvatsku enciklopediju i Hrvatsku književnu enciklopediju Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, leksikon *Strani pisci* Školske knjige i antologiju poljskog pjesništva Z. Malića, *Gost u kući* (Zagreb, 2006), priredio više od pet stotina natuknica o poljskim piscima i književnim djelima. Od 1998. godine glavni urednik časopisa za svjetsku književnost «Književna smotra» i u tom svojstvu uredio šezdesetak brojeva časopisa, među ostalim temate Adam Mickiewicz (1798-1855), povodom dvjestote obljetnice piščeva rođenja (1998/110), Književnost u tranziciji (zajedno s I. Lukšić), koji se bavio promjenama u književnostima istočnoeuropskih zemalja nakon pada Berlinskog zida (2002/124-125) te Witold Gombrowicz 1904-1969, posvećen obljetnici piščeva rođenja (2004/132-133). Bio je i suorganizator festivala *Dani cimetove boje* (Zagreb, 1992), posvećenog poljskom piscu Bruni Schulzu te organizator nekoliko međunarodnih znanstvenih skupova: *Witkiewicz u Lovranu*, Lovran, 2004, *Zdravko Malić: znanstvenik, prevoditelj, pjesnik*, Zagreb, 2007., te *Czesław Miłosz – pjesnik između Istoka i Zapada, umjetnosti i ideologije*, 2011. Za Treći program Hrvatskog radija uredio više autorskih emisija. Član Predsjedništva Hrvatskog filološkog društva, Društva hrvatskih književnih prevodilaca, Poljskog književnog društva Adam Mickiewicz, Hrvatskog P.E.N. Centra. Bio član Odbora za dodjelu Nagrade Iso Velikanović. Godine 2003/04. bio pročelnik Odsjeka za slavistiku, od 2005/06. do 2009/10. prodekan za nastavu i studente, od 2009/10. do kraja 2011. prodekan za studentske programe i cjeloživotno obrazovanje Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, te

voditelj i član raznih sveučilišnih tijela. Trenutno obavlja funkciju predstojnika Katedre za poljski jezik i književnost. Dobitnik dviju poljskih nagrada: Diplome ministra vanjskih poslova Republike Poljske za iznimne zasluge u promicanju Poljske u svijetu u godini 2000. i nagrade Stanisław Ignacy Witkiewicz za 2003. godinu koju dodjeljuje Uprava Poljskoga centra Međunarodnoga kazališnoga instituta (ITI-UNESCO) kao priznanje za doprinos u promoviranju poljske kazališne kulture u svijetu.

Sažetak

Tema rada je problem žanra političkog romana, odnosno prisutnost „političkoga“ u romanima južnoslavenske književnosti, prije svega u interkulturnom društvenom kontekstu sa fokusom na crnogorsko-srpske pisce, kao i u kontekstu suvremene povijesti jugoistočne i srednje Europe, od pedesetih do kraja sedamdesetih godina prošloga stoljeća. Taj žanr u južnoslavenskom, posebno crnogorsko-srpskom međuknjiževnom kontekstu još uvijek nije naučno-metodološki sustavno izučen i predstavljen, iako postoje kritički i naučni prikazi koji ukazuju na njegovu prisutnost u književnoj produkciji. Romani obuhvaćeni ovim radom tematiziraju političke koncepte XX stoljeća, pa se u najširem smislu mogu razmatrati unutar žanra političkog romana, pri čemu su uključene i njegove podžanrovske varijante. Polazeći od metodoloških postavki autora poput Dionyza Đurišina i Zvonka Kovača u ovome radu usvojen je specifičan model kontekstualiziranja književnosti u periodu između 1950. i 1980., s osobitim osvrtom na pojedine kanonske autore i djela koji će biti predmetom interpretacije.

Cilj rada je da dà opis žanra političkog romana, kontekst nastanka političkog romana, donese njegovu tipologiju, pruži tumačenje po jednog od djela koje daje potvrdu tipološke relevantnosti teza rada. Ova doktorska disertacija će putem teorijske i znanstvene interpretacije, kritičkih pristupa političkom romanu normirati ovaj žanr koji u svojoj praksi pokazuje veoma raznovrsne strukturalne osobnosti, te pokušati prikazati višestranu i konzistentnu žanrovsko-tipološku sliku, opisati fluidnost pojma političkog, te kompleksni narativni, referencijalni i fiksijski odnos koji se formira unutar ovog tipa romana.

Rezultati do koje autor u ovome radu dolazi govore o tome da je politički roman kao žanr proturječni, granični, polifonijski, subverzivan proizvod modernističkog projekta koji pripovijeda priču o otuđenom čovjeku (političkom pobunjeniku) u totalitarnim političkim režimima. Politički roman u južnoslavenskim književnostima (u interkulturnom kontekstu) općenito, a posebno unutar crnogorsko-srpske i srpsko-bošnjačke međuknjiževne zajednice, specifičan je žanr romana u odnosu na politički roman koji se piše na Zapadu, međuknjiževna pojava koja je u svom postamentu bila kritika titoističkog režima, te estetski i književni odgovor na poetiku i politiku socrealizma. On je uvjetovan specifičnim povijesno-političkim i društvenim kretanjima tokom XX stoljeća. Njegova estetička koncepcija stvarnosti je utopijska i satirična, koja je istodobno i avangardna optimalna projekcija. Narativ političkog romana je poetski otpor ideološkoj svijesti i dogmatskom viđenju stvarnosti.

Ključne riječi: politički roman, međuknjiževna zajednica, interkulturni kontekst, žanr, književnost, politika, historija

Abstract

The topic of the paper is the problem of the genre of political novel, ie the presence of "political" in novels of South Slavic literature, primarily in the intercultural social context with a focus on Montenegrin-Serbian writers, as well as in the context of contemporary history of Southeast and Central Europe. This genre in the South Slavic, especially Montenegrin-Serbian inter-literary context has not yet been scientifically and methodologically systematically studied and presented, although there are critical and scientific reviews that indicate its presence in literary production. The novels included in this paper thematize the political concepts of the twentieth century, so in the broadest sense they can be considered within the genre of political novel, including its subgenre variants. Starting from the methodological settings of authors such as Dionyz Đurišin and Zvonko Kovač, this paper adopts a specific model of contextualizing literature in the period between 1950 and 1980, with special reference to individual canonical authors and works that will be the subject of interpretation.

The aim of this paper is to give a description of the genre of a political novel, the context of the origin of a political novel, to bring its typology, to provide an interpretation of one of the works that confirms the typological relevance of the thesis. This doctoral dissertation will, through theoretical and scientific interpretation, critical approaches to the political novel, standardize this genre, which in its practice shows very diverse structural personalities, and try to present a multifaceted and consistent genre-typological picture, describe the fluidity of the political concept, and complex narrative, referential and fictional relationship formed within this type of novel. The results obtained by the author in this paper suggest that the political novel as a genre is a contradictory, borderline, polyphonic, subversive product of a modernist project that tells the story of an alienated man (political rebel) in totalitarian political regimes. The political novel in South Slavic literatures (in the intercultural context) in general, and especially within the Montenegrin-Serbian inter-literary community, is a specific genre of the novel in relation to the political novel written in the West, an inter-literary phenomenon that was a critique of the Titoist regime and a literary response to the poetics and politics of social realism. It is conditioned by specific historical-political and social movements during the XX century. His aesthetic conception of reality is utopian and satirical, which is at the same time an avant-garde optimal projection. The narrative of the political novel is a poetic resistance to ideological consciousness and a dogmatic view of reality.

Keywords: political novel, interliterary community, intercultural context, genre, literature, politics, history

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
1.1 Interkulturni model periodizacije južnoslavenskih književnosti i politički roman druge polovice XX. stoljeća (Književnost, politika i historija)	1
1.2 Političke i historijske pretpostavke za stvaranje interkulturnog modela južnoslavenskih književnosti (Književni i politički pluralizam 1950-1980); Politički roman iza čelične zavjese.....	6
1.3 Modernizam i postmodernizam interkulture južnoslavenske književnosti poslije Drugog svjetskog rata (Dvopripadnost i međukulturna pripadnost književnih generacija prošloga stoljeća)	16
2. PROTURJEČNOSTI POLITIČKOG ROMANA	24
2.1 Problemi književnosti i političkog u južnoslavenskoj književnosti	44
2.2 <i>Banket u Blitvi</i> – psihološki politički roman	61
2.3 Žanr i podžanrovske varijante političkog romana kao tematskog modusa	81
3. SVADBA – GRANIČNI (MEĐUKNJIŽEVNI) POLITIČKI ROMAN (IZMEĐU SOCREALIZMA I MODERNIZMA)	101
3.1 Lalić i <i>Svadba</i>	101
3.3 Ideologija zapleta i forme romana <i>Svadba</i>	111
3.4 Ideologizacija prokletog prostora – Kolašinski zatvor u tijeku Drugog svjetskog rata.....	116
3.5 Kroničarski postupak kao element kompozicije žanra političkog romana	121
3.6 Kraj <i>Svadbe</i> i početak zajedničkog života.....	125
4. OSKAR DAVIČO-PESMA (PSIHOLOŠKI POLITIČKI ROMAN I UPISIVANJE KOMUNISTIČKE I FAŠISTIČKE IDEOLOGIJE U ROMANU)	127
4.1 Politička potka <i>Pesme</i>	127
4.2 Mića i Andrija: dva političko-poetička principa.....	133
4.3 Narativni postupak, kompozicija i dramski zaplet kao ideologija <i>Pesme</i>	142
4.4 Zaključak	152
5. IVO ANDRIĆ – PROKLETA AVLIJA, POLITIKA IDENTITETA I TOTALITARNI REŽIMI U MEĐUKNJIŽEVNOM POLITIČKOM ROMANU LOGORA.....	156
5.1 Andrićeva politika šutnje.....	156
5.2 „Ja sam to!“ – Ćamil, politički zatvorenik.....	161
5.3 <i>Prokleta avlija</i> -Deposito-Heterotopija kao čimbenik političkog romana	167
5.5 Zaključak	174
6. POLIVALENTA ŽANROVSKA SLIKA POLITIČKOG ROMANA I KNJIŽEVNOSTI SEDAMDESETIH GODINA.....	177

6.1 Susret međuknjiževnih generacija.....	177
6.2 Međukulturni pisci političkog romana i njihova međuknjiževna djela	187
6.2.1 <i>Derviš i smrt</i> i <i>Tvrđava</i> – Meša Selimović	187
6.2.3 <i>Heroj na magarcu</i> (1967) – Miodrag Bulatović	190
7. DANILO KIŠ – <i>GROBNICA ZA BORISA DAVIDOVIČA</i> : DOKUMENTARNI MEĐUKNJIŽEVNI POLITIČKI ROMAN LOGORA	192
7.1 Dokumentarnost kao ideologem i tekstualna determinanta	192
7.2 Diskursi svjedočenja u <i>Grobnici za Borisa Davidoviča</i> : Politika, historija, naracija	197
7.3 Parodirati Borgesa i <i>Sveopću historiju beščašća</i>	213
7.4 Zaključak: <i>Čas anatomije</i> – Poetika i politika	216
8. POLITIČKI ROMAN LOGORA IZMEĐU DOKUMENTARNOSTI I PSIHOLILOGIJE U <i>KAKO UPOKOJITI VAMPIRA</i> (1977) BORISLAVA PEKIĆA	220
8.1 <i>Vrata od utrobe</i> (1978) – Mirko Kovač	226
9. ZAKLJUČAK	229
10. POPIS LITERATURE	242
11. ŽIVOTOPIS S POPISOM OBJAVLJENIH RADOVA AUTORA	253

1.UVOD

1.1 Interkulturni model periodizacije južnoslavenskih književnosti i politički roman druge polovice XX. stoljeća (Književnost, politika i historija)

Polazeći od metodoloških postavki autora Dionyza Đurišina i Zvonka Kovača, u ovome radu usvojili smo specifičan model kontekstualiziranja književnosti u periodu između 1950. i 1980., odnosno autora i djela koji će biti predmetom interpretacije. U vrijeme kada je južnoslavenska književnost bila još i jugoslavenska, autori su raspravljali i metodološki donosili rješenja na polju opisivanja stanja u književnosti, povijesnog i općeg, kao i procesa koji obilježavaju književnosti 20. stoljeća.

Prije nego prijedemo na interkulturni model kontekstualiziranja južnoslavenske književnosti, moramo istaknuti određene fenomene koji se tiču problema periodizacije. To je važno jer prije nego se pristupi sadržaju, da bi se mogao pravično analizirati, moramo ga ispravno kontekstualizirati. Kriitička analiza uvelike je ovisna o kontekstu u kojem je tekst nastao. Tri su stupnja, odnosno razine kontekstualiziranja:

1. Stavljanje autora i tekstova u kontekst;
2. Analiza njihovih poetika/politika u odnosu na dati kontekst;
3. Uspostavljanje književnog žanra kao književnog načina mišljenja konteksta.

Naime, za potrebe povijesnog kontekstualiziranja književnih djela i književne kritike nastale u doba SFRJ u književnoteorijskim i kritičkim tekstovima uvijek se uzima model desetljeća. Prema riječima Miroslava Bekera i Aleksandra Flakera to nije najsretnije rješenje za deskripciju procesa unutar jednog književnog sistema, ali, ipak, ono je u dosadašnjim radovima, osvrtima, teorijama jedno od najzastupljenijih. Krešimir Nemec, kao što ćemo dalje pokazati, u svojoj *Povijesti hrvatskog romana od 1945. do 2000.* najviše operira pojmovima *desetljeće* i *generacija*. Predrag Palavestra u knjizi *Posleratna sprska književnost 1945-1970. i njena istorija* također koristi pojmove *desetljeća*, *posleratna generacija*, *naraštaj*, itd. pri opisivanju književno-historijskih pojava u tom periodu. Aleksandar Flaker, osim termina desetljeće, koristi se i književnim terminima „modernizam“, „postmodernizam“, te deskriptivnim pojmovima „rekuperacija“ i „kontestacija.“, te se s pravom pita da li problemi periodizacije književnosti i *sinkronizacije dijakronih segmenata* književnosti „pripadaju usko shvaćenom književno-povijesnom bavljenju“ (Flaker 2011: 232).

Periodizacijski koncept desetljeća nakon Drugog svjetskog rata preuzet je iz drugih društveno-kulturnih i političkih povijesnih događaja, ali i izučavanja i reprezentacija kulture.

Desetljeće je koncept po tome što u jednome dijakronijskom nizu (konceptu) objedinjuje autore, te ih koncentrira vremenski. Unutar razmaka od deset godina razgraničava pravce i autore, čak i čitave poetike na ono što je bilo u prethodnim ili idućim desetljećima. Tako se i u popularnoj kulturi XX. stoljeća nakon Drugog svjetskog rata najčešće govori o šezdesetim, sedamdesetim godinama itd.¹ Takva politika, odnosno metodologija književne periodizacije koncentrira se oko povijesnih i političkih događaja, a manje oko unutarknjiževnih strujanja.

Pichois i Rousseau u klasičnoj studiji *Komparativna književnost* zaključuju: „I suviše se često periodizacija književnosti podvrgava političkoj periodizaciji“ (Pichois i Rousseau 1973: 111). Ovaj rad nije rasprava o problemima komparatistike, ali problem periodizacije djela važan je iz razloga „političkih promjena“, kao i društveno-kulturnih i književnih kretanja koji su utjecali na formiranje specifičnih književnih pojava, ali i pojavu konkretnih književnih djela. Književnost i kultura ipak jesu pratili političke promjene, ali s druge strane pisci jesu ti koji su svojim djelom i polemikama, ali i životom sudjelovali u formiranju političkog i kulturnog života, te su, kako primjećuje Igor Štiks, rasprave u književnim krugovima često nagovijestile političke „promjene koje su tek imale doći“ (Štiks 2016: 157). Stilske odlike koje kritičari dodjeljuju periodu važne su za opisivanje žanrova u određenom književnom kontekstu. Da bi se opisao određeni književni kontekst, moraju se uzeti u obzir dva načina na koji književnosti dolaze u kontakt. Prvi je **interni oblik kontakta** važan pri formiranju specifičnog interkulturalnog konteksta. Drugi oblik kontakta bit će važan da bi se naposljetku pokazalo na koji način je administrativno-pravni okvir uspostavljen jugoslavenskim ustavima i političkim kretanjima, a to je **eksterni tip kontakta** koji je uvjetovao formiranje specifičnih bilateralnih odnosa koji tvore nadnacionalni tip književnosti, odnosno međukulturne književnosti.

Bez obzira što je metodologija desetljeća jedna od mikrostrukture periodizacije književnosti, te kao i makroperiodizacija *predstavlja prijetnju književnoznanstvenoj sistematici*, ona će za potrebe ovoga rada biti najpodesnija. Metodologijom desetljeća, uzimajući u obzir godine objavljivanja djela koja su predmetom ovoga rada, prateći kronologiju desetljeća, bit će tumačeni autori o kojima je riječ u ovome radu. Metodologija desetljeća je u književnoj kritici i teoriji južnoslavenske književnosti XX. stoljeća preuzeta, kao što ćemo vidjeti, iz političke periodizacije. Točnije ona je nastala pod utjecajem ustavnih i državnih promjena u bivšoj Jugoslaviji. Osim metodologije desetljeća važan faktor u distinkciji odnosno u klasifikaciji književnih djela, formiranju međuknjiževne zajednice jesu i povijesno-politički

¹ Napomena: edicija Biblioteke književna smotra o kulturi po desetljećima (ur. Irena Lukšić) te izložbe (katalozi) Z. Makovića o 50-im i 60-im godinama u Hrvatskoj.

okvir i društveno-umjetnički događaji u bivšoj Jugoslaviji: „*idejnopolitički čimbenik* (dakako dezaktualiziran: ne samo osnovna podjela socijalističke-nesocijalističke, nego i razlike među njima, književnost metropola i kolonija)“ (Kovač 2011: 148).

Početkom formiranja državno-konfesionalnog okvira formiraju se i jugoslavenske književnosti. To označava početak odvijanja procesa koje je Đurišin u teoriji interliterarnih zajednica formulirao kao sistemsko jedinstvo sastavnih dijelova koje je izraženo odnosima i vezama. To sistemsko jedinstvo se pritom odnosi elemente određene nacionalne književnosti koji se ponavljaju i u drugim sistemima nacionalnih književnosti. Pitanje je može li se uzeti pojam *nacionalna književnost* kao temelj, tj. polazište za kontekstualiziranje žanra romana? Zorić citira Flakera kada daje odgovor na slično pitanje o ulozi pojma *epohe* u nacionalnim književnostima: „Opšte uzev, ovaj metod je bio znatno prikladniji za homogene i centralizovane književnosti, sa jasno definisanim kanalima širenja ideja i stilova nego za višenacionalne književnosti u kojima su ti kanali bili posredovani različitim centrima i artikulisani u više jezika (Flaker 1976: 59-65)“ (Zorić 2019: 83-84).

Radi se konstruktu koji se ni po čemu ne razlikuje od drugih konstrukata, književno-povijesnih, kao što je regija ili država. Zato će se u ovom radu ispitivati i tumačiti književna djela da bi se iz njih izvela slika književnih tendencija i slika žanrova u južnoslavenskim književnostima u interkulturnom kontekstu. Specifičnost književnohistorijskih odnosa opisao je Lacko Vidulić u članku *Književno polje SFRJ-a: podsjetnik na tradiciju dugog trajanja* (2017). Problemizirajući postjugoslavenske perspektive koje tretiraju književnu historiju i kulturnu politiku iz perioda SFRJ kao „nasilnu“ i „diskontinuitet“, konstatira da jedna od „ključnih kontradikcija jugoslavenske kulturne politike bio je odnos između „integralizma“ i „partikularizma“; u konfliktnom žargonu: između „unitarizma“ i „nacionalizma“ (Vidulić 2017: 30). Pokazuje da ti odnosi i veze između određene nadnacionalne ili supranacionalne jugoslavenske književnosti i nacionalnih, republičkih književnosti nisu uvijek bili jednostavni i definirani, te da su ih češće još od početaka federiranja federacije pratile nesuglasice i sukobi. Oslanjajući se na Kovača i Đurišinov interliterarni model međuknjiževnih zajednica u kojem se usvaja proces karika između nacionalnih i u ovom slučaju nadnacionalne književnosti, Vidulić primjećuje da se ovaj model javio u trenutku akutne političke krize savezne države i njemu vidi mogućnost očuvanja i opstanka razvojnih uzajamnosti i opisivanja tipoloških mogućnosti književnosti onoga vremena. Vladimir Zorić u tekstu *Fantom Srednje Evrope kruži Jugoslavijom* kaže da su književne historije patile od dva metodološka ideologema. Jedan je pokušavao da „jugoslovensku književnost predstavi kao *jedinstvenu* cjelinu“ (Zorić 2019: 82),

a drugi je zapravo bio antikolonijalne prirode i „težio je da jugoslovensku književnost predstavi kao *distinktivnu* cjelinu“ (Zorić 2019: 82).

Predmet ovog rada možemo kontekstualizirati kao književnost *srednjojužnoslavenskoga jezičnoga prostora*. To je interkulturni kontekst koji Zvonko Kovač naziva *standardnom međuknjiževnom zajednicom*, zato što autori koji su predmet rada pripadaju na razne načine kontekstima mediteranske, srednjoeuropske i balkanske međuknjiževne zajednice:

Naime, Habsburška Monarhija i njena kulturna sublimacija, Srednja Evropa, priviđale su se kao fantom nizu jugoslovenskih pisaca, od Miroslava Krleže preko Danila Kiša do Dubravke Ugrešić, ali su književni istoričari poput Pavla Popovića i Antuna Barca nehotice pokazali da bi upravo jugoslovenska književnost mogla biti fantomska tvorevina, nejasnog sastava i metodološke osnove. U sredini koja živi od kontroverzi, u kojoj ideološki dogmatizam po pravilu prelazi u metodološki (i obratno), retki su bili trezveni glasovi, poput Zvonka Kovača, koji su isticali analogije između 'interkulture germanistike' i jugoslavistike (Kovač 2011: 11-12). (Zorić 2019: 82)²

U spomenutomu radu Vladimir Zorić tvrdi da je srednjoeuropska književnost konstrukt, kao što je to i jugoslavenska književnost konstrukt koji se mijenjao u skladu s politikom i s naučno-metodološkim okvirima. Naime, on tvrdi da je srednjoeuropska književnost imala tri etapna razvoja koji se formiraju unutar jednog političkog okvira: „Osim evolucione veze, ovi modeli imaju i izvesne unutrašnje srodnosti: svima je zajedničko to što ne organizuju vreme već politički prostor Habsburške Monarhije“ (Zorić 2019: 85). Zanimljiv je nadasve vremenski okvir u koji Zorić smješta te omeđuje te tri književne etape: „U okviru tog spektra ističu se tri modela koja su imala jasnu prevagu u različitim periodima na dijahronijskoj skali **od kraja Napoleonovih ratova do kraja Hladnog rata** (Zorić 2019: 85, istaknuo E. M.). Vidjet ćemo u narednome poglavlju da je Hladni rat političko-historijska granica koja je umnogome doprinijela „mentalitetu“ odnosno *slici svijeta* i njezinoj reprezentaciji u književnosti u drugoj polovici XX. stoljeća u svim interliterarnim zajednicama. To je bio političko-društveni događaj poput Francuske buržoaske revolucije i Napoleonovih ratova u XIX. stoljeću koji je prethodio društveno-idejnom pokretu romantizma. Događaj koji je nacrtao historijske i političke granice u književnim geografijama. U ovome primjeru vidimo historijsko-genetsko sučeljavanje pojava.

² Usp.: „Na ovo udaljavanje od tradicionalnog eurocentrizma, a i da ne spominjemo opasnost od amerikanizacije i sovjetizacije kulture, uslijedio je odgovor, ali ne u znaku nekadašnjih središta evropske kulture moći nego pod zaštitnim znakom Srednje Evrope. Češki emigranti poslije 1968, pisci crnogorskog i mađarsko-židovskog porijekla pridonijeli su širenju pojma koji je imao mitsko značenje, ili je pak svjedočio o nostalgiji za izgubljenim evropskim djetinjstvom“ (Flaker 2011: 231).

Još jednom se u ovom trenutku valja vratiti na Dionyza Đurišina i na njegovu knjigu *Šta je svetska književnost?*. U toj knjizi Đurišin uspostavlja četiri osnovna aspekta usporednog proučavanja kojem odgovaraju četiri različita ispoljavanja književnih odnosa. Oni su sljedeći:

- 1) Jednostavno sučeljavanje književnih pojava;
- 2) Historijsko-tipološko sučeljavanje (nehistorijska: koja nije uslovljena društvenim razvojem)
- 3) Historijsko-genetsko sučeljavanje (historijska uslovljenost)
- 4) Poredba na osnovu uzajamnog kulturnog djelovanja (utjecaji ili pozajmice).

Na nivou prvog i četvrtog aspekta ovaj rad uspostavlja određenu tipologiju žanra političkog romana; te manifestacije i usporedbe književne i žanrovske pojave na nivou standardne međuknjiževne zajednice. Na taj način pokušat će se definirati žanrovski sustav, odnosno model žanra međuknjiževnog političkog romana. Osobina interliterarnog procesa formiranja žanrovskog sistema unutar međuknjiževne zajednice, tvrdi Đurišin, „ne nastaje samo na bazi dela određene aktuelne vrednosti, već uopštavanjem procesa nacionalne književnosti kao celine u određenom istorijskom trenutku“ (Đurišin 1997: 21). Tako će se uopćavati, odnosno apstrahirati elementi iz romana kao bilateralni procesi nacionalnih književnosti kojima pripadaju autori. Može se reći na neki način da je krajnja teza ovoga rada da je žanr političkog romana u biti interkulturnog karaktera, te da se ne može vezati isključivo za jednu nacionalnu književnost.³

Historiji nacionalnih književnosti, prema Đurišinu, obično je dodjeljivan *nacionalnoknjiževni razvojni proces*, dok su žanrovi promatrani kao specifične manifestacije nacionalnih književnosti (kao na primjer hrvatska komedija, srpska pripovijetka, crnogorska usmena poezija), dok je komparativnoj književnosti „pripisivan proces interliterarnog razvoja“ (Đurišin 1927: 41). U ovakvim opisima razvoja književnosti zapostavljena je uzajamna povezanost i uslovljenost nacionalnoknjiževnog i interliterarnog procesa, što će iz interpretacije žanra političkog romana proizići kao formativni trenutak nastanka žanra političkog romana. Kontaktologija je genetska oblast komparativnih proučavanja koja se prema

³ Usp.: „Impulsi segregacije, asimilacije i interakcije su se najintenzivnije razvijali upravo u graničnim zonama između dve državno-interliterarne zajednice, pri čemu je prelaz moguće pratiti u prostoru, u vremenu, **ali i u konkretnim književnim delima**. Istoričari jugoslovenske književnosti, koji su bili skloni da umanje značaj ovih prostorno-vremenskih odnosa, mogli su izvestan podsticaj pronaći u nizu genealoških romana koji prostorno i vremenski posreduju prelaz od Habsburške Monarhije ka Jugoslaviji, počev od zamisli Miloša Crnjanskog o šestodelnom ciklusu *Seoba*, preko *Zastava* Miroslava Krleže, *Vrata od utrobe* Mirka Kovača, *Bašte*, *pepela* Danila Kiša, *Tutora* Bore Ćosića, sve do *Dvora od oraha* Miljenka Jergovića, da pomenemo samo najpoznatije primere“ (Zorić 2019: 93, istaknuo E.M).

Đurišinu bazira na internim i eksternim kontaktima. Vidjet ćemo u krajnjoj liniji da je formiranje žanra interni oblik kontakta pri formiranju specifičnog interkulturnog konteksta. Naravno, administrativno-pravni okvir uspostavljen jugoslavenskim ustavima bit će eksterni tip kontakta koji je uvjetovao formiranje specifičnih bilateralnih odnosa koji tvore nadnacionalnu književnost. Ovdje ćemo prikazati te odnose u smislu osvjetljavanja drugog i trećeg aspekta ispoljavanja književnih odnosa unutar južnoslavenskog interliterarnog konteksta.

1.2 Političke i historijske pretpostavke za stvaranje interkulturnog modela južnoslavenskih književnosti (Književni i politički pluralizam 1950-1980); Politički roman iza čelične zavjese

Zamišljati da već danas postoji carstvo slobode, zaklonjeno od sveprisutnosti istorije i neumoljivog društvenog uticaja – bilo to mikroskopsko doživljavanje reči nekog teksta, ili zanosi i intenziteti raznih privatnih religija – znači samo jačati stisak Nužnosti nad svim takvim slepim zonama u kojima pojedinačni subjekt traži utočište, sledeći čisto individualan i samo psihološki plan spasenja. Jedino stvarno oslobođenje od te prisile počinje kad se prizna da nema ničeg što nije društveno i istorijsko – da je sve „u krajnjoj analizi“ političko. (Džejmson 1984: 19)

Fredric Jameson svoju studiju *Političko nesvesno*, koju Tobien Siebers naziva najutjecajnijim marksističkim esejom, započinje jednim filozofskim imperativom: „Uvijek istorizujte“ (Džejmson 1984: 7). Bez obzira na taj poziv da se svi događaji, a u prvom redu i književno djelo, promatraju iz historijske perspektive, mora se biti svjestan činjenice da „u historijskom načinu mišljenja uvijek se osjeća nostalgija za cjelinom i jednim, što je zapravo i posvema razumljivo, jer historijsko mišljenje nije ništa ino nego jedan od derivata monološkog mišljenja“ (Kramarić 1987: 132). Nostalgija i monološko mišljenje koje su, kako primjećuje Kramarić, opasnosti historijskog pogleda na događaje i djela, nisu možda potpuno odstranjene ni iz ovog pogleda na problem rekonstrukcije književnog perioda između pedesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća. Naravno, i ovaj rad, kao i svaki koji teži objektivnosti, pokušat će da sabere različita mišljenja i viđenja i da na taj način pruži što je moguće više perspektiva o problemu koji želi adresirati. I da se doda, da nije cilj rada da se ukine autonomija umjetnosti, odnosno književnosti, naprotiv da se u jednom smislu dovedu u vezu pojave književnosti, politike i povijesti. Siebers kaže da Jameson nije uspio u svojoj studiji da preskoči most između teorije i prakse, te zalažući se za *radikalnost političkog pogleda* u svojim interpretacijama književnih djela, zapravo je nikad ne nudi. Siebers otkriva da se Jameson

koristi strukturalističkim teorijama i instrumentarijem A. J. Greimasa u svojim interpretacijama, umjesto da zadire u njihovu historiju: „Ali kao slogan očito ne pije vodu budući da mu Jameson ne pokazuje nikakvu odanost“ (Siebers 1993: 10).

Da bi se krenulo od početka, treba napomenuti koji su to događaji koji su uvjetovali društveno-kulturna kretanja, to jest koji su gurnuli kola povijesti u određenom smjeru. Jednostavno i točno napominje Krešimir Bagić: „Budući da se mnogo toga vrti oko politike, najprije treba naznačiti politički kontekst“ (Bagić 2016: 13). Međutim, politički kontekst nije danost. Važno pitanje ovoga rada bit će s kojih osnova politički kontekst konstruira književni kontekst? Nikola Kovač u knjizi *Roman, istorija, politika* kaže da književno-historijske epohe „u prošlosti uvijek su sudbinu pojedinca integrisale unutar velikih sistema mišljenja i vjerovanja“ (N. Kovač 1988:56). Najšire gledano društvenim i političkim procesima s početka pedesetih godina u južnoslavenskom kontekstu prethodila su dva najznačajnija i jaka događaja: tzv. sukob na književnoj ljevici i Rezolucija Informbiroa. Smatramo ih dvama najvećim političko-društvenim događajima koji su obilježili društveno-kulturnu, a pogotovo književnu scenu jugoslavenske kulture i umjetnosti. To su dva fokalna događaja, prekretnice i svojevrсни pokretači književnih procesa unutar južnoslavenske interkulture zajednice prema kojima se određivala tragična i politička sudbina pojedinca i koja se reprezentirala unutar te književno-historijske epohe.

Prvi se dogodio krajem četrdesetih, a drugi početkom tridesetih. Sukob na književnoj ljevici i Rezolucija⁴ su dva formativna politička i društveno-kulturna događaja, pogotovo na polju konstituiranja interkulture književnosti. Vidjet ćemo u interpretacijama koliki je tematsko-formalni upliv izvršila stvarnost logora i ideoloških polemika, kao posljedica takvih događaja, u reprezentacijama političke stvarnosti u romanu.

Spor između socijalnih književnika⁵, kao i Rezolucija bila su dva partijsko-politička instruirana događaja *par excellence*. Tradicionalna slika književnosti toga vremena zaboravlja

⁴ „Ovim događajem 1948. godine započinje raskol u jugoslovenskoj partiji, zbog toga što je na osnivačkom sastanku kritikovana politika pojedinih komunističkih partija, što je rezultiralo sukobom Informbiroa sa KPJ i socijalističkom Jugoslavijom. Da bi odbranila svoje interese i napravila otklon od staljinističkih imperijalističkih pretenzija, i u opasnosti od spoljnih intervencija, u toku te nepredvidljive situacije UDB-a, odnosno tajna policija, vrši provjeru idejnoga izjašnjavanja pojedinaca, ali bez uvida u istinitost optužbi, i to često neopravdanim metodama djelovanja, prekoračenjem ovlašćenja, primjenjujući nasilje, falsifikujući dokaze, namještajući optužbe, u kojima slušanje Radio Moskve isto je toliki greh koliko i pokušaj bekstva preko granice. To je vreme surovih obračuna“ (Kiš 2007: 142). Dakle, to vrijeme obilježili su ekonomska blokada od socijalističkih zemalja, politička izolacija, incidenti na granici, vojne prijetnje.... Te pedesete godine „počinje da funkcioniše ‘jugoslovenski Gulag’, jedno pusto kamenito ostrvo na Jadranu, po zlu čuveni Goli otok, sabirno mesto svih kolebljivaca i sumnjivih“ (Kiš 2007: 142), koji je i danas poslije više decenija, ostao tabu-tema o kojoj nepristrasni i objektivni svjedoci skoro i da nema“ (Mandić 2015a: 120).

⁵ „I jednim i drugim dao sam da će Part(ija) najenergičnije postupiti protiv onoga, pa ma ko to bio, koji će i dalje nastaviti sa takvim ispadima u našoj književnosti. Konkretna odluka po tome nije donesena niti saopštena, jer ako

da su književni procesi, bilo koje epohe, pa i ove kompleksni i proturječni, te na kraju spajaju više divergentnih pojava. O tome svjedoče polemike, „književna natezanja“ i najeklatantnije književna djela o kojima će biti riječi. Veoma je važan zaključak Aleksandra Flakera u smislu određivanja odnosa književnosti i politike u poslijeratnome periodu, ali i o tendencijama i položaju političkoga romana: „Približavanje umjetnosti i književnosti politici ostavilo je nasljeđe, ali zapravo kao bitna oznaka, nije trajalo dugo. Uskoro je potisnut u *underground*, a književnost je počela pokazivati znakove frustracije. Bila je nemoćna u odnosu na društvene strukture, 'nemoguće' nije postajalo zbiljskim pa je odlučila da se umjesto neposrednosti iskaza posluži velim metaforama fantastike: nije htjela više biti 'realna' nego upravo 'nemoguća'“ (Flaker 2011: 231).

Na svjetskoj sceni događaj koji je prethodio ovim događajima na prostorima Balkana i Srednje Europe je početak Hladnog rata. Hladni rat je svoju politiku prenio širom globusa, te je svoj politički narativ preslikavao na područja iza *čelične zavjese*. Glavni političko-historijski narativ tog rata: „Utvrdjuje nepovjerenje, sumnje, paranoju i skepticizam koji su uvijek karakterizirali doba Hladnog rata“ (Siebers 1993: 29). Osim paranoje i sumnje, Hladni rat je perpetuirao ideju lažnog završetka. Sumnja je opće stanje koje održava i državu. Ova slika Hladnog rata bila je prihvatljiva i reakcionarnim i radikalnim misliocima, tvrdi Siebers, a ona je, prema njegovu radikalnom i kontraverznom stavu, formirala i moćno utjecala na teorijsku misao i književnu kritiku u svim njenim oblicima: „Pogotovo jer povjesničari književne kritike još nisu ispitali ovaj utjecaj nikakvom strogošću“ (Siebers 1993: 30). Razlikuju li se književnost i politički romani iza i ispred čelične zavjese, te je li Hladni rat na bilo koji način u totalitetu pridonio cjelokupnoj svjetskoj književnosti svojim historijskim i ideološkim projekcijama na taj način praveći dominantne teme, namećući joj svoj mentalitet: nevjerovanje, sumnja, paranoja i skepticizam koje su glavne karakteristike Hladnoga rata? Najteža pozicija koju je aktivirao Hladni rat jest da ne možemo prepoznati centar, odnosno našu poziciju u odnosu na koncept neprijatelja i prijatelja. To je situacija koja traži skepsu, koja zauzvrat održava državu.

se donese odluka i saopšti, onda se mora znati kakve će se sankcije primijeniti protiv onoga koju tu odluku prekrši. Protiv donošenja te odluke sam bio ja, jer smatram da o tome treba donijeti odluku CK, jer jedanputa je već saopštena neka odluka, saopštena i prekršena, pa se kod toga i ostalo, a na taj način se ruši samo autoritet partije i izgleda sve skupa neozbiljno. Po mome mišljenju, CK treba o toj stvari čim prije donijeti u formi rezolucije jasnu odluku kojom bi se ubuduće onemogućavalo **to književno natezanje**, koje vrlo mnogo šteti pokretu, jer protivnici to iskorišćavaju... Naši simpatizeri u provinciji i drugovi ogorčeni su i pitaju se zašto ova svađa sada, u vrijeme kada su se sve protivničke sile ujedinile protiv nas“ (Tito 1982: 21, istaknuo E.M.).

Ova slika Hladnog rata prihvatljiva je kako reakcionarnim tako i radikalnim misliocima, mada bi i ovakva slika bila jedan od derivata monološkog načina mišljenja. Hladni rat je počeo 1946. godine, govorom Winstona Churchilla na Westminsterском koledžu. Što je suština tog govora? Churchill problematizira pitanja slobode i sigurnosti, odnosno pitanja privatnosti i zaštite od privođenja, teme koje postaju dominantne u poslijeratnoj književnosti. Osim toga, simbolički je nacrtao liniju razdvajanja utjecaja Sovjetskog saveza:

From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic an iron curtain has descended across the Continent. Behind that line lie all the capitals of the ancient states of Central and Eastern Europe. Warsaw, Berlin, Prague, Vienna, Budapest, Belgrade, Bucharest and Sofia, all these famous cities and the populations around them lie in what I must call the Soviet sphere, and all are subject in one form or another, not only to Soviet influence but to a very high and, in some cases, increasing measure of control from Moscow. (Churchill 1946)⁶

Kako će ovo formiranje simboličke granice duž Srednje Europe (kulturnog i političkog apstraktnog međuprostora) koja je u istoj mjeri u kojoj je bila apstraktna bila i stvarna u imaginaciji ljudi i njihovim reprezentacijama realnosti, utjecati na književnost i na njezine dominantne poetičko-političke tendencije?

Na toj liniji možemo reći da se razvijao i politički roman iza čelične zavjese, ali još i prije njene inauguracije Churchillovim govorom, i to tijekom tridesetih godina. Ali o tome konkretno bit će više riječi u narednome poglavlju. Godine koje su uslijedile svjedoče o razvoju specifičnog kulturno-povijesnog graničnog i transkulturnog prostora na razmeđu Europe, unutar kojeg se razvijaju divergentni i polifoni nadnacionalni procesi koji će razdvojiti političku fikciju na dvije tematske sfere. Pisci centralnog i istočnog europskog bloka bit će zatvoreni u teme sukoba starih i novih političkih ideja, sukoba socijalizma i monarhizma, zatvora, logora, istražnih postupaka, tajnih policija, destruktivnih ideologija i totalitarnih sistema i autokratskih vođa, subverzivnih političkih ideja s glavnim protagonistom disidentom čiji je život i egzistencija određen i predeterminiran.

Taj proces nalazi se na liniji razvoja političkog romana, ako se smije reći, koji je pratio razvoj i pojavu subverzivnih političkih i revolucionarnih pokreta, od Istočne Europe, preko Srednje Europe, sve do južnoslavenskih zemalja, unutar kojih se odvijaju razmjena nacionalnih

⁶„Od Stettina na Baltiku do Trsta na Jadranu, željezna zavjesa spustila se preko kontinenta. Iza te crte leže svi glavni gradovi drevnih država srednje i istočne Europe. Varšava, Berlin, Prag, Beč, Budimpešta, Beograd, Bukurešt i Sofija, svi ti poznati gradovi i stanovništvo oko njih leže u onome što moram nazvati sovjetskom sferom, i svi su podvrgnuti u jednom ili drugom obliku ne samo sovjetskom utjecaju već i vrlo visokoj i, u nekim slučajevima, sve većoj mjeri nadzora iz Moskve“ (Churchil 1946).

i nadnacionalnih književno-poetičkih čimbenika, koji tvore specifične interkulture zajednice dvopripadnih i višepripadnih pisaca. Druga linija pratila je anglosaksonski razvoj političkog romana, o čemu govori Edmund Spenser u knjizi *The Political Novel*, a u kojoj ima vrlo malo od poetičko-političkih osobina koje se očituju u političkom romanu prve linije, o čemu ćemo raspravljati detaljno u narednim poglavljima kada budemo tumačili političke romane u južnoslavenskom interliterarnom području.

Tijekom pedesetih godina na prostoru bivše Jugoslavije stvorio se određeni nadnacionalni kulturni prostor koji je prije svega bio određen spomenutim povijesnim događajima, a onda kulturno-političkim programima i javnim politikama. Igor Štiks u svojoj disertaciji *Državljanin, građanin, stranac, neprijatelj* govori o dvama modelima političko-državnog uređenja Jugoslavije: *centralistički federalizam od 1945.-1967.* koji naziva fazom *administrativnog federalizma*, što je, kako kaže on „obuhvaćalo i ponovno stvaranje jugoslavenske političke zajednice i istodobno mukotrpno stvaranje podržavnih entiteta i njihovih vlastitih političkih zajednica“ (Štiks 2016: 101). U ovoj fazi vidimo rađanje onoga što je Kovač nazvao *administrativnim faktorom* diferencijacije međuknjiževnih zajednica:

(...) često se kamuflira kao državotvorni princip i pokazuje tendenciju stvaranja poliliterarnih povijesnih sustava; za njih je karakteristična individualnost pojedinačnih nacionalnih komponenti, ali i zbližavanje i unifikacija njihovih osobitosti. Takve specifične međuknjiževne zajednice konvencionalno nazivamo višenacionalnim književnostima, možda bolje višjezičnim književnostima, odnosno poliliterarnim sustavima. (Kovač 2011: 148)

U periodu centralističkog federalizma možemo reći da je *skromno otpočeto* razvijanje karakterističnih individualnosti pojedinačnih nacionalnih komponenti. Poliliterarnost književnog sustava ondašnje države konačno se formirala u periodu između 1967. i 1974. u vrijeme *intenzivnih ustavnih promjena* koje Igor Štiks naziva *centrifugalni federalizam*, koje su pretvorile Jugoslaviju u konfederaciju njenih republika. To je vrijeme ubrzane političke i ustavne decentralizacije koju paradoksalno „sukladno je pratila decentralizacija – uz rastuću samodostatnost republika – u drugim sferama, poput privrede, medija, kulture, znanosti i obrazovanja“ (Štiks 2016: 137).

Početkom pedesetih, u vanjskopolitičkom smislu praveći otklon od *staljinizma*, stvara se jedna buntovnička pozicija tadašnje države u odnosu na velike komunističke sile, koja će svakako rezultirati i određenim procesima decentralizacije⁷ koja je utjecala i na inicijalne tendencije unitarizma u kulturi i *obnavljanja društvenih funkcija književnog teksta*. Tu

⁷Usp.: „Ustavne se promjene ne mogu gledati ili analizirati odvojeno od općeg trenda decentralizacije koji je skromno otpočeo početkom 1950-ih“ (Štiks 2016: 119).

buntovničku poziciju Jože Pirjevec komentira na sljedeći način: „Posljedice otpadništva, čvrsto usidrenog u evropskoj državi, biće neuporedivo teže, uspoređivati se mogu samo s onima koje je u davnoj prošlosti uzrokovao raskol između Carigrada i Rima“ (Pirjevec 2016: 47). Takva pozicija jedne novonastale državne tvorevine omogućila je njenim građanima i kulturi koju proizvode uopće jedan subverzivni položaj u odnosu na vladajuće ideološke pozicije imperijalističkih sila, a Tito je bio u očima mnogih međunarodnih instanci inkarnacija antiimperijalnog položaja Jugoslavije: „Takođe, bio je međunarodno priznat kao jedan od najvećih posleratnih pobornika nezavisnosti naroda i zemalja (od kolonijalne vlasti) i najglasnijih zagovornika antiimperijalizma u svetu“ (Džalto 2014: 24). Tito je predstavljao i stvarao mit o novom političkom poretku, pravednijem i boljem društvu.

Građani te države učestvovali u stvaranju novih društvenih i kulturnih vrijednosti, novih oblika i tendencija u književnosti, otklonu prema kolonijalnim silama i njihovim ideološkim aparatima. Ta situacija imat će dalekosežnog utjecaja čak i na književnost. Narodi Balkana imat će prvi put u historiji političku (samo)svijest o tome da stvaraju novi društveno-kulturni poredak koji treba da se ugleda i prati društveno-kulturna i politička pregnuća naprednih demokracija: „Dolazi do relativnog labavljenja carinskih ideoloških granica na istoku Srednje Evrope i do potraga za obnavljanjem društvenih funkcija književnog teksta“ (Flaker 2011: 229). U kasnijim godinama titoizam će ovu premisu pretvoriti u jedan od glavnih čimbenika svoje ideologije. To što je tadašnja politička elita napravila otklon prema Staljinu i staljinizmu, stvorilo je društveno-kulturnu klimu u kojoj su se građani osjećali slobodnima da kritiziraju i stvaraju „neideološki“ opterećeno društvo: „U tome što se Tito i njegovi nisu potčinili i nisu priznali svoje greške svuda su u Evropi vidjeli kao izazov koji je radikalno rušio ne samo dogmu kritike i samokritike nego cjelokupni staljinistički sistem“ (Pirjevec 2016: 47).

S druge strane Tito i Partija nisu trpjeli direktnu političku kritiku samog Tita, ali ni Partije. To su eklatantno pokazali primjeri Milovana Đilasa, ali i Branka Ćopića između ostalih. Kultura i umjetnost, a pogotovo književnost i dalje imaju zabranjene teme i zabranjene prostore u koje ne smiju da zalaze njihovi autori. Milovan Đilas je izbačen iz Partije i proglašen takoreći disidentom zbog svoj političkog pisanja, ali i zbog književnog koji je bio pamfletskog karaktera u priči *Anatomija jednog morala*. Slična sudbina (mada manje tragična u smislu političke sudbine), zadesila je Branka Ćopića zbog priče pod nazivom *Jererička priča*.

Iz tih razloga pedesete godine u književnosti i kulturi su godine u kojima se rađa potrebni minimum deideologizacije romana, ali sasvim paradoksalno istodobno i književnopolitičke cenzure i autocenzure od strane Tita, Partije i političke propagandne.

Sasvim paradoksalno oni koji su proganjali zbog kritike sistema sada postaju proganjani. U to isto vrijeme politički roman udaljava se od socijalističkog ždanovljevskeg principa, koji će u sebi produbiti antikolonijalne i antimperijalističke tendencije i stvoriti modernistički prototip književnosti koja se bavi društveno-političkim, historijskim temama na nov način, a te struje u književnosti Nemec naziva *neomodernističkim*. Krešimir Nemec pojavu promjene „književnog kursa“ komentira na sličan način: „... nakon 1952. godine ipak se postupno mijenja odnos literature prema dnevnoj politici. Brojni pisci izražavaju otvoreno nezadovoljstvo prema svakoj ideološkoj prisili, uniformnom mišljenju, političkoj narudžbi, normativnom redukcionizmu“ (Nemec 2003: 25). Nemec osim toga komentira već izrečenu misao o tome na koji način se i u kojoj mjeri književnost početkom pedesetih godina udaljila od socrealističkih koncepata:

(...) rasplet političkih zbivanja nakon Rezolucije Informbiroa 1948. godine omogućio je zaokret i u umjetnosti te izmicanje utjecaju sovjetskih doktrinarnih teorija...Ta godina – 1952. – označuje raskid sa Svetim sinodom iz Kremlja (Krlježa), a time ujedno kraj nasilne ideologizacije cjelokupnoga života, destruiranje doktrine socijalističkog realizma odnosno početak destaljinizacije i zatopljanja na svim područjima. (Nemec 2003: 21-22)

Iako je socrealistički princip u to vrijeme već bio „pobijeđen“ od strane Krlježe i onih koji su se tome protivili, konačni raskid smatra se Krlježin govor u Ljubljani 1952. U svemu gore narečenome vidimo izvjesnu političku i literarnu polarizaciju unutar jugoslavenskog državnog okvira prije i poslije 1948. godine, te kako je tekao proces poliliterarizacije tijekom desetljeća nakon Drugog svjetskog rata. Vidjet ćemo taj dalekosežni utjecaj i na književnost tijekom sedamdesetih godina, pogotovo u političkom romanu. Vrlo dobro je taj proces okarakterizirao i Miljenko Jergović, pišući o Nadeždi Mandeljštajm, i otvorio jedan sasvim drukčiji pogled na procese staljinizacije u književnosti: „Epoha staljinizma ostavila je historiji naracije veličanstvenu nadogradnju biblijskih metafora i mitoloških obrazaca“ (Jergović 2014). Veoma je važno napomenuti da se u to vrijeme socrealistički roman javljao kao jedna od formi kulturnih praksi, kojom politička moć legitimizira samu sebe i nastoji kroz popularnu formu svoj položaj utvrditi, a glavni kulturni ideolozi bili su Milovan Đilas i Radovan Zogović. Visoka književnost protomodernizma rađa se iz jednog supkulturnog polja (*undergrounda*), da bi na određeni način narušila ustaljene forme kulturnih praksi, te otklonila formu romana od političke prisile i cenzure dajući mu što veću slobodu, odnosno vraćajući mu oreol višesmislenosti i nedogmatskog mišljenja.

Naime, u političkoj kulturi tog perioda javlja se otklon i suprotstavljanje doktrini „socijalističkog realizma“ proglašenoj 1934. i „staljinističke pretenzije na totalnost“ (Welch, 2009: 124). Tada se aktualizira ono što Stephen Welch u knjizi *Koncept političke kulture* naziva

povijesna *polivalentnost* i *pluralističnost* komunističkih režima. Glavna osobina političke kulture tih režima je *nedosljednost*. Slično je bilo i na književnom polju: „stvaralački pluralizam, heterogenost pisma, fascinacija Zapadom, glad za novim (...) davalo je zanimljivost i dinamiku“ (Nemec 2003: 27). Pluralizam političke kulture bio je u povratnoj sprezi s pluralizmom u umjetnosti. Karakter te književnosti u južnoslavenskom kontekstu bio je, kako je to definirao Longinović, *granični*. Modernističke tendencije živjele su simultano sa socrealističkim, ili realističkim osobinama u južnoslavenskoj književnosti koje su romanopisci i prozaisti modernističke profilacije totalno napuštali tek krajem šezdesetih godina i početkom sedamdesetih.

U tom poliliterarnom sustavu koji se razvio u vremenu centralističkog federalizma javlja se žanr političkog romana čiji se formativni čimbenici ponavljaju u različitim podržavnim entitetima, odnosno u književnostima podržavnih entiteta. U ponavljanju tih književnih osobina odnosno osobina književnih djela javlja se specifično model međuknjiževnog i interkulturnog žanra političkog romana, to jest međukulturne književnosti. Tomislav Longinović u svojoj studiji *Granična kultura* taj model južnoslavenske književnosti naziva *graničnom poetikom*. Glavni čimbenik te književnosti, odnosno glavne preokupacije autora koji su prihvatili tu graničnu poetiku su načini „na koje se ideologija i identitet odnose jedno prema drugom posle uspona totalitarizma u Evropi i u Sovjetskom Savezu 20. veka“ (Longinović 2013: 35). To će biti istovremeno nit koja povezuje sve romane koji su predmetom ovoga rada.

Granična slika književnih poetika i ne čudi u tom periodu s obzirom na to da je poslijeratna Jugoslavija u „etničkom i verskom pogledu bila izuzetno raznolika zemlja. Sačinjavalo ju je šest federalnih republika, dve autonomne pokrajine, šest naroda, tri velike vjerske grupacije i brojne narodnosti i etničke grupe“ (Džalto 2014: 19). Izuzetan vjerski i nacionalni pejzaž, kompleksni unutarnji politički odnosi, uvjetovali su graničnost književnih poetika i stvaranje kompleksnih međuknjiževnih zajednica. To je bio važan razlikovni trenutak u odnosu na ranije poetike, granični trenutak koji je formirao poslijeratne književne zajednice u odnosu na iskustva ranijih generacija. Svi pobrojani događaji su skupa s Drugim svjetskim ratom, koji bio kulminacija tih procesa, formirali su poslijeratne generacije pisaca, kao i njihov odnos prema historiji, a tako i njihove poetike: „Za poslijeratnu generaciju pisaca sam pojam istorije izmijenio je svoj smisao i svoj osnovni sadržaj... Suvremeni pisac živi sa strahovima ratnim i iskustvom razaranja“ (N. Kovač 1989: 117).

Autori su početkom pedesetih godina počeli prihvaćati modernističke tendencije u književnosti, ali su politički i historijski imali potrebu braniti ideale narodnooslobodilačke borbe i jugoslavenkog centralizma. To se najbolje čita u završetku romana Mihaila Lalića *Svadba*. Lalić tvrdi da u godinama nakon objavljivanja kraj romana želio je izmijeniti, jer je *happy ending* bio suviše patetičan. Taj je kraj potvrđivao mit „o postojanju ispravnog puta u budućnost i o tome da junaci, uključujući partizane, znaju slijediti taj put“ a to „odgovara monumentalističkom konceptu komunizma, njegovanom prvenstveno u socrealizmu“ (Czerwiński 2017: 216). Pogled na blisku prošlost i revoluciju i narodni oslobodilački pokret davali su još uvijek pozitivan ton ideološkim pogledima u književnosti. Međutim, u političkim romanima, kao što je Lalićev, kao u primjeru Miodraga Bulatovića i drugih crnogorskih autora, koji su i dalje u svojim djelima tretirali ratne teme, taj je monumentalistički koncept narušen, kritiziran i problematiziran; u rijetkim slučajevima, kao u Bulatovićevom, ili Pekićevom u parodijskom i komičnom modusu.

Tek krajem šezdesetih godina kada su snage decentralizacije nakon osmog kongresa SKJ jačale, i na kojemu se stvarao novi tip društvene integracije, pa nakon Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog književnog jezika, velikih studentskih protesta, događa se ono što je Igor Štiks nazvao „presudan udarac jugoslovenstvu kao ideji snažnog kulturnog i političkog jedinstva“ (Štiks 2016: 159). U atmosferi u kojoj će biti moguće stvaranje interkulturnog modela političkog romana u južnoslavenskoj književnosti. Citirajući Wachtela, Igor Štiks kaže da je deklarativno napuštanje jedinstvenog književnog jezika ukazivalo i na napuštanje „šireg kulturnog i političkog projekta“ (Štiks 2016: 159). Zapravo, još radikalnije mnogi su se u nacionalnom smislu zapitali *u iskrenost i svrhu jugoslavenkog pokreta*.

Bez obzira na činjenicu da su u gorko-slatkom braku pisaca i intelektualaca oni bili ti koji su širili ideologije i kulturne modele čak prije samih političara, i što su politički sukobi najčešće bili „konceptualiziran(i) u književnim krugovima“ (Štiks 2016: 164), tijekom pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina stvoren je izvrstan model interkulturnog romana, to jest interkulturne književnosti koju karakterizira i čiji je, kako formulira Đurišin, rezultat originalnost i neusporediva samosvojnost svake pojedine književnosti. Taj neposredni faktor samobitne cjeline ne može biti anuliran faktorom drugačijeg tipa.

U tadašnjoj književnosti, pogotovo u romanu zadržali su se elementi deideologizacije zbilje (antikolonijalne, antiimperijalne tendencije s početka pedesetih) koji će se u postmodernističkim tendencijama krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina pretvoriti u bavljenje totalitarnim sistemima, to jest otkrivanjem *totalitarizirajuće svijesti*

ideoloških aparata, kakav je između ostalih u to vrijeme postajao i jugoslavenski državni aparat. U tom smislu važno je bilo napuštanje mita o bratstvu i jedinstvu stvorenog tijekom narodnooslobodilačkih borbi, ali i demitologizacije revolucionarnih oblika svijesti. Odnos prema NOB-u i idolizaciji NOB-a najbolje je oslikao Vitomil Zupan u političkom romanu *Menuet za gitaru*, 1975.

Tu imamo u vidu prozu koja će biti predmet ove studije: romane Iva Andrića, Meše Selimovića, Oskara Davića, a najviše generaciju pisaca koji su promijenili i do kraja reformirali južnoslavensku književnu scenu: Borislav Pekić, Danilo Kiš i Mirko Kovač. Sudbine ovih autora i njihovih djela su bile lakmus-papir za testiranje nivoa ideologizacije stvarnosti ondašnje države i njenog aparata. Da je došlo do prijeloma u poetikama pisaca između šezdesetih i sedamdesetih godina, svjedoči i činjenica da su na književnost sedamdesetih godina bitno „utjecale izdavačke politike jugoslavenskih nakladnika, napose prijevodi važnih tekstova i pisaca. U tom su se desetljeću čitatelji – među ostalim – susreli s knjigama Jorgea Luisa Borgesa, Gabriela Garcie Marqueza, Isaaca Bashevisa Singera, Mihaila Bulgakova, Milana Kundere, Guntera Grassa, Petera Handkea, Paula Celana, Erice Jong, Fernanda Pessoa i Kurta Vonneguta“ (Bagić 2016: 22).

Kao i u slučaju hrvatske književnosti sedamdesetih godina, tako i na čitavom prostoru tadašnjeg srpsko-hrvatskog jezika, kontekst književnosti „neizbježno suprotstavlja, gdjekad suprotstavlja politiku, umjetnost, kulturu i supkulturu. Književne prakse osciliraju između modernističkog elitizma i postmodernističke otvorenosti različitim tipovima diskurza i različitim iskustvima“ (Bagić 2016: 39). Književnost se shvaća kao prostor igre, prostor koji ne podliježe strogim organizacijskim pravilima, igra jezikom i formom. Najvažniji trenutak u romanesknoj praksi nakon sedamdesetih godina jest taj da prozna književnost, sebi svojstvenim sredstvima, počinje propitivati ista ona pitanja koja je propitivao izravno politički teatar šezdesetih godina; romani postaju svojevrstne političke utopije, provjeravaju se ideologije i totalitarni sustavi, „ispituju granice slobode te testiraju javno mnijenje i vlast“ (Bagić 2016: 32). Najvažnija tema književnosti sedamdesetih godina postaje tema konflikta pojedinca i represivnih mehanizama vlasti, *prikazuje likove koje pravi povijest i ljude s kojima se povijest pravi*. U tom smislu važna je i egzemplarna spomenuta knjiga *Grobnica za Borisa Davidovića* i polemička knjiga *Čas anatomije* Danila Kiša. Te dvije knjige će više nego bilo kakav drugi

proces otkriti spregu između moći i književnosti, te između estetike i politike, između društva i kulture.⁸

Čitav ovaj opisani društveno-politički period na neki način okončan je 1980. smrću jugoslavenskoga predsjednika Josipa Broza Tita, kao i na početku da napomenemo, a opet citirajući Bagića, jaki događaji „koji su bitno utjecali na razvoj i sudbinu Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije“ (Bagić 2016: 13) i svih njenih sastavnica. Prije Brozove smrti, odigrali su se tijekom sedamdesetih godina još mnogi događaji koji će u političkom smislu igrati važnu ulogu u političkoj raspodjeli, prije svega marginalizacija progresivnih i liberalnih struja komunizma, te uklanjanje prozapadnih tendencija, koje su se manifestirale kod lijevo orijentiranih intelektualaca, te studentski protesti protiv „crvene buržoazije“ koji su bili ugušeni represivnim mjerama režima i tako stavili Tita ipak ambivalentno na stranu imperijalnih pretenzija velikih sila. Nakon Brozove smrti, osamdesetih godina, kako svjedoči Cvjetko Milanja u radu *Pretpostavke za proučavanje tipologije poratne poetske prakse*, dolazi do sužavanja prostora u književnom razvoju, što zbog „ekonomske (preko izdavaštva) i moralno-etičke krize“ (Milanja 1987: 103). No, ipak u sužavanju on prepoznaje neke nove tendencije i zaokrete koji su, za razliku od prethodnih promjena u razvoju, inicirani iz književnosti, te da je književna kritika usmjerila književnu praksu k postmodernizmu i dekonstrukciji, „čije ideje pronalazimo već početkom sedamdesetih godina“ (Milanja 1987:103). Svjedočit ćemo kod izvjesnih autora da se nije izbjegla opasnost, ona koju je predviđao Milanja, intertekstualnog larpurlartizma, te su se postmoderne književne tendencije još više udaljile u svom diskursu od struktura temporalnosti, kao na primjer kod Milorada Pavića i sličnih autora.

1.3 Modernizam i postmodernizam interkulture južnoslavenske književnosti poslije Drugog svjetskog rata (Dvopripadnost i međukulturna pripadnost književnih generacija prošloga stoljeća)

Sve je to, neposredno ili posredno, utjecalo i na samu romanesknu proizvodnju. A za nju se može reći da je u ovom razdoblju – pedesetih i šezdesetih godina – tematski razgranata, stilski razvedena, a u nekih pisaca i u znaku smjelih ispitivanja novih koncepcija pisanja i traganja za novim mogućnostima proznog izraza. (Nemec 2003: 31-32)

⁸ „Sedamdesete godine su tako godine kada se počinje pomno pratiti pisanje srpskih prozaika Danila Kiša, Borislava Pekića, Filipa Davida ili pak slovenskoga pjesnika Tomaža Šalamuna. Poseban je slučaj Kiševa knjiga *Grobnica za Borisa Davidovića*, tiskana u Zagrebu 1976. Ona je uistinu bila jugoslavenski književni događaj bez premca“ (Bagić 2016: 23).

Naravno bogata je i razvedena književna komunikacija unutar same Jugoslavije. Iako se nacionalne književne tradicije brižno oblikuju i opisuju, tržište je jedinstveno, knjige (gdje god da su objavljene) čitaju se na teritoriji čitave države. (Bagić 2016: 23)

Drugi periodizacijski pojam koji želimo adresirati jeste problem *književne generacije*. Čini se važnim istaknuti da dvije generacije pisaca, Krleža, Crnjanski, Andrić, Selimović, i Kiš, Pekić, Kovač jesu granične, ali i istovremeno *međuknjiževne*. Ove dvije generacije su formativne u književnopoetičkom smislu, i danas većina autora u novoformiranim državnim okvirima, žanrovski i tradicijski gledano, slijedi njihova modernistička poetička načela i stvara u duhu njihovih književnih dostignuća. Naime, s jedne strane Meša Selimović i Ivo Andrić, pa čak i Miroslav Krleža, a s druge strane strane Miodrag Bulatović, Danilo Kiš, Mirko Kovač i Borislav Pekić predstavljaju svojevrzne kamene temeljce kulture u generacijama, pogotovo književnim, te u formiranju onoga što danas nazivamo moderna i postmoderna južnoslavenska književnost:

U godinama posle 1950. književni život jača, bogati se i slobodnije teče. Upravo tada nastaju i prva naša istinski moderna umetnička dela. Literatura se razvija u širem rasponu, odlikuje je sve veća raznovrsnost. Na jednoj strani je naša prva avangardna proza, predvođena romanom Oskara Daviča *Pesma*. Preko novih proznih ostvarenja Ranka Marinkovića, Vladana Desnice, Edvarda Kocbeka, Dobrice Ćosića, Antonija Isakovića, stižemo do originalnih varijacija u novim delima pisaca klasične tendencije, kao što su Ivo Andrić, koji tada završava *Prokletu avliju*, zatim Mihailo Lalić, Mirko Božović, Vjekoslav Galeb, Ciril Kosmač. (Lukić 1968: 26-27)

Kada govorimo o tim razdobljima i pravcima usvojenim iz svjetske i opće povijesti književnosti, na području južnoslavenskih književnosti govorimo prije svega o navedenim autorima kao egzemplarnim, ali i kao o začetnicima takve književnosti. Sveta Lukić kritički promatra ondašnju književnu produkciju na nivou mikroperioda i egzemplarnih djela: „periodizacija istorije književnosti morala bi se vršiti prema dominantnim pravcima, stilovima, umetničkim delima i najznačajnijim ličnostima“ (Lukić 1968: 26). Na taj način uzima u obzir novonastala književna djela u periodu poslije 1950. godine. Konstatira da je to period procvata i književne slobode, te kaže da se javljaju avangardne odnosno modernističke tendencije u prozi. Tu činjenicu pokušat ćemo prikazati analitičkim dijelom rada, odnosno naše je pitanje jesu li se javljale modernističke tendencije u romanima, kako i zašto. Kada se u kritici govori o modernizmu, pogotovo o postmodernizmu, obično se misli na nekolicinu pisaca koji

pripadaju određenoj književnoj generaciji, pa je tako pojam postmodernizma pogotovo „već učestalom upotrebom oktroiran, kao što se redovno dešavalo s periodizacijskim pojmovima“ (Flaker 2011: 232).

Pichois i Rousseau navode da „od svih metoda periodizacije najjednostavnija je ona koja se temelji na generaciji kojoj pripadaju pisci“ (Pichois, Rousseau 1973: 115), te joj ne negiraju praktičnost u izučavanjima književnosti i kažu da je termin generacija „proizvod empirizma koji se ne stidi svog imena, ona ima neosporljivu praktičnu vrijednost, stoga što ne prisiljava činjenice da se podvrgnu ili izostave, i prepoznaje u okviru jednoga istog razdoblja divergentne, štoviše kontradiktorne tendencije, a u slijedu razdoblja sinkopirane ritmove“ (Pichois, Rousseau 1973: 115).

Sinkopirani ritmovi unutar specifičnog južnoslavenskog interkulturnog konteksta, između pisaca koji pripadaju dvjema književnim generacijama i kulturama koje su obilježili specifični društveno-politički i historijski procesi, formiraju sinkronijske i dijakronijske veze, i veze na polju književne produkcije. Ima veliki broj autora koji bi se mogli dovesti u vezu s onima koji se ispituju, ali ovo je rad problemskoga tipa koji želi uspostaviti interpretativni model za žanr političkog romana u kontekstu južnoslavenskog kulturnog kruga na osnovu egzemplarnih romana, te kad se genološki problemi žanra romana i tradicije „projiciraju na opći plan, gdje oni sami predstavljaju primjer za načelno razmatranje, a načelna se rješenja onda na njima iskušavaju“ (Pavličić 1983: 7).

S druge strane divergentne tendencije unutar razdoblja modernizma, protomodernizma (odnosno postmodernizma) proizići će iz različitih čimbenika prisutnih u djelima autora koji se koriste žanrom političkog romana. Na primjeru analiza vidjet ćemo da je prijelaz između generacija, prijelaz između modernizma i postmodernizma, da je prijelaz u dijakroniji, ali i da u jednom trenutku, primjerice tijekom šezdesetih godina i sedamdesetih, te generacije stvaraju sinkronijski, i simultano u svojim poetikama. Višestruki su zaključci u tom pogledu kada je u pitanju politički roman kao žanr. Ali i mogućnosti formalističkog promatranja književne historije kao evolucije žanrova, odnosno kao smjene epoha.

Prvo će se tretirati autori koji pripadaju prvoj modernističkoj generaciji, a onda autori koji pripadaju drugoj odnosno postmodernističkoj generaciji. To je jedan od načina klasifikacije i određivanja pripadnosti žanra političkog romana. Modernizam je termin koji najčešće označava eksperimentalni i avangardni stila pisanja u književnosti koji je dominantan između Prvog i Drugog svjetskog rata: „Mislim da pojmovi modernosti i avangarde nisu bili dovoljno prosvjetljujući ni za promišljanje novih formi umetnosti koje se pojavljuju u XIX.

veku, **ni za promišljanje odnosa estetskog sa političkim**“ (Ransijer 2013: 146, istaknuo E.M.). Ponekad se pojam modernizma primjenjuje općenito na čitav niz različitih tendencija unutar dužeg razdoblja, od sredine XIX. stoljeća, godine kada objavljuju Flaubert i Baudelaire do danas. Postmodernizam se najšire gledano referira na sociokulturnu i književnu teoriju. Karakterizira ga pomak u perspektivi koji se očitovao u raznim disciplinama, pogotovo u humanističkim znanostima. Općenito se teorije slažu da je postmodernizam projekt započet negdje krajem pedesetih godina prošlog stoljeća i vjerojatno se i dalje nastavlja, isto kao i modernizam. Postmodernizam je za Ranciérea trenutak kada je teleologija modernizma postala nedovoljna: proces protivmodernosti. Postmodernizam se povezuje s pozicijama moći i dehumanizacijom u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata i naletom potrošačkog kapitalizma. Modernizam i postmodernizam zajednički (iako često suprotstavljeni) daju glas fragmentaciji, strahu i otuđenju (*nevjerica, nepovjerenje i opća sumnja*) zapadnog svijeta XX. stoljeća, a politički roman radi to eksplicitno i pokazat ćemo na koji način, dok Tobien Siebers vidi u tome refleksije Hladnog rata.

Pojam *generacija* i pojam *međukulturni* je transgresivni pojam kojim možemo spojiti i tražiti odnose među književnim djelima u žanru političkog romana. Iz toga odnosa generacija jedne prema drugoj uspostavljaju se veze koje su međurazdobne i međustilske. Međutim, Sveta Lukić dijeli i historijski promatra književnost u Jugoslaviji u periodima u razmaku od pet godina: 1945-1950., 1950-1955., 1955-1960. i 1960 pa dalje. On daje svakom od ovih mikroperioda neke karakteristike koje su političke odnosno ideološke prirode kao presudne karakteristike poslijeratne književnosti, nazivajući ih: *periodom unifikacije, periodom polemika, periodom procvata i mirnim periodom*. Jest točno da je u „periodu“ tijekom prve polovice šezdesetih nastala određena književnost koja je pokazivala tendencije modernizma. Međutim, period od pet godina je jednostavno prepolovljavanje mikroperioda od deset godina. Kao takav periodizacijski koncept ne pokazuje precizno prave književne tendencije unutar poetika i potpuno je ovisan o političkim prilikama te uvjetan i neprecizan u davanju prave književne dijagnoze. Neke od karakteristika mikroperioda mogu se prepoznati u svakome pojedinačnom mikroperiodu. Primjerice, u periodu od 1955. do 1960. kaže Lukić da se „razvijaju raznovrsne književne tendencije i postižu značajni stvaralački rezultati“ (Lukić 1968: 21). Ova konstatacija mogla bi se prije izreći za prvi njegov mikroperiod, uzimajući u obzir djela koja će biti i predmet ovoga rada: *Svadba, Pesma, Prokleta avlija*, ali i drugi romani koji nisu predmet rada, npr. *Proljeća Ivana Galeba*. Književna historija mogla bi krenuti od

stvaranja slike perioda krećući od prikazivanja dominantnih književnih žanrova, i poetika, te njihovih glavnih karakteristika.

Međurazdobne veze između generacija stvaraju književnost koja nastavlja tradiciju, ali predstavlja i otklon istovremeno: „Staro se suprotstavlja modernom u okrilju mimetičkog režima“ (Ransijer 2013: 150). Danilo Kiš nebrojeno puta je ponovio svoj dug Andriću i Krleži, na primjer, a taj se dug može lako interpretirati na nivou i književnih i vanknjiževnih djela. Navedimo primjer *Časa anatomije* u kojem se jasno vide veze s *Dijalektičkim antibarbarusom*. Oba djela uspostavljaju jedan kritički odnos prema autorima generacije i priklanjaju se svaki na svoj način modernističkim i postmodernističkim tendencijama unutar južnoslavenske književnosti, kao opozicija realističkim i socrealističkim književnim strujanjima i tradiciji, a predstavljaju ono što je zapisao Marjan Matković u pogovoru *Dijalektičkom antibarbarusu*: „ne samo kao kritičko-estetski spis iskonskog književnog polemika, nego i kao društveno politički dokumenat od posebnog kulturno-povijesnog značenja“ (Krleža 1983: 261).

Nove književne tendencije, modernističke i postmodernističke, unutar južnoslavenskog kulturnog kruga zasnovane su kao napuštanje socrealističke doktrinarnog i ideološkog viđenja književnosti, i kao antidogmatske i subverzivne književne prakse. Okrenutost književnih prosedea zapadnoj književnosti potvrdio je veoma značajan događaj III kongresa književnika u Ljubljani. Taj kongres održan je u listopadu 1952. godine. Čuveni govor Miroslava Krleže⁹ potvrdio je liberalnu usmjerenost književnosti, koju je zastupao i u sukobu na književnoj ljevici i „naglasio je nužnost stvaralačke slobode. Osudio je, doduše, odstupanje od društvene predanosti onih koji su tvrdili da *revolucije dolaze i odlaze, a lirska poezija ostaje*, a istovremeno nastupio protiv onih koji su mislili da je u socijalizmu moguća samo angažovana i tendenciozna literatura“ (Pirjevec 2016: 116). Naravno, modernističke prozapadne tendencije u književnosti bile su uvjetovane političko-društvenim strujanjima i totalnim otklonom jugoslavenskog političkog i kulturnog vrha od Sovjetskog Saveza. Čak je i Josip Broz Tito 1952. godine na pitanje Vladimira Dedijera kako gleda na socijalistički realizam, odgovorio: „To je brate kao lopatom slikano“ (Pirjevec 2016: 116). To što se Josip Broz Tito javljao u ulozi književnog kritičara ne mora biti relevantno za književnost. Ali jest važno kao svjedočenje o političkoj i kulturnoj klimi koju je velikim dijelom i sam stvarao, direktno ili indirektno svojim političkim i društvenim utjecajem.

⁹ „Nije slučajnost što su govor Miroslava Krleže prije kongresa pisaca pročitali i odobrili Edvard Kardelj i Milovan Đilas“ (Pirjevec 2016: 116).

U čitavom tom problemu vidimo sukob formiranja književnih kanona, odnosno borbe ideologija kanona oko mogućih načina reprezentacije stvarnosti i politika: „Svaki kanon navodno štiti ideološki interes zbog čega je potrebno pristupiti formiranju kanona s vrlinama Hladnog rata nevjerice, nepovjerenja i opće sumnje“ (Siebers 1993: 32). *Kanoni su ideološke zastave socijalnih grupacija*, a ovaj proces najbolje je vidljiv u Lasićevoj knjizi *Sukob na književnoj ljevici*. Centralna dilema ovog sukoba bila je oko definiranja prirode i cilja književnosti. Trebaju li književnost i njena interpretacija voditi u carstvo neideološkog svijeta u kome vladaju sreća i harmonija, bez ideoloških i socijalnih razlika (time stavlja točku na sukob i razlike oko načina reprezentacija stvarnosti i politike), ili pak književnost poziva da se čovjek odredi spram socijalnih i ideoloških tendencija u književnosti: marksističkih, modernističkih, socijalističkih, liberalnih, i inih. Sukob je trajao oko ideja progresa ili vraćanja u prošlost. Pogledi aktera sukoba pogledi su na univerzalnu strukturu povijesti, napretka i usvajanja cikličkog osjećaja prošlosti, te su rezultat važnih sukoba i promjena unutar razdoblja moderne kao projekta:

Zato to razdoblje još i više karakteriziraju različiti diseminirani diskursi, pluralitet je još veći, jer paralelno supostoje sve nazočne struje sa pridošlim mladim autorima, koje pojedine vrste diskursa afirmiraju i krajnje radikaliziraju. Na sceni je simultanitet i sinkronicitet dijakronih rezultata, koegzistencija generacije i usmjerenja, tako da ni ovo doba unatoč nekih čarki i sukoba ne djeluje tako opozicijski, čemu su pretpostavke općenito demokratizacija života, te politizacija svakodnevnog života, u smislu spuštanja političke transcendencije i sekularizacije politike. (Milanja 1987:103)

Tu se vraćamo problemu generacija. Između pojma generacije i pojma međuknjiževne zajednice kojim zadnjih godina operira književno-teorijska praksa nastala od Dionyza Đurišina, a koju je nastavio Zvonko Kovač, postoje manje ili više *uski oblici koegzistencije, razvojne uzajamnosti i korelacije*. Na sinkronijskoj liniji autor-generacija-razdoblje-međuknjiževna zajednica postoje mjesta dodira koja formiraju karakteristike koje kasnije nasljeđuju ili preuzimaju nacionalne književnosti. Ti su procesi divergentnog i redundantnog karaktera za književnu kritiku. S druge strane, kako Dionyz Đurišin naglašava, međuknjiževni, odnosno interliterarni procesi ne bi bili mogući bez specifičnih nacionalnih obilježja, no na dijakronijskoj ravni autor-generacija-tradicija-međuknjiževna zajednica izdvajaju se konvergentni razvojni procesi.

Međuknjiževne zajednice, kako s osloncem na Đurišina konstatira Kovač, su povijesne pojave „promjenama podložne formacije, pa nisu homogene, nego heterogene, raznolike

tvorevine; njihova je osnovna karakteristika u tome što su specifične pojave u odnosu na pojedinačnu nacionalnu književnost“ (Kovač 2011: 147). U međuknjiževnim zajednicama nalazimo takoreći model interliterarnih zajednica u kojima se ispisuje sustavno jedinstvo sastavnih dijelova koje je izraženo odnosima i vezama, ali i u kojima se odnosi određene nacionalne književnosti ponavljaju i u drugim sustavima nacionalnih književnosti.

Na tragu su toga procesa kategorije posebnosti interkulturnog konteksta „dobro obrađeni pojmovi bilateralnosti, poliliterarnosti, u kontrastu dvopripadnosti (bidomicilnosti) višepripadnosti“ (Kovač 2011: 151). U tom smislu autori koji su fokus ovog rada tretirat će se kao dvopripadni i višepripadni. O elementima dvopripadnosti, višepripadnosti pojedinačnih autora bit će govora u praktičnom dijelu rada koji će se baviti pojedinim autorima, to jest njihovim djelima, konkretno njihovim političkim romanima. Ovim uvodom pokušao se dati okvir i način na koji su uspostavljene veze između perioda kao zasebnoga identiteta i žanra, te „kako, naime, i zašto vrste bivaju stavljene u ulogu nosilaca povijesnih mijena u književnosti“ (Pavličić 1987: 73).

Veoma je važno pitanje književnohistorijske perspektive u koje se danas smještaju književna djela jugoslavenskih/jugoslavenske književnosti kao pitanja utvrđivanja granice *između filologije i politike*. U književnohistorijskim polemikama koje su na tragu unitarizacije ili nacionaliziranja pojedinih književnosti, Svetozar Petrović je sudjelovao kritizirajući pozitivistički pristup kanoniziranju književnih djela u nacionalne ili nadnacionalne korpuse, konstatirajući da je na tom metodološkom principu „posve nemogućim racionalan razgovor o djelima ili čak užim tradicijama (...) koje su kao vrijednosti asimilirane u više nego jednoj nacionalnoj književnosti i svakoj od njih legitimno pripadaju“ (Petrović 2009: 170). Govorimo o mogućim književnohistorijskim perspektivama u okviru kojih bi se mogla pojavljivati, odnosno tumačiti konkretna književna djela. Zagovarajući izvjesnu političku zrelost, književnohistorijsku i metodološku, koja bi se bazirala na kontekstualiziranju književne tradicije nastale u periodu između pedesetih i kraja osamdesetih godina, Petrović inzistira na uvažavanju književnih dodira i interferencija, točaka višestruko isprepletanih, a o kojima se može govoriti kao o „komponentama jedne više cjeline“ (Petrović 2009: 170). Bivajući jasno da ta viša cjelina danas i ne postoji, sasvim je metodološki suvislo govoriti o kontekstualiziranju djela koja su predmetom ovog rada na komparativnom osnovu međukulturne književne metodologije koju predlaže Zvonko Kovač.

Dajući 1988. godine nacrt poredbene povijesti jugoslavenskih književnosti s projekcijom na 2018. godinu, Zvonko Kovač kaže da bi poredbena povijest južnoslavenskih

književnosti bila prikazana kao povijest „reprezentativnih tekstova u njihovu komparativnu odnosu“ (Kovač 1988:48), te da bi se takva povijest mogla odvijati u znaku politekstualnosti, i kaže nadalje da bi takva povijest bila pogodna za **„usporedbene analize pojedinih književnih tekstova, djela i opusa, do razine žanrovskih istraživanja“** (Kovač 1988: 48, istaknuo E.M.), a to će biti i primarni cilj ovog istraživanja. O pripadnostima autora bit će riječi u praktičnom, interpretativnom dijelu rada. Kod svakog od autora bit će određena pripadnost specifičnoj međuknjiževnoj zajednici, uzimajući sve kriterije klasifikacije koje uspostavlja Kovač: regionalno-nacionalne, konfesionalne, jezično-etničke i, što je najvažnije, administrativno-pravni okvir u kojem su nastala djela autora o kojima će biti riječi. Naime, u direktnoj vezi će biti žanrovski problem političkog romana sa specifičnim administrativno-pravnim trenutkom u kojem je roman objavljen.

2. PROTURJEČNOSTI POLITIČKOG ROMANA

U svjetskoj naučnoj produkciji postoji veći broj monografija i znanstvenih radova o političkom romanu. Južnoslavenska kritika i domaća suvremena znanost o književnosti na temu političkoga romana ima svega par kritičkih osvrti i pokušaja da se politički roman integrira u druge žanrove i tipove romana. Politička fikcija referira stvarnost kroz narativni diskurs i daje komentar na političke događaje, sustave i teorije. Politički romani izravno kritiziraju postojeće društvo, predstavljaju alternativu postojećem društvu ili političkoj strukturi. Vrste političkog romana koje imaju elemente utopijskih projekcija kreiraju alternativne i utopijske stvarnosti. Estetička koncepcija stvarnosti u političkom žanru koristi satiru kao modelirajuće narativno sredstvo kako bi izrazila suštinu svog pripovjednog svijeta.

Gordon Milne u knjizi *The American Political Novel* (1966) prenosi jednu od prvih definicija političkog romana uopće, koju je formulirao Edmund Morris Speare u knjizi *The Political Novel* (1924): „djelo prozne fikcije koje se više naginje 'idejama' nego 'emocijama'; koje se više bavi mehanizmima donošenja zakona ili teorijom o javnom ponašanju nego zaslugama bilo kojeg zakona; i gdje je glavna svrha pisca stranačka propaganda, javna reforma ili izlaganje života ljudi koji održavaju vlast ili sila koje čine vladu...kao medij za predstavljanje unutarnjeg života politike“¹⁰ (Milne 1966: 15). Ova definicija se djelomično odnosi na romane koji pripadaju južnoslavenskim književnostima, pogotovo na roman koji je naznačio odmak od *stranačke propagande*, a njena kritika se više bavi ljudima koji predstavljaju sudar političkih struja u duši običnog čovjeka, kroz kroniku unutarnjeg života pojedinca u kojemu se više održavaju politički lomovi, nego li isključivo život ljudi koji održavaju vlast. O tomu bit će riječi dalje u tekstu. Milne kaže da nije suglasan s tom definicijom: „Ne mogu se složiti s izjavom Morrisa Spearea, citiranom na stranici 2, da se politička fikcija više naslanja na ideje, nego na emocije. U političkom romanu one imaju tendenciju da budu nerazdvojne. Kao što nas

¹⁰ U spomenutoj knjizi Edmunda Spearea, na drugom mjestu mnogo bolje i namjeri ovog rada primjereniju definiciju političkog romana dao je Speare od ove koju prenosi Milne, definiciju koja bi mogla da se odnosi na širi korpus političkih romana nego što ih Speare obrađuje u svojoj knjizi: „The political novelist generally, and Disraeli in particular, aims to show political life in *action*: the hero always 'gets into the fight,' and is either successful in attaining his political goal, or else is broken upon the wheel of political fortune“ (Speare 1924: 364). („Pisac političkog romana uopće, a Disraeli pogotovo, cilja da prikaže politički život u *akciji*: junak uvijek upada u bitku, i ili biva uspješan u postizanju svog političkog cilja, ili biva slomljen na političkom kolu sreće.“). Ova definicija upućuje na fabularna razrješenja romana kao tragičkog ili kao komičkog modusa u Fryevom kritičkom sustavu, ali otkriva da se junak upliće u zaplete koji su političke prirode, što odgovara širem korpusu političkih romana, te se tako može u tom smislu promatrati i južnoslavenski i srednjoeuropski politički roman. Pogotovo ako se u tim romanima javlja „stranačka propaganda“, onda je ona obavezno njena kritika ili ideološki tip junaka u romanu.

podsjeća Louis Rubin, ako politolog apstrahira, politički romanopisac konkretizira, odnosno dramatizira ideje kako ih iznosi u smislu osobnog iskustva” (Milne 1966: 21).

Političke romane Stuart Scheingold u knjizi *The political novel* (2010) naziva romanima *političkog otuđenja* (*Political Estrangement*), a za njih konstatira: „ne bave se političkim procesima i institucijama, nego onima koji su podvrgnuti, ali imaju malo ili nimalo utjecaja na odluke koje donose autoritativne agencije u njihovo ime – i prečesto na njihov račun. Ovi romani su proizvod i prozor u obeshrabrujuće nesreće dvadesetog stoljeća“ (Scheingold 2010: 2). Politički romani pomjeraju fokus sa vladajućih političkih režima i politike na *časne ljude i pouzdane svjedoke*, na obične ljude koji u svijetu političkih misterija predstavljaju istinu. Irving Howe u djelu *Politics and the Novel*¹¹ (1957) tvrdi da je roman najbolji oblik i najprikladniji za obradu politike, jer omogućuje političkim idejama *da izgledaju kao likovi*, i nudi sljedeću definiciju političkog romana: „Pod političkim romanom mislim na roman u kojem političke ideje igraju dominantnu ulogu ili u kojem političko okruženje je dominantno okruženje (...) Možda bi bilo bolje reći roman u kojem smatramo da su dominantne političke ideje ili politički milje“ (Howe 2002: 17). Definicija Jamesa Davidsona nadopunjuje taj stav idejom da se „pod 'političkom fikcijom' podrazumijevaju romani, priče ili drame ili njihovi dijelovi, tamo gdje su politički procesi ili politički stavovi razumno blizu površine, i gdje biseri, ako ih ima, ne moraju se vaditi iz dubokih dubina“ (Davidson 1961: 856). Glavni čimbenik ovog tipa romana je da se kroz narativni identitet emanira prisustvo političkog: „politički identitet dio je našeg narativnog identiteta: slijedeći narativne strategije koje koristimo u formuliranju našeg političkog identiteta, automatski svjedočimo stvaranju našeg političkog ja“ (Brühwiler 2013: 16), kako tvrdi Claudia Franziska Brühwiler u djelu *Political Initiation in the Novels of Philip Roth*.

Politička književnost tiče se problema političkog čitanja književnosti. Politički roman ne zastupa ni radikalna ni eksplicitna politička stajališta, no ona se mogu emanirati kroz likove koje roman želi prikazati kao dio kompleksnog političkog miljea,¹² poput junaka Miće u Davičovom romanu *Pesma*, koji, može se reći, zastupa ekstremna i radikalna lijeva stajališta u

¹¹ Gordon Milne tvrdi za studiju Irvinga Howea: „*Politika i roman* je, kako bi se moglo očekivati, najinteligentnija knjiga, ali vrlo selektivna i stoga nije 'žanrovska' studija“ (Milne 1966: 9). Kod Lennarda Davisa stvar s tumačenjem političkog romana i stajališta Irvinga Howea stoji drukčije: „Gledajući roman kao ideološki, vidim ga političkim i strukturno kao i sadržajno. Iz ove se perspektive razlikujem od spisatelja poput Irvinga Howea čije djelo *Politika i roman* vidi politički roman kao onaj u kojem se autor usredotočuje na politiku. (...) Nadalje, za Howea političko mora biti aktivno na umu glavnih likova. (...) Radije bih ovu vrstu djela nazvao romanom političkog sadržaja“ (Davis 2008: 230). Čini se kao da je veoma neuhvatljiv pojam „političkog“ u romanu i definiranje političkog romana u strukturnom i sadržajnom smislu, odnosno žanrovskom smislu.

¹² Mnogo kompleksniju sliku tih međuljudskih odnosa zatvorenih politikom i političkom djelatnošću, i na nivou vlasti i na nivou onih podređenih vlasti, dao je Miroslav Krleža.

odnosu na politički događaj i moralni problem koji je centar radnje. U odnosu na to kako definiramo politiku i političko može ovisiti i žanrovsko određenje političkog romana. U odnosu na to kako čitamo roman može ovisiti i žanrovsko tumačenje. Politika interpretacije govori o subjektivnosti interpretacije. U tom smislu, svaki roman mogao bi se nazvati političkim. Međutim, svaki roman nije politički, ali kako tvrdi Nikola Kovač, politički roman je „oblik kritičkog promišljanja čovjekove moralne i egzistencijalne situacije“ (Kovač 1989: 165), a kao takav „elemente političkog romana nalazimo u svakom velikom romanu“ (Kovač 1989: 165). Predmet političkog romana nisu ni radikalne ni eksplicitne politike, već poetska funkcija te takve i drugih sličnih politika. Važno pitanje ovog dijela rada na koje ćemo pokušati odgovoriti bit će: što je to politički roman? Što ga čini političkim? Koji su to elementi političkog romana koji čine svaki roman političkim, te što ih odvaja od drugih romana koji imaju elemente političkog? Književnost je prema, Tomislav Brleku, *odnosna* a ne *esencijalna* kategorija i kao što je za politologiju sve politika, „tako je i za proučavanje književnosti sve književnost, to jest svaka se pojava razmatra s obzirom na efekte koje može imati za književnost“ (Brlek 2015: 145). U krajnjem izvodu treba dokazati što politički roman, prije svega, čini književnim.¹³ Politika je *transpozicija* (Mallarmé), *oneobičavanje* (Šklovski), *potencijal* (Brlek) ili dominantni rakurs iz kojeg se prikazuju lica i događaji u književno oblikovanoj stvarnosti.

Da bi se izbjegla zamka apsolutiziranja književnog žanra, odnosno njegovo totalno uspoređivanje s nekim drugim fenomenom, mora se dati jasna slika podrijetla žanra političkog romana u svjetskom kontekstu (koliko je to moguće u najopćijim crtama), te njegova razvoja u južnoslavenskom kontekstu, i njegovih glavnih čimbenika. Funkcionira li on zaista kao žanr? Je li on izraz avangardističkih modernističkih tendencija, pogotovo u južnoslavenskoj književnosti? Sva ta pitanja vode našem privremenom zaključku da je politički roman dominantni književni žanr druge polovice XX. stoljeća, a nakon svih destrukcija, ljudskih i civilizacijskih, koje je proizvela politika, ideologija i totalitarizmi izašao je kao potreba čovjeka da svu tu politiku, totalitarizme i ideologije, objasni, nađe njihove korijene, konačno pruži istinu, sliku i pamćenje o njima i „kao takvi, oni nas osnažuju da zamislimo dvadeseto stoljeće i pomognemo nam predvidjeti dvadeset prvo“ (Scheingold 2010: 10), u kojem već dugo živimo i osjećamo teret te prošlosti kao da se dogodila jučer; tako su i romani koji su o njoj na književan način pripovijedali i dalje aktualni.

¹³ „...proučavanje književnosti kao *književnosti* mora se usredotočiti na istraživanje forme i strukture teksta te njegova mjesta u sustavu književnosti, drugim riječima, onoga što tekst iskazuje o sebi kao književnom djelu“ (Brlek 2015: 147).

Jesse Matz u poglavlju *Regarding the Real World: Politics* u knjizi *The Modern Novel* (2003) raspravlja o problemima odnosa modernog romana i modernizma prema politici i *wider world*, odnosno problemima *realnog svijeta*: „Da li je moderni roman postao toliko zaokupljen umjetničkim da je postao 'besmislen' stvarnom svijetu?“ (Matz 2004: 79). Ona se s pravom pita je li moderni roman postao otuđen od stvarnosti, to jest je li moguće da roman istodobno bude estetički inovativan i angažiran prema problemima i pitanjima realnog svijeta? A najvažnije, može li se prikazivati političko otuđenje¹⁴ ukoliko je i sam otuđen? Ona tvrdi da su nove forme modernog romana svakako bile provocirane zbog socijalnih, društvenih problema i događaja stvarnog svijeta. Ali, roman ih je pretvarao u imaginarno političko, u paralelnu sliku Realnog, ili drukčije rečeno kao proboj u Realno: „Više od stotinu godina imaginarno političko jamčilo je kontinuitet Realnom. Kao što Howe napominje, imaginarno političko se u najboljem slučaju odnosi ne samo na rad u društvu, već i na ideju društva koje problematično djeluje kroz svijest svojih likova. Imaginarno političko je bilo fiktivni korelat klasične sociologije, fikcionalizacija živog iskustva apstrakcije, društva, i pružalo mu meso i krv“ (Orr 1989: 49). Roman ne smije biti čista emanacija ili *patetična osuda* socijalnih, društvenih, političkih koncepcija i drugih problema čovjeka; on za njih može ili mora biti zainteresiran, ali pristane li da bude isključivo samo to, književnost, prema Brleku, „odustaje od svojeg političkog djelovanja“ (Brlek 2015: 150). Ono mora tvoriti vlastito imaginarno političko, prenosi Brlek Kristevu: „*praksa* upotrebe jezika pretpostavlja promjenu koncepcije politike“ (Brlek 2015: 151).

Nekoliko događaja, prema mišljenju Matz, oblikovali su svjetski moderni roman: *socijalne promjene* i, najvažnije, *rat ideja o progresu*. Također, razvoj imperijalizma, razvoj kapitalističko-konzumerističke ideologije oblikovali su teme kojima se roman, književnost i naposljetku cijela umjetnost bavi, čak i eksperimentalne estetike XX. stoljeća. U srednjoeuropskom kontekstu, kao i u južnoslavenskom, to su svakako razvoj instrumenata političke moći, revolucija i logora, kao posljedice ratova i radikalnih političkih ideologija. Jesse Matz vrlo precizno konstatira da je roman u krajnjem esteticizmu i eksperimentalnom ipak bio u sebe zatvoren (*autotelic*), on je bio potpuno formiran u odnosu na javne probleme i odgovornosti: „bio je u potpunosti oblikovan javnim problemima i odgovornostima“ (Matz 2004: 79).

U istoj situaciji kao i roman, prema Tobinu Siebersu u knjizi *Cold War Criticism and the Politics of Skepticism* (1993), našla se i moderna kritika i poslijeratna književnost. On iznosi

¹⁴ Usp.: „Zadaća je političke filozofije da učini eksplicitnom tu originalnost i razjasni njezin paradoks: najveće političko zlo vezuje se uz najveću političku racionalnost, **političko otuđenje postoji upravo zato što je političko relativno autonomno**“ (Ricoeur 2012: 184, istaknuo E.M.).

hipotezu da je kritika i teorija druge polovice XX. stoljeća proizišla iz politike Hladnoga rata, te da je skeptični kriticizam krijući se pod maskom *sve je političko*, napravio pokušaj bijega od politike i od političkog te otkriva njegovu suštinski apolitičnu prirodu. Nadalje tvrdi da su događaji iz Hladnoga rata i popularna mišljenja oblikovala tu modernu kritiku, da je njihova politika bila previše apstraktna i nerazumljiva, da u tom smislu nije zauzimala određen politički položaj: „Politika zahtijeva da riskiramo da zauzmemo neku poziciju, da negdje stanemo, da odlučimo i da kao dio političkog procesa prihvatimo mogućnost da naša stajališta, stavovi i odluke mogu postati grozno pogrešni, besputni ili čudesno ispravni“ (Siebers, 1993: 8). Politički roman kao žanr je za razliku od književne kritike u svojoj praksi otvoreno zauzimao poziciju ili kritiziranja ili služenja politici i ideologijama. I modernu književnost i modernu književnu kritiku obilježili su važni globalni politički događaji, tvrde i Matz i Siebers, pogotovo Hladni rat u kojemu su se sukobili političko-ekonomski koncepti komunizma i kapitalizma. S druge strane, Irving Howe tvrdi da je modernu književnost, a pogotovo moderni politički roman, oblikovala ruska Oktobarska revolucija (*deset dana koji su promijenili svijet*), koja je bila glavni događaj XX. stoljeća, kao i proces njenog urušavanja.¹⁵

Na kraju drugog poglavlja svoje izrazito polemičke knjige, Siebers zaključuje da zadatak moderne kritike nastale u vrijeme Hladnog rata „nije sačuvati književnost od uništenja svjetskom politikom, nego stvoriti politiku književnosti koja je kod kuće u svijetu“ (Siebers 1993: 70). Nije li to početak i kraj svake rasprave o odnosu književnosti prema političkom, odnosno utjecaja svjetske politike na književnost, te utjecaja politike na prisustvo političkog diskursa (podteksta) u književnosti. Književnost treba da se u ovom svijetu obilježenom politikama *osjeća kao kod kuće*, čak i kad predstavlja njen *otpor*: ona treba da nađe zajednički jezik između književnost i politike, čak i kada govore različitim jezicima. Na pitanje može li moderna kritika stvoriti politiku književnosti, učiniti da se književnost osjeća kao kod kuće (Siebersovo polazno stajalište), Siebers u ovoj knjizi na koncu ne nudi praktičan odgovor.

No, ipak nudi neka rješenja o budućnosti kritičke i teorijske misli. Treba pokušati stvoriti *kuću od jezika* u kojoj *sobe* nisu mračne ideološke sobe. Politički roman proturječno piše književnim jezikom o političkom jeziku, o mračnim sobama-zatvorima u kojima politika ne da čitati književnost kao akt subverzije, kao akt umjetnosti, kao akt slobode; u kojima se čovjekov slobodni govor doživljava kao čin izdaje i zločin, i dobiva svoju adekvatnu kaznu.

¹⁵ „Središnji događaj našeg stoljeća ostaje ruska revolucija. Na trenutak, jedan od žarkih u cijeloj povijesti, pobudio je nadu među milijunima ljudi da se čovječanstvo napokon počelo podizati, ma koliko bolno, iz područja nužnosti u carstvo slobode“ (Howe 2002: 203).

Kada je u pitanju status političkog u književnosti, u smislu predmeta ovog rada, uvijek se mora krenuti od žanrovskih početaka, odnosno korijena političkog romana, za koji Gordon Milne tvrdi da seže duboko u XIX. stoljeće. Stuart Scheingold objašnjava da je XX. stoljeće bilo kontaminirano totalnim ratom, destabilizacijom demokracije i pojavom totalitarnih režima u kojima su državni prerogativi nadjačali političko djelovanje i rugali se odgovornosti. Nije iznenađujuće da su vjeru u modernost duboko uzdrmale nevjerojatne bestijalne i destruktivne sile koje su se oslobodile i uzrokovale epsku patnju koja se širila iz Zapadne Europe kroz veći dio svijeta kao kuga.

Tek početkom XX. stoljeća roman počinje zauzimati kritički odmak prema ideologijama imperijalnih sila. Taj odmak, koji je u zapadnoj književnosti prisutan kod autora kao što su Rudyard Kipling, George Orwell, Joseph Conrad, André Malraux, ima svoje podrijetlo u modernim europskim romanima Cervantesa i Rabelaisa, a „izrastao je na pretpostavkama bogate istorije ideja, koja još od antike shvata vrijeme i trajanje života kao konstitutivni elemenat bića, odnosno kao okvir i mjeru svakog oblika čovjekove djelatnosti“ (Kovač 1988: 18). Čovjekove djelatnosti postale su osnove sukoba pojedinca s društvenim normama na putu k slobodi. Morale su napraviti odmak od društvenih normi i ideologija, a na tom putu razvili su novi pojam vremena kao fenomena koji je samo „drugi oblik čovjekovog životnog prostora“ (Kovač 1988: 22). Moderni politički roman reprezentirao je sukob pojedinca i društvenih normi u vremenu i povijesti.

Odmak kod spomenutih autora tretira se kao pojava političkog u književnosti, a najkonkretnije u romanu. Nije lako odrediti početke žanra političkog romana, s obzirom na to da je koncept *političkog komentara* i mišljenja prisutan u književnosti još od antičkih dana, pogotovo od antičke drame, te da veliki broj romana ima elemente političkog. Drama kao žanr u svojem postamentu bavila se aktualnim političkim temama, političkim mišljenjem i političkom stvarnošću. Neposrednost prikazivanja radnje i direktni govor likova pogodovao je izražavanju aktualnih ljudskih i društveno-kulturnih problema u književnosti. U romanu, koji je kao forma zahtijevao naraciju, političko nije ušlo polje narativnosti sve do pojave *modernizma* u književnosti. Modernizam je u političkom romanu, također, povezan sa žanrom kritičkog realizma. Jedan od aspekata koji povezuje modernizam s kritičkim realizmom Alen Ontl vidi u kritici moderniteta, navodeći Scheingolda: „Pod modernitetom shvaća se otvoreni sustav u koji su obuhvaćene institucije moderne države, kapitalistički ekonomski poredak koji se temelji na privatnome vlasništvu, rast birokratskih sustava i sekularnih, materijalističkih i racionalističkih vrijednosti, kao i pojava industrijalizma“ (Ontl 2016: 46). Politički romani koje

Scheingold naziva romanima *političkog otuđenja* „ne bave se političkim procesima i institucijama, nego onima koji su podvrgnuti, ali imaju malo ili nimalo utjecaja na odluke koje donose autoritativne agencije u njihovo ime – i prečesto na njihov račun. **Ovi romani su proizvod i prozor u obeshrabrujuće nesreće dvadesetog stoljeća**“ (Scheingold 2010: 2, istaknuo E.M.). Politički romani pomiču fokus sa vladajućih političkih režima i politike na *časne ljude i pouzdane svjedoke*, odnosno obične ljude koji u svijetu političkih misterija predstavljaju istinu ili makar pokušaj dostizanja istine. U ovome aspektu povezani su moderni politički roman i žanr kritičkog realizma.

Irving Howe (1920-1993), koji je napisao najznačajniju i pionirsku knjigu o političkom romanu, sin imigranta Židova iz Ukrajine, pripada drugoj generaciji grupe intelektualaca „New York Intellectuals“ kao jedan od glavnih njenih predstavnika, čiji je utjecaj na američkoj kulturnoj i umjetničkoj sceni bio izuzetno snažan između tridesetih i šezdesetih godina. Ti kritičari su uglavnom bili sekularni Židovi: „osporavali su formalističku teoriju usredotočenu na tekst i praksu Nove kritike koja se tek pojavljuje, a u svojoj politici prihvaćaju marksizam, ali su odbacili Sovjetski Savez i napadali one u Sjedinjenim Državama i inozemstvu koji su branili ili razumijevali ubojitu politiku Josifa Staljina“ (Leitch 2010: 1338). Njihovo pisanje kretalo se između kritike i teorije, s lijevih političkih pozicija, uzimajući u obzor svojih interesiranja europske i moderne autore, kao i avangardne autore. U kritičkim stajalištima svojih suvremenika vidjeli su nedostatak političkog mišljenja, odnosno uvida u to da je subverzivnost glasa formirala središnji put u europskom i američkom modernizmu. Howe je smatrao u svojim kritičkim tekstovima da bez obzira što znamo historiju trenutka nastanka teksta koji čitamo i interpretiramo, ne postoji način da politički i historijski uživamo u njemu kao njegovi suvremenici. Njegova knjiga *The Politics and the Novel* najznačajnija je knjiga o političkom romanu koja nudi opis žanra, kao i interpretacije, prema njegovu mišljenju, najvažnijih političkih romana XIX. i XX. stoljeća. Gordon Milne nije ništa drugo učinio no preuzeo koncept podrijetla žanra političkog romana od Howea.

Irving Howe u knjizi *Politika i roman* (1957) tvrdi da je roman najbolji oblik koji je najprikladniji za obradu politike, jer omogućava političkim idejama da izgledaju kao likovi. Ali u tim likovima s kojima se reprezentiraju političke ideje, u političkom romanu nisu puki politički manifesti političkih partija, u njima „individualni karakter ljudskih situacija daje idejama obilježje neposrednog i konkretnog zbivanja, uvjerljivost doživljene ili bar moguće drame“ (Kovač 1989: 159). Ideje kao likovi su fikcionalizirano ljudsko iskustvo. U ljudskom iskustvu zrcali se *moralno značenje* političkih događaja, odnosno reprezentacija psiholoških

lomova individue „u kojima se rezimira sudbina velikih sistema“ (Kovač 1989: 158), ali i položaj „pojedina unutar državno-pravnih i političkih ustanova“ (Kovač 1989: 158).

Među klasičnim političkim romanima 19. stoljeća spadaju Stendhalov *Crveno i crno* (1830), *Zli dusi* (1872) Dostojevskog i Jamesova *Princeza Casamassima* (1886). Glavni politički romani 20. stoljeća uključuju romane Josepha Conrada (1907) i Andrea Malrauxa (1935), koji predstavljaju dva prodorna portreta revolucionarnog uma. Zatim, romani Arthura Koestlera, Georgea Orwella, Aleksandra Solzhenitsyna. Autori koji, prema mišljenju Howea, daju tri slike totalitarnog socijalizma. U glavnim političkim romanima spomenutih autora možemo pratiti rađanje i razvoj romaneskne tendencije žanra političkog romana u XIX. stoljeću, do njegovog potpunog formiranja u prvoj polovini XX. stoljeća. Za Irvinga Howea najveći politički roman je *Zli dusi*, suvremenik romana *Madame Bovary* i simbolističke poezije *Cvjetovi zla*. Ovo je jedan od prvih političkih romana koji pripada i dalje realističkoj tradiciji romana, ali u kojemu se najavljuju tendencije modernog. Roman je satira ruskog društva. Ono što Stuart Scheingold misli povodom postavki Irvinga Howea, jest da Howe „jednostavno nije u stanju ili ne želi shvatiti mogućnost da je njegovo viđenje herojske borbe kao suštine politike tijekom 20. stoljeća izgubilo velik dio svoje objašnjavajuće moći“ (Scheingold 2010: 11).

Međutim, osvrnimo se na trenutak na roman Dostojevskog i razloge zbog kojih je Howe smatrao, među ostalima, da je to jedan od prvih i najvažnijih političkih romana. Lik Petra Verhovenskog temelji se na historijskoj ličnosti Sergeja Nehajeva koji je napisao *Catechism of a Revolutionary*. Nehajeva su nazivali boljševikom prije boljševika, a njegovi protivnici su koristili njegovo ime da ga povežu s autoritarizmom, radikalizmom i sektaštvom u razdoblju koje je prethodilo ruskoj revoluciji 1917. godine. Nehajev je zajedno sa svojim članovima organizacije isplanirao i izvršio ubistvo Ivanova, učenika koji je sumnjao u njegove riječi, te da je član tajnog revolucionarnog društva. To ubojstvo je politička potka koju je Dostojevski iskoristio za roman.

Mnogo važnije od te političke potke jest to što likovi poput Petra Verhovenskog, ili Nikolaja Stavrogina završavaju putem hrabrosti i revolucionarnoga elana u farsu i tragediju. Također, ostali likovi su, kako je Dostojevski napisao u pismu Aleksandru III, historijska studija ruskog radikalizma. Ali *Zli dusi* su započeli ono što će biti važna tema i kod Koestlera, i kod Krleža, ali i drugih srednjoeuropskih i južnoslavenskih pisaca, a to je pojava komunizma i socijalizma kao subverzivne političke i društvene kategorije, te prekomponiranje ustaljene društvene i političke hijerarhije koja je nastajala u svim društvenim slojevima sa širenjem novih, revolucionarnih političkih ideja: glavna tema romana Dostojevskog je smjena starih

političkih obrazaca novim, i kako ta smjena utječe na sudbinu i život čovjeka. Ova tema je i glavna tema mnogih drugih romana.

U tom smislu pročitajmo jedan fragment iz romana, govor Šigaljeva na tajnom sastanku povodom rođendana Virginskoga. Ovaj razgovor jasno ilustrira pojavu novih ideja i njihov karakter u samome zametku. Citat je dug, ali neophodno ga je prenijeti jer je odličan prikaz kako su se u romanu prelamale političko-filozofske ideje iz vremena Dostojevskog i dobivale svoju književnu prirodu:

Posvetivši svoju energiju proučavanju pitanja o socijalističkom uređenju budućega društva, kojim će se sadašnje zamijeniti, došao sam do uvjerenja da su svi stvaraoci socijalnih sistema, od najstarijih vremena do naše 187.. godine, bili sanjalice, pričala, glupaci, koji sami sebi protivrječe, koji nikad ništa ne razumiju iz nauke o prirodi, niti o čudnoj životinji koja se zove čovjek. Platon, Rousseau, Fourier, stubovi od aluminijuma, sve to vrijedi samo za vrapce, a ne za čovječansko društvo. Ali kako se nov oblik društva neizbježno sada mora odrediti, sada kad se najzad pripremamo da radimo, a ne da razmišljamo samo- ja stoga iznosim svoj sistem o uređenju društva. Evo ga! -kucnu po svesku.- Želio sam da skupu izložim svoj sistem u ovoj knjizi po mogućnosti u skraćenom obliku; ali vidim da je potrebno dati još mnogo i mnogo usmenih razjašnjenja, i stoga moje izlaganje, prema broju glava u mojoj knjizi, traži bar još deset večeri; (čuje se smijanje). Osim toga, unaprijed izjavljujem da moj sistem nije završen; (opet smijeh). Zapleo sam se u vlastite dokaze i moj zaključak je došao u neposrednu suprotnost sa prvobitnom idejom od koje sam pošao. Polazeći od neograničene slobode, završio sam sa neograničenim despotizmom.¹⁶ Pri svem tom, tvrdim, osim moga zaključka o rješenju društvene formule, drugog ne može biti. (Dostojevski 1964: 468)

Političke ideje koje djeluju progresivno u jednom trenutku, u drugom, nakon raspleta, jasno su u svojoj ljudskoj upotrebi dobile sasvim drugu dehumanizirajući dimenziju. Dimenzija koja je kadra pragmatizirati svaku utopijsku misao i od nje napraviti neograničeni despotizam i krvavu bajku. Smijeh u parentezi je u službi didaskalije, otvara roman prema satiri, kojom se ismijavaju nove ideje i promatraju kao „lude“ i „komične“. Ovakvim postupkom Dostojevski u romanu gradi ironičnu i kritičku distancu koju romanopisac mora imati prema političkim idejama kao likovima. Šatov je tipični lik, funkcija inkarnacije političke ideje bez nekih drugih bitnih ljudskih svojstava. Čitava njegova priroda sadržana je u idejama koje izlaže i misli.

U drugome dijelu romana, na posljednjim stranicama prve knjige, u šestoj i sedmoj glavi razgovaraju Šatov i Stavrogin. U razgovoru otkriva se politička pozadina sukoba među likovima, koja se krila tijekom čitave prve knjige. Na tom mjestu roman poprima elemente žanra političkog trileru u kojem započinje dramski zaplet. Taj zaplet vodi k sukobu, ubojstvu

¹⁶ Usp: „Mi se, čini mi se, nalazimo u amplitudnom povijesnom razdoblju, u kojem se njihalo giba od despotizma do demokracije, a od demokracije natrag do apsolutne diktature“ (Koestler 2004:141). Možda je previše radikalno reći, ali svakako je točno da je Dostojevski svojim političkim razmišljanjima u romanu predvidio posljedice staljinističkog koncepta socijalizma, koje je Koestler doživio, a opisao u romanu *Pomračenje o podne*.

iz dvoboja najavljenog u prvoj knjizi. Dvoboj kao i površne emocije među likovima motivirani su njihovim političkim pozadinama: „Ponavljam vam, to je tačno; i dopustite da dodam: oni su potpuno uvjereni da ste vi uhoda, i ako još niste potkazali, da ćete potkazati. Je li to tačno?“ (Dostojevski 1964: 285). Čitalac u ovom dijelu knjige još uvijek ne zna tko su „oni“, ni kojemu tajnome društvu pripadaju Šatov i Stavrogin. Stavrogin, kojega Šatov kasnije optužuje da je pripadnik takoreći „buržoazije“ i „gospodičić“, da ne poznaje „ruski narod“, obavještava ga o situaciji i agenturi tajnog društva:

Ako baš hoćete da znate kako ja mislim, cijelo društvo, to je samo jedan čovjek, Petar Verhovenski; a on je i suviše dobar kad sebe smatra samo kao agenta svoga društva... Uostalom, osnovna ideja u toj stvari nije gluplja nego što su ostale te vrste. Oni imaju veze s Internacionalom, bili su vješti da steknu agente u Rusiji, čak su i našli dosta originalan postupak..., ali, dabome, samo teorijski. (Dostojevski 1964: 285)

Na kraju, Šatov će biti ubijen kao *politički otuđenik* od tajnog političkog društva, koje organizira sâm Verhovenski, nagovarajući Kirilova na samoubojstvo, te organizira čitav niz subverzivnih radnji protiv aktualne vlasti, a zarad uspostavljanja novog društvenog i političkog poretka. Proglasi, ubojstva, konspiracije, spletke dio su paklenog političkog plana Petra Stjepanoviča. Ljamšin do kraja otkriva sva nedjela Verhovenskog tijekom ispitivanja u policiji, nakon što je odlučio da otkrije razloge ubojstva Šatova:

Ljamšin je s grozničavom žurbom odgovorio: da je to bilo ‘radi sistematskog podriivanja osnove države, radi sistematskog raspadanja društva i svih zakona; radi toga da svi izgube hrabrost i pouzdanje, da se oslabe, pa onda da se od svega napravi dar-mar; a kad se tako poljulja društvo, bolesno, malaksalo i trulo, cinično i bez vjere, ali sa beskrajnom žudnjom za ma kakvom rukovodnom misli i samoobranom – tada sve odjednom da se preuzme u svoje ruke, podigne zastava revolucije, sa osloncem na čitavu mrežu čvorova i petica, koje za to vrijeme utječu, rade, vrbuju i praktički traže sve načine i sva slaba mjesta za koje se može uhvatiti.’ (Dostojevski 1964: 814)

Subverzivni činovi iz dijela društva koje želi upravljati raznim slojevima građana i seljaka, želi se udružiti u političku organizaciju putem jedinih sredstava koja su im uvijek dostupna i predstaviti ih kao spontanu revoluciju. Dostojevski s najvećom pažnjom gradi sliku na kakav se način stvaraju političke tenzije i pretenzije među društvenim slojevima, te pozadinu revolucija koje historiji izgledaju kao spontan proces, ali ustvari su inducirani subjektivnim političkim čimbenicima i njihovima sebičnim ili perverznim potrebama. Subverzivni elementi u društvu se javljaju putem proglasa, štampanjem protestnih političkih tekstova koji se kao motiv javljaju u velikom broju političkih romana, između ostalog i u romanu *Zli dusi*. Šatov na kraju biva ubijen u raspletu koji je u vezi sa skrivenom tiskarnicom. Motiv ilegalnih i subverzivnih radnji javlja se i u Koestlerovom romanu o kojem će biti riječi nešto kasnije.

Roman *Zli dusi* ispriповijedan je na način da se intradijegetički pripovjedač¹⁷ samo jednom otkriva imenom i prezimenom, a sve vrijeme je lični svjedok svih događaja, uživa povjerenje svih likova, pogotovo Stjepana Trofimoviča. Dostojevski takvim postupkom stvara formalnu, pripovjedačku atmosferu misterije, koja produbljuje ideju o tajnim društvima i njihovim političkim spletkama u malom neimenovanom mjestu u Rusiji. Svi su likovi u romanu groteskni i politički otuđeni, radikalno kršćanski, ateistički, socijalistički, monarhistički, te tako sami sebe svojim mislima vode u propast: „Dostojevski je najveći od svih pisaca ideologa zato što uvijek distribuira svoja osjećanja identifikacije među svim svojim likovima-čineći to previše izgleda kao da je to stvar volje, međutim u stvarnosti on daleko transcendentira volju“ (Howe 1957: 75). Likovi Dostojevskog posjeduju vjeru u mogućnosti ostvarenja individualne volje i privatnosti u okviru društvenih zakona. Ipak je ne ostvaruju. Shvaćajući da lična sreća i sloboda nisu mogući, i Kirilov, i Stavrogin, i Stjepan Trofimovič i mnogi drugi snažni pojedinci osuđeni su na alijenaciju i samoubojstvo, jer s „iščezavanjem čovjekovog aktivnog učešća u nastajanju svih oblika društvene prakse iščezava ne samo njegova lična sloboda nego i njegova ljudska ličnost“ (Kovač 1988: 78).

Ponovimo, romani političkog otuđenja, kako ih naziva Stuart Scheingold, žive i izvlače hranu iz kulturnog konteksta prikazanog sredstvima mišljenja. To se eklatantno i radikalno čita u romanu *Zli dusi* koji je kao najava radikalnih politika i ideologija te ljudi koji su podijeljeni na žrtve i dželate u ime ideologije, a osim toga do koje mjere ideologija prodire u intimu i psihi čovjeka. Kao takvi ti romani, ponovit ćemo, omogućavaju nam da zamišljamo dvadeseto stoljeće i pomažu nam da predviđamo dvadeset prvo. Romani političkog otuđenja ne odnose se (isključivo) na političke procese i institucije, već na ljude koji su podvrgnuti, ili imaju malo ili nimalo glasa u institucijama sistema koje donose odluke u njihovo ime – i to prečesto o njihovom trošku. U ovoj karakteristici političkog romana emanira se prisustvo političkog. Politički romani proizvod su i ulazak u uznemirujuće nesreće dvadesetog stoljeća, a politički romani otuđenja „izražavaju nepovjerenje u politiku koja je proizašla i bila usklađena s Prvim svjetskim ratom, kasnijim globalnim ekonomskim previranjima i totalitarizmom ljevice i desnice 1930-ih“ (Scheingold 2010: 17).

¹⁷ On je blizak pripovjedaču-svjedoku kao u romanu *Braća Karamazovi*, o kome se ne zna „ništa osim da postoji“ (Prins 2011: 153), s tim što nije homodijegetički jer se pojavljuje kao lik u vlastitim pričanjima, te je zapravo pripovjedač-kroničar. U odabiru naratora ogleda se izvanredna romansijerska umješnost Dostojevskog da naraciju uskladi s temom o kojoj pripovijeda. Henrik Markjevič u knjizi *Nauka o književnosti* kaže da se u tom djelu radi o pripovjedaču „koji prividno pripada predstavljenom svetu, a ipak je 'sveznajući' kao autorski pripovjedač (npr. pripovjedač u *Zlim dusima* Dostojevskog)“ (Markjevič 1974: 143).

Romane političkog otuđenja pisali su, prema Scheingoldu, neki od najistaknutijih i najpoznatijih autora 20. stoljeća – Franz Kafka, Joseph Heller, Elie Wiesel, Pat Barker, Russell Banks, Gunter Grass, Kurt Vonnegut, Imre Kertesz, a „Kafka je prema mojem mišljenju začetnik romana političkog otuđenja koji je otvorio književni prozor u strašno dvadeseto stoljeće“ (Scheingold 2010: 3). Nikola Kovač je tu tezu o otuđenju, u smislu političkog romana, opisao kao krajnji cilj političkog romana koji „razotkriva sukobe koji se u ljudskom svijetu javljaju kao posljedica lažne svijesti i otuđenja političkog uma“ (Kovač 1989: 153). Otuđenje dolazi iz političkog uma, lažne svijesti, a otuda i sukob među ljudima, odnosno između čovjeka i zajednice, odnosno između čovjeka i političkog i državnog represivnog sistema kao lažne reprezentacije čovjekove svijesti.

Politički roman u svojoj biti jest dijete modernističkog i avangardističkog projekta. Svi predstavnici političkog romana od tridesetih godina naovamo pripadaju pokretu modernizma. U modusu on je realistički. John Orr tvrdi da je političko u vezi s *tragičnim realizmom*, a to su, kako on napominje, dvije strane istog novčića. Modernizam prema njegovu mišljenju naglašava tematsku nemogućnost da se potvrde vrijednosti, dok tragični realizam to radi stilistički u pukotinama u naraciji, u njegovim epizodnim epifanijama i u nedostatku sretnog zaokruženog završetka: „Modernistički tekst je subverzivan. Tragički roman je eksplozivan. U radovima Faulknera, Lowrya i drugih oni su spojeni u negaciji ideoloških namjera“ (Orr 1989: 53). Nakon razornih političkih i društvenih promjena novi čovjek koji izrasta iz tih katastrofa morat će ponovo otkriti svoje Ja, i novu realnost koja će u toj umjetnosti postati objektivna datost. Svjetski ratovi pokazali su koliko je apsurdno ljudsko postojanje i dezintegrirali su ljudsko Ja. Piscu više nije dovoljno da slika društvene prilike i stvarnost čisto realistički. Pisci moraju da nađu novi način i izlaz da izraze to nepodnošljivo stanje, novi načini izražavanja postali su višedimenzionalni, smisao umjetnosti i potrage je ostvarivanje ideala potpune slobode i ponovnog uspostavljanja ljudskog Ja. Pisci političkih romana pokušavaju oživiti ideju da politika služi dobru i ljudima. Zato što je čovjek taj koji je najviše stradao u tim ratovima, više čak od materijalnih dobara. Tako se rodio modernizam i avangardizam u umjetnosti.

Tridesetih godina prošloga stoljeća s rađanjem fašističkih i komunističkih ideologija, ekonomskog kraha imperijalnih sila iz Prvog svjetskog rata, porastom nacionalističkih partija, sve je više bilo nemoguće piscima da uživaju u „besmislenim“ estetskim eksperimentima u književnosti s početka stoljeća. Tako se moderna umjetnost okreće reprezentaciji novih političkih i društvenih oblika svijesti koje izražavaju čovjekov ideološki um. Tridesetih godina prošloga stoljeća sukobom na književnoj ljevici, širenjem socijalne realističke književnosti u

južnoslavenskoj književnosti počinje rađanje jednog modela romana kao *otpora* koji će u estetiziranju ideologija postići spoj estetičkog i političkog. Prvi koji je na svjetskoj razini to učinio bio je George Orwell, „pisac koji najbolje predstavlja politički trenutak fikcije sredine dvadesetog stoljeća“ (Matz 2004: 91).

Reprezentacija političkog trenutka u književnosti događa se jer „tridesete i četrdesete godine su vremena velike ekonomske i političke krize koje su čovečanstvo suočile s dilemom: kakve su perspektive njegovog budućeg razvoja s obzirom na postojeće duhovne i moralne nestabilnosti i ima li ih uopšte“ (Vučković 2013: 225). Odgovor na pitanje nalazi se u kritičkom odnosu prema zbilji, a ta kritika je oživjela „forme romansijerskog izražavanja koje omogućavaju da se kritički stav iskaže na književno efikasan i estetski ubjedljiv način“ (Vučković 2013: 225), konstatira Radovan Vučković. Naime, Vučković registrira tipične oblike kritičkog pristupa reprezentaciji zbilje, imenujući ih kao oblike *eruditnog romana: satira, alegorija, parodija, antiutopija*, koje su, opet tvrdi on, „bile u funkciji direktnog ili indirektnog demistifikovanja porodičnih odnosa, ideoloških dogmi, državnih institucija“ (Vučković 2013: 226). Ali ti oblici su *nosioci figura zajednice* i uvijek su iste *u različitim kontekstima*, ali se mogu i „pripisati protivrečnim političkim paradigmama“ (Ransijer 2013: 144).

Ivo Vidan vidi u Conradovu romanu *Nostromu* idealan prototip modernog političkog romana s početka XX. stoljeća, koji je pisan s namjerom da otkrije ukupnost društvenih odnosa, dok su drugi pisci političkih romana Malraux, Koestler, Orwell „razdvojili u čovjeku osobnu napetost od njegove ideološke svijesti“ (Vidan 1970: 152).

Orwell je uvijek bio kritičar larpurlartističkih tendencija u modernom romanu: otuđenost od stvarnosti, radikalni skepticizam, igra jezikom. Također, polemizirao je da je visoko politizirana atmosfera 30-ih godina uništila dobru fikciju. Pisци su bili opterećeni socijalnim angažmanom i pamfletiranjem. Srednju vrijednost u romanu, prema Jesse Matz, postigao je u romanu političkog kriticizma *Životinjska farma*: „Orwell je smatrao neophodnim neku vrsta *middle grounda*, između političke odgovornosti i maštovite slobode“ (Matz 2004: 91, istaknuo E.M.). *Životinjska farma*, da ponovimo još jednom poznatu misao iz Orwellovog eseja *Zašto pišem* je: „prva knjiga u kojoj sam svesno pokušao da spojim umetničku i političku svrhu“ (Orvel 2016: 14).

Orwell piše o tome da kod pisca postoje četiri vrste potrebe za pisanjem: *čist egoizam, estetski entuzijazam, historijski poriv i politička svrha*. U političku svrhu ubraja politiku u najširem smislu riječi, a to je „pokušaj da se utiče na javno mnjenje i da se buđenjem svesti

utiče na promenu sistema. Nema te knjige koja je potpuno nepristrasna – svaka ima neku vezu s politikom. Čak i stav da umetnost ne treba mešati s politikom predstavlja neku vrstu političke propagande“ (Orvel 2016: 14). U *Životinjskoj farmi* buđenje svijesti kod čovjeka alegorično priopćavaju životinje. Otkrivaju da su ljudi zarobljeni kao na farmi, da njima upravlja jedan čovjek, a to se otkrilo u snu svinji Majoru koji pokušava osvijestiti ostale životinje kao junak-ideolog. Major propovijeda o bijednom stanju životinja, da je njihov socijalni status uvjetovan politikom nehumanog upravljanja i obraća im se kao komunist:

Drugovi, kakav je sada naš život? Pogledajmo: naš život je bijedan, mukotrpan i kratak. Kada dođemo na ovaj svet, daju nam taman toliko hrane da jedva preživimo. Oni koji to mogu da podnesu, prisiljeni su da rade do posljednjeg atoma snage. Kada prestanemo da budemo korisni, istog trenutka nas kolju s odvratnom surovošću. Nijedna životinja u Engleskoj pošto napuni godinu dana ne zna šta znači sreća ili dokolica. Nijedna životinja u Engleskoj nije slobodna. Život životinje je bijeda i ropstvo; to je živa istina. (Orvel 2003: 7)

U romanu kao i u politici teži se jednakosti kao političkom i transcendentnom principu naslijeđenom iz doba Francuske revolucije. Ipak, sloboda likovima iz romana djeluje nedostižnom jer se ne raspoznaje na kraju tko je svinja, a tko čovjek. Distopija je bila *prva imaginativna strategija* koju je roman u svom razvoju pretvorio u zasebni žanr, te će distopija od Orwella i Huxleyja naovamo ostati „najčišći“ žanr političkog romana u koji neće ulaziti čimbenici drugih književnih žanrova. Distopija je nastala u onome prijelomnome trenutku u čovjekovoj povijesti kada je nastao i moderni roman, nakon *sumraka idola*, „nakon raspada svih utopija i definitivnog gubitka svih iluzija“ (Kovač 1988: 84). U južnoslavenskoj književnosti distopiju kao književnu strategiju političkog romana najbolje će koristiti Borislav Pekić. Fantastika je estetička koncepcija koja razdvaja utopijske romane od realističkih.

Naslov romana *1984* je *politička krilatica*, kako je to nazvao Orwellov prijatelj Isaac Deutcher: „Pojmovi koje je skovao – 'novogovor', 'starogovor', 'promjenljivost prošlosti', 'Veliki brat', 'Ministarstvo istine', 'Policija misli', 'zlomisao', 'dvomisao', 'tjedan mržnje'... itd., ušli su u politički rječnik“ (Deutcher 1990: 45). Također, Isaac Deutcher kaže da „kad riječi velikog pjesnika ulaze u politički rječnik, čine to u procesu spore, gotovo neprimjetne infiltracije, a ne pomoću pomamne navale. Književno remek-djelo utječe na političku misao tako da je oploduje iznutra, a ne tako da je omamljuje“ (Deutcher 1990: 45). Ovo što je izvrsno zamijetio Deutcher proces je koji je ireverzibilan. To je proces suprotan u odnosu na ono kako politika utječe na književnost. Ova paradoksalna situacija da književnost obogaćuje politiku i političku misao, dok politika, odnosno ideologija, „omamljuje“ književnost događa se u jeziku. Ono što je Orwell tako strogo i anticipatorski predvidio: „Znate li da je Newspeak jedini jezik

na svijetu čiji se rječnik svake godine smanjuje? ... Zar ne vidite da je čitav cilj Newspeaka suziti domet misli? Na kraju ćemo misaoni zločin učiniti doslovno nemogućim, jer neće biti riječi kojima bi se to moglo izraziti... Revolucija će biti potpuna kad jezik bude savršen“ (Matz 2004: 92). Orwellovska distopija i kafkijanska administrativna grozomora bili su mogući jedino u svijetu u kojem su fašizam i komunizam dominirali svijetom i sviješću u svakom njegovom aspektu, pa i u svijetu jezika i njegove materijalizacije: i političke i umjetničke.

Aspekti *kultura* i *umjetnost*, ukoliko nisu služile ideologijama, nisu služile ničemu, u čemu je Hitler, vođa Reicha, najviše prednjačio i bio je „verovatno najradikalniji ideolog koji je želeo da prisvoji umetnost za svoje političke ciljeve“: „ti, tzv. umetnici stvarno vide stvari na taj način i stoga veruju u ono što prikazuju, što ukoliko je slučaj treba da vodi ka ispitivanju njihovog čula ne bi li se utvrdilo da li je to posledica mehaničkog kvara ili je posredi nasleđeni nedostatak“ (Lonignović, 2013: 36). S druge strane željezne zavjese Ždanov 1934. godine „definiše doktrinu socrealizma na sledeći način: Socijalistički realizam, osnovni metod koji upotrebljavaju sovjetska umetnička književnost i književna kritika, od pisca zahteva autentičan, istorijski specifičan i precizan prikaz stvarnosti u njenom revolucionarnom razvoju. Ova autentičnost i istorijska specifičnost u prikazu stvarnosti treba da se kombiniraju sa zadatkom ideološkog preoblikovanja i obrazovanja udarnika u duhu socijalizma“ (Lonignović 2013: 36).

Književno-politički proglasi, negiranje slobode pisanja i književne autonomije stvorili su subverzivnu prirodu političkog romana koji preispituje granice ideologija i identiteta. Književnost okreće svoju kritiku k totalizirajućoj svijesti, stvaranjem svojevrsne *subverzivne poetike*, *poetike otpora* koja će se najbolje očitovati u političkom romanu, upravo jer se želi suprotstaviti *zadatku ideološkog preoblikovanja romana u duhu socijalizma*. Istovremeno stvorit će i eskapizam, autocenzuru i strah umjetnosti od političkog. Subverzivnu poetiku političkog romana koju karakterizira satira ili sotija kao estetičko viđenje svijeta možemo nazvati prema jednom pasazu iz romana *Zli dusi demonom ironije*. Političkim romanom, odnosno njegovim likovima i prikazanom stvarnošću dominira demon ironije: „On bi već odavno bio spasen od tužnog i 'naglog demona ironije' koji ga je cijeloga života rastrzao. (Demon ironije - opet vaš izvrstan izraz, Stjepane Trofimoviču.)... Ja sad mogu vrlo jasno da zamislim to 'ruganje' životu (začudo zgodan vaš izraz!), tu nezasitnu žeđ za kontrastima, tu tamnu pozadinu slike na kojoj se on pojavljuje kao briljant-opet po vašem upoređenju, Petre Stjepanoviču“ (Dostojevski 1964: 223). Demon ironije u političkom romanu je ruganje životu i svijetu oblikovanom političkom dogmom i ideologijom, taj demon ironije u romanu

preoblikuje političke proglase, medijske slike stvarnosti, ideologije, političke govore, historijske dokumente, memoare, dnevnike o političkim prilikama, uzima im njihov sveti oreol „gole činjenice“, svjedočanstva vremena i političkih prilika: *dogmatskog viđenja svijeta i policijske opresije nad čovjekom kao izraza političke volje jednog viđenja svijeta i pojava*. Stavlja ih u odnosu na kompleksnost života koji je nešto više od svega toga, oduzima im radikalnost, stavlja ih u višesmislene perspektive, naposljetku, kritizira i humanizira dogmu i opresiju kao način obeščovječenja čovjeka. On je druga riječ za satiru koja kod Dostojevskog dublje prodire u psihološke dimenzije čovjekovog političkog djelovanja.

Arthur Koestler je 1940. godine objavio roman *Pomračenje o podne* u kojemu se prikazuje život idealističkog boljševika, koji će nakon uspjeha revolucije postati žrtvom te iste revolucije za vrijeme Staljinovog upravljanja državom. Rubašov, glavni lik romana, disident je koji mora priznati zločine protiv države, zločine koje nije počinio. Roman je baziran na ličnom iskustvu autora, u tom smislu se ova najznačajnija *politička fikcija* XX. stoljeća može promatrati kao pseudo-biografija, postupak koji ćemo tumačiti kada se budemo bavili djelom Danila Kiša, pogotovo postupkom dokumentarnosti kao sižejnog tkiva u romanu. Motiv subverzivnog, opozicijskog djelovanja putem proglasa i političkih ilegalnih radnji u središtu su ovog romana, kao i u romanu *Zli dusi*. Međutim, ono što je važno u koestlerovskom političkom romanu jest to što se *san* aktivira kao modelirajuće sredstvo predložene zbilje. Za razliku od upotrebe fantastike i sna kao fantastičnog elementa u Orwellovim političkim romanima, kod Koestlera san ima sasvim drugu funkciju. Ona je bliska romanima Franza Kafke, kao u *Procesu*, ali nije toliko daleko udaljena od „svijeta realnog“, nije do te mjere sveprožimajuća, da bi se linija razdvajanja između sna i jave gubila. Kod Koestlera i sličnih autora razlika između sna i jave uvijek je oštro iscrtana, dok se kod Kafke jezovitost opresije postiže na taj način što stvarnost sve vrijeme djeluje kao da je san:

Naime, glavni lik Rubašov, svoje hapšenje, oduzimanje slobode, doživljava kroz san:

Udaranje u vrata postalo je glasnije i Rubašov se upinjao da se probudi. Bio se već uvježbao odaginjati more, jer se san o njegovom prvom hapšenju već godinama povremeno vraćao, odvijajući se pravilno poput satnog mehanizma. Snažnim naporom volje ponekad bi uspijevao zaustaviti taj mehanizam i otrgnuti se snu vlastitim naporom, ali ovoga puta nije uspio; protekli tjedni su ga iscrpili, znojio se i teško disao u snu; satni mehanizam je tiho brujao: san se odvijao. Sanjao je, kao i uvijek, da čuje udaranje u vrata, i da trojica ljudi, koji su ga došli uhapsiti, čekaju pred njima. (Koestler 2004:10)

U prijelomnim traumatičnim trenucima, Rubašov se transponira iz svijeta stvarnosti u polusan, a to je u političkom romanu psihološka funkcija i dolazi otud što se čovjek u

traumatičnim uvjetima egzistencije osjeća bespomoćno i bježi od stvarnosti. Trenutak kada život iskače iz „normalnog“ tijeka, kada je poremećen ratom, bezumljem, zvjerstvima, um kao da ne može da ih obuhvati, „zlo“ se javlja kao nevjerica, kao noćna mora, kao san. U reprezentaciji toga je najdalje otišao Franz Kafka. Rubašov se u zatvoru navikava na život, kao na život u normalnim uvjetima, i to je tema, također, važna za politički roman.

Historija je okvir, historija je *drama svijesti* u modernom romanu, jer historije nema, i ona je ostala bez svojih kronoloških svojstava; ona je Noina arka u kojoj se ispoljava ljudsko biće i njegova sudbina: život i smrt, i njegova upitanost o granicama postojanja. U romanu *Pomračenje o podne* odnos povijesti i politike u revoluciji eklatantno se otkriva kao jedna od važnih metafizičkih i egzistencijalnih preokupacija glavnog lika. Odnos povijesti i politike je u ovome djelu najviše ogoljen: „Drugim riječima – načas se prekinuo i vratio cviker na nos – onda smo krojili povijest a danas vi krojite politiku. U tom je sva razlika“ (Koestler 2004: 73). Ipak, junak na kraju romana biva svjestan da je povijest ipak njih iskrojila.

Ovaj bi roman u kronološkom slijedu išao prije Orwellovog, jer je utjecao na pisanje Orwellovog romana *1984*, koji je objavljen devet godina nakon Koestlerovog, pogotovo u liku O'Briena, i završnim scenama isljeđivanja; ipak je Orwellova distopija prodornije ušla u diskurzivno polje politike i kulture, a Koestlerov roman izvršio veliki utjecaj na pisce srednjoeuropskog kulturnog kruga, pogotovo na postupak isljeđivanja u političkom romanu, čak i u političkim romanima južnoslavenske književnosti, što ćemo pokazati u interpretativnom dijelu rada, koji je postao jedan od glavnih čimbenika toga žanra.

Granična zemlja koju je otkrio George Orwell, *demon ironije* u likovima kod Dostojevskog, *san* kao modelirajuće sredstvo predočavanja zbilje u Kafkinim romanima, *zatvor* kao jedna od realizacija moći državnih aparata u Koestlerovom romanu, u žanrovskom smislu, bit će ono što će karakterizirati sve velike autore XX. stoljeća, pogotovo autore političkog romana. Estetički vrhunci političkog romana leže na granici između čiste avangardistički-apstraktne umjetnosti i čisto angažirane realističke književnosti. George Orwell je, prema Jesse Matz, već 1945. godine uspio pronaći dobar način „da bude podjednako i politički i estetički“ (Matz 2006: 93). Graničnu zemlju Tomislav Longinović u već citiranoj knjizi *Granična kultura* nazvat će graničnim piscima i tretirat će kao takve autore poput Mihaila Bulgakova, Danila Kiša, Milana Kunderu i Witolda Gombrowicza. Takvi pisci su i oni koje će naš rad tretirati u interpretativnom dijelu, ali oni kojih će se ovaj rad posredno dotaći. To su autori poput Miroslava Krleže, koji su umnogome bili kanonski i formativni autori za formiranje južnoslavenskog međukulturnog žanra političkog romana. Graničnost

žanra političkog romana perfektno je definirao Danilo Kiš nazivajući je *protivrečnost i dvojnost*: „Dvojnost koja se naslućuje, ako se ne varam i u mojim beletrističkim radovima. Ta dva stava su dva pola jedne te iste intelektualne osovine: oni se, međutim, odbijaju kao dve istoznačne magnetne sile“ (Kiš 2006: 11). Proturječnost, graničnost, dvojnost i tako dalje, pripadaju žanru političkog romana i jesu karakteristike *imaginarnog političkog i realnog* koje imaju intiman odnos. Književni karakteri su transpozicije povijesnih i političkih pojedinaca. Ponekad se razvijaju u kompozitne portrete, a potom poprimaju vlastiti fiktivni život. Ali u *strasnom političkom (passionate political)*, fikcija nadilazi biografiju: „Turgenjev, Dostojevski, Conrad i Zola postaju važni u trenutku kada je Bakunjin neprepoznatljiv u njihovom djelu“ (Orr 1989: 53). Poanta je da se otkriva želja autora da književnim sredstvima izrazi bit političkog, bit stvarnosti, bit historije.

Politički roman duguje iznimno puno i povijesti i povijesnom romanu. U političkom romanu koji ispituje stvarnost kao polje mogućeg, bezvremenu stvarnost: „istoriju i politiku shvataju kao oblik čovjekovog egzistencijalnog zatočenja, kao realnost koja se misli u sudbinskim pojmovima“ (Kovač 1988: 8). *Historija je mora iz koje se želim probuditi*, kazao je Joyce u romanu *Ulysses*, bilo da promatramo historiju kao realnost, ili kao moru, odnosno distopijsku sliku stvarnosti, veza romana s historijom nije ni slučajna ni proizvoljna, tvrdi Kovač. Naime, ona je prema njegovu mišljenju proizvod, odnosno rezultat

(...) suštinskog određenja i romanesknog govora i romaneskne vizije svijeta... pretpostavlja, kao svoje temeljno obilježje, hroniku i sukob, najširi okvir zbivanja i produbljen sistem intersubjektivnosti. Stoga su vrijeme (istorijskih događaja i doživljajnog iskustva) i odnosi među likovima (psihološki, moralni, pravni i politički) *osnovni formativni modeli romaneskne strukture*. U skladu s razvojem tih modela formirale su se i različite vizije svijeta kojima je roman obilježen u svojoj istoriji – kao viteški, avanturistički, pastoralni, socijalni, psihološki, politički. (Kovač 1988: 6)

Autori romana i *Zli dusi* i *Banketa u Blitvi* ponašaju se kao kroničari, i svoja djela nazivaju *kronikom*. Tim činom skreću pažnju da prenose političke odnose u vremenu, odnose u određenim historijskim trenucima, a „svet koji prikazuje svako pripovedno delo uvek je vremenski svet“ (Riker 1993: 11), kako tvrdi Paul Ricoeur u studiji *Vreme i priča*. Nadalje, kaže da vrijeme postaje ljudsko vrijeme u onoj mjeri u kojoj je artikulirano na pripovjedni način, a s druge strane, priča je „onoliko bogata značenjem koliko ocrtava karakteristike vremenskog iskustva“ (Riker 1993: 11).

Pripovjedački čin, pogotovo govor likova, uvijek je u bliskoj vezi sa stvarnošću, ali još bliži s ideologijom¹⁸. Uvođenjem kronika, otvorenih i intimnih pisama, prepiski, dokumenata, politički roman koristi se jednim od pet osnovnih tipova kompozicijsko-stilskih jedinstava romaneskne cjeline, prema Bahtinu, osim toga, stilizacijom različitih oblika poluknjiževnog i pisanog pripovijedanja u svakodnevici i različitih oblika književnog, ali vanumjetničkog autorskog govora (moralna, politička, filozofska, naučna i druga razmatranja), sve do neposrednog autorskog književno-umjetničkog pripovijedanja i stilskog individualiziranog govora junaka; sve to je u službi procesa osvajanja realnog historijskog vremena i prostora i realnog historijskog čovjeka, procesa koji je *tekao isprekidano i komplicirano*; suštinsku vezu prostora i vremena Bahtin naziva *kronotopom*, a za njega „hronotop u književnosti ima suštinsko *žanrovsko* značenje. Sa sigurnošću se može reći da se žanr i žanrovski oblici obrađuju upravo hronotopom, pri tome je u književnosti vodeće načelo u hronotopu – vreme. Hronotop kao *formalno-sadržajna kategorija* određuje (u znatnoj meri) i lik i čovjeka u književnosti; taj lik je uvek suštinski hronotopičan“ (Bahtin 1989: 194).

U političkom romanu, kao u tragičnom realizmu, kako ističe John Orr u knjizi *Tragic Realism and Modern Society* konstruira se „ispunjenje potrage koja je društveno osuđena. Jer tragični realizam predstavlja brodolom figuralnog proročanstva, poricanje djelomično otkrivenog, ali embrionalnog i pobačenog obećanja. Pojmovi njegove strukture osjećaja u složenom odnosu strasti i zajednice su *izgubljene mogućnosti, slomljeni snovi, potreban neuspjeh i izdaja*“ (Orr 1989: 53). Kod Dostojevskog tragično se kreće u odnosu prema pojmovima dobra i zla, a politika i religija su ideološka i filozofska igrališta na kojima se borba između ova dva božanska koncepta življenja odvija. To je najvažnija tema u političkom romanu *Zli dusi*. Kod Koestlera politika kao *krvavi diletantizam, praznovjerje i crna magija* je rezultanta Povijesti koja je „najvjerojatnije i bila više nagađanje o zbivanjima nego znanost“ (Koestler 2004: 20), a ono što se prikazuju kao objektivni činoci koji uvjetuju povijesne procese su „sivi magleni krajobraz između drugog i trećeg reznja u mozgu Vrhovnog i dodati – A ovdje vidite subjektivni odraz tih činilaca. To je, u drugoj četvrtini 20. stoljeća, dovelo do pobjede načela moći u Evropi“ (Koestler 2004: 20).

Ovo su sve filozofsko-egzistencijalni problemi, obilježja modernog političkog bića, koji psihološki nijansiraju likove političkog romana u srednjoeuropskoj kulturi i koji su

¹⁸ Usp.: „Ponekad je vrijedno analizirati alternacije između narativnih i nenarativnih komentara. Često se u takvim komentarima daju ideološke izjave. To ne znači da je ostatak pripovijedanja ‘nevin’ od ideologije, dapače. Razlog ispitivanja ovih alternacija upravo je mjerenje razlike između otvorene ideologije teksta, kako se navodi u takvim komentarima, i njezine skrivenije ili naturalizirane ideologije, utjelovljene u narativnim reprezentacijama“ (Bal 2009: 31).

poveznica s južnoslavenskom književnosti, prije svega u rodonačelniku Miroslavi Krleži, a o čemu će biti riječi nadalje. Pokazat će se kako je krajnje ishodište političkog romana nihilizam koji nastupa kao posljedica svakog totalitarnog režima: „Teško da se može preceniti svesni uticaj koji su totalitarne države tokom poslednjih godina izvršile na književnost“ (Velek, Voren 1965: 120). Pravi politički roman je morao biti dijete Srednje Europe, njezinih političko-historijskih lomova, i pisaca poput Kafke, Koestlera, Musila, ali i europskih ideologija koje su se širile ostalim kontinentima, jer je Europa u XX. stoljeću bila sposobna kako da razara tako i da stvara nove ideologije i nacionalizme. Ta Noina arka povijesti nije vodila u spasenje i izbavljenje. Uz ogromnu rezervu, moramo se usuglasiti s mišljenjem koje izražavaju Wellek i Warren da se ne može: „poreći mišljenje da je državno upravljanje književnošću korisno utoliko što pruža povoljne stvaralačke mogućnosti onima koji se dobrovoljno ili uz otpor poistovjete sa zvaničnim propisima“ (Velek, Voren 1965: 120). Oni tvrde da je putem totalitarizma književnost, i navode primjer sovjetske Rusije, ponovo postala umjetnost zajednice, a da se umjetnik ponovo sjedinio s društvom.

Već smo u prethodnom poglavlju spomenuli da su pisci centralnog i istočnog europskog bloka zatvoreni u teme sukoba starih i novih političkih ideja, sukoba socijalizma i monarhizma, zatvora, logora, istražnih postupaka, tajnih policija, destruktivnih ideologija i totalitarnih sistema i autokratskih vođa, subverzivnih političkih ideja s glavnim protagonistom disidentom čiji je život i egzistencija određen i predeterminiran. Njihovi likovi su u potrazi za osnovama identiteta, a ne u traganju za potvrdom istog: njihovi su identiteti izgubljeni, promašeni i apsurdni, a samim tim i njihova individualna sloboda. Nije li to razlog što Jozef K. umirući jedino što osjeća jest *stid*? U osjećaju stida sažet je sav moralni i metafizički splet značenja koja su vodila sudbinu Kafkinog junaka do neizbježne smrti: „mitsku viziju čovjekove ugroženosti (koja nije lišena ni određene vidovitosti i profetizma), imaginarnu parabolu o stradanju, ironičnu predstavu društvene groteske koja se pretvara u tragediju, poetsko svjedočanstvo o pojedincu u svijetu neostvarenih ideala i anonimne represije“ (Kovač 1988:128). Duša osjeća stid kada osjeća vlastitu krivicu. To je rezultat utjecaja totalitarizma, fašizma i svih oblika radikalnih političkih praksi na dušu i um čovjeka: čovjek osjeća krivicu, iako nije kriv, prihvaća je, prihvaća smrt kao posljedicu krivice. Ogoljena sudbina i duša čovjeka, zatvorena od nepoznatih silnica morala je osjećati stid zbog svog apsurdnog postojanja; odsustvo borbe za vlastitu slobodu i rezignacija su ono što je napravilo od čovjeka životinju (psa) i što će od njegove biografije ostati jedino osjećaj stida zbog gubitka ljudskosti bez borbe.

2.1 Problemi književnosti i političkog u južnoslavenskoj književnosti

On želi biti i jedno i drugo, uvući političku tjeskobu u umjetničku avanturu, umjetničku avanturu u političku djelatnost. Da li je na tom putu uspjeh uopće moguć? (Lasić 1982: 203)

Na ovo pitanje, koje Lasić postavlja u knjizi *Krleža kronologija života i rada*, daje odgovor da je to bio logičan rezultat Krležina života, a to je biti vjeran pobuni, revoluciji u politici i biti vjeran potrebi za pisanjem književnosti. U tome je sve, veli Lasić, to što su svi pisci političkih romana ondašnjih država živjeli tu *rascijepljenost*, ali je jedino Krleža ostavio značajnijeg *traga te tjeskobe*. Kod Krleže je dijalektički odnos između dvije čovjekove duhovne prakse bio naj snažniji i u najvećem sukobu i kao takav dao najveće umjetničke i književne domete. Dao je Miroslav Krleža južnoslavenski i hrvatski žanr – *politički roman*. U međukulturnom političkom romanu kod većine autora taj žanr još uvijek nije bio osviješten. Političko žanrovsko u romanu južnoslavenske književnosti, kod većine autora, bilo je *nesvjesno*.

U bliskoj vezi s političkim romanom, osim povijesti, kritičkog realizma i modernizma, kako smo i pokazali, je i *politička tragedija*. Politička tragedija je tragični doživljaj svijeta kao nemilosrdna borba političkih ideja u kojoj subjekti postaju tragične žrtve, u modernom romanu čak i apsurdne. Na kraju, važno je pitanje što je to politika¹⁹ i kakav je njen odnos s književnošću. Politika u književnosti je iskušenje čovjeka i osnova njegovog identiteta koji vode u tragičan ishod, odnosno spoznaja o tragičnosti njegove pozicije u konfrontaciji s političkim sustavom, i zajednicom kao rezultantom političkih i ideoloških koncepata.

Reći da neki pojam pripada političkom, bilo koji pojam, pa i pojam *roman*, *drama*, *pjesma* ili *tragedija*, znači reći da taj pojam ulazi u sferu onoga što se u antici podrazumijevalo „kao nešto što se zajedno tiče svih koji žive u polis, u gradu“ (Melchinger 1989: 13). U tom slučaju možemo kao i Rimljani smatrati da se ta čovjekova manifestacija duha bavi javnim poslom nasuprot privatnog, odnosno razgraničenjem javnog i privatnog „kojima se i politika mora baviti“ (Melchinger 1989: 13). Politika je u romanu samo domena istraživanja, kako tvrdi Nikola Kovač, „a ne i njegov predmet i sadržaj“ (Kovač 1989: 154). Međutim, ako je domena

¹⁹ „Politika, koja u izvornom značenju πολιτεία obuhvata skup normi ljudskog prava koje prethodi zakonu kao njegova najdublja osnova, vezana za čovjeka i njegovu sudbinu u društvu, nužno se oslanja na etičke norme i domen ispoljavanja čovjekove slobodne volje. Prema tome, politika na ljudskom planu, traga za putevima i oblicima radikalizacije onih sadržaja koje socijalna teorija potvrđuje kao izraz čovjekovih historijskih mogućnosti“ (Kovač 1989: 152-153).

istraživanja politika odnosno političko, onda književnost mora uzeti za predmet neke aspekte političkog i politike koje bi htjela reprezentirati i istraživati putem svojih sredstava.

Ukoliko političko tumačimo kao *volju za moć* i razumijevamo moć poput Hanne Arendt kao *nepomirljivu suprotnost nasilja*, shvaćamo da je moć²⁰, kako tvrdi Melchinger, „bil[a] i ostal[a] temeljna tema političkog kazališta“ (Melchinger 1989: 13), ali i romana. Najzad, ukoliko na tragu Rancièrea tvrdimo da *politikom književnosti* podrazumijevamo da se ona bavi politikom prvenstveno ostajući književnost, a stoga i tragična književnost, onda vjerujemo da će se to djelo baviti političkim temama na način da one postaju dio predstavljenog svijeta koji „postoji ovde i sada“ (Gžegož i Makovska Tinecka 2015: 275). Na kraju krajeva, ukoliko prihvatimo Aristotelovu političku teoriju, kako prenosi Zrinka Božić Blanuša, komentirajući Arendt, da je čovjek politička životinja, društvena životinja, „koja posjeduje govor, ali i sposobnost razlikovanja dobra i zla, pravednog i nepravednog“ (Božić Blanuša 2014: 120), onda pod tragičnom književnom fikcijom podrazumijevamo nemogućnost čovjeka da razlikuje dobro i zlo, pravedno i nepravedno. Jesu li to glavne preokupacije političkih romana i političke fikcije?²¹ Ovo pitanje čini se jako bitnim pogotovo kada se uzme obzir Rancièrov produžetak ove Aristotelove misli: „Čovek je politička životinja zato što je književna životinja, koja dopušta da je moć reči skrene sa njenog »prirodnog« puta. Ta *književnost* je istovremeno i uslov i učinak kruženja književnih izraza »u užem smislu reči«“ (Ransijer 2013: 165).

Frederic Jameson se u svojoj knjizi *Političko nesvesno* bavi otkrivanjem kulturnih proizvoda kao društveno-simboličkih činova. Točnije, koristi termin *razotkrivanje*, što upućuje na činjenicu da je političko nesvesno subverzivni ili sakriveni smisao teksta, odnosno proizvoda kulture i umjetnosti. U njegovoj kritičkoj teoriji dolazi se do zaključka da je i književni tekst i kultura koja ga proizvodi svojevrsna ideologija, tvorevina politike. Autor političkog nesvesnog, polazeći od Marxovih ideoloških postavki, raspravlja o ideji slobode koju čovjek pokušava dostići u društvu, a koja je očita i nalazi se u čovjekovom duhovnom i

²⁰ „Iznenadenje je u tome da Moć takoreći nema povijesti, da se povijest moći ponavlja, tapka u mjestu; iznenadenje je u tome da nema istinskoga političkog iznenadenja“ (Ricoeur 2012: 186).

²¹ „Razlikovanje kulturnih tekstova koji jesu društveni i politički i koji to nisu postaje iz takve perspektive nešto gore od greške – simptom i pojačanje opredmećenosti i privatizacije savremenog života. Takvo razlikovanje ponovo potvrđuje onaj strukturalni, iskustveni i pojmovni jaz između javnog i privatnog, između društvenog i psihološkog, ili političkog i poetskog, između istorije ili društva i 'pojedince', koji – kao tendencijski zakon društvenog života u kapitalizmu – osakaćuje naše pojedinačno-subjektivno postojanje i paralizuje naše mišljenje o vremenu i promeni isto tako sigurno kao što nas otuđuje i od samog našeg govora. Zamišljati da već danas postoji carstvo slobode, zaklonjeno od sveprisutnosti istorije i neumoljivog društvenog uticaja – bilo to mikroskopsko doživljavanje reči nekog teksta, ili zanosi i intenziteti raznih privatnih religija – znači samo jačati stisak Nužnosti nad svim takvim slepim zonama u kojima pojedinačni subjekt traži utočište, sledeći čisto individualan i samo psihološki plan spasenja. Jedino stvarno oslobođenje od te prisile počinje *kad se prizna da nema ničeg što nije društveno i istorijsko* – da je sve 'u krajnjoj analizi' političko“ (Džejmson 1984: 19).

kulturnom pregnuću. Pokušaji dostizanja slobode u društvu kroz klasnu borbu transformiraju se u tekstu kao *doktrina političkog nesvjесnog*.

Sloboda je krajnji imperativ Krležine književnosti i velikog dijela (njegove) političke fikcije. Politička fikcija je pregnuće stvaranja imaginarijuma u kojem čovjek ispituje je li sloboda moguća i dostižna: „čovjek se povodi nagonским osnovama svog političkog bića i u romanu kao duhovnoj avanturi traži imaginarni prostor da fiksira svoje snove i ostvari svoje želje“ (Kovač 1989: 154).

Raspravljajući o međusobnom odnosu politike i književnosti ne tražeći uzajamnu povezanost ta dva pojma, Nikola Kovač kaže da je ono što ih povezuje sadržano „u čovjekovoj iskonskoj težnji da u realnosti životnih odnosa, uprkos svim preprekama, prepozna elemente racionalnosti, sklada, slobodoumlja“ (Kovač 1989: 154).

Biti pisac, biti javni djelatnik, pisac političke fikcije nosi u sebi izazov da ono što se piše treba biti subverzivno, drukčije od općeprihvaćenog diskursa, a da se istovremeno ne izgubi oreol estetskog užitka. Jacques Rancière u knjizi *Politika književnosti* subverzivnost književnosti pripisuje književnom nesporazumu (nesuglasnosti): „Tako književni nesporazum teži da se udalji od služenja političkoj neslozi. Ona ima svoju politiku, odnosno sebi svojstvenu meta-politiku. S jedne strane, književnost čita znakove napisane na telu, s druge, ona telo razrešava značenja koje hoće da mu natovare“ (Ransijer 2008: 49). Ne čitati znakove napisane na tijelu, ne pustiti meta-jezik da tvori meta-politiku, *očistiti savjest od politike*, je li to uopće moguće? Književni svijet tvori podznačenja i nadznačenja, a pukotina između ta dva nivoa govori nam da ne možemo, kako tvrdi Rancière, tražiti od književnosti da nas čulnim sredstvima obavještava o političkim stavovima i djelovanjima. Ona nas s jedne strane uvodi u taj svijet političkih ideja, ali bivajući uokvirene zapletom i likovima, *mythosom*, one postaju čisto književne ideje; političke ideje stvarnog svijeta destiliraju se kroz književne likove u njihove *optimalne projekcije*. Na njihovim tijelima se nalaze ispisani znaci politike, i njihova savjest je opterećena političkom savješću njihovog autora, odnosa političke nesloge vremena u kojem autor živi razrješavajući ga svakodnevnih značenja tako što njen jezik čini metaforičkim. Književnost kao kulturni proizvod razotkriva političke ideje, daje kao neponovljive i jedinstvene u njihovom destiliranom obliku. Ako je Tadija Čemerkić, primjerice, *politička životinja*, on je politička životinja Lalićevog romana *Svadba*. On nije obični komunist. On zastupa aristotelovski stav iako mu Aristotel nije poznat. On je prvenstveno književni lik koji sebe predstavlja kao čovjeka, koji je pritom politička životinja, dok smo mi kao čitaoci prinuđeni da na njegovom tijelu čitamo tragove političke nesloge u

okvirima II. svjetskog rata i pozvani smo da ga smatramo simbolom određenog tipa komunista. Za njega politika predstavlja oblik mišljenja koji mora prodrijeti u sve pore društvenog života. Njegovo tijelo nosi rane ideologija, to isto tijelo koje zatvaraju, da bi oslobođeno moglo da doživi transcendentni trenutak dostizanja slobode. U strukturi romana likovi se oslobađaju političke tiranije kroz razne prepreke da bi dostigli trenutak racionalnosti i slobode.

Jezik koji se koristi kao umjetničko sredstvo je poput tijela na kojem su ispisani svi ljudski kodovi, pa i oni politički. Kada Ivo Andrić piše *Prokletu avliju*, koja je književna projekcija, on je piše jezikom što sam sebe piše i nosi tragove političkog mišljenja. Tako je u književnoj projekciji ispisana politička projekcija. Ona je obavijena književnom fikcijom i teško ju je od nje razdvojiti. U tom leži subverzivna razotkrivajuća moć književnog jezika, u odnosu na politički ili svakodnevni jezik. Književni jezik je metajezik, a književna politika je metapolitika. Književnost prikazuje politiku, odnosno kodira da bi nas od nje oslobodila, prikazuje „istinski život koji nas leči od nesporazuma ljubavne fikcije, kao i od političke fikcije“ (Ransijer 2008: 50). Žanr političkog romana je književna fikcija koja nas liječi od političke fikcije.

Problemi odnosa političkoga mišljenja i književnosti su problemi suvremene estetike. Mišljenja autora kao što su Stavrakakis, Mouffe i Schmitt o pojmu političkog jasno ga stavljaju u vezu s pojmom umjetnosti i ne daju se razgraničiti. Čini se kao da književno ne može živjeti bez političkog, ali političko itekako može bez književnog, ili kako smo već napomenuli citirajući Jamesona, *sve je u krajnjoj analizi političko*. Vrlo bi lako bilo i dokazati osobine izvjesnih književnih tekstova koji su bez svojstava političkog; kao na primjer u nekom Petrarkinom ljubavnom sonetu.

No, stvar se komplicira u onom trenu kada književnost gradi određenu zbilju. Dijalog u romanu je, kako tvrdi Lennard Davis, također ideološki konstrukt.²² Roman stvara fiktivni svijet koji reflektira i reprezentira odnose iz stvarnog svijeta. To je osobina čak i ljubavnih soneta na svoj način. Politika može ekskomunicirati književnost, što je Platon sigurno i želio, ali pitanje je može li književnost to učiniti s političkim? To jest, želi li. Ako uzmemo dvije

²² „Drugim riječima, mogla bi se proširiti Aristotelova definicija čovjeka kao političke životinje rekavši da su ljudi životinje koje razgovaraju“ (Davis 2004: 165). Zanimljivo je da Pol Ricoeur u pojavi političkog otuđenja vidi autonomiju političkog. Tumačeći autonomiju političkog polazi od toga da su čovjekova zbilja i njegov um politični: „Ono što će zauvijek zadivljavati u političkoj misli kod Grka jest da se nijedan njihov filozof – osim možda Epikura – nije pomirio s time da politiku isključi iz područja umnoga koje su istraživali; svi ili gotovo svi znali su da će, proglasi li se političko lošim, stranim, „drugim“, u odnosu na um i filozofski diskurs, pošalje li se političko kvragu, doslovce poljuljati i sam um jer više neće biti um zbiljnosti i u zbiljnosti, toliko je ljudska zbiljnost politična“ (Ricoeur 2012: 187). Svakako je jasno da je antička filozofija najviše doprinijela, a i dalje doprinosi tome da se politika i političko razmatraju u svim vidovima čovjekovog postojanja i djelanja.

polazne teorije kao točne, a to su jedna koju nudi Mouffe: „Postoji estetska dimenzija u političkom, kao i politička dimenzija u umjetnosti“ (Božić Blanuša 2014: 126), i drugu – Marcuseovu, koju Božić Blanuša tumači i kaže da „[z]akonima estetske forme stvarnost se *sublimira*, što za Marcusea znači da neposredni sadržaj podliježe stilizaciji, a tzv. činjenice bivaju preoblikovane sukladno zakonima i zahtjevima umjetničke forme“ (Božić Blanuša 2014: 126), onda u umjetnosti političko je neizbježno.

Da se kaže jednostavno: politika politizira, umjetnost fikcionalizira. Politika ima moć da svaki događaj ispolitizira, da ga učini političkim, ipak u političkome mišljenju postoji estetska dimenzija; također, sve može biti predmet umjetnosti, tako i politika podliježe zakonima umjetničke sublimacije. Kad čitamo književnost, onda čitamo književnost čiji je predmet postalo političko: primjerice, političko kao čovjekov politički životinjski nagon za samoodržanjem. Jedan od mnogobrojnih primjera toga procesa u književnosti nalazimo u političkom atentatu koji je Knutson izvršio nad Rajevskim u Krležinom *Banketu u Blitvi*. I *Banket u Blitvi* kao i *Aretej* prikazuju odnose vlasti prema pojedincu, totalitarnu svijest, ideologije, čovjekove društvene odnose kao borbu političkih ideja i životinjskog zvjerskog dehumanizirajućeg svijeta nepravdi koji umjetnost i fikcija žele humanizirati. Roman i drama prikazuju uzročno-posljedičan niz nepravdi koje ljudi čine jedni prema drugima zarada ostvarivanja političkih ciljeva i uzimanja totalne moći u svoje ruke.

Pragmatična politika je surova životinjska borba za samoodržanjem na vlasti koja se pokušava prikazati uvijek kao težnja za boljim budućim vremenima. Pragmatična politika tako u ime budućnosti žrtvuje sadašnjost, lažima skrivajući prošlost, idealizirajući budućnost, dok književnost teži ostvariti najbolji mogući ideal sadašnjeg trenutka. To nas dovodi do Ranciérove ideje da je političko „susret dva heterogena procesa“ (Ransijer 2012: 86), a misli na *policiju* i *emancipaciju*, dva procesa koji jedan drugi isključuju, odnosno „ime za susret politike i policije u utvrđivanju nepravde“ (Ransijer 2012: 86), dok proizlazi da je politika „scena na kojoj potvrda jednakosti mora da dobije formu utvrđivanja nepravdi“ (Ransijer 2012: 86).

Roman, drama, odnosno *tragedija* kao žanr otkriva odnose sistema vlasti i moći, i to uvijek ovdje i sada. Ukoliko, prema tvrdnji Nancya i Lacoue-Labarthea koju prenosi Božić Blanuša, jedini mogući okvir „**postavlja dominantna ideologija**, a sasvim je svedeno radi li se o ideologiji klase, nacije, povijesnog značenja, prava čovjeka, države“ (Božić Blanuša 2014: 120); onda se politička fikcija bavi reprezentacijom tog *jedinog mogućeg okvira*, bez obzira da li ga ona ponavlja, duplicira, rekonstruira, dekonstruira, slika, reprezentira itd. *Jedini mogući*

okvir dominantne ideologije jest u političkoj fikciji dat kao borba ideologija i dominantnih i marginalnih političkih ideja za prevlast. Borba onih koji imaju moć s onim koji je žele: borba onih kojima je politička moć nametnuta, potlačenog i tlačitelja, ubojice i žrtve, kraljeva i podanika. Politička tragedija nužno završava bez ideološkog razrješenja, ili s privremenim političkim rješenjem, jer konačnog političkog rješenja i nema.

Političko kazalište od antike, preko Shakespearea do XX. stoljeća bavi se reprezentacijom moći u književnosti i na sceni: „tko se bavi poviješću političkog kazališta, stječe nova iskustva koja ga mogu zaprepastiti. Najviše ga može zaprepastiti: kako se malo toga promijenilo u zloupotrebi moći“ (Melchinger 1989: 13). Ako se malo toga promijenilo u zloupotrebi moći, načini prikazivanja zloupotrebe uvijek su originalni kod velikih pisaca, kao u Krležinoj drami koja tematizira političko-moralnu čovjekovu konstantu: „Čovjek se još od antičkih vremena nije promijenio, ostao je agresivan, loš destruktivan; zločini, progoni, uništenja dva su tisućljeća ostali jednaki“ (Lauer 2013: 171).

„Tragedija je, složićemo se, politički žanr“ (Stević 2014: 7), započinje Aleksandar Stević raspravu u zborniku *Politika tragedije*, pokušavajući odgovoriti na pitanje u kom smislu se može reći da je je grčka tragedija politički žanr, i što uopće znači da jedan književni žanr vrši političku, ideološku funkciju.

Tragedija je žanr ili modus čija se „suština ogleda u specifičnoj konstrukciji fabule koja se zasniva na tragičnom konfliktu – sučeljavanju dweju ravnopravnih snaga koje, s jedne strane, predstavlja ličnost, a s druge, zakoni transcendentni u odnosu na nju (božanski, moralni, idejni, istorijski)“ (Gžegož i Makovska Tinecka 2015: 1087). Centralni problem „tragičnog“ po sebi jest takav da on predstavlja konflikt u raznim mogućim društvenim i ličnim situacijama, pa i politički konflikt, a takva vrsta literature u europskoj tradiciji, pogotovo u domeni tragičke književnosti, prava je „[b]urza repertoara velike europske kazališne tradicije od Aeschylusa do Shakespearea, Racinea i Schillera“ (Munby, Carroll, Giles 2013: 91). Je li ovo stanje tragičnog, prisutno u ranijim epohama, prisutno i u modernizmu i kod pisaca kao što je Krleža? Mišljenja smo da jest slučaj, ali da se kod Krleže, primjerice u *Areteju*, radi i o avangardističkom eksperimentu u kojem se politika kapitalizma očituje kao svojevrсни performans, ili reklama kroz koju se kreće antički čovjek čiji se političko-identitetski problemi ponavljaju iz jedne epohe u drugu. Tragika se ogleda u tome što se politička krvava povijest samoobnavlja i ponavlja s različitim imenima i protagonistima u svim epohama istovjetno. Ovom političkom idejom bavio se Kiš u romanu *Grobnica za Borisa Davidovića*.

Već smo napomenuli da je politički roman u južnoslavenskoj književnosti specifičan žanr romana u odnosu na politički roman koji se piše na Zapadu²³ ili u Americi. On je uvjetovan specifičnim povijesno-političkim i društvenim kretanjima tijekom XX. stoljeća: „Gdje bismo mi mogli da dobijemo književnu lirsku, epsku ili scensku inspiraciju za poticaj oko obrade naših vlastitih problema (koji bi nas danas mogli u ovome trenutku jedino interesirati), kada se ti problemi, promatrani iz naše perspektive, ne javljaju ni u jednoj stranoj književnosti?“ (Krleža 1977c: 360). *Osnovni žanrovski konstitutivni čimbenik političkog romana južnoslavenske književnosti perioda od pedesetih do osamdesetih godina jest kritika titoističkog političkog režima, te unutarne jugoslavenske politike*. Roman u južnoslavenskom kontekstu bavi se, kako to Krleža kaže, vlastitim problemima (unutrašnjim problemima države i politike), koji se ne javljaju nigdje drugdje u istom obliku. Razlog tome je najvjerojatnije što je titoistički režim u svom ideološkom postamentu bio rigidan prema kritici i samokritici. Branimir Donat tvrdi da ne postoji apsolutno *apolitična književnost*, „no valja reći da ne postoji ni književnost koja bi bila apsolutno podređena i slijepo odana pragmatici dnevne politike“ (Donat 1973: 649). On nadalje zastupa ideju o graničnosti i rubnosti žanra političkog romana između fiktivnog i realnog, između *utopije* i *pragmatike*. Problem dvojnosti vidi u srži žanra političkog romana kojeg podjednako privlače i realno i političko. Radovan Vučković potvrđuje Donatovo stajalište tvrdeći da su određeni romani politički romani u kojima dolazi do izražaja „metoda direktnog projektovanja stvarnosti“ (Vučković 1986: 385). Uz utopijsko projektiranje stvarnosti Branimir Donat zagovara mišljenje da je politički roman kao **sintagma jedna u nizu kontradikcija**. On prepoznaje tri osnovna oblika, odnosno podvrste političkog romana koje se uklapaju u tipologiju žanra u kojima se prikazuju psihološke i društvene činjenice, a ideološki prospekti uspoređuju se s objekcijama konkretnog društvenog i individualnog iskustva.

Korpus tekstova kojima ćemo se baviti možemo odrediti kao književnost *srednjojužnoslavenskoga jezičnoga prostora*, a to je interkulturni kontekst koji „nazivamo *standardnom međuknjiževnom zajednicom* zato što je zajednica duljega trajanja“ (Kovač 2011:

²³ Opis takve jedne vrste političkog romana možemo naći u knjizi Davida Smita *Power and Class in Political fiction*, u kojoj na tragu Edmunda Speara i Josepha Blotnera opisuje žanr političkog romana koji se piše u Americi, i daje žanru političkog romana nacionalni status: „U ovoj knjizi nominiram četiri romana kao kandidate za žanr ozbiljnog, književnog „vašingtonskog romana“ i proučavam kako je klasni status njihovih autora utjecao na način na koji prikazuju američke vladajuće elite u drugoj polovici dvadesetog stoljeća i kako ove reprezentacije prikazuju paradoks vladavine elite: da Amerikom, unatoč samoproglašenom mitu o besklasnom društvu, vlada politička uprava (koncept koji posuđujem od Stanleyja Aronowitza), sastavljena od niza suprotstavljenih frakcija, čiji su pripadnici prvenstveno iz viših srednjih i viših slojeva. Tvrdim da ova četiri romana ilustriraju kako takva uprava više klase uspijeva održati svoj legitimitet, s obzirom da je njeno postojanje u suprotnosti s glavnim mitom koji bi nacija trebala utjeloviti. Četiri romana su Washington, D.C. Gore Vidala, Savjeti i pristanak Allena Druryja, Demokracija Joan Didion i Echo House Warda Justa. Kao okvir za razumijevanje načina na koji elite održavaju svoju legitimnost, koristim skup učenja pod nazivom Teorija elite“ (Smit 2019: 2).

153). Autori koji su predmet rada pripadaju i kontekstima mediteranske, srednjoeuropske i balkanske međuknjiževne zajednice. Unutar tih književnih zajednica koje su interkulturnog karaktera javlja se politički roman u punoj snazi u južnoslavenskim književnostima tek polovinom XX. stoljeća kada se destruktivne i bestijalne sile šire i na Balkanski poluotok. Balkan je u XX. stoljeću mjesto na kojem se prvi put pod utjecajem romantičarskih mitova rađaju nacionalizmi i ideologije koje se suprotstavljaju jedna drugoj, a koje su naslijedile religijske antagonizme iz prethodnih stoljeća. Odličnu raspravu o tom problemu zasnovanu na idejama orijentalizma Edwarda Saida napravila je Marija Todorova u knjizi *Imaginarni Balkan*. S porastom ideologija i nacionalizma javlja se i povećava *stupanj politizacije predočene zbilje u književnosti*. Pokazuje se jasnom činjenica da je Europa i dalje sposobna proizvoditi nacionalizme i to u velikoj mjeri, a da je Balkan lakmus-papir za testiranje svih ideologija i svih koncepata tadašnje Europe²⁴, koje su pratile i druge načine europeizacije Balkana, koje su tu dobile svoj specifičan oblik i manifestaciju, te da se tu pokazuje izglednom teza Marije Todorove da „lako je moguće da ono što se danas događa na Balkanu, a što se pogrešno pripisuje nekoj balkanskoj biti, zapravo predstavlja konačnu europeizaciju Balkana“ (Todorova 2015: 31).

Od pedesetih do sedamdesetih godina postoji veliko pomicanje unutar žanra političkog romana koje ćemo pratiti na primjerima u empirijsko-kritičkoj analizi djela. Naime, početkom pedesetih unutar tog žanra vidimo kako se pojedinac odnosi prema tekovinama revolucije i rata, puteve koje vode k ostvarenju nekog socijalnog i društvenog ideala, vidimo otvaranje socijalnih struktura prema pojedincu i njegovom društvenom životu (vanjskom životu), dok već sedamdesetih godina vidimo na koji se način društvo, odnosno politika odnosi prema pojedincu, zatvaraju njegove težnje u sve manje prostore, smanjuju područje slobode, a roman sve više ispituje područja duha i psihologije, unutarnjeg svijeta u čovjeku: ideologije zatvaraju čovjekovu individualnost u okvire svojih ideja i doživljaja stvarnosti.

Ivo Vidan u tekstu *Politički roman vremena* raspravljajući o modernom romanu, konstatira činjenicu kao krucijalno obilježje modernog političkog romana: „Čovjek, napokon, sebe doživljava i kao pojedinca. I to potpunije i zatvorenije što jače uvjeti života suprotstavljaju uvjete njegova opstanka interesima drugih... Javni, politički, državni, ekonomski oblici života znače, tu se osjeća, samo pojavni, nebitni oblik, slučajnost u ispoljavanju čovjekova bića. Za

²⁴ „Puno je zanimljivija činjenica da je proces 'europeizacije', 'pozapadnjenja' ili 'modernizacije' Balkana u devetnaestom i dvadesetom stoljeću podrazumijevao širenje racionalizma i sekularizaciju, pojačavanje trgovačkih djelatnosti i industrijalizaciju, formiranje buržoazije i ostalih novih društvenih skupina u gospodarskoj i društvenoj sferi i, povrh svega, pobjedu birokratske nacionalne države“ (Todorova 2015: 30).

ovu tezu literatura daje dosta opravdanja. Različite varijante *homo politicusa* doista skrivaju bitni smjer čovjekove brige o sebi“ (Vidan 1970: 124). Vidan na temelju postavki Irvinga Howea razvija svoju ideju o političkom romanu i proširuje ju na hrvatsku književnost. On tvrdi da svi pisci političkog romana nastoje opisati položaj čovjeka pod pritiskom *univerzalnih snaga koje gospodare čitavim društvenim mehanizmom*, te da je politički roman zaokupljen „čovjekovom bitnom sudbinom, njegovim graničnim mogućnostima, psihološkom izdržljivošću i neizbježnošću moralnih dilema, kao što je i sva ona vrhunska literatura ovog doba koja prije svega teži za totalnim zahvatom individue“ (Vidan 1970: 124). Nadalje, ističe angažiranost kao još jedno važno obilježje ovog romana. Politički roman povezuje likove sa sredinom, događaje s atmosferom u kojoj se zbivaju, određuje ljudske emocije i odluke, te likove prikazuje u specifičnim političkim situacijama, u konkretnim prijelomnim političkim trenucima što od pojedinaca zahtijevaju ne određen nego specifičan politički izbor, opredjeljenje, stav i akciju koji konačno određuju njihovu sudbinu: određuju ih i njihovi pojedinačni stavovi i psihološki porivi unutar velikih društvenih promjena koje pokreću političke sile.

Politička književnost bila je prisutna u djelima Iva Andrića i Miroslava Krleže, ali i ranije kod nekih romantičara, kao na primjer kod Petra II Petrovića Njegoša, no tek su generacije modernista poput Mihaila Lalića, Oskara Daviča, Branka Ćopića, Meše Selimovića, Miodraga Bulatovića, i „postmoderna generacija“ pisaca Danilo Kiš, Borislav Pekić i Mirko Kovač napravili potpuni otklon od imperijalnih ideologija i oslobodili roman, slugu imperijalnih ideologija, kao književnu vrstu od socrealističkih tendencija i pretjeranog estetiziranja i priklonili se praksama svjetskog političkog romana koji je u svom postanku oduvijek bio antiimperijalan. Mogući put traženja antiimperijalnog stava političkog romana je u tome što je Balkan slijedio europske sfere razvitka u procesu osamostaljenja država, te je „odbacivao posljednje ostatke imperijalnog nasljeđa, koje se u to vrijeme smatralo anomalijom, te preuzimanjem i oponašanjem osobina homogene europske nacionalne države kao normativnog oblika društvene organizacije“ (Todorova 2015: 30-31). Udaljavanje od imperijalističkog nasljeđa se najradikalnije odigralo u književnosti, pogotovo u političkom romanu i na planu forme i na planu prikazivanja stvarnosti i politike.

Međutim, kao na Zapadu, ali u drugim zemljama europske književnosti i u južnoslavenskim književnostima početke političkog romana možemo tražiti tridesetih i četrdesetih godina XX. stoljeća. Na Balkanu ih možemo tražiti, prije svega, u vanknjiževnim historijskim događajima kakvi su bili sukob na književnoj ljevici, ili u Rezoluciji

Informbiroa.²⁵ Početak stvaranja modernog političkog romana simptomatično koincidira s nastankom *totalne države*, odnosno totalitarnih ideologija, koje su prema Hanni Arendt spoj kretanja historije i logičkog procesa, a ostvaruju se na totalan način: *totalnom mobilizacijom* i *totalnom dominacijom*.²⁶

Sukob na književnoj ljevici nastao je zbog Krležina eseja o Krstu Hegedušiću 1933. godine *Predgovor Podravskim motivima*, i zabrane časopisa *Danas* 1934. Krležini političko-poetički uvidi morali su se premjestiti na teren njegove beletristike. U Lasićevoj knjizi *Krleža: kronologija života i rada* Lasić oštroumno konstatira:

I upravo sada, na samom početku tog procesa, Krleža dovršava jedno intimno sazrijevanje koje je počelo, kao što smo već rekli, negdje oko 1924. On jasno vidi da se klasna borba ne odigrava samo na planu politike nego i na planu ideja i njegov je stav u tome jasan... on sve više razrađuje i živi misao da je umjetnost jedan *apsolutni prostor* koji ne smije biti ničemu podređen. Umjetnička svijest ili poetska struktura duha jeste *istraživanje* koje mora da služi samo svojim imperativima, jer samo na taj način može rekreirati novu formu života-umjetničko djelo. (Lasić 1982: 203)

Ovaj Lasićev stav o Krležinoj umjetničkoj s(a)vijesti (koju je nazvao *nijema savijest*) je poput Ranciérove tvrdnje da se književnost može baviti politikom, ali da ostaje književnost. Autonomija književnog svijeta je ono što je izazvalo takozvane idejno-političke sukobe i bila je subverzivni element s kojim se ulazilo u tridesete godine prošlog stoljeća. Politika koja je također autonoman svijet ipak je svojim ideološkim instrumentima pokušala osvojiti autonomnost književnog svijeta i unutar njega samog izazvala rat ideja i estetičkih pogleda koji su se preselili u romansijersku praksu, pogotovo u prve Krležine političke romane.

Subverzivnost opisanih događaja bila je temelj onoga što će roman u južnoslavenskoj književnosti uzeti kao subverzivni element u odnosu na vladajući ideološki sustav: događaji koji govore od degradaciji ideje socijalizma. To su događaji koji svjedoče o tomu da vjera u stvaranje novog svijeta i optimizam ideologije ipak imaju svoju tamnu stranu: *Španjolski građanski rat, agresivnost fašizma i stvaranje uslova diktature u mnogim europskim zemljama, Staljinove čistke, zbivanja i borbe u partiji: smjena rukovodstva* su događaji koji su uvjetovali da Krleža reagira i politizira svoju beletristiku i stvori „tipa junaka koji je autsajder u

²⁵ Ovaj događaj je bio važan jer je, između ostalog, bio slika političke represije u kojoj vlast prestaje razaznavati pravog od krivog. Kao takav politički je stvarao politički bespomoćne koji stradaju od nepostojeće krivice, ili zbog izgovorene riječi.

²⁶ „...shvaćena na taj način kao totalni *Weltanschauung*, održava s onim što Hana Arendt zove 'totalnom dominacijom', tj. prije svega s onim što je Karl Šmit, pozivajući se istovremeno na čisto fašistički diskurs (Mussolinija i Đentilea) i na jingerovski pojam 'totalne mobilizacije' (koji je trebalo da pruži prvu definiciju tehnike kao totalne i svjetske moći) imenovao totalnom državom“ (Nansi 2017: 22).

društvenom smislu i kao takav odupire se građanskim normama i političkim dogmama“ (Vučković 1986: 387). Za književnost se mnogo važnijim čine događaji koji su imali snagu i oblike revolucije, te element subverzivnosti koji su izvlačili iz prijelomnih trenutaka stvaranja političkih koncepata i državnih represivnih sustava kada se odvija borba ideologija i koncepata za prevlast.

Ukoliko se izmjestimo iz područja beletristike i književne fikcije, možemo reći da se najveći vanknjiževni, politički sukob (nazvan književnim sukobom, termin književna „ljevica“ podrazumijeva da se radi o političkom usmjerenju književnosti) koji će odrediti kasniji razvoj književnosti u Jugoslaviji odigravao na liniji modernizam – realizam, kao i avangardizam – socijalni realizam. Sukobi su bili više ideološki nego čisto književni sukobi: „avangardističkoj dekadenci, živoj i konkretnoj, on često ne može da suprotstavi konkretni realizam istog perioda, već je primoran da pravi književnoistorijske ekskurzije u prošlost, da bi na ranijim primerima pokazao onu distinkciju koja, idejno i estetički, bitno razdvaja i suprotstavlja te dve 'ideologije', ta dva metoda i prosede“ (Kiš 2006: 45). Ovako je pisao Danilo Kiš povodom Lukácsseve knjige o kritičkom realizmu, koja je bila jedna od temeljnih knjiga povodom polemike o svrsi književnosti. Cijela polemika povodom sudbine, budućnosti književnosti bila je ideološka borba između pripadnosti čovjeka i njegove humanističke djelatnosti unutar ideologija kapitalizma i imperijalizma, ili socijalizma i marksizma, te su se čisto književna pitanja uvijek prebacivala na politički plan.

Važniji trenutak u distinkciji poetika političkih romana autora o kojima je riječ u ovom radu jest da su svi ti pisci imali različit politički put koji je svakako utjecao i na to (u biti) političko u njihovima romanima. Može se reći da su pisci i književnost više trebali politici nego obratno. U svakom slučaju romanu i književnosti, pogotovo onoj kritičkoj i estetski velikoj književnosti, politika je potka, ali je i teren kritičkog i poetičkog razdvajanja od čisto književnih eksperimenata i književnosti koja je slijepo putovala za političkim programskim ciljevima. Dvije knjige, koliko polemičke, toliko i svjedočanstva vremena o tome kako su pisci težili razdvojiti književnost od politike, ali su se njome ipak morali baviti, jesu: *Dijalektički antibarbarus* i *Čas anatomije*. One polemički otvaraju i zatvaraju krug oko uloge politike u južnoslavenskoj književnosti XX. stoljeća, te o dominantnim književnim prosedeima i njihovim čimbenicima. Koliko su političke ideologije XX. stoljeće bile razorne i utjecale na književnost, pisanje i pisce, da se pročitati eklatantno u ovim knjigama.

Književnost jugoslavenskog perioda imala je, sa strane suprotne onoj dogmatskoj i socijalističkoj, svojevrsnu „ideologiju“, stavljenju pod znacima navoda kako je to učinio i Kiš,

ali ideologiju otpora, subverzivnosti u kojoj je politika i misao o politici bila u polju nesvjesnog, kako ga je nazvao Fredric Jameson. Politika je bila potka ili pozadina, ona je bila u alegoriji, u onome što nije o njoj rečeno, u međuprostoru koji stvara književni tekst.²⁷ Lennard Davis u knjizi *Resisting Novels* komentira Jamesonov odnos prema ideologiji i romanu kao izuzetno *relevantan* stav o tome da kod Jamesona i „roman i modernizam općenito mogu u isto vrijeme biti i proizvod ideologije i istodobno pobuna koja slijedi to opredmećenje i simbolički čin koji uključuje cijelu utopijsku kompenzaciju za sve veću dehumanizaciju na razini svakodnevnog života“ (Davis 2004: 48). U ovome stavu Michael Wilding vidi glavnu liniju razvoja tradicije modernog političkog romana, koja vodi podrijetlo od utopijskih i satiričnih projekcija stvarnosti, suprotno od onoga kako podrijetlo političkog romana vidi Irving Howe:

Smatrajući politički roman razvojem socijalnog romana, Howe je sklon naglasiti socijalne, naturalističke veze političke fikcije. Pretpostavka je da je politički roman varijanta buržoaskog realizama devetnaestog stoljeća. Ali jednako važna ne-naturalistička tradicija fabule, zamišljenog putovanja i utopijske pripovijesti vodi preko Swifta do Williama Morrisa, Jacka Londona, H.G. Wellsa, Eugena Zamyatina, Aldousa Huxleyja i Georgea Orwella. Ovdje se nastavlja tradicija prenosive političke basne - basne koja se oslanja na promatranja određene stvarnosti, projicirana u geografski ili vremenski udaljeni kontekst i osmišljena tako da bude lako primjenjiva na niz različitih društvenih situacija. (Wilding 1980: 4)

Politika kao i historija su bukvalno alegorija tog narativnog podteksta u političkom romanu: njegov skriveni subverzni smisao koji razara i dekonstruira, odnosno kritizira domete i znanje zvanične historije i vladajuće politike. Taj i takav roman je pokušaj oslobođenja dehumaniziranoga čovjeka iz okova svakodnevnice koju nameće politika kroz ideološku svijest. Oslobođenje čovjeka kroz utopijsku projekciju u bolji i humaniji svijet.

U radovima i polemikama Miroslava Krleže, ali i kasnijim polemikama poput polemike povodom Danila Kiša i *Grobnice*, najvažnije je pitanje je bilo ono koje je Krleža postavio u eseju *Književnost danas*: „Kako da se sve to što smo doživjeli izrazi književno?... odnosno, i danas, nad grobom čitave jedne građanske civilizacije, nama staje pamet pred pitanjem, kako da se prikaže ova evropska drama, spram koje najkrvavije Homerove slike izgledaju kao naivna opereta?“ (Krleža 1977c: 131). Pitanje perspektive, kako je to nazvao Kiš povodom Lukácsa, izražavajući istu bit pitanja koje je postavio Krleža, bilo je ontološko, odnosno moralno-etičko

²⁷ Možda simptom tog „nesvjesnog“, ili „svjesnog“ preskakanja direktne politizacije teksta možemo pročitati u *Grobnici za Borisa Davidovića*. Naime, rođendan Novskog, odnosno nepoznanica datuma rođenja zbog *lažnosti dokumenata kojima su se služili revolucionari*, i godine koje navodi pripovjedač su: 1891, 1893, 1896. Upravo, u ovom preskakanju datuma Titovog rođenja 1892., najvećeg revolucionara Jugoslavije, vidimo da ono što književni tekst ne govori, što preskače, što prešutkuje, odnosno otkriva stavljajući u okvir. Reći da se netko možda rodio na broju 1 i 3 je isto što i reći da se možda rodio između, na broju 2. U semantičkom nizu brojeva glasnije govori izostavljeno i neizrečeno.

pitanje književnosti prošloga stoljeća. Cijele književne polemike XX. stoljeća vodile se su između toga da li, koliko i kakve politike ima u književnim djelima, čak i u djelima nadrealističkih pisaca poput Marka Ristića²⁸, te kojim književnim sredstvima se one mogu izražavati. Čak je i Danilo Kiš smatrao da se pisci u onome vremenu moraju odrediti politički i književno prema iskustvu logora i da ga svojim pisanjem moraju osuditi, historijski i simbolički istovremeno, i da su logori najsuroviji čovjekovi koncepti u razvoju civilizacija.

Ranije citirano pitanje iz teksta *Književnost danas* poteže Miroslav Krleža i u *Govoru na kongresu književnika u Ljubljani*, a kao prijelomnu godinu, graničnu godinu za periodizaciju književnosti uzima Rezoluciju Informbiroa: „četiri godine minule su kako je naša zemlja odbila da se podredi staljinskom nasilju, prekinuvši vezu s onim organizacionim forumom, koji je ostao kao neka vrsta publicističkog, informativnog surogata za Treću internacionalu,“ (Krleža 1977c: 359), te se dalje pita:

Da li je naša književnost na visini one političke koncepcije, to jest njenog supstancijalnog ostvarenja, koje predstavlja klasičnu antitezu sveukupnoj našoj naučnoj, književnoj, misaonoj i umjetničkoj romantičnoj shematici iz filistarskog, palanačkog, malograđanskog perioda devetnaestog stoljeća? Čime se ona, u ovome trenutku bavi, šta su njene preokupacije, uzori, ideali, što hoće da postigne u pitanjima ukusa i mode, da prevlada, čime da djeluje, a ako je pasivna, zašto je pasivna? (Krleža 1977c: 359)

Finale ove retoričke eksklamacije u vidu pitanja *ako je pasivna, zašto je pasivna?* otvara pitanje angažiranosti književnosti s početka druge polovice XX. stoljeća, odnosno da književnost ne mora više biti u toj mjeri angažirana kao ranijih ratnih godina. On i dalje inzistira da književnost mora *djelovati* na politiku, dabome i pratiti razvoj politike i građanske slobode. Pitanje slobode i što je čovjek, slobode pisanja i izražavanja, koje je i političko pitanje *par excellence*, bilo je ono o čemu su u raznim vidovima pisali autori kojima se ovaj rad bavi, između ostalog i u nekim aspektima i djela kojima se bavimo. Vladimir Biti je odlično primijetio da „...Krleža je razvio strastveno zanimanje za političku svakodnevicu gotovo svih svojih pet državno-administrativnih domicila“ (Biti 2017: 2), a zatim je citirao Kravara konstatirajući da je Kravar prvi ispravio nepravdu pogrešnog političkog tumačenja Krležina djela: „Osim toga, obuzetost otvorenim problemima hrvatskoga naroda i drugih južnih Slavena, prije svega Srba, **očituje se i u njegovim beletrističkim radovima**, a utjecala je i na mnoge

²⁸ Usp. Miroslav Krleža u *Dijalektičkom antibarbarusu*: „Marko Ristić u svojoj poemi, bolje fragmentima koji su objavljeni pod naslovom kao 'odlomci' Sna i istine don Kihota, oplakao je tragičnu smrt jednog od najvećih španjolskih pjesnika, Federica Garcia Lorke, i stojeći nad mrtvim tijelom masakriranog pjesnika, Marko Ristić nije pobjegao ni pred kakvim strmoglavljivanjem Pricinih epohalnih lokomotiva u metafiziku, nego obratno: **on se je politički odredio za političku borbu do posljednje politički logične konzekvencije.**“ (Krleža 1983: 25, istaknuo E.M.).

njegove životne korake i kulturne inicijative“ (Kravar 1995, istaknuo E.M.). Krležino bavljenje nacionalnim pitanjima u književnosti, jeste pokretanje političkih tema u modernističkoj književnosti.

Kiš povodom angažirane literature piše: „kada u nekom društvu pisac može, bez spoljne prisile, bez kazne i kajanja da se angažuje, da menja svoje stavove, to je ipak znak slobode, slobode koja je jedini i neumitni sudija čovekove savesti: opasna, strašna sloboda! Ali kada vam društvo, država, partija diktiraju vaš angažman i zahtevaju ga od vas, to je jedna druga vrsta suočavanja sa sopstvenom savešću, teža opasnija od one prve“ (Kiš 2006: 40). Uspoređujući ove dvije konstatacije možemo razviti široku skalu suodnosa između politike i književnosti, te kompliciranost tog suodnosa: davanja slobode ili njenog oduzimanja, količina slobode koju jedna drugoj pružaju je sve manja što se više jedna drugoj približuju, ili udaljavaju. Politika pravi buku svijeta, a književnost izdvaja, izdvaja ono što čini slobodu.

Modernizam i postmodernizam u čijem okrilju se rodio politički roman, imali su svoje političke dimenzije. Oni ne zaziru od angažiranosti, izricanja stava i socijalnog karaktera literature, kao što vidimo iz ove Kišove rečenice, i to je znak slobode, ali su protiv dogmatiziranja i apsolutiziranja književnosti, podvrgavanja ideologijama partije i politike. Njihov imperativ je sloboda, odnosno njihova politika književnosti: sloboda kao jedini *neumitni sudija* čovjekove savjesti: „To je pravi odnos auctoritasa prema pismu. Auctor je stručnjak za poruke. On ume da izdvoji smisao iz buke sveta“ (Ransijer 2012: 22). Književnost da bi bila doista književnost, odnosno imala u svom ostvarenju literarnost, ona ne smije biti podložna utjecaju bile kojeg političkog mišljenja, ili ideologije, ili mora biti od njih nezavisna. Terry Eagleton u knjizi *Marksizam i književna kritika* između Feuerbacha i Fischera, Althussera i Machereya prikazuje srednji put odnosa između književnosti (umjetnosti) i ideologije, u kojem književnost nije puki odraz iskustva življenja unutar ideologija: „Ona je sadržana u ideologiji, ali uspijeva se i distancirati od nje, do tačke u kojoj nam omogućava da 'doživimo' i 'percipiramo' ideologiju koja iz nje izvire“ (Iglton 2018: 29). Književnost u svojoj biti, pogotovo književnost XX. stoljeća, ostvarivana je u povratnoj sprezi s politikom, ali ona je, izdvajajući iz buke svijeta koji čini politika (ideologija), uspijevala prikazati izvor te buke i distancirati se od nje. Nikad političnost ne može prodrijeti u literarnost, a da ne naruši njen habitus, negira ga i pretvori u političko: to jest kada prodre u nju, ona je, kako kaže Howe,

pucanj iz pištolja, buka pucnja, ali čitalac uspijeva vidjeti vlastitim očima pištolj iz kojeg je taj pucanj²⁹ odjeknuo.

Tri dominantne dimenzije koje povezuju književnost i politiku su *jezik, identitet, zbilja*. Međutim sve tri dimenzije povezuje vjerovanje ili svejtonazor. One formiraju čovjekova vjerovanja. To nije isto što i ideologija, ali jest u nekim fenomenima slična njoj: „Formiranje uvjerenja od presudne je važnosti za način na koji ljudska bića usmjeravaju svoje živote i djela“ (Siebers 1993: 27). Ideologija je „*političko* tumačenje svijeta, tj. kao tumačenje *istorije*“ (Nansi 2017: 21), koje želi istovremeno biti i totalno tumačenje svijeta. Istina i neistina su ono prema čemu se čovjek upravlja kada određuje svoja „ubjeđenja“, i ona su njihov integralni dio, tvrdi Siebers, i ono su što pokreće našu volju. Socijalna egzistencija uvjetovana je tautologijom ubjeđenja u kojoj su naše akcije i naše ideje pod rizikom: „a politika je definirana kao domena u kojoj uvjerenja određuju interese, svrhe i radnje koje vode tim istim uvjerenjima, što objašnjava zašto su politički izbori uvijek opasni, a to je i neophodno“ (Siebers 1993: 27). Napustiti svijet određen politikom znači napustiti svijet naših ubjeđenja, u ime veće ali dubiozne, politički neovisne istine, znači napustiti opasni politički i etički svijet. Za Blotnera politički roman predstavlja jednu od mogućnosti reprezentacije čovjekovog političkog života u kojem „čitalac može naći u radu romanopisca drugačiju koncepciju istine u ovom području ljudskog iskustva, pogled koji, prema Aristotelu, ide izvan pojedinačnog ka univerzalnom“ (Blotner 1966: 7).

Prva dimenzija otkriva da postoji „specifična logika koja povezuje jezik i politiku, a prostor u kojem se ta logika najbolje manifestira, uobičajeno se, u nedostatku boljeg izraza, naziva književnošću“ (Brlek 2016: 187). Književnost za jezik predstavlja područje slobode,

²⁹ Zanimljivo je da Krleža u trećem dijelu *Banketa* odlučuje ne prikazati pucanj koji je usmrtio Barutanskog, već priča u tom trenutku, dok ubijaju Barutanskog, paralelno prati lik Nilsena i njegova melankolična sjećanja na Karinu, egzistencijalne i religiozne tegobe i tjeskobe, dok čitalac tek naknadno saznaje o konačnome slomu diktature putem pucnja. Čitati alegorični raspad Habsburške monarhije pucnjem iz pištolja Gavrila Principa, ili Kraljevine Jugoslavije atentatom na Aleksandra Karađorđevića, bilo bi isuviše političko-tendenciozno i historijsko tumačenje ovog djela, ali idejno ono upućuje na činjenicu da se svaka diktatura morala završiti pucnjem koji je nemoguće prikazati literarnim sredstvima, književna mašta se doima nedostatnom pred tako traumatičnim događajem o kojem nema suviše podataka. Prenijet ćemo jedan opis radi ilustracije Krležine književno-političke poante u romanu *Banket u Blitvi*. Događaj o kojemu je riječ, iz *retrospektive od dva-tri decenija* kada narator piše svoju *romansijersku igru* u vidu *hronike* rezultirati će *koncem tridesetih godina našega stoljeća, zaurlati kao krvava i smrtonosna prijetnja nad sveukupnom zapadnoevropskom civilizacijom* i dovesti Europu na *rub zločina i krvave, bezumne propasti*: „Ako melodramatski konac Barutanskoga predstavlja događaj spomena vrijedan, namrijeti ga pokoljenjima, kao svjedočanstvo i upozorenje, bilo bi djelo pera pjesničkog u svakom slučaju dostojno, a ako je tome doista tako, pitamo se kako da se osvježi pamćenje Barutanskih suvremenika, kada su svi podaci o ovome jadnome svršetku sazidani na više-manje slaboumnim neistinama, te tako nema beletrističke metode ni načina podesnih da posluže za prikaz svih mutnih i neuračunljivih obrata za posljednjih dana 'blitvo-blavtvijske krize', za koju je Barutanski sa prezirom primjetio, kako grmi kao bedevija kojoj je on, s dopuštanjem, vlastoručno nasuo u stražnjicu dobru šaku ljute blitvinske paprike“ (Krleža 1977b: 295).

apsoluta, ili oslobađanja od konačnih značenja, od fiksiranih i automatiziranih značenja i praksi. Dok politika operira fiksiranim i konačnim značenjima, i orbitira u polju relativizacije svih pojava, Milan Kundera u *Umjetnosti romana* negira bilo kakvu povezanost ideologije i književnosti, stavlja roman kao opreku dogmatskom mišljenju. Roman je suprotnost ideologijama jer je roman neizvjesnost, mudrost neizvjesnosti. Izražavanje sumnje njegova je suština, a suština politike je ili-ili. Potpuno oprečnu teoriju iznosi John Crow Ransom u eseju *Criticism as Pure Speculation* (1941). Kako nam prenosi Siebers, Ransom promatra i razdvaja roman i pjesmu kao dva politička oblika i na taj način promatra književne forme kao oblike političkog ustrojstva: pjesma je *demokratska politika*, a roman je *totalitarna politika*, a ovo je i marksističko tvrđenje u kojem: „Značajna dešavanja u domenu književne forme, dakle, rezultiraju, iz značajnih promjena u ideologiji“ (Iglton 2018: 35). Eagleton pak tvrdi da pisac „može kombinovati i mijenjati forme koje su mu dostupne iz književne tradicije, ali su te same forme, kao i njihovo preraspoređivanje od strane pisca, ideološki uslovljene“ (Iglton 2018: 36).

Politički roman postoji u hrvatskoj, a samim tim i u tradiciji južnoslavenske književnosti još od XIX. i XX. stoljeća. On je u toj tradiciji negacija golog objektivizma i njegova teoretska suprotnost i *polazi od pretpostavki zadovoljenja transcendentalne nade*. *Planine* od Petra Zoranića i *Diogenes* Augusta Šenoe smatraju se prvim romanima u funkciji političkoga romana u hrvatskoj književnosti. Ksaver Šandor Gjalski nastavlja tradiciju svojim romanima kojim ljude pretvara u *marionete svoje političko-literarne igre*. Novitet u tretiranju žanra političkog romana unosi Miroslav Krleža, uvodeći političku utopiju i pobunjenog čovjeka, te izvodeći napetost političkog iz dramskih odnosa i situacije likova: „slab pojedinac našao se nasuprot moćnih organizacija, totalitarizam se suprotstavlja slobodi duha, osobna odgovornost mehanizmu prisile“ (Donat 1973: 649). Nadovezujući se na ideje Irvinga Howea, Ivo Vidan u spomenutom eseju vidi vezu između osjećaja povijesnog vremena i povijesne sudbine zemlje, dihotomije javnoga i privatnoga, općega i osobnoga u događajima koji pokreću zajednicu, i na taj način otkriva vezu između povijesnog i političkog romana i koliko politički roman duguje u svojem konstituiranju žanru povijesnog romana. Prema njegovu mišljenju, vrhunac političkog romana također je *Banket u Blitvi*, i njega treba tretirati kroz odnos javnog i individualnog vida Nilsenove ličnosti: „U ponašanju tih likova djeluju i izvjesne političke lojalnosti ili ideološke identifikacije, čega su i sami likovi često svjesni“ (Vidan 1970: 152).

Branimir Donat u tekstu povodom osamdesetogodišnjice Miroslava Krleže tvrdi da: „ne postoji apsolutno apolitična književnost (...) no valja reći da ne postoji ni književnost koja bi bila apsolutno podređena i slijepo odana pragmatici dnevne politike“ (Donat 1973: 645). On

na početku zastupa ideju o graničnosti i rubnosti žanra političkog romana između fiktivnog i realnog, između *utopije* i *pragmatike*. Taj problem dvojnosti vidi u srži žanra političkog romana kojeg podjednako privlače i realno i političko. Radovan Vučković potvrđuje Donatovo stajalište tvrdeći da su romani o kojima je riječ „politički romani“, i u njima dolazi do izražaja „metoda direktnog projektovanja stvarnosti“ (Vučković 1986: 385), i to preciznije utopijsko projektiranje stvarnosti.

Utopija je nepostojeća zemlja, izraz kojim humanist Thomas More naziva u svom istoimenom djelu idealan, fiktivni otok na kome postoji savršeno ustrojstvo zemlje. Utopijski politički roman je podvrsta žanra političkog romana kojim ćemo se baviti u daljnjem dijelu rada. Politički roman vrluda opasnim rubom između utopije i pragmatike, njegova je bit takva da u svojoj narativnoj projekciji zamišlja idealne političke sisteme koji su alternativa onim realnim i stvarnim u kojim nastaju. Tako što politički roman u svojoj biti zamišlja nemoguću ideju (neostvarivu želju), time ono što je u domeni fikcijskog, odnosno aristotelovskog vjerojatnoga postaje paradoksalno nevjerojatno. Takav primjer vidimo u romanima *Vrli novi svijet* ili *1984*.

Pragmatika kao nauka proučava odnos između znakova i njihovih korisnika, to jest smatra da je svaka upotreba jezika pokušaj da se utječe na osobu, na onog tko je predmet govora, ili tko taj govor sluša. Tu se ostvaruje referencijalni status političkog romana, kroz jezik i govor kako naratora tako i likova romana, čija je namjera da se politički utječe na ljude i teži se *ostvarenju određenih političkih ciljeva*. Politički romani otkrivaju mehanizme koji se upotrebljavaju zarad ostvarivanja tih ciljeva. No utopija, ili distopija je neodvojiva od političkog romana iz razloga što pojedinac suočen s historijom i politikom ne može nikad ostvariti svoje lične ciljeve koji su kreću u sferama utopijskog, pogotovo kada je u pitanju sloboda, ili želja za slobodom. Tako se i u Krležinom romanu kod likova i njihovih uvjerenja koja se tiču ostvarivanja ideala ljudskih sloboda uvijek javljaju misli utopijske i političke prirode. Nakana je sljedećeg potpoglavlja da pokuša, ono što je i Zlatko Kramarić smatrao nužnim „opus Miroslava Krleže [...] osvijetliti novim snopom (političko-teorijske) svjetlosti“ (Kramarić 1998: 16).

Politički roman ima nekoliko dimenzija: voluntarističku, društvenu, kulturnu, političku, ali iznad svega toga umjetničku, odnosno estetsku. On uvijek tretira odnos pojedinca i društva, odnosno na koje sve načine su ove dvije strukture u interakciji i na koji način utječu jedno na drugo, te kakvu ulogu ima književnost, a „književnost je još uvijek oblik opiranja individualne svijesti raznim oblicima prisile“ (Donat 1973: 645). Politika je kolektivna, dok je književnost

individualna djelatnost. Književnost je za Donata „izraz moralne i individualne slobode, duhovne nezavisnosti“, „slučaj i nužnost“. Politika je za njega djelatnost čovjekova koja se i po cijenu zapadanja u totalitarizam „usredotočuje na obranu svojih duhovnih i gospodarskih koncepcija koje ne priznaju relativizam individualizma“ (Donat 1973: 646). A odnos između slobode i individualizma koje zastupa književnost i politike kao prakse koja negira iste, „odnos između slobode individualnog izbora i nužnosti društvene prisile kao konkretne represije ili oblika utopističke nade“ (Donat 1973: 646) jedno je od ključnih pitanja političkog romana.

Politički roman prvi, prema Donatovu mišljenju, aktualizira odnos književnosti i ideologije, odnos stranačke politike prema individui, utilitarizam i propagandu: „Politika se odnosi na ono što se vidi i na ono što se može o tome reći, na onoga koji je merodavan da vidi i sposoban da kaže, na svojstva prostorâ i mogućnosti vremenâ“ (Ransijer 2013: 140). Politički roman književnim sredstvima otkriva što je bit politike, što jest politika i čemu ona služi. Pisac političkog romana je onaj koji je mjerodavan da vidi i sposoban da kaže i prikaže zajednički prostor. Književnost odnosno narativni svijet, fikcija bavi se svijetom politike; znači da ona mora upotrebljavati politički diskurs kao jedan od svojih funkcionalnih stilova, obuhvatiti ga književnim formama, učiniti ga dijelom fikcijskog diskursa, preobraziti da bi se otkrili putevi prema slobodi i nezavisnosti individualnog duha: inkorporirati *ideološke iluzije* unutar *književne fikcije*, spojiti ono što je u *nesporazumu*, dvije forme fikcije, kako ih naziva Rancière: *književnu fikciju* i *političku fikciju*, da bi postale integralni dio književnog oblika, strukture i neponovljivog estetskog iskustva.

2.2 Banket u Blitvi – psihološki politički roman

„Pokazalo se da je politika najobičniji vašar, i tko nema što da proda, ne može ništa ni da kupi....“ (Miroslav Krleža: *Banket u Blitvi*)

Je li Miroslav Krleža pisao političke romane i političku književnost? Je li Miroslav Krleža začetnik modernog političkog romana u južnoslavenskoj književnosti? Kojoj podžanrovskoj varijanti političkog romana oni pripadaju i što ih čini političkim?

Bez poznavanja uloge Miroslava Krleže u formiranju moderne književnosti u južnoslavenskom kontekstu ne može se odrediti nastavak ni put razvitka te književnosti, pogotovo jer će se u Krležinu političkom romanu, u manjoj ili većoj mjeri, prepoznavati svi kasniji putovi razvoja žanra političkog romana. Krleža je pisac koji je u svojim beletrističkim, a i esejističkim tekstovima trasirao put modernoj književnosti, kritičkoj književnosti,

književnosti otpora prema dogmatičnom mišljenju. Pokušat ćemo dokazati Bitijevu tezu da je Miroslav Krleža: „strukturno i sadržajno modernizirao gotovo sve književne vrste“ (Biti 2017: 1), a pogotovo politički roman. Miroslav Krleža otvorio je pukotinu između socijalističke književnosti, književnosti u službi države i modernističke avangardne *poetike osporavanja*, kako ju je naziva Flaker, književnosti kojoj, paradoksalno, nije negirao ulogu u ideološkim pozicijama onoga vremena, ne priklanjajući se nikad ni jednoj ni drugoj u potpunosti. Vjerovao je u određenom trenutku da književnost mora reflektirati put i razvoj države u kojoj nastaje, ali ne po cijenu oduzimanja estetskih vrijednosti i autonomije književnog djela. Djelo Miroslava Krleže pukotina je koja je „mogla biti popunjena umirujućim govorom 'osvešćivanja' koje oslobađa gledaoca od efekta iluzije mračne ideološke sobe da bi je zamenila pravo slikom sveta koji je trebalo menjati“ (Ransijer 2008: 107).

Život i djelo Miroslava Krleže su nit koja se provlači kroz XX. stoljeće i objedinjuje u sebi sve proturječnosti najgoreg od svih stoljeća. Lasić je u knjizi *Krleža: kronologija života i rada* dao veoma preciznu definiciju Krležinog poetičkog i političkog odnosa, nazivajući taj odnos bipolarnim. Njega karakterizira niz kontradikcija, a jedna od tih je „spajanje politike i umjetnosti u trenutku kada su one dignute na nivo apsoluta“ (Lasić 1982: 241). Ukoliko pisac želi biti angažiran i političan, za njega nema problema, kao ni za pisca koji stavlja poeziju i estetiku iznad svega, međutim „problem raste u ličnosti koja želi živjeti i jedno i drugo, spojiti ta dva apsoluta, nadvladati ih, pokoriti ih sebi, živjeti tu sintezu kao ostvarenje svoje slobode i svoje moći, ako hoćete svog genija“ (Lasić 1982: 242). U tridesetim godinama iz europske političke stvarnosti koja je nemilosrdno gutala ljudske egzistencije, politike protiv koje se Krleža morao boriti čak iza zavjesa cenzure, nastao je politički roman u hrvatskom i južnoslavenskom kontekstu iz želje da se ta krvava i mračna politička stvarnost opiše, nadiđe i humanizira. Tradicija romana je stekla svoje društveno-političke uvjete za rođenje tipa političkoga romana. Važna je činjenica da je predratni Miroslav Krleža – Krleža disident, koji se ne miri s postojećim strukturama i s društvenom nepravdom. On je imao snage stvoriti specifičan žanr političkog romana kao parabole o suvremenom političkom životu. Mnogo važnije od toga jest da je u njegovim romanima prisutno traženje i *otkrivanje problemskog individuuma*, odnosno *traganje za političkim identitetom čovjekovog bića*, a te pozicije su uvijek tragične. Pitanje političkog identiteta, i odnosa prema totalitarnim vlastima, te odnosa privatno i javno, njegove su fokalne točke, duboki egzistencijalni ponor, koji se nije mogao ispuniti pristajanjem uz bilo koju matricu, čak ni njegovim uklapanjem u europski civilizacijski stil i životni oblik. Dapače, Europa je bila podjednako trula i besputna kao države Blitva,

Blatvija i Koromandija. Ovi romani reprezentiraju politiku i historiju, odnosno politički kontekst kao historiju pojedinca, odnosno prikazuje *politiku kroz lično traumatično iskustvo*.

Stanko Korać u monografiji *Hrvatski roman između dva rata 1914-1941* zamjećuje dvije osnovne struje razvoja hrvatskog romana u međuratnome periodu. Jedna je struja **rodoljubivo-historijska** i **rodoljubivo-socijalna**, a drugoj struji pripadaju djela koja su iznosila općeljudske, psihološke i etičke probleme. U toj drugoj grupi romana on registrira žanr **psihološkog i društvenog romana** koji zauzima najveći dio književne produkcije, u okviru kojeg se može naći i nekoliko političkih romana. Kada je u pitanju žanrovsko, odnosno tipološko određenje, Korać je skeptičan po pitanju mogućnosti konačnog određenja žanrovske čistoće romana, iz razloga što čista oznaka ne iscrpljuje do kraja svu unutarnju označenost romana, ali i zato što je između dva rata bila veća ovisnost društva i pojedinca prema društvenim klasama kojima pripadaju, te je bila manja historijska i socijalna determiniranost romana.

Roman *Banket u Blitvi* centralni je roman žanra političkog romana u južnoslavenskom interkulturnom kontekstu. Ovaj roman sublimira skoro sve književne čimbenike ovog žanra, ali i reprezentativni je primjer djela koje analizira utjecaj politike i političkog na čovjeka i sve njegove djelatnosti duhovne i fizičke, na koncu moralne. Prije svega, ideologije, nacionalizam, realpolitiku, religiju – sve pragmatične sisteme mišljenja odnosno upravljanja ljudima, koji su kao agensi što utječu na djelovanje čovjeka i na njegovu motivaciju u ovome svijetu: „Kao tipičan pisac srednjoistočnoeuropskoga, ideološki snažno nabijenoga političkog i intelektualnog prostora iz dna je duše prezirao hladnokrvno-pragmatične, **podle dnevnopolitičke kalkulacije** karakteristične za zapadnoeuropski prostor.¹⁸ Politika je za njega bila **proročka vizija**, a ne posao vođen pukim interesima“ (Biti 2017: 15, istaknuo E.M.).

Književni svijet postaje politički kontaminiran, a političko postaje esencija fikcionalnog svijeta i prostora u kojemu se kreću likovi. Političko je vanjska sila koja upravlja junacima, ali i psihološka, unutarnja demonska sila koja stvara polove u svijetu: pozitivne i negativne. Na kojem polu će se naći Barutanski i Nilsen, dva antagonistička politička lika, suparnici, ovisit će od historijskih i međunarodnih političkih prilika. Tanka je politička linija između pobjednika i gubitnika, između revolucionara i heroja, i izdajice i gubitnika. Politika je, prema Krležinom stavu, jedna od najvažnijih čovjekovih životnih djelatnosti. Politika kada preraste u idolatriju, stvar je suprotna razumu: „ima li nešto megalomanskije na ovome svijetu, i, uopće, kada se narodnost već uzdigla na rang božanstva, onda je na satu ljudske pameti otkucala ponoć, onda nema više izgleda da bi svanulo, jer ova vrsta nacionalističkog fetišizma, to je konac balade“

(Krleža 1977b: 147). Za Krležu na kraju svega uvijek stoji moralno pitanje odnosno pitanje morala. Moral određuje naš odnos prema lažima. Laž stoji nasuprot istini. Laž je ono čime se služe njegovi politički karakteri i lažima se u ime višeg, državnog i ličnog interesa ide do uspjeha u političkom i društvenom smislu, a ta situacija proizvodi „opoziciju intelektualno uzvišenih pojedinaca i podstiče njihov moralistički patos do tačke duhovnog pročišćenja“ (Vučković 1986: 386). No, moral kod Krleže prethodi politici, ali nije njen uvjet. Likovi u romanu *Banket u Blitvi* su kritika nacionalizma³⁰. Oni su, prije svega, vidjet ćemo, „nacionalisti“, odnosno kritika nacionalista i nacionalizama. Definicija koju je dao Speare u svojoj pionirskoj studiji o političkom romanu možda je najprimjenljivija u južnoslavenskom kontekstu baš na ovom Krležinu romanu, a to je da je politički roman pokreće *složeni politički stroj*, te da oslikava kako poluge moći utječu na donošenje odluka i kako posljedice tih odluka utječu na bitni život zemlje “ratovi, industrijska avantura, ekonomska prilagodba, trgovački napredak, diplomacija u stranim zemljama, društvena iskustva svake vrste, obrazovanje, umjetnost, znanost, otkrića i istraživanja, ekspanzija i unutarnji razvoj — sve su to srž mlina [političkog romanopisca]“ (Speare 1924: 22).

Romani o kojima govori Korać pripadaju liniji romana u kojima je „sve stavljeno na mentalni plan, ali bez ikakve historijske kauzalnosti, jer ono užasavanje nije ni uzrok ni posljedica, ono nije rezultat kakve krivice u prošlosti, ono je sama sadašnjost. I zato je taj roman priča o svijetu koji pojedinac ne može podnijeti, ali taj svijet koji se ne može podnijeti se ne može ni dotaći. To nije psihologija, to je strah koji se eksponira nagonski“ (Korać 1975: 45). U ovoj konstataciji možemo naći odgovor na pitanje zašto *Banket* nije povijesni, već politički roman. Treći dio *Banketa*, koji je objavljen tek 1962. (dvadeset i četiri godine nakon prvog dijela), a o temi koja se tiče politike tridesetih godina govori parabolичnim jezikom o *sveprisutnoj političkoj sadašnjosti*. Korać nastavlja logički i kaže da *prividna psihologija* u prikazivanju, u suštini je predstavljala *nagonsko i metafizičko*, te shodno tome, ako „na toj istoj liniji postavimo pitanje o žanru Krležinih romana *Banket u Blitvi* i *Na rubu pameti*, doći ćemo na pomisao da odustanemo od etiketiranja“ (Korać 1975: 45).

Ne želi se etiketirati roman koji estetski nadilazi mogućnosti etiketiranja, ali se ipak, uzimajući u obzir velik broj pokušaja tipologiziranja, želi dati približna žanrovska slika tog književnog djela.

Korać u nastavku objašnjava da se u romanima radi o *revoltiranom čovjeku*, „koji se u jednom slučaju digao protiv političkog nasilja, a u drugom protiv sistema u kome je nasilje

³⁰ V. o tome u Vladimir Biti *Miroslav Krleža i povijest hrvatskoga razvlaštenja* (Biti 2017: 1-26).

moгуće“ (Korać 1975: 45). Revoltirani čovjek je *otuđeni čovjek* o kojem govori John Orr u smislu političkog romana. Ovime se otvara polje u kojemu se možemo dalje zapitati u čemu se nalaze izvori ovog revolta Nilsa Nilsena i drugih likova. Ti izvori su, kako konstatira Korać, u politici, etici, historiji, građanskim običajima, i u metafizičkim silama koje upravljaju društvenim i povijesnim procesima. Može se bez zadržke kazati da je Krležin politički roman *Banket u Blitvi* izbjegao zamku u koju upada veliki broj političkih romana, odnosno pisaca koji pišu s naglašenom političkom pretenzijom, a to je naglašena referencijalnost, pretjerana aluzivnost, suglasnost s realnim historijskim događajima, „a likovi se pojavljuju kao reprezentanti povijesti i politike, često i na razini prepoznatljivosti i doslovnosti“ (Nemec 2005: 73). Čitajući *Banket*, postajete dio predložene zbilje i čitajući, sve se više udaljavate od političke prepoznatljivosti i doslovnosti, što je veoma važno za politički roman.

Spomenute osobine su u Krležinu romanu našle strukturni balans i postale dio estetičke koncepcije zbilje u romanu. Ivo Vidan je istakao dvije razine predložavanja zbilje u romanu: *referencijalno-mimetičku* i *alegorijsko-simboličku*. Referencijalno-mimetička „se ne odnosi na neki konkretan isječak stvarnosti“ (Nemec 1998: 250), ali ona transponira određenu sliku rojalističkih prilika, dok se alegorijsko-simbolička razina realizira kroz izmišljene stvarnosti blitvijske i blatvijske. Miroslav Vaupotić, prema Lasiću, smatra da su tijekom Krležinih putovanja prema Moskvi, kroz Srednju i Istočnu Europu, 1932. godine nastale prve zamisli velikog romana *Banket u Blitvi*. To je vrijeme zaoštrenih političko-književnih sukoba i polemika koje su se kretale na liniji onih sukoba kada je 1919. godine Krleža objavio *Hrvatsku književnu laž*, kada njegove knjige, posebno *Hiljadu i jedna smrt*, trpe izuzetnu cenzuru putem zabrana javnih predavanja i zapljenjivanja tiraža knjiga. No, najvažniju činjenicu za tumačenje ovih romana povodom Krleže, iz koje je razvidno koliko je dubok procjep bilo desetljeće tridesetih, i to na mikropeotičkom planu, zamijetio je Predrag Brebanović, konstatirajući: „Otud je daleko važnije da tridesetih dolazi do preloma u njegovoj prozi. Tu se **Krleža** od drame (koju napušta na duži, četvrtvekovni rok), preko novele (*Hiljadu i jedna smrt*, 1933; *Knjiga proze*, 1938) – gde su krležijanska analitika grada i povremeno prisustvo fantastike (na planu sadržaja), kao i promjenljiva fokalizacija (na planu forme) posedovale izvesnu avangardističku notu – (o)kreće ka onome što je **György Lukács** nazivao romanesknim 'utješnim pjevom'“ (Brebanović 2016: 93).

Prvi dio *Banketa u Blitvi* objavljen je 1938. godine, a drugi dio 1939. godine, prijelomnim godinama u životu Krležinu, ali i u europskoj i svjetskoj stvarnosti. Godinu prije toga dogodili su se veliki moskovski procesi koji su duboko razočarali Krležu, 1938. nastavili

su se procesi, dogodio se *Anschluss*, a ubijeno je mnogo Krležinih prijatelja komunista. Godinu prije Krleža se sastao s Titom, kada je ovaj došao na čelo Partije, a 1939. godine s osnivanjem lista *Pečat* usporedno se odvijaju veliki historijski procesi; pakt Hitler-Staljin, staljinizacija Internacionale itd. To su godine kada do vrhunca dolazi politiziranje svih vidova života koje na Balkanu traje zadnja dva stoljeća, kada je politika *progutala sve, pa i umjetnost*. Tri su duhovna procesa koje Lasić prepoznaje kod Miroslava Krleže; duboko su utkani u estetičku viziju svijeta i u *Banketu* i *Na rubu pameti*:

1. negacija svakog despotizma i totalitarizma proizišla iz kritike Sovjetskog Saveza, a za obranu dostojanstva i slobode ličnosti;
2. obrana vrijednosti i samostalnosti književnog mišljenja kao punovrijedne i nezamjenljive ljudske avanture;
3. osjećaj uzaludnosti svakog ljudskog napora: glupost je vječna, sve je besmisleno.

Ove kontradiktornosti prisutne su u likovima iz *Banketa*, pogotovo u Nilsu Nilsenu. *Banket* koji napisan s neprikrivenom aluzijom na jugoslavenske i rojalističke prilike, kako je kritika romana ocijenila, proširio je Krleža napomenom da se radi o tome da u periodu između 1918. i 1941. Jugoslavija nije „bila jedina evropska zemlja, gdje pitanja građanskih demokratskih sloboda i nacionalne ravnopravnosti nisu bila riješena, a nije naša zemlja bila jedina na koju bi se bila dala primijeniti dijagnoza fašističke kontaminacije“ (Krleža 1977b: 399). Zdravko Malić u *Poljskim realijama Banketa u Blitvi* kaže da je Krleža svoju viziju Poljske sa svoga putovanja utkao u viziju *Banketa* i nazvao je „prodornom suvremenom parabolom“ (Lasić 1982: 229). Pojavu fašističke kontaminacije u evropskoj politici i stvarnosti, njene oblike i načine rađanja iz dinamične razmjene *ega, ida i superega* političkih vođa tematizirao je Krleža, odnosno rađanje autoritarne ličnosti koja bi upravljala političkim masama i običnim ljudima, i uspostavljanje *mračne ideološke sobe* otjelotvorene u liku Barutanskoga:

Autoritarna ličnost predstavlja kombinaciju etnocentrizma, negativnih stavova prema grupama čijih osoba nije član, konzervativne ideologije, rigidnog mišljenja itd. (vidi i Šiber, 1998; Čorkalo, Kamenov i Tadinac-Babić, 2001). Prisutnost pojedinaca s autoritarnim tipom ličnosti u društvu, u kombinaciji s antidemokratskom propagandom, može objasniti pojavu fašističkih pokreta. (Kovan 2015: 80)

Propaganda i negativan stav prema političkim neistomišljenicima, rigidnost i konzervativizam oličeni su u liku Kristijana Barutanskoga. Barutanski stvara efekt iluzije mračne ideološke sobe oko sebe. Krleža kaže da je konstatacija da je roman pisan kao odgovor na rojalističke prilike u Jugoslaviji samo djelomično točna. Roman je univerzalan prikaz

stvarnih politika iz vremena 1939. Čak i nastavak iz 1962. politički je potpuno u pretenziji da se shvati to vrijeme groznih politika. Netko bi mogao reći da s vremenske distance od dvadeset i tri godine taj politički tretman gubi aktualnost, ili biva anakron ili povijesni, no čitajući treći dio *Banketa*, čitalac ostaje uronjen u univerzalne političke igre, koje su na granici između privatnog i javnog, legalnog i nelegalnog, ekonomsko-interesne politike koja idejno i simbolski, „mitskim sažimanjem, raste iz evropske političke stvarnosti“ (Vučetić 1983: 145). Istrage, intrige političke i ljubavne, ideološki zapleti, ubojstva, avanturistički bijeg, a sve to u groteskno-estetičkom maniru, razarajućom satirom; ovaj roman je pravi politički roman koji prikazuje univerzalne unutrašnje i međunarodne političke zbilje europskih zemalja: „Stvorivši sistem simbola mitsko-fantazijskom metodom i povezavši ih događajima kao legendom, operirajući s tim simbolima u brojnim političkim i običnim situacijama“ (Vučetić 1983: 145).

Oslobađanje i govor političkog osvješćivanja prvenstveno je počeo u dramskom stvaralaštvu koje je za Krležina života bilo mnogo aktualnije, nego li njegovi romani, koji su mnogo životnije i slikovitije odigrali ulogu *oslobađanja od iluzije mračne ideološke sobe*. Protiv ideoloških iluzija se riječju i djelom čitav svoj život borio Miroslav Krleža. Borbu koju je osvješćivao u književnom djelu. Buntovnik protiv sistema i pobunjenik protiv političke tiranije, Krleža se bori za osnovne demokratske i humanističke principe. Pomenuti fenomeni su idejne projekcije koje Krleža romanima uvodi u južnoslavensku književnost. U romanima *Na rubu pameti* i *Banket u Blitvi*, (ovi su romani poetički i žanrovski različiti od romana *Povratak Filipa Latinovića* i *Tri kavaljera frajle Melanije*), Krleža se ne bavi „rekonstrukcijom intimnih kompleksa glavnih likova, već ga zanima njihova javna politička akcija, u čijoj su funkciji intima i umetnost“ (Vučković 1986: 385).

U čisto književnom smislu *Na rubu pameti*, *Banket u Blitvi* Miroslava Krleže, te *Travnička hronika* i *Prokleta avlija* Iva Andrića su protoromani koji su u našim književnostima razvili žanrovsko otvaranje modernog romana prema historiji, političkim temama, ideologijama, autoritarnim ličnostima, dokumentarnosti, krizi društvenih institucija, opisivanju političkog progona, građenje likova koji su žrtve historije i ideologije, itd. U *Travničkoj hronici* nailazimo na početak dokumentarnosti kao poetičkog principa, sukob imperijalnih ideologija na Balkanu, dok će roman *Na rubu pameti* biti rodonačelnik fragmentarne forme romana. Taj roman ima dvanaest simetrično organiziranih poglavlja, a šesto poglavlje je središte strukture. Fragmentarizacija kompozicije je postupak, a postmodernisti su ga koristili kao obrazac za pisanje svojih romana, u prvome redu to je činio Danilo Kiš. U spomenutim Krležinim romanima prikazuje se „dijagnoza političkih sukoba i ljudi organizovanih u partije i grupe,

sučeljenih jednih s drugim i polarizovanih oko dve generalne linije evropskog i političkog života: one vlasnika ekonomske moći i vlasti, na jednoj strani, i liberalne opozicije na drugoj“ (Vučković 1986: 385-38).

Estetika književnog djela Miroslava Krleža kreće se od moralnog imperativa za humanističkim progresivnim idealima čovjeka do reprezentacije destruktivne, mračne politike europskog čovjeka. Krležina poetika čita se kao demistifikacija lažnoga morala i političke alijenacije. Krleža se u *Banketu* bavio kroz lik Nilsa Nilsena onime što je u *Areteju* bila glavna tema, a to je političkom alijenacijom, a to je (kako prenosi Korać Lefebvrea): „politička alijenacija (s političkom predrasudom koja pridaje upravo državi viši život nego što je život društva) jest u jednom smislu najteža alijenacija“ (Korać 1975: 65).

U djelu *Aretej moralna migrena je ustvari politička migrena*, čemu nas eklatantno uči Brechtovo djelo, a ta *moralna greška je ustvari politička greška*. Drama *Aretej* važna je zato jer predstavlja zenit političke književnosti koja izrasta iz dramskih sukoba situacija i likova. Književni prosede koji je Krleža njegovao u svojim romanima. U njima Krleža eksplicitno otkriva književne strategije prikazivanja političkih sukoba. To su prema Krleži „dekorativni motivi“ (Krleža 2018). Nije samo žanrovsko-simbolistički (tematski) važna spona između *Areteja* i političkih romana, već i činjenica da je *Aretej* zamišljan 1939. godine. U to vrijeme rađale su se ideje i objavljivali romani *Banket* i *Na rubu pameti*. U njima se *apsurd veže s vjerom u pobjedu čovjeka*. Ovi romani su pisani 1941. i 1942. godine u vrijeme Drugog svjetskog rata i Krležinih najtežih godina političke i lične izolacije u Zagrebu, kada se morao osjećati kao apatrid i politički izopćenik. Krleža je već tada osjećao veliko razočaranje u ideje revolucije, pa su likovi poput Nilsena i Areteja transpozicije tog razočaranja. Na estetskoj razini oni su simboli političke alijenacije do koje dolazi zbog ili-ili političke situacije u kojoj čovjek ima samo dva izbora, a moderni roman ih prikazuje kao mogućnosti moderne historije:

U tom neprekinutom toku moderne istorije čovjeku je ostalo ili da prihvati logiku sile i da joj se pokori i tako se nanovo vrati u neku vrstu prirodnog poretka (za koji vjeruje da je davno prevazišao zahvaljujući uspostavljanju modernih državnih i pravnih ustanova) ili da svojom pobunom dovede u pitanje odnos revolucija-poredak i tako se nađe na margini društvenog zbivanja kao *apstraktni humanista*, kao tradicionalista, kao otuđeni subjekat istorije. (Kovač 1989: 111)

Šime Vučetić³¹ u knjizi *Krležino književno djelo* uvidio je važnu značenjsku i žanrovsku sponu između *Areteja* i *Banketa* u domeni političkog: „Svi se pak mogući srodni dekonotirani

³¹ „Šime Vučetić govori o ovom romanu s političkih pozicija i općenito, ne dotičući se književno-teorijskih pitanja“ (Korać 1975: 90). Ali ipak Vučetić to čini smatrajući da je roman *Banket u Blitvi* „najpolitičkije Krležino djelo“ (Vučetić 1983: 152), te da je *Banket u Blitvi* „politički roman i nema u romanu lica koje nije politički

elementi ipak moraju svesti na jedno značenje zajedničkog nazivnika a to je pak put koji, međutim, otvara neko strukturalističko rješavanje, tumačenje djela, simboli *Blitve* mogu se dovoditi do sukladnosti sa simbolima Rima, kako je to učinio i sam Krleža kada je pisao, nešto kasnije, svoga *Areteja*“ (Vučetić 1983: 145).

Zbog očigledne žanrovsko-simbolističke veze s drugim romanima iz ovog korpusa, ali zbog dubljeg osvjetljavanja Krležinog poimanja političkog u književnosti važno je bilo otkriti stanovitu povezanost ova dva djela. Za Krležu su parade, politički mitinzi, akademije, predstave, sastanci, pobune sve ideološki *dekorativni motivi*. Dekorativnost je osobina romana koju ne koristi u svojim dramama. Ljubav je uvijek, kao i u romanu *Banket u Blitvi*, književni motiv oko kojeg se prepliću i čime su motivirani politički sukobi, odnosno zapleti. No, kod Krleže je sve to u službi, kako kaže Branimir Donat, otkrivanja *utopijske dimenzije političkog čovjeka* i njegovog transcendentnog nemira „koji ga goni poput erosa nedostižnim prostorima fantazija i utopija koje se nalaze s onu stranu zbiljnosti“ (Donat 1973: 650). U Krležinu djelu *utopijska dimenzija političkog čovjeka* u službi je prikaza Europe koja vjekovima iznutra propada i jede sebe samu. Europa je krvava i crna, ubistvo i smrt vladaju njome od njenog postanka do beskraja, a to su njeni najvažniji simboli. Simboli nisu isključivo politički već duboko usađeni u čovjekovu sudbinu na ovoj planeti i u bilo kojem vremenu. Oni su izraz životinjskog u čovjeku, političko životinjskog.

Za Radovana Vučkovića najvažniji čimbenici žanra političkog romana su žanrovski konstituenti dramske književnosti. Vučković postupak imenuje *stvaranjem marionetskih pozorišnih efekata*: „stilizovano dramsko sredstvo čini važan elemenat u stvarnosti zasnovanoj i tipiziranoj alegoriji. Ta aparatura i konstrukcija podređene su težnji da se prikažu mehanizmi evropskih građanskih diktatura uoči rata i time podvuče univerzalnost njihovog prisustva u istoriji“ (Vučković 1986: 385). Ali, to je više od stiliziranog dramskog sredstva. Postupak marionetizacije je postupak građenja likova u političkom romanu: „teatarska metaforika i konstrukcija poslužili su ovdje kao sredstvo duboke analize konkretne zbilje, povijesnih situacija te smisla i univerzalne prakse politike“ (Nemec 1998: 250). Krleža ovaj književni

upleteno u blitvinsko-blatvijsku igru“ (Vučetić 1983: 152). Politički intonirana interpretacija je Vučetiću poslužila da otkrije političko čitanje romana, bez obzira što ono ne otkriva previše o strukturi i prirodi samog djela: čak i paralele s historijskim ličnostima nisu mnogo doprinijele književnom tumačenju, ali jesu osvjetljavanju specifične političke i historijske pozadine u odnosu na koju je nastao roman. Te osnove nije sakrivao ni sam Krleža: „Da je namjera pisca već u godinama 1935-38. bila da motive krvave evropske političke stvarnosti (prema tome i naše vlastite političke stvarnosti) uzvisi do značenja poetske simbolike, vidi se već iz prvog prospekta (1935), da literatura kao svjedočanstvo vremena i onda kada se nadahnjuje stvarnošću ne mora da bude njen bezidejni odraz“ (Krleža 1977b: 399). Književnost ima za namjeru stvoriti fiktivni odraz političke stvarnosti svoga vremena u kojemu će političke ideje uzvisiti do *poetske simbolike*, hoće reći pokušati ih učiniti dugovječnijim i paradoksalno realnijim nego što to jesu u svom *stvarnom obliku*.

efekt dovodi do paroksizma na kraju druge knjige³² u poglavlju *U Blatviji*. U *myse en abyme* sceni iz romana likovi gledaju premijeru marionetske predstave *Lutke* po dramskom tekstu Patricija Baltika. Predstavi prisustvuje i sâm Nils Nilsen. Očigledno šekspirovski postupak prikazivanja *romantične komedije* Krleži je odlično poslužio da sižejno zatvori narativ o političkoj drami koju na početku naziva „commedia Blithuanica“, te kao u orahovoj ljusci prikaže siže i ideju romana:

Jorik vječno igra jednu te istu ulogu kao pajaco na žici i jer mora da igra, lutka se buni, lutka se logično revoltira, i tako počinje predigra, s njegovom pobunom u stihovima. Njegova ideja je ova: budući da smo mi lutke na žici i budući da igramo uvijek jednu te istu marionetsku predstavu, a ta traje već vječnost, jedini način da se oslobodimo jest, da prerežemo žicu i da tako nestanemo sa scene toga glupoga kazališta, koje igra tako glupe stvari. (Krleža 1977a: 360)

Krleža stvara parodiju alegorije o političkoj ulozi Nilsa Nilsena, a tek kasnije, u trećoj knjizi, Nils postaje svjestan svoje političke uloge. Postaje svjestan da je pajac, da je žica politika koja ga drži u igri, da je (samo)ubojstvo jedini izlaz, jedini način dostizanja slobode. Dostojevski u romanu *Zli dusi* je ovu temu napravio centralnom. Krležini romani pokazuju mnogo tematskih i kompozicijskih sličnosti s romanom Dostojevskog.³³ Aleksandar Flaker kaže da je Krleža u *Davnim danima* „govorio ne samo o tome kako ruski pisac u svoje romane uvodi likove 'koji izgovaraju masu esejističkog teksta, u posve drugome smislu nego Zaratustra, a opet na isti način', a kasnije već u vrijeme dok je pisao Glembajeve, naglašavao 'aristotelovske scenske prereze' u prozi Dostojevskoga, koji predstavljaju 'osnovna uporišta čitave epske konstrukcije“ (Flaker 1991: 10).

Nils Nilsen osvješćuje u toku predstave da su svi likovi lutke na pozornici, te se tako stvara slika u slici u kojoj čitalac projektira predstavu u političku zbilju romana:

A ova opereta na sceni, ove lutke koje nisu lutke, te se sada ne raspoznaje tko je lutka, a tko je đavo, i zašto je đavo lutka... sve je to premijera jedne blatvijske drame, djela jednog renomiranog pjesnika, i sve to traje u beskonačnost, i tako se rađaju nove civilizacije na sjeveroistoku Evrope, a zapravo je u svemu tome: blistanje magneta, blistanje životinjstva, kucanje srca, meso, slijepo, toplo, ljudsko meso. (Krleža 1977a: 373)

³² Već je primijećeno, a nije bez značaja za analizu djela da „*Aretej* i *Lutke* (integrirana drama u drugu knjigu *Banketa u Blitvi*) plod su Krležine modernističko-ekspresionističke poetike i nastavljaju se na njegov mladenački dramski opus *Legendi*“ (Fraić Tomić 2008: 443).

³³ „Tako je Krleža približavao Dostojevskog ne samo Nietzscheu i njegovim esejističkim proznim oblicima, nego je primjećivao u njegovim djelima one kompozicijske elemente koji su predstavljali polazište mnogim piscima evropskoga kruga – od Prousta kojega likovi diskutiraju o romanima ruskog pisca do Camusa, koji je u romanima Dostojevskoga pronalazio mnoge situacije koje su bile bliske filozofiji 'pobunjena čovjeka', a **Demone je sam priredio za teatar**“ (Flaker 1991: 11, istaknuo E.M.). Možda nije bez značaja činjenica za književni utjecaj na politički roman u južnoslavenskom kontekstu da je Miroslav Krleža priredio najveći politički roman za teatar.

Čitava scena završava se (političkim) pucnjem: „Upravo tog momenta, kada je sa scene pala riječ sto i sedamdeset hiljada franaka, zagrmjela je iz jedne lože brzometna pištolja: tak-tak-tak“ (Krleža 1977a: 347). Pucanj vulgarno raspára iluziju stvarnosti u predstavi i čini da se u prvom trenu misao lica u predstavi, likovi u romanu i čitaoci nađu između stvarnosti i iluzije: „Nije čak posve sigurno ni to, da sve to autor nije organizirao sam, da pobudi zanimanje za svoju dramu! Nema talenta, pak se zato bavi politikom. Vladina štampa raznijet će u paramparčad, a Liga pjevat će mu panegirike“ (Krleža 1977a: 347).

Postupak marionetizacije javlja se u srednjoeuropskoj književnosti u romanu Koestlera *Pomračenje o podne*, ali kao komentar političke atmosfere izazvane političkom diktaturom, a ne kao postupak: „Na Rubašova sve je to ostavljalo dojam neobične i svečane lutkarske predstave, s marionetama koje su se kretale na žici i, podijeljenih uloga, kazivale dogovoreni tekst“ (Koestler 2004: 11). Motiv lutkarske predstave savršeno odgovara političkom romanu, jer likovi u politički instruiranom sustavu gube svoju personalnost i slobodnu volju. Likovi u romanu zavise od onih koji se u društvenoj hijerarhiji moći nalaze iznad njih i upravljaju njihovim tijelom i njihovim govorom. Da bi se politička moć provodila, njoj su potrebne marionete. Taj postupak ćemo eklatatno prikazati u interpretaciji romana *Prokleta avlija*.

U napomeni za treći roman *Banketa u Blitvi* Krleža autopoetički otkriva da je njegova politička nakana u biti književna transpozicija. Miroslav Krleža likove je prikazao „više kao idejne formule pojedinih političkih, moralno-intelektualnih programa i pogleda na svijet nego određeni portreti iz određenog ili kulturnog ambijenta“ (Krleža 1977b: 399). Krležini likovi su svjesni da su obilježeni politikom i političkim konceptima. Kada se govori o političkom romanu, pogotovo o političkom romanu Miroslava Krleže, govorimo o modelima *homo politicus*, modelima političkih likova i njihovog javnog i privatnog djelovanja.

No, osvrnimo se prvo na dijalošku i dramsku formu političkog romana.

Dijaloška forma romana i dramski sukob, u žanru političkog romana je *sukob mišljenja* i *sukob ideja*. Na više načina varira se teza da je svaka politička borba – borba ideja, te u romanu sukob ideja pokreće radnju romana. Sukob ideologija osnovni je konstitutivni žanrovski čimbenik romana kojima se bavimo. Narativni element koji politički roman, pogotovo Krležin roman, preuzima od drame je *zaplet*, ali i način građenja likova: „zaplet u romanima je zapravo ideološki, baš kao što su to i lik i mjesto događaja i dijalog“ (Davis 1987: 91).

Ljudi padaju pred sistemima represije, u odnosu na njih emaniraju *transcendentalni nemir*, kako je to nazvao Donat, padaju u transcendentalnu samoću pred kojom osjećaju strah koji ih tjera na političku agonálnu borbu. To vidimo i u likovima koji zastupaju navodno ideale

humanizma i onima koji zastupaju životinjsku borbu i koji stoje naizgled na suprotnim stranama. Krleža pokazuje i otkriva savršenu analitičko-psihološku sposobnost opisivanja čovjekovog uma koji pokreće čovjeka na političko djelovanje, koji stoji iza političkog kao oblika mišljenja: „Jer, evo, u čemu leži stvar! Barutanski i Rajevski predstavljaju jednu te istu pojavu, jedan te isti pojam podjednako: današnju zbrkanu boregarsku Blitvu! To su samo dva simbola Blitve. Ako vas ždere Blitva kao moralno pitanje, kako možete biti tako nehajno lijeni spram Rajevskog?“ (Krleža 1977a: 146-147). U *Banketu* nema političkih partija ni političkih organizacija. Sve je podređeno političkim voljama snažnih pojedinaca, oni su inkarnacija ideja koje zastupaju: „Pukovnik Barutanski kao šef države Blitve, skupio je u sebi svu moć, ili bolje rečeno trostruku moć: sposobnosti ratnika, novac i vrhovnu političku vlast“ (Cvitan 1973: 612). Prvi među piscima političke književnosti, Dostojevski, prikazao je u *Zlim dusima*³⁴ da se pojedinci ne znaju otkloniti od svijeta ideja, te one upravljaju njihovima tijelima, njihovim mislima, na koncu njihovim životima. Mogućnost spasenja je u epifanijskom shvaćanju da je samoubojstvo jedini izlaz k slobodi od društvenih normi i historije, pa tako glavni likovi u *Zlim dusima*, poput Stavrogina ili Kirilova³⁵ izvršuju samoubojstvo iz različitih uvjerenja, ali da bi sebe učinili slobodnim bilo od unutrašnjih demona, bilo od vanjske prisile.

Krleža, koji kako rekosmo na drukčiji način tretira slične teme kao Dostojevski, u *Banketu* prikazuje dekonstrukciju ideoloških aparata kojima upravlja volja pojedinaca, ali se ne zadržava na tom aspektu:

(...) na vanjskom i organizacionom aspektu sistema nego ispituje odnose kojima je čovjek egzistencijalno vezan za norme društva i njegove centre moći. Ta vezanost nosi obilježje i težinu čovjekovog sudbonosnog suočenja sa svijetom u kome su narušena elementarna ljudska prava, u kome je čovjekov psihološki, moralni i pravni integritet podložen arbitrarnim odlukama otuđene svijesti i njene totalitarne prakse. (Korać 1988: 6)

³⁴ Odlično je vezu Krležinih političkih romana s romanom Dostojevskog uočio i Stanko Korać, pogotovo s romanom *Zli dusi*. Ta veza prisutna je i na nivou kroničarskog pristupa, političkih komentara, do skoro nevažnih sinkroniciteta u broju knjiga, odnosno dijelova romana. Korać tu vezu vidi najprije u alijenaciji i odnosu prema pojmu slobode kao centralnom metafizičkom ishodištu političkih i egzistencijalnih sudbina junaka: „Dostojevski u svom romanu *Zli dusi* razvija misao o logičkom samoubojstvu, a Krleža u ovom svom romanu obrađuje pitanje logičkog revolta protiv najniže tačke slobodne volje... On svoj revolt objašnjava kao logički revolt“ (Korać 1975: 265). Nije u komparativnom smislu zanemariva ni činjenica da Stavrogin i Nilsen u svojim otvorenim pismima javnosti, svatko na svoj način, pokušavaju narušiti postojeći društveno-politički poredak i istaknuti sopstvenu privatnu ličnost kao opoziciju u javnoj sferi. Stavaroginovo pismo stiže pročitati jedino otac Tihon.

³⁵ Izaći iz alijenacije značilo bi postići potpunu slobodu, uključujući i potpunu slobodu volje. Ali ovaj izlazak nije moguć ne samo zbog toga što se društveni determinizam javlja kao apsolutna sila koja zabranjuje ovo izlaženje, nego on nije moguć i zbog toga što čovjek nije dosegao najvišu točku svoga razvoja, što nije došao do one točke na kojoj se nalazi Kirilov Dostojevskoga, „koji ima svoju strašnu slobodnu volju, ali njenu snagu ne provjerava na drugome, nego na sebi i zato se ubija“ (Korać 1975: 265).

Krležini likovi lutaju po egzistencijalnim dilemama kao po bezizlaznim predjelima ništavila, ali Nilsen (kao i Krleža) vjeruju u obranu ljudskog dostojanstva i lične slobode jedino u književnosti, u činu pisanja. S tom vjerom završava i treća knjiga *Banketa*: „... i tako, što nam preostaje? Kutija olovnih slova, a to nije mnogo, kao što je rekao Kerinis, ali je jedino što je čovjek do danas izumio kao oružje u obranu svog ljudskog ponosa“ (Krleža 1977b: 364). Ako je *politika proročka vizija*, onda su politički likovi u *Banketu* lažni proroci. Krleža, kao i Dostojevski, ima problem s načinom na koji se stječe moć u ljudskim društvima. Sukob, nije isključivo politički, nego i iznad svega ljudski, nastaje zbog opravdanja zločina kao načina stjecanja vlasti. Vrstu otpora koju Nilsen izražava prema Barutanskome pronalazimo u otvorenom pismu.

Da bi se dublje prikazala politička dimenzija Krležinih likova, potrebno je ući u političku teoriju o modelima političkog ponašanja. U političkoj teoriji postoji nekoliko modela političkog čovjeka, te se književni likovi u političkom romanu mogu promatrati kroz neke od tih modela. Prije nego se pređe na izlaganje tih političkih modela čovjeka, valja se osvrnuti na analizu likova u političkom romanu. Naime, Mihail Bahtin u knjizi *O romanu* kaže da:

(...) u romanu čovek stiče ideološku i jezičku inicijativu koja menja karakter njegovog lika (nov i viši tip individualizacije lika). Još u antičkoj fazi nastajanja romana javljaju se izvanredni likovi **junaka-ideologa**: takav je Sokratov lik, takav je lik nasmejanog Epikura u takozvanom *Hipokratovom romanu*, takav je duboko romaneskni lik Diogena u obimnoj dijaloškoj literaturi kinika i u menipovskoj satiri (ovde se on jako približava liku narodne maske), takav je najzad lik Menipa kod Lukijana. **Junak romana je, po pravilu, u većoj ili manjoj meri ideolog.** (Bahtin 1989: 472, istaknuo E.M.)

Tamo gdje se junak ideolog javlja po pravilu u većoj mjeri, govorimo o političkom romanu. Don Quijote je, primjerice, uzvišeni ideolog, ali on je mnogo više od političkog lika. To je mala dimenzija njegove kompleksnosti. Ne postoji u Cervantesovom romanu nijedan lik koji se uspijeva oduprijeti njegovoj viziji svijeta, koja osim što je viteška, ona je humanistička, istovremeno i doktrinarna. Koliko god da nekom liku vizija na prvi pogled izgledala kao čista ludost, neumitno završava u vrtlogu njegovih riječi i vizija. Počinje igrati igru ludila po Quijoteovim pravilima. Don Quijote je *politički model čovjeka kao vođe* i ne prihvća ništa osim strogih viteških pravila i nameće ih svima s kojima dođe u dodir. Lik u romanu stvara ideološku iluziju koju čitalac doživljava kao njegov jedinstveni i univerzalni identitet, prije svega politički identitet.

Kosta Bovan u radu *Modeli političkog čovjeka* koncipira i tumači pet modela političkog čovjeka i na koji način su modeli promatrani u političkoj teoriji: „Graham Wallas u svom djelu *Human Nature in Politics* (1908) kritizira stanje u politologiji navodeći kako „često ne možemo

otkriti je li autor uopće svjestan posjedovanja bilo kakve koncepcije ljudske prirode... Istraživač politike mora, svjesno ili nesvjesno, formirati koncepciju ljudske prirode, a što je manje nje svjestan, ona će više dominirati njime“ (Bovan 2015: 79). Njegovi modeli mogu nam uvelike pomoći za razumijevanje književnih likova u Krležinu romanu. Istraživač likova u političkom romanu također mora tumačiti koncepciju čovjeka i njegovu prirodu, te odnos pisca prema politici. Pisac političkog romana mora zasnovati političku koncepciju ljudske prirode i svjetonazor kojemu pripada (stvarni ili fikcionalni). Smije li se kazati da je prilično jasna Krležina koncepcija ljudske prirode kao pisca i „istraživača politike“ koju smo dosad prikazali, i kako kod Krleže zasnovana koncepcija dominira njegovim književnim djelom.

Politički čovjek kao vođa je prvi model koji prikazuje Bovan. Bovan konstatira da rana iskustva u nesvjesnoj igri *ida*, *ega* i *superega* učestvuju u formiranju političkih crta. Navodeći Lasswell (1930), kaže da rana iskustva oblikuju naše privatne motive koji su najčešće definirani u odnosu na obitelj ili rani *self*. Privatni motivi se kroz odrastanje potiskuju i premještaju na neki javni objekt. Procesom racionalizacije novostvorenih javnih interesa u konačnici stvara se politički čovjek. U modelu *političkog čovjeka kao vođe*, kao i bahtinovskom *junak-ideolog*, možemo promatrati likove poput Barutanskog i Nilsena. U romanu *Banket u Blitvi* njihov politički sukob je sukob između autoritarnih i liberalnih političkih ideologija. Politički sukob nastavak je njihovog sukoba iz djetinjstva i politička transpozicija njihovih ranih iskustava. Krleža poručuje da je tragična politika ponekad dječja igra i *nesuglasnost*, odnosno neodgovorno sukobljavanje egomanijaka. Krleža modelirajući političke likove u romanu otkriva njihove psihobiografije. Psihobiografija je kao metoda bila najzastupljenija u političkoj analizi vođa. Sveznajući pripovjedač kronike ulazi u svijest likova i prikazuje njihova psihička i emotivna stanja u prijelomnim političkim trenucima, kako se njihov unutrašnji svijet lomi pod napadima iz realnog svijeta:

Pod Nilsenom vibriralo je tajanstveno magnetsko polje smrti, i prilično zapletena i zbrkana količina blitvinske stvarnosti počela je da titra sve uznemirenijim titrajima: sve najsitnije čestice, svi sastavni dijelovi cjeline, sve pojave, sve se je to uzrujano usplahirilo, i u stravičnom metežu stvari i pojmova Nilsen je počeo osjećati kako gubi ravnotežu. Osjećao je kao da tone, oko njega gmižu mase političkih guštera. (Krleža 1977a: 87)

U ovom odlomku, kao i drugim primjerima kada autor prikazuje misli Barutanskoga, vidimo da oni ipak nisu samo obilježje političkog, ovi likovi su junaci modernog romana XX. stoljeća, a to je njihovo glavno obilježje, prema Stanku Koraću:

I zato nije čudno što su junaci u modernom romanu nemoćni, što je njihova konačna oznaka nemoć, jer se uvijek i svuda oslanjaju na svoja osjećanja. Oni osjećaju da je svijet u kome žive tako strukturiran da oni njegovu cjelinu ne mogu nikako primiti. Od Nehajevljeva Đure

Andrijaševića (*Bijeg*), do Krležinog anonimnog buntovnika (*Na rubu pameti*) i Nilsena (*Banket u Blitvi*) stalno je prisutno to osjećanje koje odbija da primi svjetsku cjelinu, ali taj revolt protiv te cjeline zatvoren je u nemoć kao svoju konačnost. (Korać 1975: 40)

Svjestan je Nilsen na koncu da njegovo *Otvoreno pismo Barutanskome*, je politički manifest i pamflet kojim se otvara sukob između političkih vođa u romanu. Svjestan je da ne može promijeniti stvarnost koja ga okružuje. Ono je dvostruko psihološki modelirano (prikazuje privatnu pozadinu pisanja pisma, i njegov odjek u psihološkoj reakciji Barutanskog). Pismo je, također, u centru ljubavnog zapleta s Karinom Mihelson, i na koncu ima ulogu otvaranja javnog prostora i javnu političku funkciju. O otvorenom pismu u romanu doznajemo kroz svijest Barutanskog koji politički i psihološki nijansira pismo čitajući ga i komentirajući ga. Uvertira za čitanje pisma jest unutrašnji monolog Kristijana Barutanskoga, koji se prikazuje kao psihološka slika vođe. Neobično je da vođa osjeća dubine egzistencijalnog ponora, ali o realnom svijetu razmišlja krajnje pragmatično: „Ali do sreće se dolazi autosugestijom; treba se spremati za svoj poziv! Treba vjerovati u postignuće cilja i treba umjeti htjeti prave stvari u pravi čas! Treba pucati po balističkom iskustvu, jahati treba trijezan, ploviti s vjetrom, a sebe nikada ne precjenjivati, ali cjepidlakama, pedantima, kolebljivcima, zanovijetalima, mlakonjama, sebičnjacima i lukavcima, ne treba povjerovati“ (Krleža 1977a: 45).

Barutanski ne uspijeva da ne psihologizira o sebi i svom položaju u svijetu, jer to je jači poriv od toga da se čvrsto drži svog kursa samoodržanja, zato na kraju biva ubijen. On sebi predviđa budućnost i smrt još na početku prve knjige: „Jednoga dana, prije ili kasnije, ustrijelit će me kao psa, dakle je logično da se držim svoje linije i da kraj toga po mogućnosti što manje psihologiziram“ (Krleža 1977a: 25). Psihološka politizacija otkriva se u trećem dijelu *Banketa* u izvještaju psihologa o Nilsenovoj ličnosti. Izvještaj dopijeva u ruke Barutanskog u igri političkih i kriminalističkih *speenova*. U dubokim psihološkim introspekcijama, dijalozima koji su psihološko-politička razmjena ideja i ideologija, do ekspresionističkog uvida u snove junaka ideologa, Krležin roman je, pokazali smo, reprezentativni primjer žanra **psihološkog političkog romana** u južnoslavenskoj književnosti, koji karakterizira *dokumentaristički pristup, kroničarsko pripovijedanje, realistička objektivizacija društvene zbilje kroz psihološke portrete glavnih junaka, pisan u modernističkom, čak i avangardnom ključu*.

Spomenuli smo da su Krležini likovi nacionalisti, zapravo kritika nacionalizma u romanu. Kritika nacionalizma otkriva se uvođenjem lika Egona Blitauera. On je važan sporedni lik u romanu. U trećem dijelu vidjet ćemo na koje je sve načine važan.

Objavljen kasnije, zna se da je treći dio romana bio zamišljen kad i prva dva. Lik Egona Blitauera otvara temu judaizma u kontekstu blitvo-blatvijskih narodnih odnosa, a neposredno

pred Drugi svjetski rat i kulminaciju antisemitskih fašističkih političkih pokreta: „Rođen sam kao Blitvic, od oca Samuela Avramoviča, sina Avrama Mojsijevića, a dogoditi se kao Šamika Blitvic i ostati to, u ovim zemljama i prilikama, dakle, zavidnijom sudbinom, dozvolit ćete, vila jedno novorođenče u kolijevci, mislim, da ipak nije mogla obdariti“ (Krleža 1977b: 145). Otkriva kako ga je rođenje, ali i političko određenje učinilo političkim emigrantom, odredilo njegovu cjelokupnu sudbinu. Njegov lik je prikaz odnosa europskog društva prema Drugome i drugačijem: „Čovjek treba da se ponosi svojim nadimkom, bez obzira na to što to izaziva veselost blitvinskih mulaca, koji se diče svojim narodnim prezimenima kao Prdelji, Šmrkulji, Crijevići, Balege ili Svinjače, na primjer“ (Krleža 1977b: 145).

Krleža se u ovom primjeru rabelaisovskim karikaturalnim i satiričkim postupkom podsmijeva i iskrivljuje čistoću narodnih vjerovanja i mitomanstvo koje je romantičarski opsjedalo narode Blitve i Blatvije. Kritikom antisemitizma, koja se pojavljuje kao tragika lika koji će spasiti Nilsa Nilsena od političkog atentata, skreće pažnju na teme koje su bile i bit će najvažnije teme srednjoeuropskog romana i poveznica sa srednjejužnoslavenskim interkulturnim romanom, pogotovo s djelom Danila Kiša.

Na drugoj razini *kontrapunkt Egona Blitauera* je ljudski kontrapunkt politici otuđenja čovjeka viđenu kroz nacionalističke i religiozne koncepte. Njegova uloga je, osim toga, da polifonizira roman; on razgrađuje i dijalogizira monolitnost Nilsenovih uvjerenja s kojima se čitalac poistovjećuje: „o, Gospode ti Bože moj, ima li što megalomanskije na ovome svijetu, i, uopće, kada se narodnost već uzdigla na rang božanstva, onda je na satu ljudske pameti otkucala ponoć, onda nema više izgleda da bi svanulo, jer ova vrsta nacionalističkog fetišizma, to je konac balade“ (Krleža 1977b: 147). Ove riječi upućuje Nilsenu kao kritiku, izdajući se za protivnika svih negativnih političkih utjecaja. Egon upućuje kritiku u ime narodnosti, blitvinske narodnosti, isto čine i njegovi mrzitelji. Blitauer upućuje kritiku s pozicije Drugosti, praktično radikaliziranog identiteta u zemlji rođenja. Čitav dijalog postkolonijalnom perspektivom gledajući „podsjeća na hibridnost, na identitet razvijen kroz jedinstvenu kombinaciju kulturne povijesti i individualnih smjesa kulture pojedinaca“ (Wisker 2010: 212).³⁶

³⁶ Tema redigiranja povijesti, identiteta, kulturnih razlika, podrijetla nacija i narodnosti je omiljena tema i aktivnosti pisaca iz dijaspora: „Postkolonijalne književnosti nude kritiku i razotkrivanje kolonizatorova jezika koji omogućuje ili priječi razvoj argumentacije, stvaralaštva i izraza, kao i artikuliranje nacionalnog i individualnog identiteta, te isto tako pišu protiv toga na alternativni, konstruktivni i prosvijećeni način, govore o različitim pogledima na identitet, naobrazbu, povijesti i moć, izražavajući nazore koji smjesta na središte pozornice postavljaju koloniziranog Drugog“ (Wisker 2010: 212).

Egon je lik preko kojeg autor daje kritiku³⁷ i razotkrivanje kolonizatorova jezika i identiteta. Kolonizatorski diskurs sprječava razvoj *artikulacije nacionalnog i individualnog identiteta*. Egon se izražava na alternativan i konstruktivan način o pitanjima nacije i ideologija, i stavlja kolonizirani subjekt u centar pažnje. On dekonstruira romantičarski pojam narodnosti u odnosu na subjekt i tumači čovjekovu pripadnost nekom narodu kao slučajnost ili možda izbor. Narod nije datost za Egona Blitauera. Blitauer i dalje zastupa politiku Drugoga aktualizirajući pitanje komunizma. U paraboli o „fantastičnim zemljama“ govori se o „realnim“ ideologijama. To je prodor političke stvarnosti u fantastično. To je pitanje subverzivnog diskursa, s kojim se Nilsen kao „autentični“ predstavnik Blitve, dakako, ne slaže.

Egon Blitauer dvostruko subverzira svoj govor i identitetske pozicije tako što uvodi u političku raspravu dijalog s Nilsenom i pitanje položaja komunizma kao diskursa oslobođenja od kolonizatora. *Svaka kultura je izvorno kolonizatorska*, a Egon Blitauer opisuje svoju duboko postkolonijalnu poziciju u kojoj razotkriva i istražuje svjetonazore, i nudi alternative u vidu novih ideja i načina mišljenja društva. Mitovi su ti za kojima posežu i Nilsen i Barutanski, i svi likovi Blitve, kako bi objasnili svoju povijest i svoje podrijetlo, a time legitimiziraju hijerarhiju moći i privilegirani način življenja pod imperijalnom vlašću koja paradoksalno tvrdi da je oslobodila te narode od imperijalne višestoljetne tiranije:

Pardon, pardon, ne ćete me skrenuti svojim duhovitostima, pregledao sam neku noć čitavu hrpu hartije vaših govora i pisama, molit ćemo lijepo, iz najnovijeg perioda, od vašeg „Otvorenog Pisma“ do „Proglasa narodima Blatvije i Hunije“, i tako dalje, pa nigdje, pazite dobro, baš ni na jednom jedinom mjestu, nisam nabasao na pojmove socijalizam, kapitalizam, komunizam i tako dalje, ta vrsta „tamjana“ vama očito ne miriše. (Krlježa 1977b: 152-153)

Krlježa otkriva čitaocima da je Nilsa, zakletog opozicionara totalitarne politike Barutanskog, egzistencijalno strah od političkog subverzivnog govora. Nils politički ignorira i prešućuje³⁸ događaje bez lične političke koristi, ono čemu ne može nametnuti politički autoritet i ličnost, ili kriminalne događaje u kojima je i sâm makar indirektno učestvovao-poput Karininog samoubojstva. Egon želi mijenjati politički sustav i sustav vrijednosti. Dalje, u napetom dijalogu Egon tvrdi, kontra Nilsenovim stavovima, da je Blitva, najproleterskija

³⁷ „Kakav 'narod', koji 'narod', da mi objasnite, kakav je, na primjer, moj vlastiti intelektualni-moralni odnos spram moga vlastitoga 'malog, nesretnog naroda', u okviru koga sam se rodio kao Samujolovič Blitvic, upravo matematički isto tako kao i vi što ste se rodili kao Nils Nilsen, molim vas, i zar ja subjektivno nisam pripadnik jednog 'malog i nesretnog naroda', i zar taj narod ne živi već nekoliko tisuća godina kao 'narod'?“ (Krlježa 1977b: 150).

³⁸ Usp.: “U knjizi *O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti* Stanko Lasić ljude koji su pripadali lenjističko-staljinističkom esencijalizmu sistematizira u pogledu njihove savjesti u tri grupe: šutljivci, pravednici, meditativni svjedoci. Samog Krlježu smješta u šutljivce (nijema savjest) to jest onu vrstu esencijalista koji poput Raskoljnikova priznaju da je apsolutno točno to što drugi kažu i bez problema priznaju da su bili zločinci“ (Kramarić 1998: 17).

zemlja na kugli zemaljskoj, da u njoj treba voditi proletersku politiku, da je to jedina moguća antibarutanska politika, te da je to jedini mogući put dezintegracije uspostavljene nehumane hijerarhije moći; Egon Blitauer je jedini pravi disident, politički emigrant koji plaća svoje disidentstvo smrću, i koji uviđa Nilsenovu autoritarnu i totalitarnu političku prirodu, i Nilsenovu *volju za moć* i njegovu *nijemu savjest*:

Zar vi zaista ne vidite da se eventualnim padom Barutanskoga u našoj Blitvi ne će baš ništa promijeniti? Mjesto onoga gospodina na Boregaru, sjest će na Boregar jedan drugi gospodin, pa zvao se on i Nils Nilsen, svejedno, a na Boregaru sve će ostati na vlas isto tako netaknuto kao što je pod Barutanskim: banke, mjenice, dugovi, brige, bijeda, antisemitizam, analfabetizam, rakija, glupa nepismena provincijalna štampa, otac dominikanac Bonaventura Baltrušajtis kao rektor teološkog fakulteta, svi ordinarijusi, svi ministri, sve policije, svi generali, svi biskupi i na kraju Njegova Eminencija kardinal Armstrong, i tako dalje, i tako dalje, a pod tom kremom u blatu pijani, poderani blitvinski opanak, to! (Krleža 1977b: 155-156)

U ovome podužem odlomku čita se veza između prava i otpora, o kojima su pisali Edward Said, Spivak, Suler, etc. Egon Blitauer priopćuje da je pozicija moći decentrirana, odnosno da se nalazi izvan čovjeka, nalazi se u državnim ideološkim aparatima, institucijama, pojedincima, tradiciji i tako dalje. Kao takva, moć predstavlja trajno zlo i ne može se promijeniti običnom političkom smjenom vođe, bilo kojih političkih načela se on držao. On predlaže jedan od mogućih izvora otpora³⁹ koloniziranog, potlačenog naroda koji simbolizira „opankom“, a jedino opanak može zamijeniti novi poredak, a to je „reakcija protiv eksploatacije pomoću skupa pravila i oblika diskursa koji marginaliziraju i obespravljuju autohtone stanovnike ili prve naseljenike“ (Wisker 2010: 95).

Osvrnut ćemo se u ovom tumačenju na još jedan važan čimbenik političkog romana, ali i modernog romana uopće. Vrlo važan element junaka *Blitve* i Krležinih junaka u političkom romanu jest *san* kao neka vrsta paralelnog svijeta, ili alter-ega njegovih junaka. U velikome broju košmarnih snova koji opsjedaju likove *Blitve*, veoma je dobro primijetio Brebanović, vidimo prisustvo *avangardnih stilema*:

Na stvari su, u prvome redu, bile nerealističke narativne tehnike i srealistička slikovitost. Ovakva poetika resiće i pišćeva poratna autobiografska štiva... Upravo u njegovom autodijegetičkom diskursu – sasvim na tragu književnog, ali i slikarskog avangardizma, uključiv i mrsku apstrakciju! – dešava se to da (kako stoji u sonetu „Trajanje“ iz 1931) „razlistava se naše ja u nama“. Pisac tu poseže za onim književnim postupcima koje je nadrealizam ne samo kanonizovao, nego i proglasio saznavnim metodama. U nastojanju da se izbori sa „zmijurinama sna“, **Krleža** je pribegavao slobodnim asocijacijama u kojima su

³⁹ Usp.: „Druge izvore otpora, primjerice stupanje u savez s komunističkim grupacijama u prvom dijelu 20. stoljeća, mnogo je lakše objasniti kao reakcije protiv eksploatacije“ (Wisker 2010: 95).

kauzalne, a povremeno i gramatičke veze bile toliko slabe da je njegovom pisanje dospevalo na rub automatizma. (Brebanović 2016:94)

Već smo spomenuli ulogu sna u političkom romanu kod Koestlera i kod Orwella, te njihove različite manifestacije u narativnom tkivu romana. Vidjet ćemo kakvu ulogu *san* ima kod drugih južnoslavenskih pisaca političkog romana. Ivo Vidan je u eseju „Krlježa i Orwell“ koji je objavljen u časopisu *Republika* 1988. godine napravio poredbenu analizu dva autora. U njihovim tekstovima vidi *suprotstavljnje realizmu*, dok Brebanović vidi u ovoj značajki tragove avangardnog pisanja. San je modelirajuće sredstvo likova u romanu, a u političkom romanu san ima ulogu razotkrivanja pozicija čovjeka unutar političkih sukoba, te njihov podsvjesni strah od utjecaja koji njihovo djelovanje ostavlja na ideološki konstruiranu stvarnost. San je istodobno distopijska projekcija i treća fiksijska dimenzija u romanu. On je realizirano političko nesvjesno: san je realizirana politička metafora. U *Banketu* svi likovi kao da su povezani snovima u jednu neprekidnu rijeku života koja teče mimo njihovih sudbina i mimo njihovih svjesnih odluka. Politika se reflektira kao ružan san o životu. Ta rijeka možda je politika, možda historija, možda metafizički život likova iz kojeg oni pokušavaju izaći kao iz mraka u svjetlost.

No, da bi se dao makar i površan pogled na Krlježin estetski odnos prema politici, treba reći da Krlježin odnos prema politici nije isključivo negativan. Krlježa politiku razumije, kao i umjetnost, kao univerzalnu čovjekovu djelatnost, te nije nužno na strani umjetnosti kao čiste djelatnosti, a politike kao nečiste djelatnosti. I u politici kao i umjetnosti vidi pitanje odnosa i morala najvažnijim, određujućim, supstancijalnim i što daje konačni oblik stvarnosti. Za njega su politika i umjetnost idealni fenomeni i dio društvenog organizma u dijalektičkom odnosu: „Jer: politika je kurva po zanimanju, a umjetnost prestaje biti umjetnošću onoga dana, čim je legla bez ljubavi. – Ovo o politici nikako ne stoji. Politika je isto tako idealna vještina, kao i umjetnost“ (Krlježa 1977a: 142-143). Usred tog društvenog organizma stoji čovjek, njegova društvena misao i mišljenje koje se bori za svjetlost i protiv uništenja društvenog uma. Politika kao i umjetnost mogu biti sredstva manipulacije ljudskom glupošću. Ljudska glupost stoji nasuprot progressa u krlježijanskome sistemu vrijednosti: „Jednu prednost imao je pred svima: o 'Čovjeku' kao o pojavi nije gajio nikakve iluzije, a za ljudsku glupost bio je uvjeren od prvoga dana: da je kobila, na kojoj se može vrlo udobno sjediti. Pojam fojerbahovskog idealiziranog Čovjek s romantičnom formulom Homo ('H') on je podrugljivo izgovarao kao HP – ne Homo Politicus nego konjska snaga“ (Krlježa 1977a: 123).

U raspravi o odnosu referencijalnosti, politike i ideje, u odnosu na to je li roman „slika života“, Stanko Korać konstatira da je važnije i imperativno u tumačenju romana početi od slike života i slikovitosti u romanu, a ne od njegove ideje. Roman je komponiran s namjerom da prikaže ideje svakidašnjice, ipak „ideje možemo tražiti u slici, ali sliku ne možemo tražiti u ideji“ (Korać 1975: 279), Za roman je ipak važnije pitanje strukture. Na ovom se mjestu moramo zakratko zadržati da bi se skrenula pažnja na odnos „ideje“ prema književnom djelu. Šklovski je pisao u *Uskrsnuću riječi* da ukoliko je umjetnost mišljenje u slikama, a slika je nepromjenljiva, onda se mijenja raspored kojim su slike date. Kada su u pitanju narativni postupci i strategije, esejizam je glavni modus u ovim romanima, on prevladava:

Esejistički komentari prevladavaju u svim tipovima iskaza, bilo da se radi o diskursu autorskog pripovjedača, o unutrašnjim monolozima likova, o dijalozima ili diskusijama. Fabularne situacije i konstrukcije služe često tek kao povod za analizu, meditaciju, intelektualnu raspravu. Epska se slika rastače, a roman prelazi u esej, u filozofsku pripovijest, u studiju o oblicima civilizacije. (Nemec 1998: 251)

Misao, ideju i temu književnog djela Aristotel je nazivao *dianoia*: „u esejima i lirici od primarna je interesa *dianoia*, ideja ili pjesnička misao (nešto posve različito, dakle, od drugih vrsta misli) koju čitatelj dobiva od pisca“ (Frye 1979: 66). Ima djela koja su dominantno pripovjedačka, a koja su dominantno tematska, dakle oba aspekta, ali „pitanje o tomu koji je važniji često je stvar naprosto mišljenja ili naglasaka u interpretaciji“ (Frye 1979: 67). Uzimajući u obzir Nemecovo mišljenje, odnosno naglasak u interpretaciji, mogli bismo reći da *Banket* ima elemente romana-eseja kao graničnog žanra političkog romana.

Međutim, osim tematskog modusa, kako Northrop Frye gleda na pojavu esejizma u književnom djelu, *Banket u Blitvi* je „protkan lirskim, dramskim i esejističkim elementima (što je osobina mnogih Krležinih djela)“ (Franić Tomić 2008: 441), ali mnogo bitnije je što je on „kompozicijski je građen po uzoru na dramsko djelo“⁴⁰ (Franić Tomić 2008: 441). Vrlo je zanimljivo zamijetiti da i Brebanović pravi vezu između Krležina esejističkog rada s jedne strane, te dramskog i romanesknog s druge strane i njima vidi u toku šezdesetih godina *kulminaciju Krležinog eksperimentiranja*: „Hermetičnost *Areteja* i treće knjige *Banketa u Blitvi* bila je dostojan nastavak esejističkog hermetizma iz prve polovine pedesetih godina“

⁴⁰ „Kompozicijski je građen po uzoru na dramsko djelo od tri čina (knjige); ne samo zbog toga što se otvara 'prologom' – uvodnim dijelom u kojem se objašnjavaju događaji koji vremenski prethode radnji – povijest Blitve, a zatvara 'epilogom', već dramska napetost tragičnog junaka Nielsa Nielsena gradi se kroz zaplet događaja – sukob započet njegovim otvorenim pismom Barutanskome, kulminira ubojstvom Georgesa i povezanošću za još tri smrtna slučaja; preokret ili peripetija se ostvaruje u trenutku kada radnja skreće u određenom pravcu ubojstvom Barutanskog do raspleta ili 'epiloga' kada Nielson biva proglašen predstavnikom nove vlade i rezignirano odlazi u 'nepoznato', gdje po svoj prilici 'nikada neće stići'“ (Franić Tomić 2008: 441).

(Brebanović 2016: 95). Ovako promatrano, moglo bi se slobodno reći da ova književna djela imaju hibridnu kompoziciju, odnosno strukturu, a pripadajući po svojoj suštini i tematskom modusu, u glavnim likovima iz romana *Banketa* sukobljavaju se *strah* i *sažaljenje*⁴¹, ali oni nisu očišćeni kao u katarzi, oni su još i tjeskoba (*Angst*) koji ulaze *opći prostor estetskog užitka čitaoca*, ali su istovremeno nerazdvojni od psiholoških portreta i Nilsena, i Barutanskog i Mihelsonove, te kao takvi uspostavljaju stanje identifikacije na liniji pisac-junak-čitatelj.

2.3 Žanr i podžanrovske varijante političkog romana kao tematskog modusa

Budući da je politika tako često zamišljena da smanji sukob, ona se prečesto doživljava kao izvor sukoba, a posebno u kontekstu hladnog rata politika je počela simbolizirati ono što dijeli ljude. Nije li idealni politički svijet onaj tamo gdje politika ne postoji? Nije li uvijek najveći san politike bio da se oslobodi politike? (Tobin Siebers: Cold War Criticism and the Politics of Scepticism)

Nije li ideal književnosti XX. stoljeća, svijet i društvo u kojem politika i političko ne postoje? Nije li ideal književnosti obnove modernizma i postmodernizma bio da prikaže politiku kao zlo koje dehumanizira ljude i društvo? Wellek i Warren kažu da književnost nije zamjena za politiku, već da „ima svoje vlastito opravdanje i vlastiti cilj“ (Velek, Voren 1965: 130). Suglasni s ovim stavom, ipak valja ispitati kakav je to cilj i opravdanje koje politički roman ima, to jest kakva je politika njegovog *cilja* i *opravdanja*.

Žanr političkog romana u svojoj praksi ima veoma raznorodne strukturalne osobnosti, te je skoro nemoguće prikazati jednostranu i konzistentnu žanrovsko-tipološku sliku tipa političkog romana⁴², prije svega zbog fluidnosti pojma političkog, te kompleksnog referencijalnog i fikcijskog odnosa. „Lako je reći da su neka književna djela pripovjedačka a neka tematska po svom naglasku. Ali, očito ne postoji *isključivo* pripovjedačko ili *isključivo* tematsko književno djelo“ (Frye 1979: 67), stoga možemo reći da je politički roman i *tematsko(politički)* i *pripovjedačko(roman)* književno-umjetničko djelo.

⁴¹ „U tematskom aspektu književnosti postaje izvanjski odnos između autora i čitatelja istaknutiji te u tim slučajevima strah i sažaljenje bivaju uključeni ili sadržani, a ne očišćeni“ (Frye 1979: 81).

⁴² Usp.: „Politička fikcija pokriva širok raspon žanrova i tema u gotovo svim nacionalnim književnostima. Ovi žanrovi sežu od špijanskog romana i političkih trilera do ozbiljnih portreta likova koji se bore s idejama koje oblikuju političko ponašanje. Tematika se seže od izbornih bitaka i kriza u vanjskim poslovima do utopijskih i distopijskih vizija društvenog poretka“ (Smit 2019: 1).

Sve ranije citirane Irvinga Howea, Edmunda Spearea i Stuarta Scheingolda, knjige o političkom romanu, tretiraju ovaj žanr problemski. Navode egzemplarne autore i njihova određena djela kao nosioce žanra. Analizu žanra podešavaju prema dominantnoj temi, dakle u skladu s tematskim modusom, ili tendencijom unutar romana. U svojim radovima određuju podvrstu romana, i/ili podžanrovsku varijantu. Interpretativnim naglaskom u njihovoj metodologiji politički roman kao žanr služi krajnjoj namjeri da pokažu kako politički roman u svom narativnom svijetu pokušava otkriti da društveni i međuljudski odnosi počivaju na političkim osnovama. na taj način afirmiraju „pretpostavke građanskog društva koje u svom moralizmu traga za korjenima individualne sreće i za mogućnostima njenog ostvarenja u svijetu“ (Kovač 1988: 28). Doista, spomenute studije ističu vanjske pristupe književnom materijalu, no kako drukčije izraziti odnos romana prema političkom? Nikola Kovač, primjerice, postavlja studiju o političkom romanu na binarnom odnosu između *tradicionalnog* i *modernog* romana, a unutar tih skupina razvrstava političke romane prema viziji svijeta i odnosu individue prema društvenom kanonu. Tradicionalni roman karakterizira ispovjedno-kroničarski postupak, a moderni dijaloško-kritički postupak.

U radu najviše riječi će biti o žanru političkog romana kao podvrste žanra romana i kao dijela žanrovskog sustava u totalitetu. Termin žanr (*genre*) može se u etimološkom smislu poistovjetiti s pojmom *rod* u južnoslavenskog naučnoj tradiciji, kako ga tretira Pavao Pavličić u *Književnoj genologiji*. Međutim, termin žanr može imati mnogo uže značenje pa se odnositi na najnižu genološku razinu „podvrstu“, vrste „roman“ kako je ranije definiran. Žanr je čitalački uvjetovan i uža definicija romana ovisi o povijesnoj i životnoj diferencijaciji, kako to tumači Boris Tomaševski u *Književnoj teoriji*: „U živoj književnosti primjećujemo neprestano grupiranje postupaka, pri čemu se ti postupci povezuju u neke sustave koji postoje istodobno, ali se primjenjuju u različitim djelima“ (Tomaševski 1998: 44). Kratko rečeno dolazi do manje ili veće diferencijacije djela ovisno o tome koji su postupci u tom djelu primijenjeni. U političkom romanu grupirali su se specifični postupci oko opažljivih postupaka iznesenih ranije, i kreirali obilježje žanra političkog romana. Postupci, prema Tomaševskom, organiziraju kompoziciju djela, i dominantni su postupci: „odredbeni momenat u stvaranju žanra“ (Tomaševski 1998: 45). Suvremeni politički roman pojavio se putem spore evolucije grupiranja dominantnih postupaka koji su dijelom naslijeđene na tom evolutivnom putu iz povijesnog romana:

Za Spearea je politički roman bio „važan izdanak“ iz stabla starog povijesnog romana (17) i crpio je iz „romana s ključem“... oblika koji je već začet u povijesti engleskog jezika“ (29). No, iako je prepoznao ove veze i proširenja, Speare se ipak brinuo za uspostavljanje uske

definicije. Bila je to uskoća koja je korespondirala s uskom društvenom elitom koja je živjela u salonima tih romana: 'Pisac u svijetu politike ne bavi se uobičajenim ljudskim stvarima. (Wilding 1980: 1)

Politički roman mnogo duguje povijesnom romanu i historiografiji kao naučnom diskursu. Njegove žanrovske granice nisu uvijek jasno ocrtane i distinktivne, ali čimbenici karakteristični za politički roman u južnoslavenskoj međuknjiževnoj zajednici čine ga zasebnom podvrstom u žanrovskom sustavu romana. Pokazali smo na koji način se politički roman koristi „historijom“ kao diskursom, na koji način historiju i politiku čini funkcijom svoje reprezentacijske strategije. Naime, političko i politika se služi historijom i njezinim „činjenicama“ kako bi pokazala i opravdala svoje ideološke vrijednosti i ciljeve. Tako se i politički roman mora koristiti režimom historije kako bi demitizirala i dekonstruirala ideološko viđenje historije i historijskih činjenica. Njegov primarni cilj je reprezentacija zatvora i kaznionica kao mračnih ideoloških soba u kojima se prakticira ideologija i politička moć. To smo eklatantno pokazali na primjeru romana *Kako upokojiti vampira* ili na primjeru romana *Prokleta avlija*:

Diferencijacija postupaka djelomice potječe od određene unutarnje srodnosti pojedinih postupaka koji se lako međusobno spajaju (prirodna diferencijacija), od ciljeva koji se postavljaju pojedinim djelima, od okolnosti nastanka, svrhe i prihvatanja djela (književno-životna diferencijacija), od oponašanja starih djela i književne tradicije koja tako nastaje (povijesna diferencijacija). (Tomaševski 1998: 44)

Politički roman se *povijesno* izdvojio, *književno životno* i *prirodno* diferencirao, stvorio svoju tradiciju te dominantne književne postupke koji su postali obilježjem žanra u južnoslavenskoj međuknjiževnoj zajednici. U interpretacijama romana posebna se pažnja skretala na forme i oblike političkog komentara u njima koji njegovu žanrovsku pripadnost potvrđuju. Jasno je da nikakva „logička i kruta klasifikacija žanrova nije moguća... pri čemu obilježja jednog žanra mogu biti potpuno različite naravi nego obilježja drugoga žanra, a da logički ne isključuju jedan drugi te samo zbog prirodne povezanosti kompozicijskih postupaka kultiviraju u različitim žanrovima“ (Tomaševski 1988: 48), kako objašnjava Tomaševski. Sasvim je razvidno da istovjetnosti određenih postupaka u različitim žanrovima ne isključuju njihovo simultano postojanje u drugim žanrovima. Postupci koji se ponavljaju ne isključuju ni žanrovsko razlikovanje između (*pod*)vrsta. Što je slučaj između povijesnog i političkog romana. *Povijest* je, primjerice dominantno obilježje, (dominanta) povijesnog romana, ili *kritika stvarnosti* jedno od obilježja kritičkog realizma.

U konačnom sasvim se neutemeljenom čini primjedba koju Palavestra upućuje Nikoli Kovaču da politički roman ne postoji, te da on nije književna kategorija, već politička konstrukcija: „jer bi se svaki tendenciozniji ili satirički roman „mogao uvrstiti u kategoriju političkih romana“ (Palavestra 1985: 1773). Znači li da onda svaki povijesni roman nije književna kategorija, već povijesna konstrukcija? (Osim toga termini „kategorija“ i konstrukcija“, u književnoteorijskom rječniku ne odgovaraju tradiciji proučavanja žanrova i nisu dostatni za opisivanje stanja u nekom žanrovskom sustavu, ili čak i u poetičkim studijama). Ili reći da satirični roman ne postoji već se radi o parodičnom, ili komičnom romanu, itd.? Satira je *estetička koncepcija stvarnosti* kao što je to i groteska (kako je uostalom pokazao Mihail Bahtin). Satira se ne mora tretirati kao zaseban žanr (podvrsta vrste), već stilska figura ili modus.

Palavestra zamjera N. Kovaču (u čemu je Nikola Kovač neki način i uspio) pokušaj definiranja opreke političke i književne logike u modernom književnom romanu. Zamjera mu pokušaj definiranja proturječnosti književne i političke prakse (koje je mučila, kako smo i pokazali, i pisce poput Krležę, Andrića i Kiša) kao a priori uzaludan pokušaj. Zamjerkama kojima propušta da opiše žanr. Karakter proturječnosti je takav da se radi o unutarnjoj tenziji koja proizvodi specifičan fiktivni svijet i prostor političkog romana. Proturječnost je osobina koju je najteže opisati u političkom romanu: *čudesni kristal sa stotinu površina* (od kojih je nekad jedna i političko).

Na kraju krajeva podsjetit ćemo koliko je Jacques Rancière tenziju i proturječnost dobro definirao, ili kako su drugi autori izdvojili njihov međusobni utjecaj. Ovo nije ni kruta žanrovska definicija romana koju Nikola Kovač nudi. Palavestra da bi upotpunio svoj stav nudi argument da politički roman ne postoji zato što ga nije opisao ni konstatirao nitko od poznatih teoretičara modernog romana: Kaisera, Stanzela, Bootha i Markjevića.⁴³ Prvo valja istaknuti da je Palavestra, u vrijeme kad je pisao tekst o političkom romanu 1985. godine, mogao pročitati ozbiljne i važne studije o žanru političkog romana (kao što je to učinio već citirani Ivo Vidan u tekstu iz 1970. godine, naslanjajući se na žanrovska ispitivanja Irvinga Howea). Neke studija koristili smo u ovom radu (od Edmunda Speara, Irvinga Howea, Josepha Blotnera, Roberta Boyersa, Michael Wilding, i drugi).

⁴³ Usp.: „Osobito se u Maxa Kommerella i u Emila Steigera pojavljuje nova svijest o problemu forme premda se ti autori jedva bave cjelokupnom formom, a mnogo više bave se tumačenjem pojedinih ulomaka, ili teorijom književnih vrsta u vezi s vremenom i gramatičkim oblicima kojima se ono izražava“ (Wellek 2015: 77).

Drugo, veoma je bitno što su se autori koje navodi Palavestra bavili općim pitanjima književne genologije, književne teorije, poetike, teorije proze i tipoloških ispitivanja romana. Kao takvi zahvaćali su mnogo širi i veći predmet i građu, i mnogo dulju povijest rodova, žanrova i vrsta. U toj obimnoj građi nisu registrirali mnoge žanrove i vrste koje postoje. Mi smo izdvojili i opisali neke podvrste žanra političkog romana oslanjajući se na kanonska književna djela. Nismo dali tipologiju a priori oslanjajući se na tipove koje su detektirali autori koje smo izložili. Do ovih podvrsta žanra političkog romana se došlo metodološki propitivanjem dominantnih čimbenika u romanima u južnoslavenskom interkulturnom kontekstu: *psihološki politički roman*, *granični međuknjiževni politički roman* i *međuknjiževni politički roman logora (dokumentarni)*. Nismo iscrpili sve mogući političke romane, niti sve moguće podvrste žanra, već uspostavili tipologiju na osnovu novih čitanja i romana i kritike. Ponuđenu tipologiju razradili smo oslanjajući se na književna djela i književnu praksu u južnoslavenskom književnom kontekstu. Problemski smo izdvojili one čimbenike koji se grupiraju kao dominantni postupci toga žanra. Nismo tumačili primjerice (iako zavrđuju pažnju) političke romane Vitomila Zupana *Levitana* i *Menuet za gitaru*, koji se uklapaju u sliku žanra koju smo ovim radom konstruirali. Ukratko ćemo prikazati na ovome mjestu Zupanovu važnost za tradiciju političkog romana.

Jakob Levitan, politički zatočenik⁴⁴ i glavni lik romana *Levitana*, pripovijeda svoj život u prvom licu u zatvoru kao i isljeđivanje koje je dovelo do njegovog priznanja montirane izdaje koja je trebalo u sudskom postupku da dovede do njegove osude. I ovaj roman pripada korpusu romana koji otkrivaju institucionalno i političko dehumaniziranje čovjeka, a roman se čita kao subverzivni napad na moć i moćnike koje Jakob Levitan naziva bogovi. U *Genezi*, u *Starom zavjetu* Levitan je jedna od nemani protiv koje se bori vrhovni bog Jevreja Jahve, tako da je vrlo jasna i direktna simbolika kojom autor Levitana pokušava prikazati sebe kao biće koje se bori protiv bogova, bogova kao simbola totalitarne i apsolutističke moći koji određuju sudbini svih nižih od sebe. Bogovi su ti koji će na koncu biti zapamćeni u historiji, tako što će krojiti biografije običnih ljudi, krojiti čak i njihove autobiografije. Po svjedočenju Jakoba Levitana zatočenici su bili primorani da u zatvoru pišu sopstvene i tuđe biografije onako kako su ih režirali njihovi isljednici.

⁴⁴ „Upitao me koliko sam dobio. Kad je čuo broj godina kazne, tužno je zavrteo glavom. Zašto? Politika, odgovorio sam“ (Zupan 1989: 77).

Prema određenim elementima u postupku isljeđivanja, i u prikazivanju zatočeničkog života i svjetonazora bunta političkog zatvorenika (revolucionara proglašenim izdajnicima), ovaj roman žanrovski je nastavak Koestlerovog romana *Pomračenje o podne*.⁴⁵ Jakob Levitan erotomanskim i hedonističkim pogledom na život dekonstruira socijalističku ideologiju. U mnogim elementima podsjeća na Andriju Vekovića, jednog od glavnih likova Davičove *Pesme*. Levitan promatra zatvore, partije i religije kao državne ideološke aparate koje pragmatički koriste „moral“ i služe za represiju nad čovjekom i obilježja su totalitarnih režima. On ih promatra kao dobro organizirane sustave jedne vladajuće klase prevaranata i lažljivaca u kojem nema mjesta ljude koji imaju druge vrijednosti: „U svakoj uređenoj državi fariseji predstavljaju čvrsto povezano društvo u društvu koje budno pazi na svakoga za koga sumnja da nije farisej“ (Zupan 1989: 57). Putem seksualnosti, erotike i humora *Levitan* otkriva mane političkih sustava. Fenomeni erotike i humora kada postanu dio književnog svijeta predstavljaju politički subverzivan književni govor koji je otpor silama zla i političke moći koja tlači čovjeka zarad sopstvenih interesa: „Samovlašće i humor ne idu zajedno, kao što nije moguće istovremeno zaključati i otključati vrata“ (Zupan 1989: 46). Socijalističko društvo, prema Levitanu, koristi moral za svoje političke pragmatične ciljeve. Politički diskurs protjeruje sve elemente narodnog i čovjekovog duha i slobode, kao što su to radile sve dogme, pogotovo od srednjeg stoljeća na ovamo, (o čemu je pisao i Bahtin u studiji o Françoisu Rabelaisu-u). Jugoslavenski socijalizam to radi na surov način (ne tako surov kao što je to radio staljinizam prema Zupanu). Socijalizam je trebalo da zamijeni dogmatske paradigme, oslobađajući čovjeka stega lažnog morala: „Probijaćeš se kroz malograđanski moral, gde je seksualnost prognana u klozetske napise, masne viceve i bordele, vozače, te kroz klerikalnu vrlinu, gde je seksualnost zarobljena u granice greha, najzad, stići ćeš u takozvani socijalizam, gde će ti skinuti sa zida sasvim obične ženske aktove u akvarelu, kao tobožnju pornografiju. Ti aktovi našli su kasnije i na stolu sudija, na obradi, posle sam saznao da su spaljeni, jer mi ionako više neće biti potrebni“ (Zupan 1989: 29). Politički roman je u svom postamentu utopijski žanr, koji ima za cilj stvoriti književni narativ kao alternativni svijet ovom političkom svijetu u kojem živi čovjek. U realnom društvenom sustavu čovjek ne može da ostvari svoju punu egzistenciju, jer je baziran na lošim pretpostavkama:

„Zato imamo, pravo koje kažnjava (pa i teror), platne sisteme (pa i podmićivanje), politička huškanja i krize. Ima li negde društva koje se zasniva na svetlim osećanjima? Na ispunjavanju svetlih želja (demokratije, normalnih odnosa među ljudima, odgovornosti kod ljudi na vlasti),

⁴⁵ Narator ne sakriva utjecaj i povezanost ovog romana s njegovim pisanjem, jer u zatvoru čita taj roman: „...s posebnim zanimanjem sam čitao Koestlerov *Mrak u podne*...“ (Zupan 1989: 81).

na svetlim nadama (osmišljeni ciljevi pred čovjekom koji nešto radi), na radosti – i ljubavi?“ (Zupan 1989: 63).

„Roman je umjetnički žanr“ (Bahtin 1989: 23), kaže Bahtin, stoga je i politički roman umjetnički žanr. Da ponovimo još jednom, Tomaševski u *Teoriji književnosti* raspravljaajući o književnim žanrovima razvija misao o tome da se djela određenih žanrova grupiraju oko specifičnih postupaka koje se još naziva *obilježjima žanra*, a ta obilježja žanra „odnosno postupci koji organiziraju kompoziciju djela, jesu dominantni⁴⁶ postupci, tj. oni koji sebi podređuju sve ostale postupke nužne u stvaranju umjetničke cjeline“ (Tomaševski 1998: 45). Politički romani u sebi sadržavaju većinu dominantnih obilježja žanra političkog romana, ali u većini tih romana jedno ili dva obilježja žanra se ističu, te na taj način čine glavnu temu tog političkog romana, i odnose koji zatim učestvuju u formiranju podvrste žanra, odnosno podžanrovske varijante.

Ako je točno da su Krležini politički romani *prave satire međuratnog javnog života*, te da su se rodile iz Krležinog dramskog i satiričnog dara, onda je jasno da je u obzor političke satire kao estetičke koncepcije u južnoslavenskom interkulturnom kontekstu uveo politički roman. Politički roman otvorio je put ostalim vrstama u tretiranju problema odnosa književnosti i moći, politike i javnog života, te odnosa javnog i privatnog života pojedinca, sukoba ideologija i zatvora kao sustava opresije nad čovjekom.

Put evolucije žanra političkog romana započeo je od satire s elementima groteske. Ona je postala dominantno obilježje žanra političkog romana, ali i odredbeni moment u stvaranju političkog romana. To je i prirodno jer je razvojni put političkog romana svoje daleke književne korijene imao u političkoj satiričnoj drami koja ju je koristila od antičkih drama do Ibsenovih političkih drama koje je čitao i Krleža: „Prema tome, nema razloga da se i ovdje ne govori o političkom romanu u smislu u kome se o Ibzenovim dramama *Stubovi društva* i *Neprijatelj naroda* može govoriti kao o političkim dramama“ (Vučković 1986: 386). Ali, osim toga izravnog utjecaja između književnih djela, u generičkome smislu, frajevski kazano, u tematskoj književnosti, kojoj djelomice (prema određenim interpretacijama političkog romana njen veći dio pripada) pripada i politički roman, pisac nastupa kao pojedinac i naglašava jasnost svoje vizije, te iz „takva stava proizlazi većina lirskog pjesništva i eseja, dobar dio satire“ (Frye 1979: 68). Ukoliko se roman približava tragičkom modusu, te se naglašava njegov pripovjedački

⁴⁶ „Takav postupak – koji prevladava, koji je glavni ponekad se naziva *dominantom*. Cjelokupnost dominantâ i jest odredbeni moment u stvaranju žanra“ (Tomaševski 1998: 45).

aspekt, onda će se roman tumačiti kao *tendencija isključivanja junaka, odnosno njegovo izdvajanje iz društva*, prema Fryeu. Govorit ćemo o pojavi negativnog junaka, ili junaka renegata u političkom romanu, te o njegovim primjerima u crnogorsko-srpskom, ali i srpsko-bošnjačkom međuknjiževnom korpusu. Pobunjeni čovjek je lik tipičan za politički roman. Vidjet ćemo sve njegove osobine u crnogorsko-srpskom i bošnjačko-srpskom korpusu od Lalićevog Tadije Čemerkića, Davičovog Miće Ranovića, preko Bulatovićevih, Selimovićevih junaka, do ironiziranja političke pobune u postmodernim romanima Kiša i Pekića.

Politički roman predstavlja kompleksnu razmjenu političkog, idejnog, kulturnoga sadržaja, a taj proces prenošenja stvarnog političkog sadržaja na književno-fikcijsku formu neminovno je *proces rekonstrukcije*, kako Peter Burke formulira procese prenošenja *tradicije*. U političkom romanu dolazi do procesa rekonstrukcije političke i društvene stvarnosti kao posljedica transformacije tradicionalnog modela romana u moderni roman, tako što je moderni roman rekonstruirao ne samo „temeljne pretpostavke tradicionalne poetike ove književne vrste nego i način tumačenja čovjekove drame, kao i sistem vrijednosti koji regulira međuljudske odnose“ (Kovač 1988: 45). Tako se politička i društvena stvarnost rekonstruira različitim narativnim strategijama. Kojim narativnim strategijama politički roman prikazuje sustav vrijednosti koji regulira međuljudske odnose?

Satira, parodija, groteska ne mogu biti žanrovske podvarijante političkog romana jer su one, kako ih naziva Mihail Bahtin, *estetička koncepcija stvarnosti*. Bahtin joj daje uvjetni naziv *groteskni realizam*. Taj princip nalazi se u osnovi i Krležinih romana i blizak je ne onom renesansnom smjehovnom, već onom romantičarskom grotesknom realizmu u kojem je „svet strašan i stran čoveku. Sve uobičajeno, obično, svakodnevno, proisteklo iz navike, opštepriznato, odjednom postaje besmisleno, sumnjivo, strano i neprijateljsko čoveku. *Svoj svet odjednom postaje tuđ svet*“ (Bahtin 1978: 27-28). Pobunjeni junak u političkome romanu javlja se onda kad njegov svijet, poznati svijet (svijet iz djetinjstva) postaje tuđ, stran i neprijateljski prema njegovoj individualnosti i identitetu.

Nikola Kovač svoju teoriju romana u knjizi koju uvelike citiramo – *Roman, istorija, politika* – bazira na Bahtinovim teorijskim saznanjima i postavkama o romanu. Tako Kovač govoreći o povijesti romana kao žanra, govori o dvjema linijama, odnosno tipovima romana, onima u kojima dominira *historijsko oblikovanje prostora* i *psihološko oblikovanje prostora*; to su fenomeni koji spajaju sve romane nakon Cervantesa i Rabelaisa. Također, romane dijeli, kao što smo napomenuli, na tradicionalne kojima pripadaju i Balzac, Stendhal, Dostojevski, i moderne, s tim što moderne romane promatra kao one nastale u XX. stoljeću, a njihove tvorce

vidi u autorima kao što su Kafka, Camus, Joyce, Woolf, i tako dalje. Sve te romane na koncu karakterizira oblikovanje i načini poimanja iskustva: *mitsko*, *alegorijsko* ili *realističko*. U modernom romanu, pogotovo političkom, često se upotrebljavaju ovi načini poimanja i oblikovanja političkog iskustva i realnosti. Nekad će dominirati jedan način, a nekad drugi, a nekad će biti sva tri podjednako zastupljena kao u Krležinu, ili Andrićevu romanu. Realnost je u ovim romanima bitno izmijenjena u odnosu na realnost u romanima XIX. stoljeća: „sve što šire zahvata prirodni i ljudski svijet i sve što su njegova znanja pouzdanija i informacije preciznije, romansijer osjeća da je polje ljudskih dilema neizmjenjive, da je čovjekov egzistencijalni pejzaž neuhvatljiviji i izmiče svakom apstraktnom modelu determinizma i svrhovitosti“ (Kovač 1988: 45).

Vezu satire i političkog lako je uočiti. Vezu političkog s alegorijom treba dublje izraziti. Viktor Žmegač povodom Kafkinih romana tvrdi da je alegorijsko tumačenje „ukotvljeno u sustavu usvojenih vrijednosti, transsubjektivnih pojmova, i pretpostavlja čvrst odnos znakova u tekstu i izvantekstovnih ideologema“ (Žmegač 1982: 139).

No, u ovom tipu romana nije samo posrijedi otkrivanje veze između znaka i ideologema. Nije isključivo posrijedi polje tumačenja alegorije kao političke transpozicije, nego je stvar da politički roman razbija čitaočeve iluzije o političkim predstavama, probija opnu političkoga. Politički roman se koristi političkim i politikom na taj način što je čini unutrašnjim dijelom fiktivnoga svijeta, odnosno predložene zbilje. U modernom romanu politički sukob i tragika problemskog individuumu završava se tako što „izražavajući naše ideje i naša uvjerenja, naš govor i naše sisteme, to jest zahvatajući cjelinu odnosa realnog i ljudskog nastaje u procjepu bitne dvoznačnosti bića raspolućenog između saznanja i postojanja, kao i neodredivog karaktera realnosti koja je istovremeno i predmet naše upitnosti i medij našeg trajanja“ (Kovač 1988: 44).

Roman razbija formalistički automatizam percepcije, odnosno naše prihvatanje političkog i politike kao datosti, ideologije kao nepromjenljive i suštinske, determinizma sudbine, dogmatskog religijskog načina mišljenja, da nam pruži sliku svijeta u kojem živimo, a da ostane suštinski autonoman: „O romanu se uvijek mora razmišljati kao inherentno ambivalentnom. Tako je i bilo u njegovom podrijetlu“ (Davis 2014: 24), a i dalje je tako. Moglo bi se reći da je kvaliteta ambivalencije zaista ona koja je romanu omogućila opstanak odbijanjem da mu se dodijeli neko određeno značenje ili funkcija. Doista, Marthe Robert tvrdi da je roman konstitutivno *nedefinirani žanr*.

S jedne strane, roman je forma, struktura. S druge strane to je priča, a nakon toga i sjećanje: „I tako ima formu ali je i bez forme. Govori o svijetu, ali ipak je fikcija. On propisuje ponašanje i isto tako zabranjuje to isto ponašanje. Obraća se našim maštarijama i istodobno ih učvršćuje“ (Davis 2014: 225). Ambivalentnost romana, koju je nazvao i *mudrost neizvjesnosti*, zastupao je i Milan Kundera u knjizi *Umjetnost romana* pišući o modernom romanu povodom Cervantesa. On je zastupao ideju o tome da je roman suprotan dogmi i kao takav ne trpi dogmatsku istinu i dogmatsko viđenje stvarnosti. Dakle, posrijedi je inherentna ambivalencija u romanu kao žanru, jer „prva je alegorija strukturni element u književnosti: on tamo mora postojati, a ne može se dodati samom kritičkom interpretacijom“ (Frye 1979: 68). Frye izvodi zaključak da ukoliko neko djelo pripovjedačke književnosti piše ili interpretira tematski, ono nužno *postaje parabolom*: „sve formalne alegorije imaju, *ipso facto*, snažan tematski aspekt, premda ne znači, kao što se često tvrdi, da će tematska kritika neko djelo pripovjedačke književnosti pretvoriti u alegoriju (iako se ono može služiti, i služi alegorijom kao što ćemo vidjeti)“ (Frye 1979: 68).

Reći da je neko pripovjedačko djelo ili politički roman alegorija, znači da ga promatramo u okviru tematskog modusa, ali da još uvijek nismo rekli ništa što nije tome modusu (žanru) inherentno, isto kao što je i ambivalencija inherentna romanu. Tomaševski u spomenutoj *Teoriji književnosti* kaže da *žanrovi žive i razvijaju se*. Sâm žanr južnoslavenskog političkog romana je ruban⁴⁷ i graničan, kao što je i književnost u kojoj je nastao i koja ga je stvorila, a Ontl tvrdi da je *marginalan*. No, njegova marginalnost posljedica je njegove rubnosti i graničnosti u kulturnim semiosferama, o čemu smo pokušali raspravljati u prethodnome poglavlju. Ovaj naš stav potvrđen je i kod Scheingolda:

Romani političkog otuđenja još dalje su uklonjeni iz središta politike prema periferiji politike. Uistinu, politika i političari uglavnom su nevidljivi u ovim romanima. *Politika time postaje odsutna prisutnost* – usmjeravanje pozornosti na svoje potrošače i žrtve. Politika stvara uvjete i okolnosti koje se moraju nositi, ali su neprozirne, nerazumljive i neodoljive – čime se suzbija bilo kakav privid političke agencije među običnim ljudima. (Scheingold 2010: 18-19)

Politički roman je unutar južnoslavenskog interkulturnog konteksta postao „oblik narativnog govora koji sistem političkih odnosa predstavlja kao granicu čovjekovog egzistencijalnog kruga... stoga su istorija i politika ne samo vanjski okvir zbivanja, nastajanja

⁴⁷ U doktorskoj disertaciji „Oblici društvenoga komentara u *Kairskoj trilogiji* i trilogiji *USA* Alena Ontla“ obranjenom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 2016, iznosi se tvrdnja da je žanr političkog romana u modernizmu općenito *marginalan* i *nepravredno zanemaren*: „Uobičajena je percepcija, možda više izvan nego unutar akademskih krugova, da autori koji se upuštaju u političke analize u književnim djelima čine određene učestale pogreške – prigovara im se da ne znaju izuzeti osobne političke stavove iz samoga djela, izravno zagovaraju pojedine političke programe ili žrtvuju određene estetske vrijednosti“ (Ontl 2016: 46).

i institucionalizacije vrijednosti, nego i sudbinska mjera čovjekovog postojanja“ (Kovač 1988: 11). Razvoj političkog od satire kao odredbenog momenta došao je do integracije politike i historije u stvaranje svoje unutrašnje umjetničke cjeline, te ih učinio *dominantnim obilježjem* žanra. Književni kontekst ograničava i definira književna djela, isto toliko i književna djela učestvuju u obrazovanju sadržaja tog istog konteksta, njegovom učvršćivanju ili dezintegraciji.

Sve estetičke koncepcije i oblici poimanja društvene i političke zbilje u političkoj fikciji karakteriziraju i druge književne žanrove i vrste, kao na primjer: satiričko-političko pjesmu i poemu, antičku tragediju, građanski i povijesni roman, novi roman, a najviše ratni roman i slično. Politička fikcija je vrsta fikcije u kojoj dominiraju elementi podteksta, a likovi su ideološke projekcije. Prostor koji se ocrtava u političkoj fikciji je u direktnom odnosu s društveno-kulturnim (političkim) kontekstom u kojem nastaje i direktno na njega referira, te se politički roman manifestira drukčije u svim vremenima i prostorima, a fluidnost je osnovno obilježje žanra političkog u sustavu svjetske književnosti; zato Nikola Kovač može utvrditi da: „politički roman nije vezan za određeni oblik vladavine, jer gdje god postoji sistem postoji i praksa, ili bar tendencija“ (Kovač 1988: 11).

Branimir Donat zagovara mišljenje da je politički roman kao sintagma jedna u nizu *kontradikcija*. No, usprkos fenomenima angažirane književnosti i socijalne književnosti, politički roman je uspijevaao održavati svoju historiju izvan partijskih ideologija tretirajući humanističke tendencije prisutne u filozofiji i umjetnosti još iz vremena renesansne književnosti i filozofije. Branimir Donat prepoznaje neka od ključnih pitanja i čimbenika žanra političkog romana i naziva ga *posinkom društvenog romana* i njegovim *derivatom*. On prepoznaje tri osnovna oblika, odnosno podvrste političkog romana koje se uklapaju u našu tipologiju žanra u kojima se prikazuju *psihološke i društvene činjenice, a ideološki prospekti uspoređuju se s objekcijama konkretnog društvenog i individualnog iskustva*:

I Povijesni – Povijest kao ruho političkog

II Politička kronisterija – Objektivizacija društvene zbilje

III Utopijski – Idealna projekcija i idejna anticipacija

Pojam „oblik“, kako je Radovan Vučković nazvao *satiru, alegoriju, parodiju, antiutopiju*, u genološkim raspravama često se koristi mjesto pojma „vrsta“. Da ponovimo raniju izrečenu autorovu misao u kojoj registrira one oblike kritičkog pristupa reprezentaciji zbilje, imenujući ih kao oblike „eruditnog romana“: *satira, alegorija, parodija, antiutopija*, koje su opet, tvrdi on, bile u funkciji *direktnog ili indirektnog demistifikovanja porodičnih odnosa, ideoloških dogmi, državnih institucija*, ali dublje i povjesnije od toga roman se

putevima satire i humora „vraćao svojim izvornim određenjima duhovne avanture, koja ne prestaje da se obnavlja dovodeći u pitanje svijet i samu sebe“ (Kovač 1988: 47). Vučković naziva „oblik“ (a oni se mogu i tako nazvati) estetičke koncepcije stvarnosti (figure) kojima se koristi eruditni roman, u smislu ovog rada neke od njih pokušat ćemo predstaviti kao načine oblikovanja i poimanja iskustva i realnosti u političkom romanu. Skupinu romana koja ulazi u predmet ovoga rada, a pod okriljem onog zajedničkog označitelja „politički“ smatramo, u južnoslavenskom interkulturnom kontekstu, *vrstama* u skladu s tradicijom proučavanja romana i romaneskne književnosti, ili podržanrovskim varijantama.

Naime, kada bi se pojam žanr u upotrijebio u ovome smislu, to bi unekoliko olakšalo grupiranje čimbenika koji su zajednički romanima koji su predmet ove studije. Ipak, to bi značilo da su čitatelji poklonici žanra političkog romana, što nije slučaj sa situacijom u južnoslavenskom kontekstu. Pojam vrsta ima kod Milivoja Solara značenje klasifikacije obavljene „djelomično po tematici, djelomično po poziciji pripovjedača, ali i na druge načine“ (Pavličić 1983: 19). Pojam „oblik“ u literaturi se naziva još i žanr, vrsta i forma. Primjerice, antiutopiju Vučković smatra posebnim „tipom“ romana. Bez obzira koji pojam se koristio politički roman je skupina djela. Imajući u vidu oblike koje spominje Vučković, u romanima koje ćemo opisati „oblici“ zadržavaju osobine „iste skupine“ jer predstavljaju one „skupine djela koje se po bitnome nekom svome aspektu razlikuju od drugih skupina“ (Pavličić 1983: 19). Gore spomenuti elementi političkog govore u prilog tezi da se sve podvrste političkih romana razlikuju od svih drugih vrsta i podvrsta romana, na primjer od: društvenog, egzistencijalnog, povijesnog, ljubavnog, socijalnog, socrealističkog, lirskog.

Ipak, kada se govori o tipologijama romana, govorimo o *tipovima romana*. Roman po sebi može biti forma, i tako se najčešće naziva, no kada govorimo o „političkom“, njega možemo nazvati i „tip“, koristeći se tradicijom proučavanja romana koju je dao Aleksandar Flaker u svom predavanju koje je održao u Varšavi 1968. godine.

Žanr političkog romana, odnosno *tip*, Aleksandar Flaker naziva **romanom izričaja**. U romanu izričaja, kao i u političkom romanu karakter se „pokreće u vremenu i prostoru u isto vrijeme je i karakter koji izriče svoje misli prije svega o **ideološkim temama**“ (Flaker 1979: 161, istaknuo E.M.). Svodeći roman na najvažniju njegovu esejističku konstituentu koja je u službi ideologiziranja predočene zbilje svodi *političko* u romanu isključivo na ideološko. Ideologija je jedan od čimbenika političkog romana, isto kao što je ideologija jedan od čimbenika politike. Ideologija koju reprezentiraju određeni junaci ideolozi u političkim romanima je izraz njihove dramske pozicije u tekstu. Njihova akcija i misli su indirektna

karakterizacija kojim čitalac dobiva uvid u „sistem ideja i predstava koje dominiraju umom čoveka ili društvene grupe“ (Altiser 2015: 44). Tako je definirana ideologija prema Althusseru.⁴⁸ Ideološke teme o kojima raspravlja književno djelo su, prema Jamesonu, trenutak kada se „semantički horizont u kojem poimamo kulturni predmet proširio tako da uključuje društveni poredak“ (Džemson 1984: 89). Tekst se preobražava iz teksta u užem smislu, iz „nultog značenja“ prelazi u „forme velikih kolektivnih i klasnih rasprava u kojima je on tek nešto više od jedne reči ili izreke“ (Džemson 1984: 89). Prema Jamesonu u tranziciji tekst postaje *ideologema*, to jest jedinica ideologije: „najmanja razgovetna jedinica u suštini antagonističkih kolektivnih rasprava društvenih klasa“ (Džemson 1984: 89). Najzad, tekst od običnog simboličnog čina, preko ideologeme, može izvršiti tranziciju u treći semantički i interpretativni horizont, a to je ideologija forme kada se tekst tumači kao „simbolička poruka koja nam se prenosi koegzistencijom raznih sistema znakova, koji su opet tragovi ili nagovještaji načina proizvodnje“ (Džemson 1984:89). Shodno tome, lik koji izriče misli o ideološkim temama bi se mogao svesti na *ideologemu*.

Na toj razini razlikujemo četiri etička elementa književnog djela koja se odnose na lika – *junak, junakovo društvo, pjesnik i pjesnikovi čitatelji*, koji su prema Fryeu uvijek barem potencijalno nazočni u djelu, ali u modernom političkom romanu niti pisac niti književni junak „ne mogu prekoračiti granicu uslovnosti realnog života“ (Kovač 1988: 61). Aleksandar Flaker korijene ovog romana u svjetskoj književnosti kao i John Orr vidi u polifonizaciji romana Dostojevskog u kojemu su glavni čimbenik dijaloški odnosi u kojima se glavni junaci ispovijedaju i podređuju idejama koje izriču, a sve je to psihološki motivirano. Za njih dvojicu Dostojevski je osnivač ovog žanra romana. U tu grupu romana Flaker ubraja i romane Thomasa Manna. Pišući o Dostojevskom, Flaker kaže da su to romani koji govore o suvremeniciima, o vrlo aktualnim zbivanjima u ruskom društvu i ruskim ideologijama, približavajući se neposredno pamfletskoj literaturi. Ističe roman *Zli dusi*, u kojem pamfletizam predstavlja „neposrednu pamfletsku reakciju na politički proces ruskom terorizmu koja tek u naše vrijeme podliježe širim i općenitijim interpretacijama“ (Flaker 1991: 10). Pamfletizam kao politički stil

⁴⁸ Louis Althusser razlikuje pojmove državnih aparata (DA) i državnih ideoloških aparata (DIA). Državni aparati su po pravilu represivni i predstavljaju ih vlada, administracija, policija, sudovi, zatvori, itd., i oni funkcioniraju putem nasilja. Državni ideološki aparati su određeni broj realnosti koje promatrač vidi kao u formi specijaliziranih institucija: religija, obrazovanje, porodica, pravo, politika, kultura, sindikat, informacije... Tako ih i dijeli na one koje pripadaju javnoj ili privatnoj sferi. Javni su državni aparati, a privatni su državni ideološki aparati. Državni ideološki aparati funkcioniraju putem ideologije. Prema njegovu mišljenju, ideologija nema historiju i može imati dva lica: *ideologija je predstava imaginarnog odnosa individua prema njihovim realnim uslovima egzistencije*, i ideologija može imati materijalnu egzistenciju, te ideologija egzistira u državnim aparatima, i ona ima materijalnu dimenziju, ali ona je moguća samo ukoliko postoji subjekt koji ideologija interpelira i kojem je namijenjena.

i neliterarna forma nusproizvod su ideologija, ili bolje rečeno njihovo sredstvo, i kao takve česta pojava u žanru političkog romana, pogotovo kada se parodiraju ili su stavljeni u parodijski koncept, kao kod Krleže. Ideologija je na koncu i nužno zlo historije, a cilj političkog romana jest da se ideologiji suprotstavlja i, kako kaže Howe, ona je *historijski i teret i izazov*, pogotovo za pisce političkog romana.

U južnoslavenskoj tradiciji, odnosno u hrvatskoj književnosti Flaker ovaj tip romana prepoznaje kod Miroslava Krleže i to u romanu *Na rubu pameti* „u kojemu svoje misli izriče ne samo pripovjedač ili 'klasno-svjesni' radnik, već i hrvatski seljak (Valent Žganec)“ (Flaker 1979: 161). Aleksandar Flaker napominje da su izričaji važni u strukturi romana, oni preuzimaju ulogu politizacije predložene zbilje, te tako govori o fabuli koja se podređuje idejama koje se izriču. U političkom romanu fabula je podređena idejama koje se izriču, odnosno političkom diskursu. U te romane prema Flakeru spadaju još i romani Oskara Daviča iz njegovog ciklusa *Robija (Ćutnje, Gladi, Tajne, Bekstva)*. Strukturna podređenost izricanju ideja, odnosno ideologija jest u ovom tipu romana osobina *međuknjiževnog političkog romana koji razobličava ideologije i političke doktrine*. Koliko su važne bile ideološke teme i ideologija kao jedna od životnih pojava, i koliko je samo neizbježno bilo da oblikuje književnost između dva rata i poslije njega, govori i sljedeći Krležin fragment koji prenosi Lasić. Fragment je napisan tijekom rata, a govori o tome da je život promatran ideološki opće ludilo: „Religije, filozofije i države i ideologije stupaju usporedo, sve bez izuzetka podjednako grube i okrutne, a kako posvećena božanstva one su smrtna opasnost po slobodu čovjeka“ (Lasić 1982: 304).

Kada Irving Howe kaže da se u našem vremenu ideologija ne može izbjeći, to je posebice točno za XX. stoljeće u kojem je pisao knjigu. Howe je potpuno suglasan s ovom Krležinom mišlju kada tvrdi da su ideologije isto tako „velika bolest našeg vremena“ (Howe 1957: 71). Onda kada postanu božanstva, mitovi ideologije uništavaju slobodu čovjeka, kao što je u tim godinama učinio nacizam i fašizam⁴⁹, kreirajući mit od destruktivnih političkih ideologija. Književnost je morala biti poprište apsolutne političke borbe za slobodu čovjeka i njegovo oslobođenje kroz fikciju. Demitologizacija ideologija i deideologizacija zbilje bili su jedan od osnovnih poziva modernističke fikcije. Najvažniji roman izričaja u južnoslavenskoj književnosti pored Krležina romana *Na rubu pameti* je Andrićev roman *Travnička hronika* koji počinje čuvenim Prologom koji sugerira vezu romana izričaja s romanom prostora, u kojem piše: „To se mesto zvalo Sofa. I ta je reč već u narodnom govoru u Travniku imala, kroz

⁴⁹ Usp.: „Bitna karakteristika nacizma (a po mnogo čemu i italijanskog fašizma) leži u tome što je svoje vlastito kretanje, svoju vlastitu ideologiju i svoju vlastitu državu sagledavao kao efektivno ostvarenje mita ili kao živi mit“ (Nansi 2017: 36).

naraštaje, svoje utvrđeno i političko značenje, jer što je na Sofi rečeno, pretreseno i zaključeno, to je bilo gotovo isto toliko koliko da je rešeno među ajanima, na Divanu kod vezira“ (Andrić 1977: 9-10).

Travničkom hronikom Andrić otvara mogućnosti novog realističkog pisanja u kojem su društveno-političke prilike prikazane kroz prizmu historijskih događaja. Autor koristi prosede historijskog romana, koji će se kod Andrića u *Proklesoj avliji* razviti u alegorijsko-simbolički diskurs o političkoj moći historiografije. To je proces što ga je Jesse Matz opisala kod Orwella: da su „čak i istine historije predmet revizije, sve u cilju potpunog pokoravanja individualnog uma“ (Matz 2004: 92). *Prokleta avlija* jest najava distopijskih prosede u južnoslavenskoj književnosti, i književnosti koja subjektivizira historiju, odnosno ulogu subjekta u historijskim događajima. Politički roman, odnosno književna svijest koja oblikuje žanr političkog romana će tematizirati sa stalnom pažnjom historijski smisao poistovjećen s političkim smislom, ili političkim smislom *kronologije* i *historijskih zapisa*. Kronologija događaja i historije pretvara se u kronologiju duše i uma, i prelama se u individualnom duhu.

Kakva je književnost bila u vrijeme velikih postratnih, hladnoratovskih politika u kojima je vladao vašar, raznolik po ideološkim, interesnim i nacionalnim, odnosno političkim proizvodima? Ako ti proizvodi nisu nešto što gradi sebi kuću u ovom svijetu, i ako time ne stavlja samu sebe pod rizik, onda to i nije politika: „Politika se suočava s posljedicama stavova koje zauzima; nema politike ako nema posljedica“ (Siebers 1993: 156). Analogno tome nema književnosti, pogotovo one dobre, pogotovo one koja teži biti politična, a da ne snosi posljedice svojeg stajališta. Jednim dijelom posljedice političke angažirane književnosti bile su jasne u slučaju sukoba na književnoj ljevici, ali najviše povodom Kišove knjige *Grobnica za Borisa Davidovića*. Književni kritičar u projekciji Siebersa mora prihvatiti politiku kao umjetnost ili bolje rečeno zanat kojim si ljudska bića pokušavaju napraviti dom u ovom svijetu. A to je dom od interesa, akcije, ciljeva i namjera i najvažnije u smislu književnosti kao kuće od jezika. U toj kući najvažniji elementi su sjećanje i rasuđivanje. To nisu isključivo dva narativna, ili tematska, ne ni politička, nego ljudska fenomena koji konstituiraju politički roman XX. stoljeća. S jedne strane imamo „lijepo“ (kantovski simbol moralnog), čovjekovu želju za pričanjem priča, „storytelling“, koja je duboko usađena u njegov bitak *Hommo poeticusa* koji želi da izrazi svoje biće, svoj unutarjni svijet. S druge strane imamo želju da se pripada ovom svijetu, svijetu ideja, stvarnosti koja okružuje, u kojoj je priča i pričanje, smijemo li reći, *zarobljena*. Narativ političkog romana pokušava u sopstvenom paradoksu transcendentirati političko iskustvo i učiniti ga ljudskim iskustvom kroz osjećanja, ljudsko tijelo, pamćenje,

ljepotu – kategorije važne svakom ljudskom biću, koje moraju prema Siebersu biti uključene u kritički repertoar.

Burke tvrdi da procesom rekonstrukcije „delimično upravlja potreba da se stare ideje prilagode novim okolnostima, delom to čine tenzije između tradicionalnih formi i novih poruka, delom ono što se naziva *unutrašnji sukob tradicije*“ (Berk 2010: 127). Na razini žanra, dolazi do prenošenja tradicije. Dolazi do tenzija između formi, koje su unutrašnji poetički književni sukobi što dovode do procesa rekonstrukcije žanra. Politički roman u tradiciji koju je zasnovao Miroslav Krleža došao je do toga da dokumentarnost i kroničarski način pripovijedanja formalno dobivaju nove oblike u romanu. Putem književne tradicije dolazi do prijenosa ideja između starih i novih generacija, između starih i novih okolnosti. Primjerice, kao u romanima Miroslava Krleže i Danila Kiša.

U političkom romanu dolazi do unutrašnjeg sukoba politika i kultura, odnosno do sukoba „političkih stvarnosti“, sukoba reprezentacija, sukoba ideja. To stanje karakterizira *unutrašnji rat*, ili kako to stanje naziva Nenad Ivić *građanski rat riječi*. Citirajući Agambena, Ivić ističe da je politika je polje kojom se usporedno odvijaju „tendencije politizacije i depolitizacije“ (Ivić 2021: 70). Na koncu se može konstatirati da se u političkom romanu politika depolitizira, a u politici literatura se deliterarizira; i *vice versa*, u politici, književnost se politizira, a u literaturi, politika literarizira. Taj proces se odvija po vrlo sličnom principu koji je Ivić ustanvio kada je u pitanju povijest i literatura: „U literaturi, povijest se dehistorizira, u povijesti, literatura se deliterarizira; istim pokretom, u povijesti, literatura se historizira, a u literaturi povijest literarizira: ako se može govoriti o nekom temeljnom modalitetu ili stanju povijesti, ona je uvijek, kao i literatura u stanju građanskog rata“ (Ivić 2021: 70). Politička književnost je u konstantnom sukobu s političkim. Čitavo „političko“ polje se transformira, prevrednuje i rekonstruira putem „fiktivnog“ unutar romana i nalazi se u romanu u stanju unutrašnjeg sukoba, ili kako to naziva Ivić u stanju građanskog rata. Stupanj politizacije predočene zbilje dominira dijelom fikcije i s njom ostvaruje dinamičan narativni odnos.

Iz svega rečenoga proizlazi da politički roman nije podvrsta psihološkog ili povijesnog romana, niti je nastao tako što je prekomponirao njihove dominantne književne postupke. Politički roman je izrastao iz želje pripovjedača da politički svijet i politiku prikaže književnim sredstvima. Pisac političkih romana koristio je iskustva modernog psihološkog i realističkog povijesnog romana. Politički roman vodio drukčije podrijetlo nego što su to spomenuti romani. On s njima u žanrovskom smislu graniči, te možemo reći da se dijeli prema tome uključuje li u sebe više povijest kao narativnu građu, ili psihologiziranje unutarnjeg svijeta glavnih junaka.

Jedna druga linija podrijetla i razvoja političkog romana, o čemu je bilo i bit će riječi, dolazi od satire i groteske i utopije, odnosno romana, kako to odlično prepoznaje Michael Wilding, jednako važna *ne-naturalistička tradicija fabule, zamišljenog putovanja i utopijske pripovijesti vodi preko Swifta do Williama Morrisa, Jacka Londona, H.G. Wellsa, Eugena Zamyatina, Aldousa Huxleyja i Georgea Orwella*. Toj listi bismo mogli svakako i morali dodati i Cervantesov roman (kao začetnika modernog romana kao žanra uopće).

Nije nevažna činjenica što stoji iza rođenja i života političkog romana u južnoslavenskom kontekstu, koja svjedoči da su autori političke fikcije (pogotovo oni obuhvaćeni ovim radom), na neki način i u određenim trenucima svoga života bili disidenti, zatvarani, isljeđivani, imali iskustvo zatvora, ili porodičnu traumu izazvanu logorima i političkim progonom. Lično iskustvo prenosili su na svoje pisanje i na politički roman: „svijet političkog romana je zatvoren sistem odnosa; funkcionisanje tog sistema ne zavisi od slobodne volje pojedinaca, nego se odvija u krugu neminovnosti kojima su zahvaćeni svi učesnici, tako da se broj akcionih linija svodi na jednosmjernan tok odnosa između isljednika i optuženog, anonimnog centra vlasti i obezličenog pojedinca svedenog na puki 'slučaj'“ (Kovač 1988: 12), te se taj svijet koji je zatvoren sistem odnosa reprezentira u političkom romanu kao fizički i simbolički zatvor pojedinca u kojemu se žrtve „ne traže ni dokazi ni argumenti, nego – priznanje unaprijed formulisane optužbe“ (Kovač 1988: 13). Zatvoreni sustav odnosa koji se reprezentira u političkom romanu eklatantno se čita u Koestlerovu romanu, dok se u južnoslavenskoj književnosti takvim odnosom vlasti i pojedinca bave romani *Svadba, Prokleta avlija, Grobnica za Borisa Davidoviča, Kako upokojiti vampira* i drugi.

U interpretativnome dijelu rada vidjet ćemo kako određeni junaci političkog romana, kao na primjer Karađoz u *Proklesoj avliji*, ili radnja romana *Grobnica za Borisa Davidoviča*, ili historija u *Kako upokojiti vampira*, nose simboličku ulogu koncepta kružnog zatvora Panoptikona, koji razrađuje Foucault u djelu *Nadzor i kazna* kao metaforu nadzora i prisutnosti struktura moći u zapadnome društvu; koncept panoptičkog zatvora transponira se na društvo i stvara od njega panoptičko društvo, tako što se centralizirana moć ostvaruje kroz različite diskurzivne prakse u javnoj i privatnoj sferi. Pisci političkog romana, poput Hannah Arendt u analizi totalitarnih država, doveli su u svezu logore i totalno otuđenje čovjeka u logorima, te Agamben odlično zamjećuje da je Foucaultovo: „Istraživanje koje je počelo rekonstrukcijom *grand enfermement* u bolnice i zatvore, ne zaključuje se analizom koncentracijskog logora“ (Agamben 2006: 103). Zato su logori kao prostori zatvaranja i dominacije nad čovjekom glavna

tema političkih romana i predmet su analize, jer su logori proizvod politike „velikih totalitarnih država XX. stoljeća“ (Agamben 2006: 103).

Panoptikon je vrsta institucionalne zgrade i sustava kontrole koji je u XVIII. stoljeću osmislio engleski filozof i društveni teoretičar Jeremy Bentham. Koncept zgrade je napravljen da omogućuje svim zatvorenicima te ustanove da ih promatra jedan čuvar, a zatvorenici su u stalnoj nesigurnosti i strahu od promatranja. Kako bi fizički bilo nemoguće da jedan čuvar odjednom promatra sve ćelije zatvorenika, ta situacija u kojoj zatvorenici ne mogu znati kad ih promatraju znači da su motivirani za djelovanje. Zatvorenici su prisiljeni na reguliranje vlastitog ponašanja. Arhitektura se sastoji od rotunde s inspeksijskom kućom u središtu. Iz središta upravitelj ili osoblje ustanove mogu gledati zatvorenike. Plan ovakve institucije zamišljen je kao podjednako primjenjiv za bolnice, škole, sanatorijume i azile, ali većinu svojih napora posvetio je razvoju dizajna za zatvor s panoptikomom. Benthamov zatvor sada se najčešće podrazumijeva pod nazivom *panopticon*: „Osjećaj potencijalne prisutnosti moći dovoljan je za njezinu demonstraciju, čime je postignut i smisao koncepta kazne: suprotstaviti nepoćudnog pojedinca cijelom državnom i društvenom tijelu“ (Brozović 2018: 43). Zatvori su najvažnija tema u južnoslavenskom političkom romanu i tematski i kompozicijski. Tema zatvora je važna jer prikazuje pobunjenika protiv društvenih normi. Politički pobunjenik ne prihvaća kanone, ipak se podvrgava drugim normama u zatvorenom prostoru: tjelesno i psihološki. Brozović kaže da, prema Foucaultu, diskurzivna praksa nije „neutralan ostvaraj jezika, već ideološka strategija kojom strukture moći omogućuju nesmetano cirkuliranje različitih ideoloških stereotipa, konstruiraju podobnost građana, i to kroz model disperzije moći kao u Benthamovom zatvoru, čime se političkim strukturama daju nadasve fatalne i fantastične mogućnosti“ (Brozović 2018: 43). Fantastične mogućnosti su reprezentirane kroz junake kao u romanima *Prokleta avlija* ili *Kako upokojiti vampira*.

Nakon završetka Drugog svjetskog rata, u postratnom hladnoratovskom stanju ušlo se u period „ideološke čistoće“ koju Lasić definira na sljedeći način: „relativizirajući zatim svoje ciljeve, dobrim dijelom i sebe samu, naša je vlast kasnije dala umjetnosti gotovo bezgraničan teren: radite što hoćete, samo se ne pletite u politiku“ (Lasić 1982: 325). Međutim, baš ta vrsta „zabrane“, stvaranje od politike ekskluzivnog terena za vlast, bila je pogodna za razvoj političkog romana koji kritizira vlast iznutra u šezdesetim i sedamdesetim godinama, usprkos tome što Lasić smatra da je takva situacija bila pogodna za stvaranje književnih invalida. Prisjetimo se radikalnoga stava Welleka i Warrena o tomu kako je totalitarna država nekad pogodna za umjetničku slobodu. Prihvaćajući „nova“ poetička načela zapadne književnosti,

pogotovo modernističkih i postmodernističkih tendencija, autori političke fikcije krenuli su osvajati teren politike putem fikcije. Subverzivnost se prenosi s polja sadržaja na književnu formu, politički se napadaju novi književni trendovi koji su izgledali kao plagijat ili odstupanje od poetičkih normi dostignutih u socijalnoj političkoj književnosti, pogotovo starim predratnim generacijama.

Spomenuli smo *junaka-ideologa*, *junaka-revoltiranog čovjeka* kao tip lika u političkom romanu. Kao njegova opozicija u političkom romanu javlja se također važan tip: *junak-žrtva*. Junak-žrtva je nemoćan da ostvari egzistenciju u bilo kojem političkom sistemu, i uvijek doživljava istu sudbinu, bio on *žrtva iracionalnih odnosa* kao Jozef K., ili *žrtva racionalnog deformiranja istine* kao Merso, u „oba slučaja sistem je mjera i granica čovjekovog individualnog svijeta; sve ljudsko je u funkciji određenog sistema, bilo da je čovjek žrtva ili pobunjenik. Čovjek je na taj način u funkciji standarda koji su mu nametnuti spolja, izvan njegovog iskustvenog i voljnog kruga“ (Kovač 1988: 11). Politički romani prikazuju čovjekovu žrtvu (dehumaniziranje), i uvijek počinju iskakanjem iz redovnog stanja međuljudskih i društvenih odnosa kao u *Procesu* ili *Pomračenju o podne*, *Proklesoj avliji*. Ovi romani reprezentiraju čovjeka zatvorenog u moderne logore, otuđenog čovjeka koji je, kako to kaže Agamben, sveden na goli život: „da je upravo radikalna promjena politike u prostor golog života [dakle u logor] legitimirala i učinila nužnom totalnu dominaciju“ (Agamben 2006: 104). Goli život čovjeka u logorima postaje totalno deprivatiziran. Načini i metode deprivatiziranja čovjekova bića reprezentiraju se u političkom romanu.

Ako ste pobornik žanra i čitate politički roman, ne biste ideološki mogli birati strane, ali u etičkom smislu morali biste uvijek biti na strani pravde i na strani potlačenih i uniženih, te na koncu uvijek na strani onih koji se bore za utopijske projekcije i ideale slobode, a ne na strani bezobzirne moći, na strani ideala, čak i ako su nedostižni. Čitanje i pisanje političkog romana je jedina aktivnost putem koje čovjek u modernom svijetu čuva svoje pravo na privatnost od totalitarnih politika i totalitarnih društava. To je otpor protiv vlasti koja želi ukinuti čovjekovo pravo na tajnost. Politički roman baca svijetlo na tamne strane vlasti i društva. Politički roman je svjetiljka u tmini. To je razlog i njegove slabe popularnosti.

Kao čitalac i kao ljudsko biće želite biti na strani onih koji žele da društvo i svijet u kojem živimo bude bolje mjesto. Politički roman u svojoj *optimalnoj projekciji* svijeta uvijek zamišlja ljepšu i bolju budućnost. *Optimalna projekcija* je kategorija koju je Brebanović, na tragu Bogerta, prepoznao u Krležinom opusu; avangardističku crtu od koje su se istraživači, prema Brebanovićevom mišljenju, ustručavali, te citira da je posrijedi: „osnovna strategija

avangardističkog pogleda na svet, pri kojem se estetička ideologija artikuliše kao teološko stremljenje ka umjetničkoj slobodi.⁵⁰ Stuart Scheingold tezu o političkom romanu razvija na idejama Irvinga Howea. Kaže da je za Howea najvažniji i razlikovni trenutak u političkom romanu njegova *dvostruka misija*: „rasvjetljavanje nedostataka prevladavajućeg političkog poretka i prepoznavanje načina na koji ih je najbolje nadići“ (Scheingold 2010: 8). To je možda isuviše jednodimenzionalan opis političkog romana, jer on nema isključivo za cilj mijenjat politički poredak.

No, u ovoj osobini političkog romana možemo grubo razdvojiti dvije linije romana u kojima postoji nada u bolji i humaniji svijet i oni koji tu nadu ukidaju. Ne želimo svesti politički roman na prostu podjelu na sretne i tužne završetke romana. U nekim romanima pisci ostavljaju mogućnost nadilaženja nedostatka vladajućeg političkog režima (poput Andrića, Krleže, Zupana), a neki, poput Kafke, ne vide mogućnost izlaza, ili poput Dostojevskog izlaz vide u samoubojstvu. Tragedija i smrt su jedini mogući izlaz za pobunjenog čovjeka iz zatvora koji nameću društveni poredak ili totalitarni režimi. Roman će, čak i kad je izlaz nemoguć, biti vjera da se makar smrt može izraziti u vidu krika Kžiševkse u *Grobnici za Borisa Davidovića*, ili bezglasne žrtve Jozefa K. u *Procesu*. U pitanju je osnovna čovjekova potreba da u svakome pogledu bude slobodan, u političkome i nadasve u umjetničkom smislu, da brani svoje dostojanstvo, i da bude slobodan u izboru načina na koji će to izraziti, bila to na kraju krajeva i *kutija olovnih slova*.

⁵⁰ Ralph Bogert, *The Writer as Naysayer*, prema Predrag Brebanović, *Avangarda Krležiana*, Naklada Jesenski i Turk & Arkzin, Zagreb, 2016., str. 113.

3. SVADBA – GRANIČNI (MEĐUKNJŽEVNI) POLITIČKI ROMAN (IZMEĐU SOCREALIZMA I MODERNIZMA)⁵¹

3.1 Lalić i *Svadba*

Ne bori se samo Dobro protiv Zla, ili čovjek protiv čovjeka, ne bori se čovjek protiv vanjskih sila nego se te sile sukobljavaju u samome čovjeku i čovjek najčešće vodi borbu sa samim sobom i svojim najdubljim uvjerenjima. Terry Eagleton je u knjizi *Marksizam i književna kritika* rekao: „svaka važna politička bitka je, između ostalih stvari, bitka ideja“ (Eagleton 2003: 13). Ova definicija ideologije koju nudi Eagleton je na tragu Marxove definicije. Marxovu definiciju ideologije Davis karakterizira na sljedeći način: „ideologija kao odraz dominantnih sila (dominantna snaga / dominantnih ideja)“ (Davis 2004: 41). Kod Mihaila Lalića prikazuju se psihološki životi pojedinaca, kao ideološki život kolektiviteta odnos kolektivnih ideologija u ratu. Međutim, sukob ideoloških kolektiviteta završava ipak individualnim naporom svakog pojedinca, sudionika u sukobu: „No, za razliku od jednostavne poetike socrealizma oslobađanje od zatvorenosti ne ostvaruje se kao pobjeda kolektivnog habitusa (sociokulturnog koda), u ovom slučaju klase ili naroda, već je ta zatvorenost danost koju treba nadvladati sam pojedinac, i to bez obzira na habitus svojeg kolektiva, ali ipak u njegovo ime“ (Czerwiński 2017: 211).

Za analizu književnog djela generacija kojima pripadaju Lalić i Davičo, a prije njih Andrić i Krleža, nisu bez značaja njihove biografije. Lalić se politički angažirao i postao član SKOJ-a 1935. godine, potom član KPJ 1936. U proljeće 1938. godine kao sekretar ilegalne studentske narodne omladine uhapšen je u Beogradu i ostao u istražnom zatvoru (Glavnjača) i sudskom zatvoru (Ada Ciganlija) blizu 6 mjeseci, a 1940. bio je u zatvoru u Andrijevići. Oba puta ga je Sud za zaštitu države pustio na slobodu zbog nedostatka dokaza. Prije rata je svoje prve radove, pjesme i kraće pripovijetke, objavljivao u novinama *Student*, *Politika*, *Pravda* i *Zeta*, ali je bio i organizator revolucionarnog pokreta u svom kraju i formirao je nekoliko partijskih ćelija, jedan je od organizatora ustanka i narodnooslobodilačke borbe u andrijevičkom i beranskom srezu, a u narodnooslobodilačkoj borbi učestvovao je tijekom njenog čitavog trajanja. Poslije bombardiranja Beograda 1941. godine Lalić je otišao u Crnu Goru. Tu ga je zatekla okupacija zemlje. Sudjelovao je u pripremama za ustanak i u ustanku.

⁵¹ Na stranicama koje slijede (94-148) donosimo prerađenu verziju dijelova teksta objavljenog u Mandić 2015b: 203-223, koje je u ovom radu važno jer donose nove interpretacije Lalićeve *Svadbe* i političke funkcije ideologija, književnog lika i književnog prostora u političkom romanu.

Tijekom ljeta 1942. zarobili su ga četnici i odveli u kolašinski zatvor. U zatvoru je ostao od 2. septembra 1942. do 15. maja 1943. godine, kada je došla njemačka vojska i odvela u zarobljeništvo i zatvorenike i četnike. To iskustvo opisano je u romanu *Svadba*. Poslije toga je bio u zarobljeništvu u Solunu u Grčkoj do kraja avgusta 1944. godine kada je pobjegao iz logora i stupio u grčke partizane na Halkidikiju, gdje postaje zamjenik komesara srpskog partizanskog bataljona. Tu ostaje do novembra 1944. kada je ova jedinica vraćena brodom u Jugoslaviju.

Iskustvo života moralo se reflektirati na književnu praksu.

Postratna književnost u južnoslavenskom kontekstu opsjednuta je reprezentacijom Drugog svjetskog rata, pogotovo u romanu, te ulogom ideologija i politike u ratnim događanjima: „Fikcionalna proza u kojoj se tematizira Drugi svjetski rat ne svodi se isključivo na partizansku prozu, nego predstavlja vrlo složeno polje, kako na žanrovskoj tako i na stilskoj razini izbora teme, načina reprezentacije i fokalizacije“ (Czerwiński 2018: 14). Glavni predstavnik i jedan od začetnika modernih tendencija u političkom romanu s ratnom tematikom je crnogorski pisac Mihailo Lalić i njegov roman *Svadba*: on je predstavnik dezintegracije dogmatiziranog socrealističkog romana i partizanske proze. Uvođenjem modernističkih postupaka u romaneskno tkivo tim postupkom premješta se u žanrovski sustav *graničnog međuknjiževnog političkog romana*. Žanrovska složenost o kojoj govori Czerwiński, događa se zato što se dogmatičnost socrealističkog ključa, odnosno njegova „političnost“, u romanima kao što je *Svadba* proširila poetičkim modernističkim praksama i time otvorila mogućnosti za kritičko ispitivanje političkih doktrina i ideologija, pogotovo socrealističke. Na ovom primjeru romana možemo konstatirati da se politički roman u južnoslavenskom kontekstu približava onoj definiciji političkog romana koju nudi Irving Howe, prema kojoj politički roman je najtješnjoj vezi s ideološkim projekcijama njegovih književnih likova. Socrealizam kao radikalna praksa stvorio je unutar sebe svoj subverzivni element u vidu modernističkog političkog romana inzistirajući na monološkoj i doktrinarnoj perspektivi u umjetnosti. Roman, koji je svojom tradicijom, kako svjedoči Milan Kundera, bio pogodan da se opire dogmatizmu i jednodušan.

Ukoliko možemo tvrditi da je neki roman pokušao dostići nivo polifonizacije ideoloških sukoba i politika u reprezentaciji Drugog svjetskog rata, onda je to roman *Svadba*. Među autorima i žanrovima koje Czerwiński nabraja, romane Mihaila Lalića ubraja u romane *s moderniziranim narativnim postupkom u okviru povijesnog realizma*. U ovome radu bi se njegova postavka i formulacija morala detaljnije analizirati i polemizirati. Glavna teza jest da

se Lalić romanom *Svadba*, prije svega načinom reprezentacije koja ide k političkom centralizmu ideja (bliskom modernizmu kao idejnom pokretu, a onda narativnim postupcima koji su, također, bliski modernističkoj prozi), svrstao među modernističke pisce druge polovice XX. stoljeća.

Kritički impuls i teza ovog dijela rada jest činjenica da je Mihailo Lalić u realističkom ključu, a koristeći se modernističkim književnim postupcima, pokušao prikazati ratnu političku stvarnost u Crnoj Gori, ali i politički sukob i problem „one duboke podele, one, neke vrste polarizacije u srpskome i crnogorskome svetu na partizane i četnike“ (Bogdanović 1984: 75), te na vjernike i izdajnike revolucije. Književni pokušaj koji ni prije njega, a ni poslije nije uspješnije ostvaren u žanru političkog romana: epska naracija, širina književnog prostora, zahvata ideologizirane stvarnosti i broj političko-ideoloških perspektiva. Roman *Svadba* je najreprezentativniji politički roman koji za temu ima događaje iz Drugog svjetskog rata u Crnoj Gori.

Južnoslavenski međuknjiževni pisci poput Lalića, koji reprezentacijom stvarnosti i politike graniče između realizma (racionalizma) i modernizma (iracionalizma), još uvijek pokušavaju racionalizirati ideološki um, pokušavaju objasniti njegov utjecaj na čovjeka, i na koncu humanizirati ga vjerujući da u stvarnome svijetu postoji izlaz za čovjeka. Vidjet ćemo da je takva koncepcija stvarnosti u djelima postmodernista napušten, pa se ideološki koncepti prikazuju isključivo kao bezizlazni i dehumanizirajući. Kao takvi predstavljaju bezizlazni zatvoreni svijet: zatvorenu mračnu ideološku sobu. Čitalac može razumjeti politička animalna ponašanja ljudi (čak i zvjerska) kao dio općeg političkog sukoba za vlast, moć i teritorij, dok je postmodernistički autorski kritički stav takav da ne dopušta mogućnost razumijevanja političkog ponašanja ljudi i njihovih akcija protiv čovječnosti. S druge strane svjedočimo o mogućnostima paradoksa književnog jezika i fikcije da inkorporira racionalnosti i iracionalnosti ljudskog svijeta: „Tako čitateljima pokazuju racionalnost svijeta, razumljivost života i ponašanja, ili u slučaju modernističke fikcije sposobnost umjetnosti da shvati i uključi neshvatljivost svijeta“ (Davis 2004: 122).

„Romani ne prikazuju život, oni prikazuju život onakvim kakvim ga predstavlja ideologija“ (Davis 2014: 24), kaže Lennard Davis, a roman *Svadba* je jedan od romana visoke ideološke referencijalnosti, te je praktično čitava stvarnost u romanu dana kroz prizmu ideologije njenih likova. Prije romaneskne stvarnosti postoji ideološka i politička stvarnost. Može se konstatirati da je crnogorska ratna politička stvarnost bila izuzetno ideologizirana, a Lalić je prikazivao ideologe i žrtve ideologija. Romani prikazuju ideologizirani život kada su

ideologije, pogotovo radikalne, u usponu. Romana *Svadba* (1950), prvijenac Mihaila Lalića, je, kako kaže Krsto Pižurica, najavio Lalića romansijera. U tom književnom rodu ostavio je Lalić najznačajnija ostvarenja i postao jedan od najvažnijih crnogorskih pisaca XX. stoljeća. Roman *Svadba* ispričao je priču o narodnom oslobođenju, datu kroz perspektivu „običnih“ ljudi, a ne glavnih činilaca Revolucije, i njihov bijegu iz kolašinskog zatvora. Ispričana je priča o najvećoj *političkoj borbi*, o najvećoj *bitci ideja*, koja se dogodila na ovim prostorima, u tijeku Drugog svjetskog rata. Roman je objavljen točno na prijelazu u drugu polovicu XX. stoljeća, i koji je, kako je to veoma precizno ocijenio i nazvao Jovan Čađenović, prelomni događaj u našoj književnosti. Ponio je atribuciju književnog prvijenca iz dva razloga: prvo je Lalićevo literarno djelo većeg obima, time i prvi iz serije njegovih romana i drugo, gledano u kontekstu južnoslovenske književnosti – „on je rodonačelnik južnoslovenskog romana s tematikom iz NOB-a“ (Pižurica 2014: 560).

Vrlo je važno napomenuti na početku poglavlja da će se ispitivati funkcija ideoloških pozicija likova u romanu, na koncu načini na koje ovaj roman pripada žanru političkog, te da je i ova analiza kao i svaka druga analiza koja u sebi sadrži razotkrivanja i opisivanja ideologija nužno kritika ideologije: „Ali proučavanje ideologije nije neutralno, jer se razotkrivanjem i demistificiranjem stavlja u kontradiktornu ulogu u odnosu prema ideologiji. Stoga je to po definiciji kritika ideologije“ (Davis 2004: 27).

Ukoliko je točna Vicoova primjedba koju Davis parafrizira, da čovjek koji *pravi ideologiju onda može je i mijenjati*, vidjet ćemo da likovi u romanu *Svadba* ne pripadaju isključivo određenim ideologijama. Oni ne brane njene postulate golim životom, nego pokušavaju promijeniti položaj ideologije kojoj pripadaju iz podređenog u dominantni, ili zadržati dominantne pozicije. S druge strane žele poboljšati svoj položaj u vlastitim ideološkim pozicijama. Što to znači? Ideologija je mreža mišljenja, govora, vjerovanja i slika koju određena grupa ljudi nameće drugim ljudima. Ideologija je uvjetovana simbolički i univerzalno govornim prostorom u okviru kulture u kojoj žive ljudi koji razumiju međusobno riječi, slike i simbole. Tako je ideologija istovremeno i proizvod kulture i simbolizacije, odnosno i pokušaj nametanja jedne dogmatske perspektive određenoj kulturi i prostoru. Tako ideologija kroz kulturu i jezik govori o sebi i za sebe.

Svaka ideologija stvara i vlastiti *otpor* i svoju antitezu, određenu grupu ljudi sa sličnim stremljenjima, ali s drugom perspektivom i različitim tumačenjem istih problema i fenomena. S tim u vezi je onda i politika čitanja ideologije. Politika otpora čitanju romana u bliskoj je svezi s ideologijama koje čovjeka okružuju i koje definiraju njegovu egzistenciju i identitet.

Davis nudi definiciju ideologije izvedene iz marksističke i psihoanalitičke tradicije: „Stoga bi moja najbolja definicija ideologije morala biti javne ideje povezane s kolektivnom i osobnom obranom“ (Davis 2004: 15). Na tragu Davisovih postavki pokazat ćemo da su ideologije u političkim romanima u svezi s kolektivnim i individualnim obranama, ali i pokušati istovremeno dokazati obrnut proces koji se događa u romanu aktivnog mijenjanja postojećih društvenih formacija. Fiktivni svijet decentrira monolitnu i dogmatsku ideološku sliku stvarnosti koju proizvodi politika. Na koji način pokazat ćemo u nastavku.

3.2 Tadija Čemerkić – Politička zvjerka

„Ja sam ti politička zvjerka“ (Lalić 2004: 169), kaže na jednom mjestu u romanu *Svadba* njegov protagonista Tadija Čemerkić, u čijem portretu je Mihailo Lalić uspješno ostvario i opisao predstavnika Revolucije. Tadija jasno izražava svoj politički aktivizam, kao što to rade i ostali likovi u romanu, koji, prije svega, predstavljaju svoja politička načela i ideale i prema njima mjere i određuju sebe i druge. Likovi u romanu i njihovi psihološki portreti nisu sveobuhvatna slika ideologije za koju se zalažu već njen mali fragment sa svojim psihološkim i socijalnim individualnim karakteristikama. Ovakvo objašnjenje likova je na tragu Mannheimove teorije ideologije promatrane kao fenomena grupe u kojoj je subjekt fragment ideološkog mozaika.

Tadija Čemerkić u jednom od svojih politički nadahnutih govora kaže: „zar to nije nepravda prirode i još jedan dokaz da bog, ili ne postoji, ili slabo i naopako gazduje, naklonjen više smrti nego životu“ (Lalić 2004: 175). Autor govori da se ljudi ponašaju: *po majmunskom zakonu oponašanja, sad ti je čovjek najjeftinija zvjerka, on može da izdrži gdje ni drvo ni kamen ne opstaju, nego, ne uređuje svijet pametna ruka, no slijepa priroda miješa i brka sve baš kano vrljavi Jakov vodeničar*. Jasno je da iza Tadije Čemerkića stoji autorski kritički stav prema religijskom dogmatizmu, da je ovaj svijet koncipiran na zlu i na kaosu, na demonskom i životinjskom principu i principu smrti. Takav svjetonazor uočavamo i u Krležinim političkim romanima. Čovjek je životinja i njegova djela su djela krvi i životinjskog instinkta.

Tadija Čemerkić je tip političkog vođe u nastanku. Tadija nikada ne doživljava promjenu, on jedino ostvaruje pobjedu na političkom kolu sreće. On je pozitivni junak revolucije i tipični crnogorski predstavnik plemenskog morala kojem je otpor prirodan i

historijski nametnut.⁵² Čitalac se ne može do kraja identificirati s Tadijinom ličnom dramom, jer je ona prikazana kroničarski i „objektivno“, kao dio političke i ratne panorame. U *Pesmi* Oskara Daviča, likovi su duboko psihologizirani i njihova politička drama je unutrašnja. To dovodi do zaključka da je *Svadba* zaista politički roman u kojem čitalac želi da junak uspije u svojoj političkoj akciji, ali se ni u jednom trenutku ne može psihološki i emotivno identificirati s glavnim likom. U ovom slučaju imamo više vanjsku i historijsku identifikaciju, za razliku od one u *Pesmi* koja je na primjer unutrašnja i čitalac njegovu političku tragediju doživljava kao vlastitu: „Karakteristi u romanu postoje zato jer su stvoreni da nas pokrenu da se s njima identificiramo“ (Davis 2004: 126). Čitalac se apriori mora poistovjetiti s likom, ali to poistovjećivanje se u *Svadbi* događa s cjelokupnom mučnom političkom situacijom u kojoj se nalazi društvo i stvarnost, a likovi su samo političke emanacije tegobne situacije. Tadijinu političku volju i njegovu epsku snagu Lalić ističe kao moralnu vrijednost koju čitalac želi pratiti i za koju želi da uspije na kraju. Tadiji se drugi likovi u romanu dive, čak i njegovi neprijatelji, kao što mu se divi i autor. Autor prema njemu ne izražava kritički stav. Ančić i drugi Čemerkićevi neprijatelji se bore protiv njih, ali u ratnoj i političkoj borbi o njima nemaju loše mišljenje. Tu se radi o borbi po nekoj nužnosti koju nameću ideologije.

Kakvi sve komunisti mogu biti, opisuje Lalić portretirajući Ančića. Autor prenosi Ančićev spisak komunista napravljen po naređenju. Spisak je Ančić napravio tijekom iskustva upravljanja zatvorom i zatvorenicima komunistima, te ih dijeli na:

1. Prirodne komuniste: *većinom siromašniji seljaci, nešto zanatlija i šumskih radnika koje je rat zatekao u ovom gorovitom kraju.*
2. Organizirani i načitani: *uglavnom đaci ili studenti.*
3. Okorjeli: *kojih je najmanje bilo i od kojih nijedan nije duže živio u zatvoru.*
4. Vukovi: posebna Ančićeve kartoteka ljudi iz sve tri kategorije *žilavih i sposobnih da udare na oštar nož i uhvate za vrelo gvožđe, da savladaju stražare i preskoče zid* (Lalić 2004: 17).

Ančićev spisak iz kojeg saznaje o biografijama, životima komunista i učesnika revolucije jedan je od prvih slučajeva modernog postupka u historiji crnogorskog romana, koji otkriva historiju iz dokumenata. Dokumenti su ideološki montirani. Ančićev spisak i biografije koje donosi, poput gore spomenute, date su kroz perspektivu „neprijatelja.“ Postupak otkriva da je pisana historija ideološki konstrukt. U fikciji dotadašnje crnogorske književnosti historija

⁵² Usp.: „pokazujući time da se iza čvrste kragne krije divlja i čvornata crnogorska duša kojoj su sve vrste rukavica tijesne i nezgodne“ (Lalić 2004: 115).

o ljudima i njihovim biografijama, uglavnom se reprezentirala kroz oralnu predaju i legendu, kao kod primjerice Stefana Mitrova Ljubiše, ali i prozaista s početka XX. stoljeća. Lalićev postupak koincidira s počecima dokumentiranja subjekata zbog njihovih ideoloških, političkih pozicija u Crnoj Gori. Opisani proces bit će doveden do poetičkog načela u djelima postmodernista.

Na drugoj razini Lalić nije isključivo imao namjeru portretirati pobjednika revolucije, pozitivnog junaka⁵³, ili negativne ideološke strane, s kojim bi se čitalac morao poistovjetiti ili zbog njih prezirati. Pozitivni junak revolucije bio je politička, odnosno ideološka konstrukcija i kao takva okoštala konvencija socijalnog realizma i narodnooslobodilačke književnosti. Palavestra odlično primjećuje da Lalić romanom *Svadba* nagovješćuje *početak preobražaja*. Palavestra tvrdi da *Svadba* u sebi nosi „vidljive tragove nekadašnjeg shematskog postupka pri slikanju tema i likova revolucije“ (Palavestra 2012: 275), a ipak otvara put „ka neispitanoj i zanemarenoj oblasti čovjekovog unutrašnjeg sveta“ (Palavestra 2012: 275).

Bez obzira na nepravednu Palavestrinu kritičku ocjenu o Lalićevu shematizmu kojeg se „ni kasnije nije sasvim oslobodio“ (Palavestra 2012: 273), Lalić prikazuje panoramu političke stvarnosti u Crnoj Gori. U liku Čemerkića i njemu sličnih likova iz *Svadbe*, Lalić prikazuje pokušaj izdizanja čovjekove svijesti iz „seljačke“ u socijalističku, prikazuje građansku samosvijest kroz ratne prilike, i želi čitaoca poistovjetiti s društvenom promjenom koja se događa u političkom životu zajednice u tijeku rata. Ako je Mića Ranović pripadnik građanske klase, onda je Tadija Čemerkić historijska projekcija izdizanja seljaka, bolje rečeno promjene i prelaženja svijesti čovjeka iz jedne „klase“ u drugu kroz borbu i akciju u ratu. Oni su pobunjeni ljudi, odnosno prototipovi pobunjenog književnog lika u južnoslavenskoj književnosti u crnogorsko-srpskom međuknjiževnom kulturnom kontekstu. Tadija i Mića se bore protiv njemačkog ili talijanskog fašizma i okupatora, ali istovremeno se bore za ostvarivanje većih političkih prava i prelazak u novu društvenu klasu. Konceptija „više društvene klase“ ideološka je projekcija komunizma o položaju čovjeka u društvu. Društvo je bezbožno, te kao takvo je bez pravila i normi: *zvjersko* i *majmunsko*.

Prema dominantom ideološkom pogledu u romanu *Svadba* ulogu preuređenja društva po normama i pravilima koji su „prirodni“, dakle, humaniziranje društva treba provesti Partija

⁵³ Usp.: “Bliži romantičarskom idealizmu i pesničkim snovima o budućnosti nego tvrdom realističkom iskustvu stvarnosti, lik pozitivnog junaka bio je prvi na udaru u trenucima književne obnove, tim više što je njegov programski karakter, podešen prema trenucima književne obnove, tim više što je njegov programski karakter, podešen prema trenutnim i privremenim političkim prilikama, otkrivao da se iza pozitivnog junaka skriva, u stvari, **pozitivni pisac**, koji preko književnosti uspostavlja najamnički odnos sa svojom epohom, postajući njen moralni propagator i dušebrižnik“ (Palavestra 2012: 274, istaknuo E.M.).

i komunizam kao dominantna ideologija. Humaniziranje društva treba „poboljšati“ čovjekov položaj. U romanima kao što su *Svadba* i *Pesma* postoji iluzija da je politička utopija moguća nakon rata. Zato ovaj roman, ipak, nosi visok stupanj ideologizacije, koju je Lalić kasnije pokušao napustiti. Iz toga proizlazi odnos Tadije Čemerkića prema Partiji kao sveprisutnom društvenom i političkom organizmu koji treba provesti klasnu promjenu. Bogdanović je jasno uočio božanski princip Partije u likovima kao što je Čemerkić. Partija je kao sveprisutni Bog s kojim jedinka mora uvijek računati čak i ako ga ne vidi i ne čuje, što uključuje metafizičku dimenziju političkog utjecaja na pojedince:

Na mjestu i vremenu koje ova knjiga opisuje Partija je bila, tako reći, odsutna. Neposredno, niko je ovde ne oseća, a svaki se, na ovaj ili onaj način za nju vezuje...Ali je njeno dejstvo aktivno i moćno po veri koju svaki od ovih ljudi ima u nju i po unutrašnjem imperativu koji svi nose u sebi da svakim činom budu „na liniji“, već prema tome kako je i ko koliko mogao da je shvati i primjenjuje. (Bandić 1984:78-79)

Čemerkića kao izuzetnog predstavnika Partije doživljavaju i njegovi partijski drugovi, ali i neprijatelji. To je važan trenutak u isticanju polifonijske kompozicije i ideološke potke *Svadbe*. Momčilo Lukić u zatvorskom razgovoru sasvim jasno otkriva zašto Momčilo ne može biti idealan partijski vojnik a Tadija jest: jer da bi bio idealan, moraš biti bez mašte i uzaludnih misli. Momčilo ističe to kao vrlinu, a ne kritiku, međutim jasno da je autorov stav prema tome na univerzalnoj razini ipak kritički:

Njemu ne smeta mašta i ne brkaju mu se uzaludne misli... A sve to Čemerkić nije mogao razumom postići i usmjeriti; to mora biti prirodna sklonost i moć: čovjek od djela! Njega da je Partija zgrabila, izgradila bi boljševika prvog reda: a kad bih mogao da biram za sebe ili svog najmilijeg, recimo za mog sina koji ne postoji, kakve osobine da mu dam – da bih mu te kakve ima Čemerkić. (Lalić 2004: 109)

Čemerkić nije pripadnik partije. Jasno je da su njegove „lične osobine“- vrline koje njeguje partija. U svijesti likova stavlja se znak jednakosti između pozitivnog i ispravnog čovjeka i idealnih partijskih vrijednosti. S druge strane vidimo da su promovirane vrijednosti utopijske. Njih ne nalazimo u običnim ljudima već u izuzetnim ličnostima, koje to mogu postati izuzetnom disciplinom. Paradoks ćemo vidjeti u liku Miće Ranovića, glavnog lika romana *Pesma*. Mićin intimni i lični život postat će žrtva nemogućnosti dostizanja utopijskog idealnog čovjeka budućnosti. Tadija je nadčovjek zato što je epski, a kao takav književni i pripada mitskom modusu u kojemu je junak bolji od nas samih, od čitalaca, od čovjeka, a politika partije u romanu mitomanska i izvanljudska. Kod njega ideološka izdaja nije moguća kao kod Lada Tajovića u *Lelejskoj gori*, jer kod Tadije nije došlo do potpune socijalističke političke indoktrinacije, kao ni do političke samosvijesti i zrelosti:

– Stvarno Tadija, jesi li ti bio član Partije? – upita Lukić ono što je u zatvoru toliko puta htio da ga zapita. – Ne – mrko odgovori Tadija i nešto mekšim glasom objasni: – Bili su me uzeli za kandidata, znači da me pripreme za Partiju, da mi istjeraju malograđanske mušice i druge švercerske navike i stvari. Lijepo to bješe u početku, samo nezgodno: moraš da učiš one knjižice i knjižurine dok ti oči izbulje, a ja to ni u školi nijesam mogao. Da je bilo za pare il' za nešto drugo, nikad ja ne bih naučio sve one izuvijane i iznadodavane riječi slične jedna drugoj kao da su od jedne majke: „individualizam“, „idealizam“, „ultraimperijalizam“ ali za Partiju sam sve to naučio. Rekoše da se dobro razvijam i umalo da me prime kad ti počese one ljetnje borbe: ustanak, pa front, pa povlačenje u planinu. Uzbuniše se partijci, zaboraviše na kandidate, razoglavi se rabota... (Lalić 2004: 169)

Zato što kod njega nikad nije ni bilo pravog razumijevanja teorijske politike, zato što njegovoj divljoj prirodi nije urođeno da uči i saznaje kroz knjige, zato što su ga historijske prilike i ustanak formirali, zato kod njega ne postoji ni distopijska skepsa kao kod Lada Tajovića. Ali zato Tadija za razliku od Lada odlučnije djeluje s oreolom moralnog epskog apsolutizma duha. Zato jer je epski i pripada mitskom modusu, njegova smrt u književnom smislu nije moguća, jer bi iznevjerio konvenciju mitskog modusa.

Radnja romana bazirana je na sukobu političkih ideja njenih junaka, pa je ovaj roman modernistički, politički roman u kojem se tematizira borba političkih ideja. Navedena tvrdnja u skladu je s konstatacijom B. Mihajlovića, koju navodi J. Čađenović, *da je Lalićev junak jednostran politički čovjek u uskom smislu te riječi* i da se „junaci *Svadbe* ispoljavaju u okolnostima revolucionarne borbe“ (Pižurica 2014: 300). Nije dovoljno jasno objašnjeno što Mihajlović misli kada kaže da je junak *jednostran*, te u *uskom smislu* riječi *politički*. Mihailo Lalić stvara svoj roman u uvjetima kada je u južnoslavenskoj romanesknoj praksi još uvijek dominantan socrealistički ključ, odnosno kada je realizam kao *stilska formacija* način književnog izražavanja blizak društvenom stupnju razvoja. U realističkom poimanju stvarnosti Lalićev lik potječe iz društva u kojem se „formirao psihološki subjekt kao takav“ (Džemson 1984:148), ali gdje su likovi kao politički tipovi zaprepašćujuće fluidni i zavisni od historije, historijskih događaja i kretanje društvenih (ratnih) procesa, te kao takvi nisu nikako jednostrani. Ono u čemu su utvrđeni i polarizirani i politizirani jest odnos prema Revoluciji. Davičov roman *Pesma* reprezentira temu revolucije i odnosa čovjeka prema njoj, odnosno utjecaj dogmatskog mišljenja i upotrebe čovjeka u revoluciji na primjeru.

Pesma je i kronološki i tematski blizak romanu *Svadba*. U *Svadbi* autor osjeća veliku empatiju i saveznik je likovima koji predstavljaju Revoluciju. Na estetičkom i humanističkom nivou, kako ćemo i pokazati, svjestan da su svi likovi (ljudi) u romanu žrtve politike i ideologije u ratu. Autor time ne relativizira položaj zatvorenih i progonjenih i onih koji su okupatori i agresori. To je pripovijedanje o doživljaju političkog subjekta predsocijalističkog društva,

odnosno u periodu raspada buržoaske ideologije subjekta na individue i razvitka subjekta kao dijela kolektiva. Istovremeno, to je pokušaj da se u formi romana u postratnome i postrevolucionarnome periodu izrazi socijalistička vizija društva koja je izrasla na temeljima pobjede nacionalizama i fašizama, a kao pobjednička ideologija prikazivanja korijena i početka izgradnje utopijske političke i demokratske budućnosti čovjeka, te sretno ostvarenje egzistencije u okvirima socijalističkog uređenja. Imajući namjeru da u maniri sveznajućeg realizma ispriповijeda priču o ideološkim sukobima tijekom rata, Lalić je uspješno izbjegao da se njegov roman klasificira u suvremenim povijesnim pogledima kao čisto socrealistički. Elementi socrealizma jesu prisutni. Zato je roman dobio svoju socrealističku filmsku adaptaciju koja je svela roman na žanr „westerna“ i djela o revoluciji (u maniru western filmova Sergio Leonea o revoluciji poput *Duck, You Sucker!*), uzimajući iz njega samo element borbe i revolucije.

U ovom radu ne bavimo se usporednom analizom filma i romana, ali bi ona bila pogodna za potvrđivanje jednog od ciljeva istraživanja: da je udio političkog ono što roman *Svadbu* ubraja u romane kritičkog odnosa prema političkoj realnosti i prema politici kao takvoj.

Da je roman *Svadba* prijelomni događaj, svjedoči i ocjena kritike u vrijeme njegove prve recepcije. Dalekosežnost inovativnosti ovog romana možemo sagledati tek danas, kada je prošlo više od pola stoljeća od njegovog prvog objavljivanja. „*Svadba* je prihvaćena kao izuzetan, prelomni događaj, kao djelo kojim je započet nov period u razvitku naše literature; Lalićevo djelo vidno se razlikuje od dotadašnje književne produkcije, od djela sa tematikom iz NOB-a“ (Pižurica 2014: 296). On jest između ostalog političko-historijski roman, ili roman o historiji našeg naroda, o Revoluciji i narodnooslobodilačkom pokretu, koja je vremenski bila bliska nastanku romana. Međutim, važno pitanje je po čemu je roman *Svadba* inovativan i odstupa od tadašnje vladajuće književne produkcije? Što te elemente čini dominantnim obilježjima žanra političkog romana?

Roman *Svadba* započeo je i naznačio raskid sa socijalističkim ideološkim sistemom. Raskid koji se daleko bitnije „zbio u Andrićevom romanu *Prokleta avlija*, koji će presudno odrediti ukupan diskurs političkog romana modernizma“ (Kazaz 2004: 44). *Prokleta avlija* (1954) Ive Andrića jest romaneskni parnjak Lalićevoj *Svadbi*. U književnoj kritici priča o kolašinskom zatvoru poredi se s pričom o proklesoj avliji. Ipak, dosad u kritici nije konstatirana činjenica da je roman *Svadba* izašao s elementima političkog modernističkog romana, s elementima „paraboličkog govora o traumatičnom prezentu i to junakom apsurdnog iskustva koji živi unutar društva kao zvjerinjaka“ (Pižurica 2014: 296), prije *Proklete avlije*, koja je

objavljenja 1954. *Prokleta avlija* je objavljena četiri godine nakon Lalićevog romana, ali je „parabolični govor“ u *Avliji* ostvaren do kraja i na mnogo simboličnijem nivou nego u *Svadbi*. Iz toga razloga kritičari uspoređuju Lalića s Andrićem, a ne obrnuto. Sinkrone veze između dva autora uvjetovane kontekstom vremena i prostora su neizbježne. Tragove *paraboličnog govora* i *apsurdnog čovjeka u zvjerinjaku* nalazimo na mnogo mjesta u *Svadbi*, a cilj ovog rada je, jednim njegovim dijelom, da to i pokaže.

Ako politički istraživač, da bi istraživao politiku, mora formirati svoju koncepciju ljudske prirode i filozofiju života, to mora učiniti i pisac još i dublje da bi portretirao ulogu čovjeka u kompleksnim životnim i političkim prilikama. Pišući govor Tadije Čemerkića Lalić otkriva svoje istraživanje i filozofiju ljudske prirode i mišljenja. Tadija Čemerkić u jednom od svojih politički nadahnutih govora kaže: „zar to nije nepravda prirode i još jedan dokaz da bog, ili ne postoji, ili slabo i naopako gazduje, naklonjen više smrti nego životu“ (Lalić 2004: 175), a autor govori da se ljudi ponašaju *po majmunskom zakonu oponašanja*: „sad ti je čovjek najjeftinija zvijerka, on može da izdrži gdje ni drvo ni kamen ne opstaju“ (Lalić 2004: 92); „nego, ne uređuje svijet pametna ruka, no slijepa priroda miješa i brka sve baš kano vrljavi Jakov vodeničar“ (Lalić 2004: 80).

Osim toga Lalić nerijetko simbolizira prostor Crne Gore u *Svadbi*, čiji je visok stupanj simbolizacije postigao u kasnijim romanima, nazivajući ga: *prokleta zemlja*, *surova zemlja-šanac*, *krvavi Kolašin*, a Revoluciju i rat naziva tom globalnom metaforom *svadba*, i proširuje je alegorijski: *nema svadbe bez mesa*. Vidimo da je Lalić već 1950. godine, među ostalim značajnim južnoslavenskim piscima poput Andrića i Selimovića, uspostavio razvojnu liniju *paraboličnog govora*, koja će se do kraja ostvariti u romanu *Prokleta avlija*.

3.3 Ideologija zapleta i forme romana *Svadba*

Već smo napomenuli da Lennard Davis smatra da su likovi, prostor i zaplet u romanu uvijek nužno ideološki, odnosno da su imanentni romanu kao žanru, pogotovo političkom. Pokušat ćemo to i dokazati na primjeru romana *Svadba*. Prijelaz s vanjskog na unutrašnji sukob događa se u nekom snažnom dramatičnom trenutku u životu likova romana koji se pitaju o svrsi života ako je život posljedica ideologija i ideokratija. Prijelaz je ustvari naznačio prelazak romanesknih tendencija unutar književne zbilje, koja je bila obilježena apsolutiziranom i jednoličnom socrealističkom literaturom, označio je prelazak na modernistički orijentiranu literaturu. Ova tendencija može se čitati u psihološkim portretima likova, likova koji su negativno modelirani u *Svadbi*, kao na primjer četnika Ančića, ili Jovana Markovića.

Prepoznaje se i u likovima koji predstavljaju pozitivnu stranu i Partiju, što nerijetko dovode u pitanje svoju pripadnost ideološkom sustavu. Tendencije k modernizmu vidimo i u kompoziciji i stilu koji „bezmalo deluje modernistički“ (Bogdanović 1984: 80), pa i u pripovjedačkoj poziciji samog romana. U romanu je čitljiv odmak od kulturne ideologije socijalizma pogotovo u pogledu reprezentacije stvarnosti i pogledu književne forme: to dokazuje činjenicu da i književna forma može biti ideološka.

Vrijeme Drugog svjetskog rata je vrijeme ekstremnih (radikalnih) političkih polarizacija, koje se kreću od krajnjeg revolucionarnog aktivizma do izdaje. U *Svadbi* je modernistički⁵⁴ ostvareno ono što Wayne Boot naziva *centralizmom* filozofija, a što bismo mi nazvali *centralizmom politika*: „upravo ova centralnost, ovo odsustvo pristrasnosti, ova sposobnost da se prodre u srce problema“ (But 1976: 159), ova osobina da se uzvisi nad razlike u spekulativnim sistemima i zadobiva čitaoce iz svih tabora, ostvarena je tako što negativno modelirani „četnici“ osjećaju poštovanje prema partizanima i komunistima, na primjer, kroz lik Ančića: „Čudni, ponosni ljudi!“ (Lalić 2004: 15); ili: „da smo hrabriji prišli bismo petokrake“ (Lalić 2004: 16). Centralizam politika vidimo u slučaju komunista, kada primjerice Tadija Čemerkić, kao idealizirani pripadnik Partije, kaže za četnike: „Ako ćemo pravo (a ako mi nećemo, ko će drugi), ovo i nijesu četnici u pravom smislu riječi (...) Seljaci su to: škole nimalo, pameti vrlo malo, a lukavstvo im je jedina odbrana: od prirode je naučio da bude kolebljiv i podmukao na obje strane“ (Lalić 2004: 172).

U ovoj rečenici prikazana je sposobnost likova romana *Svadbe* da se uzdignu iznad ideološkog i partijskog i promatraju ga s ljudskog, humanističkog aspekta dezintegrirajući totalitarne osobine ideoloških i političkih sustava. Lalić, kako je primijećeno, „postupa elastično i traži ono što je u svakome ljudskome biću nalažljivo: gde se u čoveku i kako ukrštaju i sukobljavaju dobro i rđavo“ (Bogdanović 1984: 76). Prikazano je i to da Tadija vjeruje da pripada jednom sustavu vrijednosti koji mora biti humanistički prije nego ideološki i da je humanističkiji od drugih (ako mi nećemo, ko će drugi). Lalić je tvrdio da u vremenu u kojemu je pisao *Svadbu* bili su drukčiji zahtjevi vremena i čitalaca, te da je politički apolozijski u diskurs u koji je *Svadba* otišla, prelazeći iz širokog modernističko-ironijskog modusa, bio neizbježan i zahtjev vremena da se ideja socijalizma mora još uvijek braniti.

⁵⁴ Prelazak s realizma na modernizam obilježava napuštanje centralizma pojedinca (subjekta) i fokusiranje na formu, ističe Lukács. Međutim, to fokusiranje na formu u modernizmu postiže se upravo prelaskom na centralizam ideja i centralizam perspektiva, pa se ličnost povlači na periferiju fabule, a ističe se sami zaplet, odnosno ideologija zapleta.

Talijani i Nijemci su prikazani kao dva kolektivna lika. Oni nemaju svojih individualnih predstavnika (to jest oni su skup zajedničkih osobina koji se ne mijenja, osim u svijesti junaka, i uvjetovan je ratnim okolnostima), ali se četnici i partizani određuju prema njima, pa su Talijani modelirani kao „dinamičan lik.“ Talijani su prvo na strani četnika i pomažu u hrani saveznike četnike. Na kraju romana u prolazu, dok su četnici i partizani skupa zarobljeni govorili da su svi banditi i da ih sve treba ubiti. I komunisti i četnici nemaju uvijek loše mišljenje o okupatorima. Lik Ančića, zamjenik šefa zatvora, je dinamičan lik, koji prelazi sižeju liniju po kojoj se ostvaruje dinamičnost promjene, iz četnika prelazi u partizana. Također, u romanu se javljaju likovi što nakon zatvaranja u zatvor postaju četnici i glasnogovornici četničkih ideja. U romanu postoje likovi koji idu linijom od komunista do četnika i od četnika do komunista, što čini ovaj roman sposobnim da prodre u srce problema, uzvisi se nad spekulativnim sistemima i prikaže „realno stanje“ u to, kako ga autor naziva, *makaronsko* ili *četničko vrijeme*. Savović, pripadnik svih opozicijskih partija, (završio je u kolašinski zatvor kao komunista), karakterizira komunizam na sljedeći način: „vjera od onoga onamo svijeta, pošto na ovom našem sve jedno drugo, pljačka, peruša i tamani“ (Lalić 2004: 37).

Protagonista romana, Tadija Čemerkić, izgrađen po principu idealizacije i predstavlja centralni fokus u romanu. S njim se autor (implicitni pripovjedač) najčešće suosjeća, ocjenjuje i modelira i prostor i druge likove. Lennard Davis u studiji *Resisting Novels* uzima u obzir Aristotelovu definiciju zapleta, pokušava dokazati da nema zapleta bez centralnog lika i njegove akcije. Kao što je karakter u romanu ideološki, tako je i zaplet: „Aristotel obrazlaže centralnost zapleta govoreći da dok je karakter važan, jedino se kroz radnju otkriva karakter“ (Davis 2004: 197-198).

Idealizacija je „odabiranje i imaginativno isticanje onih elemenata stvarnosti na kojima se gradi neka idealna predstava o vrednostima i kvalitetima života, predstava koja često ima dublju, kulturnu, antropološku funkciju“ (Živković 2007: 275). Tadijin lik je idealizirana crnogorska stvarnost i idealni predstavnik Partije kojeg karakteriziraju hrabrost, izdržljivost, nepokolebljivost, želja za osvetom i akcijom. On predstavlja tradicionalne crnogorske vrijednosti. Osim toga karakteriziraju ga humorističke crte, koje iskazuje u najtežim životnim trenucima. Tadijin lik građen je prema obrascu epske usmene poezije. Primjere obrasca ili paradigme možemo naći u epskoj pjesmi *Mali Radojica*. Mali Radojica bježi iz ropstva, pobjeđuje svoje mučenike. To je ukratko kazano i fabula romana *Svadba*, razlog zbog čega se raskid s ideološkim sistemom nije dogodio do kraja, a što je u kritici isticano kao „plastičnost

i gotovo apsolutna uvjerljivost“ (Bandić 1965: 77). Tadija sadrži elemente idealizirane stvarnosti. Predstavlja nastavak romantiziranih likova iz književnosti NOB-a, i epske tradicije što je razlog zbog čega roman *Svadba* nije do kraja ostvario visok nivo simboličnosti odnosno paraboličnosti, kao što je to učinila Andrićeva *Prokleta avlija*. On je proizveden kao „slika slave djedova, slave predaka, što je dominantno obilježje verzije romantičarske poetike u južnoslavenskim književnostima“ (Kazaz 2004: 42). Da je moderni prototip epske usmene tradicije i romantizirani lik, govori završetak romana. Jedina funkcija lika po imenu Guslar (koji je jedini lik u knjizi koji nema ime), bila je da na kraju roman opjeva junačke podvige Tadije Čemerkića, što Tadiju čini *junakom herojskog iskustva*, jer uspijeva napraviti podvig:

Oj što mi se Kom zazelenio:

Čemerkić se puškom oženio;

Oj, svatovi mu komunisti mladi

Pravde žedni i osvete gladni.... (Lalić 2004: 190)

Tadijin lik sastoji se od elemenata na kojima se gradi idealna slika života u Crnoj Gori. Uspješno primjećuje Miloš Bandić da Tadija, „borbu u kojoj se našao, revoluciju on objašnjava sebi svojstvenim *folklorno priprostim*, ali tačnim, odgovarajućim rečima...“ (Bandić 1965: 11). On je, dakle, folklorni lik, „lik izrastao iz narodne tradicije Crne Gore, (...) srodan junacima iz narodne pjesme“ (Pižurica 2014: 300). *Plastičan i uvjerljiv*, kakvim ga kritika ocjenjuje, tim prije manje pripada modernističkim likovima. Modernističkom tipu likova pripada Ančić. Ančić osjeća svu bijedu svoje pozicije i egzistencije. Samo u rijetkim trenucima, Tadija napušta svoj povlašteni položaj lika Revolucije i pravog komunista. To čini u trenutku kada pripovjedač kazuje njegove misli u zatvorskoj sobi, zbog čega je naglašena apsurdnost svijeta i totalitarizma i vrtloga u kojem se čovjek našao: „... pa mu se na trenutke sva ta borba pričinjavala kao neka velika, ne krvava nego siva, vlažna i besmislena, prevara njegovih ličnih sanjarija“ (Lalić 2004: 39). Miloš Bandić ovu poziciju komentira na sljedeći način: „apsurdu nečovečne situacije suprotstavljena je tako apsurdnost i grotesknost njenog humorno-tragičnog komentara“ (Bandić 1965: 76).

Roman *Svadba* svojom pričom „konstruira prošlu zbilju figurom heroja i nekim od presudnih, velikih događaja nacionalne historije“ (Kazaz 2004: 42), što ga čini kanonskim modelom romana. Međutim, u njemu su začeti postupci destabilizacije socrealističkog romana, prije svega kroz „prebacivanje čovjeka iz terora historije u prirodu kao prostor i šifru

egzistencijalnog smisla“ (Kazaz 2004: 42). Proces se odvija kroz svijest junaka o tome da njihovim životima upravlja neka nevidljiva sila, na čiji tok ne može utjecati ni partijska i ideološka svijest. U toj osobini čitamo naznake *junaka apsurdnog iskustva*, drugačije rečeno: „životne okolnosti i osjećaj da se brani goli život ustvari natjerali Tadiju i vezali ga za Partiju, a ne program i ideja. Partija je vezala njegovu slavu za sebe“ (Bandić 1965: 79). Ali, roman *Svadba* nije historijski (povijesni) roman jer iz historijske perspektive⁵⁵ govori o događajima koji su bliski i suvremeni autoru i vremenu nastanka romana.

Razgrađivanje ideološke svijesti u međuknjiževnom političkom romanu između socrealizma i modernizma nije do kraja ostvareno. Razgrađivanje ideološke svijesti je započeto i uvodi južnoslavenski roman u doba nekanonskog modela romana i visokog modernizma, koji se „tokom druge polovine dvadesetog vijeka, koristi paraboličnom i alegorijskom šifrom, ukazuje i na snagu ideološkog uma koji je različitim instrumentima spriječio otvaranje govora o prirodi svoje totalitarnosti“ (Kazaz 2004: 47). Tadija Čemerkić bio bi u punom smislu junak apsurdnog iskustva da kojim slučajem nije ostvario svoj junački podvig i da je na kraju (bez obzira na besmisleno provedeno vrijeme u kolašinskom zatvoru, mučnog bijega i želje za osvetom) poginuo usmrćen od neprijatelja, poput Miće u *Pesmi*. U tom slučaju ovaj roman ne bi bio *Svadba* sa sretnim završetkom.

Iz svega prikazanog možemo zaključiti da nije sasvim točna kritička ocjena koja kaže da je u konfrontaciji likova partizana i četnika prevladao pojednostavljeni crno-bijeli postupak. Dominantni postupak je modernistički polifoni prikaz kompleksne crnogorske ratne stvarnosti, zemlje koja je krvavi kusur u velikom računu moćnih. Roman *Svadba* zadržao je elemente NOB-a i socrealizma. Zadržao je elemente realizma kao stilskog pravca, koji jest samo bio širok okvir za prikazivanje jednog historijskog trenutka.

Kritičari su ovu karakteristiku uočili samo kada autor prikazuje lik Ančića, zato Jovan Čađenović opet točno zaključuje: „Posredstvom ovog lika, koji nije rađen crno-bijelim metodom, Lalić je prevazišao jednostrano prikazivanje negativnih junaka i otvorio literaturi mogućnost za svestranije i punije oblikovanje likova iz neprijateljskog tabora“ (Čađenović 1984: 301). Napuštanje crno-bijele metode vidi se na planu sižea. Pojedinci koji su pripadali četničkoj ideologiji (na početku su bili agresori), na kraju romana postaju potlačeni, skupa s komunistima. Može se kazati da je točna ocjena Jovana Deretića, koja kaže da Lalić raskida s temama iz NOB-a, sa slikanjem u crno-bijeloj tehnici, svojstvenoj našoj ratnoj i poslijeratnoj

⁵⁵ Usp.: „Za godinu i po dana preživje se koliko za čitav vijek; godina 1941 izmače se u daleku tamnu prošlost; bitke, likovi i djela dobiše priznak i prisjenak istorijskih pojava a neka imena treperavu ljepotu zvijezda“ (Lalić 2004: 50).

prozi, pa je na koncu i točna ocjena da je to **prijelomni roman između socrealizma i modernizma**.

Pripovjedački fokus nije fiksiran ni za jednog lika čija se svijest modelira i stvara cjelokupni prostor romana (Tadijin lik stvara velik dio narativnog tkiva). Perspektiva je promjenljiva i autor otkriva misli i drugih likova. Prijelazi u perspektivi čitaocu pružaju osjećaj da čita objektivistički ispričavanu fabulu o raskolu unutar crnogorskoga društva, koje je mjesto „sudara imperija i imperijalističkih nakana“ (Pižurica 2014: 296), kao u Andrićevom romanu *Travnička hronika*. Poliperspektivnost obezbjeđuje romanu širu panoramu jedne ratne priče, objektivizira stvarnost i daje kritiku i jedne i druge zavađene strane (prednost je data Revoluciji). Takav postupak je u suprotnosti s dotadašnjom književnom praksom socijalističke literature, koja je držala monolitnost priče na strani komunizma, Partije i Revolucije i prikazivala stvari isključivo jednostrano.

3.4 Ideologizacija prokletog prostora – Kolašinski zatvor u tijeku Drugog svjetskog rata

A country must do more than simply steal another country: a series of explanations, representations and rationalizations must intervene to justify political action. (Davis 2004: 63)

Lalić nerijetko simbolizira prostor Crne Gore u *Svadbi*. Visoku razinu simbolizacije toga prostora postigao je u kasnijim romanima, nazivajući ga: „*prokleta zemlja*“, „*surova zemlja-šanac*“, „*krvavi Kolašin*“. Revoluciju i rat naziva globalnom metaforom *svadba*, i proširuje je alegorijski: *nema svadbe bez mesa*. Vidimo da je Lalić već 1950. godine, kako smo već kazali, započeo u književnosti razvojnu liniju *paraboličnog govora*, koja će svoj estetski maksimum ostvariti u romanu *Prokleta avlija*. Svako pitanje reprezentacije stvarnosti i politike u književnom prostoru počinje pitanjem: *kako?* Glavno istraživačko pitanje ovog poglavlja može se formulirati: kako i na koji način Mihailo Lalić reprezentira prostor Crne Gore?

Drugo važno pitanje koje otkriva književnu intenciju je pitanje: *zašto?* Na ovo pitanje „*zašto*“ Lennard Davis odgovara tvrdeći da „sama ideja o 'settingu' mogla se dogoditi samo kao rezultat složenog niza povijesnih i kulturnih zbivanja koja su se dogodila u vrijeme razvoja romana u Europi“ (Davis 2004: 54). Reprezentacija prokletog prostora u *Svadbi* proizišla je iz niza povijesnih i kulturnih pitanja u Crnoj Gori. Glad i siromaštvo su u tijeku rata utjecali na rađanje i razvoj ideologija unutar crnogorskog prostora, koji je zbog toga demoniziran i neprijateljski nastrojen prema čovjekovom životu i egzistenciji.

Mora se odmah reći da je sintagma „prokleti prostor“ u romanu *Svadba* alegorija za historijsko i političko prokletstvo, za neprestanu tragiku historije koja uvlači pojedince i mase s tog prirodnog prostora: „Lalić propituje univerzalni problem oslobađanja čovjeka, kao jedinke i kao člana kolektiva od sveobuhvatnih stanja zatvorenosti i opkoljenosti. Zatvorenost simboliziraju različiti omeđeni prostori: zatvor u *Svadbi*, unutarnji svijet junaka u *Lelejskoj gori*, obruč neprijateljskih jedinica u *Hajci*“ (Czerwiński 2018: 57). Prokleti prostor ne vezuje se za prirodno nego ideološko prokletstvo. Ideološko prokletstvo proizlazi iz sužavanja historijskog vremena koje turbulentnim događajima daje privid dugog trajanja i davne prošlosti.

Postoji nešto sudbinsko i neizbježno, kao božanska kletva geografski definiranoga prostora, na kojem žive ljudi s neminovnošću i iščekivanjem tragične sudbine. Ideološko prokletstvo nalaže da drukčije ljudske sudbine i ne mogu postojati. To je sudbina nepoznatog prostora, kako ga definiraju kolonizatori. Ideološko osvajanje prostora, i kolonizirajuće otkrivanje, podrazumijevaju njegovo falsificiranje i objektiviziranje istodobno: „U slučaju romana, prostor je opisivanjem objektiviziran da postane reprezentacija, odnosno kontroliran, ali nestvaran prostor – dakle ideološko mjesto“ (Davis 2004: 70). Crna Gora i kolašinski zatvor ideološka su mjesta reprezentirana u romanu *Svadba*.

Fašizam kao ideologija u romanu otkriva nepoznati teren, a roman opisuje načine na koje ideologija osvaja teren-prirodu. Prikazuje kako ideologija osvaja a ne oslobađa čovjeka. Radi se o prostornom koloniziranju čovjeka. Teren koji talijanski fašisti osvajaju, prema naratorovoj slici svijeta, već je *proklet*. Crna Gora je prokleti prostor što trpi višestoljetne procese kolonizacije, i reideologizacije koje dolaze sa svakim novim osvajačem. Opisi prirode i mjesta postaju povezani s historijom i politikom. Izdvojit ćemo jedan od mnoštva primjera koji ilustriraju ovu tezu:

Na Jelinom Dubu kolona puži sa strahom i trepetom: pod njom su ambisi Male Rijeke puni izgorjelih kamionskih skeleta i smrvljenih vojničkih rebara: prosuto, nesvećeno groblje kojim je **prije godinu i po dana, u jesen 1941** (Podvukao E.M), obilježena velika i nepriznata partizanska pobjeda. Na tom zloglasnom mjestu vozači i sprovodnici iz osiguranja ne vole da gledaju oko sebe – sve ih bode u oči, od svega bije hladan dah i nejasna prijetnja da sve može ponoviti i da će se neizbježno ponoviti. (Lalić 2004: 6)

U podvučenom dijelu pasusa otkrivamo da se narator⁵⁶, (autorski glas i kroničar) nalazi smješten u godinu 1942. o kojoj pripovijeda u nastavku romana. Fragment otkriva da se

⁵⁶ „Lik s kojim se čitatelji najviše žele povezati je pripovjedač“ (Davis 2004: 137). Čitalac se u ovom slučaju ne poistovjećuje s političkim stavovima njegovih likova, već s naratorskim kritičkim stavom prema njima, jer se poistovjećuje s naratorom i njegovim dominantnim položajem u priči, koji, dakle, upravlja ne samo tijekom priče,

kroničar nalazi u Crnoj Gori, da je svjedok događajima iz početka rata, te da poznaje topografiju Crne Gore i događaje iz njene povijesti. Opisi mjesta i lokacije su realistički, ipak nisu čisto dekorativni ili u funkciji mapiranja terena za pokret likova. Prostor stvara ideologiju i ideologija je inherentna prostoru koji je, „proklet“. Opisi prostora kod realističkih pisaca su visokoreferencijalni i u službi objektiviziranja historija. Postmodernisti napuštaju takav mimetički postupak. Postmodernisti se „izmišljanjem prostora“ udaljavaju od realnosti i historijskog ideološkog projiciranja. Izmišljeni prostor je impersonalan. pisci žele isticati „nebitnost“ prostora, a da se time lažno smanji njegova realističnost. U paradoksalnoj igri fikcije ideološki predznak prostora uvijek se povećava. Hoće se reći da je fiktivni prostor uvijek ideološki, da je ideologija važna i sveprisutna i neovisna o prostoru. Paradoksalno, ona živi u svakom prostoru i obilježava ga. Ideologija stvara prostor.

U riječi „proklet“ sabrana je sva mitologija, historija i sociologija crnogorskog prostora. Cijeli semantički kompleks prenosi se na identitete ljudi koji na njemu žive i stvara neponovljiv narativ. Narativ o ideologiji prostora koji prethodi rođenju čovjeka. U smislu *prezrene pozitivističke formule* rase, sredine i trenutka prostor na ideološki način određuje čovjeka. Prostor u romanu, smatra Davis preuzimajući Chatmanovu terminologiju, je zapravo „setting.“ U settingu poznato se transponira u nepoznato. Formalistički rečeno, roman razbija automatizaciju percepcije. To je proces svojstven umjetnosti, pogotovo romanu kao lingvističkoj kategoriji. Roman rekonstruira automatizirani prostor putem riječi: „Lokacije su u tom smislu 'poznati nepoznati' prostor, jer stavljajući se na vidjelo gledatelju, one istovremeno postaju nespoznatljive – izvan parametara normalne percepcije“ (Davis 2004: 61).

Mnogi su primjeri u romanu *Svadba* u kojim se ljudski događaj prenosi na „pamćenje prostora“, na njegovu ideologizaciju. Da bi osvojili i kolonizirali prostor, osvajači u romanu *Svadba* pokušavaju prvo osvojiti i kolonizirati ljude, a onda i njihovu svijest. Narator prikazuje likove koji su zadojeni „komunističkom ideologijom“ kao ljude koji se oslobađaju lažne svijesti (*false consciousness*), klasno se osvješćuju. Oni se brane teritorijalno i materijalno, brane i svoju svijest od ideologije: to je njihov otpor i revolucija. Ideologijom protiv ideologije.

već i likovima i njihovim radnjama, kao i opisom prostora i vremena iz svoje kroničarske perspektive, na koncu upravlja, (ne)kritički promatra političku historiju koja se reprezentira kroz političke sudbine likova u romanu, npr.: „Između dva svjetska rata, za dvadeset godina trajanja države koja se „do daljnjeg naređenja“ zvala KHSH i Kraljevina Jugoslavija, Savović je redom pripadao svim opozicionim partijama (osim Komunističke), pa su ga zato trideset i sedam puta premještali po kazni“ (Lalić 2004: 36).; „Za dvadestak dana svrši se i to: rasturi se vojska i pade ustanička vlast, prva s kojom nije imao teže sukobe i koja nije imala vremena da ga udari po džepu. Tek pola godine kasnije, kad je došlo četničko vrijeme sjeti se učitelj kako su 'komunari' malo tražili i, gledajući kako 'makaronci' mnogo i bez mjere uzimaju, pokaja se i pokuša da popravi grešku“ (Lalić 2004: 37).

Nisu svjesni svoje ideologičnosti ali jesu tuđe. Taj proces je centralna tema i glavna odlika lika iz romana *Pesma*, o čemu će biti riječi u narednome poglavlju. Proces kodiranja i prekodiranja grada (prostora) je u romanu *Pesma* u službi *pretvaranja ideologije u fizički i javni znak*. To se u romanu *Svadba* događa putem jezika i disperzije informacija. U romanu *Svadba* je, osim modernih sredstava političke borbe, prisutan politički epski način širenja ideologije i epski ideološki kod: putem junačkih djela i usmene pjesme. To je i završetak romana *Svadba*. Naziv *svadba* vezan je za ritualni događaj koji govori o spajanju ljudi i slavlju u određenom povijesnom prostoru. Unutar demonski semantiziranog prostora, koji djeluje bezizlazno, Lalić stvara kolašinski zatvor kao *mise en abyme* prokletog crnogorskog prostora, maketu iluzornog „otvorenog“ prostora u obliku zatvora. U zatvoru vladaju principi i hijerarhija kao i izvan njega, te se promatraju kao refleksija vanjske stvarnosti.

U ovom političkom romanu (i u svim drugim političkim romanima koji su predmet rada), kreiranje prostora zatvora jedan je od glavnih čimbenika žanra. Zatvori su prostori koji se psihološki reflektiraju na otuđenost (alijenaciju) političkih zatvorenika i političkih likova. Zatvorenik je poput roba, ne posjeduje udio u zajedničkom. Građanin je onaj koji, prema Ranciéru, „onaj koji ima *udjela* u činjenici da vlada i da se njime vlada“ (Ransijer 2013: 139). Totalitarni režim i postojanje zatvora postoje da bi izbrisali tu podjelu i vratili zajedničko na onaj oblik koji je prethodio građanskom: „onaj koji određuje ko ima udela“ (Ransijer 2013: 139). Odnos između prostora i psihologije likova, između zatvora i tijela, zatvora i duše, je dijalektičan i subverzivan: „Da zatvor i kažnjavanje uopšte, spadaju u političku tehnologiju tela, naučio sam možda ne toliko od istorije, koliko od sadašnjosti“ (Fuko 1997: 31). Iz iskustva političkog romana saznajemo da zatvor i kažnjavanje spadaju u *političku tehnologiju tijela*. Već smo spomenuli u prethodnom poglavlju kako je, primjera radi, Tadija Čemerkić politička životinja, on je politička životinja Lalićevog romana *Svadba*. On zastupa aristotelovski stav. On je prvenstveno književni lik koji sebe predstavlja kao čovjeka, koji je pritom politička životinja: „Književnost može pružiti uvid u čovjeka kao političku životinju, istodobno kao ratnu ili ljubavnu životinju“ (Blotner 1966: 7). Zatvor služi za oduzimanje prava čovjek na udio u zajedničkom. Zatvorenik postaje rob. Čitaoci su prinuđeni da na njegovom tijelu čitaju tragove političkog. Za njega politika predstavlja oblik mišljenja koji mora prodrijeti u sve pore društvenog života. Njegovo tijelo nosi rane ideologija, to isto tijelo koje zatvaraju, da bi oslobođeno moglo da doživi transcendentni trenutak dostizanja slobode. Rob *nema vremena* da bi imao udjela u podjeli čulnog ali zato zatvoreniku se to vrijeme prisilno oduzima. Oni se odvajaju od prostora i vremena u kojem mogu imati udjela u zajedničkom.

Tadija Čemerkić je zatvorenik. Čak i kada je van zatvora, njegova duša i tijelo, njegovo iskustvo je formirano u fizičkom i ideološkom zatvoru kojeg se pokušava osloboditi. Fizički zatvori su materijalizacija mračnih ideoloških soba u koje se zatvaraju ljudi, ideološki pogrešni i protivnici. Zatvor sam po sebi, kao arhitektura zatvaranja duše mora imati svoj oblik, koji otkriva vlastitu svrhu:

Soba s tavanicom od teškog kamenog svoda i prozorom izdubljenim pod niskim lukom u tvrđavski debelom zidu sa zapadne strane – sedmica se od ostalih ćelija kolaškinskog zatvora, građenog po uzoru na turske zindane, razlikovala samo po rednom broju i imenu stvorenog od tog broja. U vrijeme kad je u nju doveden Tadija Čemerkić, ta soba je imala i jedno drugo, nezvanično i zatvorskoj upravi nepoznato, ime – „vreće rogova“, koje je dosta jasno označavalo međusobne odnose šestorice njenih stanovnika... Time se izbjegavaju grupisanja i razbijaju postojeći kolektiviteti. (Lalić 2004: 35)

U knjizi *Nadzirati i kažnjavati-Nastanak zatvora* Michel Foucault opisuje odnos zatvorenika i duše i tijela kao političku anatomiju. Zatvorenik predstavlja „manjak vlasti“, kao što kralj predstavlja „višak vlasti.“ Kralj ima svoj pravni status, svoj ritual i prateći diskurs kojim *kodiraju zatvorenici*. Vlast želi predstaviti da je čovjek (zatvorenik), njegovo tijelo rezultat koji njegova duša proizvodi oko njega: „na njemu i u njemu, pomoću vlasti koja se vrši nad kažnjenicima – i, uopštenije uzev, nad onima koji se nadziru, dresiraju, prevaspitavaju; nad ludacima, decom u kući, učenicima, kolonizovanim narodima, nad onima koji su primorani da stoje za mašinom i budu pod nadzorom tokom čitavog svog života“ (Fuko 1997: 31).

Zatvorena duša je, kako tvrdi Foucault, rođena metodama kažnjavanja, nadzora i prinude. Takva duša rezultat je moći, vlasti i znanja. Čovjek koji treba da postane slobodan, rezultat je podčinjenosti: „u njemu je duša koja ga uvodi u život i koja je sama deo te vlasti nad telom. Duša je rezultat i instrument političke anatomije: duša je tamnica tela“ (Fuko 1997: 31). Ovaj fenomen dublje i konkretnije reprezentira roman *Kako upokojiti vampira* Borislava Pekića. On prikazuje kakvi postoje instrumenti u pretvaranju *duše u tamnicu tijela* i kako se koriste u političkom sprovođenju vlasti i moći.

(...) dug i kratak tursko-švapski melez, **nečiste boje lica** (podvukao E.M), duga vrata, bjeličastih očiju, vjeđa i kose. **Mršav i ružan**, s krupnim zubima koji su mu gornju usnu zabacili uvis i zbili je u uzan prostor ispod šiljata nosa – ovaj **proizvod** mješavina i gužvi prvog svjetskog rata bio je još jedini predstavnik zanatlijskog staleža pod četničkom vlašću svedenog na nulu. S druge strane je ovaj vječno nasmejani nekoj predstavljao muslimansku vjeru, od koje su pod sjenkom dvoglavog orla srpske krune, ostala samo dvojica. (Lalić 2004: 27)

Svaki zatvor ima svoje funkcije. Upravnici zatvora i isljednici nalaze se u poziciji zatvorenih i nadziranih. Nesvjesni su svoje pozicije „slobodnog zatvorenika“ u tom paklenom

krugu dehumanizacije čovjekove duše i tijela. Upravnici zatvora su instrumenti totalitarne vlasti. U političkom romanu, likovi nadzornici zatvorenika su osviješćeni, oni spoznaju tragiku svoje lažne pozicije moći. Spoznaju da su po sili prilika i ideologija samo marionete u političkoj igri, te se i sami osjećaju zatvoreno. Paradoksalno se identificiraju sa svojim žrtvama, ili ih razumiju dublje nego što bi trebalo razumjeti svoje protivnike upravo jer dijele tragiku života. Takve funkcije imaju upravnik zatvora Jovan Marković i okivač Džogaz, jedini musliman u romanu. Oni su primjeri kako likovi postaju ideološke funkcije i ideologeme. Opisi takvih likova u romanu nužno su ideološki (koji podrazumijevaju porijeklo, rasu, nacionalnost, i pripadnost ideologiji) ili su isključivo svedeni na ideologiju.

3.5 Kroničarski postupak kao element kompozicije žanra političkog romana

Svako poglavlje Svadbe – od prvog, u kome je opisan dolazak Čemerkićev u kolašinski zatvor, u okove, do poslednjeg, šestog, u kome je prikazano stabilizovanje Čemerkićeve borbene grupe i njena prva akcija- čini samostalnu, pomalo ukočenu i statičnu celinu, bez dovoljno uzajamne kohezije strasti. Ali to nije negativno uticalo na unutrašnji ritam i puls i dela. (Bandić 1965:79)

Pre svega, on još nije savladao problem kompozicije. Njegov postupak je tu nekako više hroničarski. On celinu razvija kroz epizode. One novelistički deluju i remete harmoniju celine. (Bogdanović 1984:80-81)

Sve to možda i najviše smeta da se Svadba primi kao roman. (Bogdanović 1984:80-81)

U prvom izdanju Svadbe bilo je u tekstu katkad i naivnosti, suvoparno i publicistički saopštavnih podataka, fraza, neukusnosti i preterivanja i drugih sitnijih stilskih nedoteranosti. (Bandić 1965:79)

Problem kompozicije romana *Svadba* vrlo je kompleksan, često tumačen, ali i dalje neprecizno definiran, što je vidljivo iz kritičkih osvrta. Roman *Svadba* prvi je Lalićev roman, i kao takav proizišao je iz pišćeve novelističke prakse: „U *Izvidnici* su dati prostorni, vremenski i tematski okviri u kojima će se kretati junaci *Svadbe*“ (Čađenović 1984: 295). Stilsko-tematske veze romana *Svadba* s pripovijetkama nastalim prije njega nisu upitne. Stilska povezanost svjedoči o prirodnom putu razvoja pisca od noveliste do romansijera, na čijem polju je Lalić dao književno-historijski vrijedne rezultate. Također je neupitno jest da je *Svadba* politički roman, i što ovaj rad u konačnici treba i potvrditi.

Kundera u knjizi *Umjetnost romana* iznosi tezu da „roman nije ispovijed autora nego ispitivanje što je ljudski život u klopki u koju se pretvorio svijet“ (Kundera 2002: 30). U romanu *Svadba* klopka je kolašinski zatvor i u njemu projektirana kompleksna slika crnogorskog političkog i ratnog života. Roman ispituje *vlastito Ja problemskog individuuma*, najviše u liku Tadije Čemerkića, koji je kohezijski element svih poglavlja romana, kao što su „svi romani svih vremena usredotočeni na zagonetku vlastitoga Ja“ (Kundera 2002: 27).

Tadijin govor odlikuje se humorom, a njegova riječ je uvijek duhovito-tragična, tako da se cijelim diskursom ovog romana provlači i dominira humoristička nota; čak i u trenucima kada je Tadija suočen sa smrću, još više ističe karakteristike svog humornog lika. Humor je element u kojem su mnogi mislioci vidjeli porijeklo romana: „sviđa mi se pomisao da je umjetnost romana došla na svijet kao jeka Božjega smijeha“ (Kundera 2002: 142), pri čemu je Tadijin lik *realiziran prema načelu humora*, a humorni aspekt upućuje na romaničnost i romansiranje fabule.

U kritičkome osvrtu Jovan Čađenović dao je precizne ocjene u svim aspektima tumačenja romana *Svadbe*, pa u jednom dijelu teksta konstatira: „Prilikom razmatranja kompozicije *Svadbe* kritičari su imali u vidu zahtjeve klasične realističke poetike, ne pitajući se da li tim zahtjevima mora da se povinuje djelo novijega porijekla i modernijega izraza“ (Čađenović 1985). Moderni izraz poetike romana *Svadba* ogleda se u fragmentarnosti, historičnosti diskursa. Roman aktivira kroničarski tip pripovijedanja. Izražava protejsku prirodu romana što u svoj narativ uvlači mnogo tipova diskursa. Na koncu, koristi biografizam kao moderni postupak portretiranja likova. To su sve elementi graničnog romana, koji će u postmoderni biti glavni činioci strukture i prirode romana.

Neki su kritičari uspješno primijetili da je fragmentarnost kompozicije (neovisnost poglavlja) proizišla iz gradacije radnje. U prvom dijelu, koji govori o kolašinskom zatvoru, roman je *široko zasnovan*, dok je drugi dio, nakon Tadijinog bijega i bijega njegovih prijatelja zatvorenika, dinamičniji i suženiji. Ovo je odlika dinamično obrađene fabule i uspješno realizirana priča (siže), koji ima svoj okvir, a što je slabo primijećeno u kritici.

Naime, na okvirima romana (u prologu), opisana je slika puta između Podgorice i Kolašina, i kolone talijanskih kamiona koja dovozi Tadiju. Nakon razvoja događaja, kolona se opet našla u epilogu, također s Tadijom na putu nazad ka Podgorici. Kolona, kao historija i njeni događaji, odigrali su puni krug u prostoru i vremenu i time donijeli promjenu stvarnosti. Široko zasnovanim okvirom i Tadijom kao „kohezijskim elementom“, „čitalac je u mogućnosti da uočavanjem tematsko-motivski srodnih fragmenata asocijativnim putem vrši njihovo

ulančavanje u duže narativne forme“ (Jestrović 1996: 73). Imajući u vidu rečeno nije točna konstatacija kritike da je *Svadba* opterećena mnogim epizodama koje nisu tijesno povezane s glavnom radnjom i da je radnja razbijena. Točan je drugi dio te konstatacije da takav postupak odaje utisak mozaičnosti kompozicije, što je u skladu s konstatacijom da se radi o modernistički komponiranom romanu, koji napušta stegu socrealističkog romana dekomponirajući strukturu i konvencije čvrsto povezane fabule realističkog tipa.

Da je u prvom dijelu romana izgrađena široka epska slika događaja s mnogo likova i pojedinosti u obliku mozaika, činjenica je koja govori u prilog tendencije prema biografizmu i sukcesivnom mozaičkom nizanju sudbina u romanu. Miloš Bandić pojašnjava da: „Maltene uz svaku ličnost vezana je neka anegdota ili doživljaj iz prošlosti i ta (hroničarsko-biografska) retrospekcija obično počinje ovako“ (Bandić 1965: 77). Lalić uvodi čitaoca u priču o zatvorenicima, portretira lika koji se preziva Tomeljić: „A za razliku od ostalih, ovaj Tomeljić je imao sasvim kratku i jednostavnu biografiju“ (Lalić 2004: 48). Nizanjem biografija likova, ističe se historičnost i političnost čovjeka, historijski karakter književnosti. Biografizam pronalazimo kod postmodernističkih pripovjedača južnoslavenske interliterarne zajednice, kojima je Lalić nesumnjivo mogao biti uzor.

U sadržaju romana obitava historijski diskurs koji njegovu vjerodostojnost i estetiku podiže na viši nivo. Prisustvo diskursa nagovještava odnos romana prema historiji, potvrđuje romanesknu praksu romana kao narativa o prošlosti. *Svadba* teži postati, ili bolje rečeno, potvrditi zvaničnu političku historiju, potvrditi pozitivnu političku priču o Revoluciji i narodnooslobodilačkoj borbi. Postoje mnogi primjeri unutar diskursa *Svadbe* koji svjedoče o tendencijama kroničara-pripovjedača da istinito ispriča događaje iz bliske prošlosti:

1. „Godina 1941. izmače se u daleku tamnu prošlost, bitke, likovi, detalji iz nje dobiše i predznak i prisjenak istorijskih pojava a neka imena treperavu ljepotu zvijezda“ (Lalić 2004: 50).

2. „...između dva svjetska rata, za dvadeset godina trajanja države koja se 'do daljnjeg naređenja' zvala KSHS i Kraljevina Jugoslavija“ (Lalić 2004: 36).

3. „...tek sredinom januara, kada su pravoslavni praznici proslavljeni krvavim pokoljima muslimanske raje u Sandžaku“ (Lalić 2004: 36).

Primjera kroničarskog pripovijedanja je mnogo. *Svadba* ostvaruje protejsku prirodu gutajući različite tipove diskursa, time potvrđuje prisustvo dokumentarizma i publicistike. Međutim, „kroničarski“ pristup nije isključivo u službi davanja kroničarskog stila i historijske vjerodostojnosti književnoj istini, već i u prikazivanju historije „sačinjen[e] od proživljenih

doživljaja i mračnih dubina društva“ (Ransijer 2008: 71). Lalić u *Svadbi* daje najrazličitije tipove tekstova, npr.:

1. Spisak mrtvih zatvorenika Jovana Markovića s kojima je on „pokušavao da razgovara“, i koji nam izlaže njihove sudbine. Sve biografije tih likova su date kao tragične sudbine historijskih previranja i kao žrtve ideologija.

2. Glas Crnogorca: „kratkovidni prosvjetitelj natrapa na jedan od onih čudnih gebelskovskih članaka u kojem se tvrdi“ (Lalić 2004: 38).

3. Spominje četničke časopise poput *Vreme*, *Policija*, *Žandarmerijski glasnik*, *Pakao*, naravno dajući ih kroz grotesknu estetičku koncepciju stvarnosti koja odgovara modusu političkog romana i negativno ih predstavljajući: „da pokaže kako i štampa ima svoje gore od najgorih, izrode i nakaze“ (Lalić 2004: 67).

Ove odlomke i publicističke elemente romana *Svadba*, kritika je ocijenila kao „prizemne, koji nisu bez književnog kvaliteta, ali jasno odudaraju od čisto umetničkog pripovedanja“ (Bogdanović 1984: 81). Ipak dokaz su modernističke prirode romana *Svadba*, ideološkog portretiranja likova⁵⁷ i njegove protejske prirode koja „ne pristaje na hijerarhiju vrijednosti žanrovskog sistema, nego ju osporava ili ruši, nastojeći da i druge žanrove uvuče u obzor svog autorefleksivnog i kritičkog duha“ (Kazaz 2004: 13).

U *Svadbi* je sve u funkciji historiografskog prikazivanja crnogorske ratne i političke zbilje, zatim portretiranja likova. Risto Obradović je lik koji *nije imao druge duhovne hrane* osim ideologije. Veličko Savović je osuđen na robiju *zbog propagande* i zbog toga što je čitao novinski članak na jednoj sahrani. Ovi portreti samo su funkcije u političkoj sferi romana, likovi bez svog privatnog života i svoje prošlosti. Jacques Rancière kaže da je historiji stvaranje mita njena osnovna funkcija, te da su njeni dokumenti „uobrazilja – u budućnosti – tih velikih uobrazilja ljudi i uobrazilja – u prošlosti – onih koji su zaduženi da prikažu da su se stvari, zaista, desile u skladu s njihovim prividnim upravljanjem događaja. Ta historijska nauka je tautologija moći“ (Ransijer 2008: 79). Lalić pokušava razoriti historijsku tautologiju moći u prikazivanju ratnih događaja, suprotstaviti historijskom režimu pamćenja dokumenata doživljaj pojedinaca i subjekta o načinima reprezentacije događaja i biografija. Lalić umjesto režima moći i vlasti nudi književnu istinu: „satkanu od onoga što svedoci znaju i onoga što im ostaje nepoznato, od svesnog delovanja pojedinaca i od nesvesnog zakona koji ih povezuje“

⁵⁷ „Uskoro zatim, listajući novine talijanskog guvernerstva na Cetinju „Glas Crnogorca“, kratkovidni prosvjetitelj natrapa na jedan od onih čudnih gebelsovskih članaka u kojem se tvrdi da, u slučaju poraza osovinskih sila – plodovi pobjede neće pripasti plutokratima iz Engleske i Amerike, nego samo azijsko-boljševičkoj Rusiji. Pri drugom čitanju članak mu se još više dopade – ličio je na batinu koja nekako dvostruko, istovremeno s oba kraja, tuče po četničkim glavurdama“ (Lalić 2004: 38).

(Ransijer 2008: 79). Lalić koristi publicistiku, kompleksno modelira likove i njihove biografije, dopunjava njihove ideološke karaktere, i gradi čitavu kompleksnu reprezentaciju političke stvarnosti u kojoj su mediji imali ulogu da: „vješto i ubjedljivo lažu i kako ta njihova laž pruža veliku pomoć“ (Lalić 2004: 67).

Pokušali smo pokazati da su sve osobine romana koje je kritika prikazala negativno ili loše, u ovom romanu (*da nije savladao problem kompozicije; da je pripovijedanje više hroničarsko, ali i suvoparno i publicističko, itd.*) ustvari elementi modernizma i širenje tipova diskursa u narativnom postupku. To su čimbenici koji govore da je roman *Svadba* **granični politički roman između socrealizma i modernizma**.

„Novelistički“ dijelovi romana u kritici su prikazani ili kao pripovjedački nedostaci, ili kao da *Svadba* nije roman u pravom smislu riječi. Međutim, pokazali smo da se radi o čimbenicima modernistički orijentiranoga romana, koji napušta poetiku realističkog kompozicijskog i stilskog postupka te umjesto čvrsto uvezanih poglavlja pravi mnogo širi okvir za obradu tematsko-političke sudbine, kakva je sudbina Tadije Čemerkića i crnogorskog društva tijekom 1942. godine. To su postupci, koje na ovom nivou iz *Svadbe*, Mihailo Lalić više nije ponovio u kasnije svojim romanima.

Mihailo Lalić je ovaj postupak mnogo više njegovao u putopisnim prozama i memoarima iz kojih su nastajali neki od njegovih romana. Ova stilska tendencija može se očitovati na svim nivoima njegovog romanesknog opusa. Dakako da je i ovaj roman nastao kao sinteza pišćevih prethodnih radova i interesiranja. Kao što smo ranije spomenuli to je prirodan slijed razvoja romanopisca. Lalić je svu širinu, i kako je to nazvao Krsto Pižurica *epsku raspričanost*, mogao da ostvari na pravi način u romanu. I to je uspjelo pa je roman *Svadba*, ne samo prvi, nego i jedini *granični politički roman* unutar Lalićevog opusa. S njime je započeo duhovno-razvojni prelazak iz novelista u romanopisca i naznačio početak najuspjelije sage o Crnogorcima i crnogorskom društvu u XX. stoljeću. To je i prvi politički roman u crnogorsko-srpskoj međuknjiževnoj zajednici, te kao takav značajan doprinos žanrovskoj slici političkog romana unutar južnoslavenskog književnog kruga.

3.6 Kraj *Svadbe* i početak zajedničkog života

Svadba objavljena 1950. godine, jest slika pobjede socijalističke ideje i komunizma u Drugom svjetskom ratu, te entuzijastični pogled na političku i društvenu budućnost zemalja

bivše Jugoslavije.⁵⁸ To su prilike u kojima je za Lalića i pisce njegovog političkog opredjeljenja bilo važno braniti ideju revolucije i socijalizma. Ideje koje su branili svojim književnim djelima. U određenoj mjeri imali su kritički odnos prema nekim lošim rezultatima borbi. Likovi graničnih romana između socrealizma i modernizma, poput Tadije Čemerkića, Miće Ranovića, Andrije Vekovića i sličnih karaktera uspijevaju pobjeći iz zatvora, iz mračnih političkih zatvorenih prostora, ili svojom smrću potvrditi svoju ideološku bitku. Ali likovi postmodernističkih romana poput Borisa Davidovića zauvijek ostaju zarobljeni u zatvorima ideoloških projekcija i fizički i mentalno, a njihova smrt tajna i bezimena kao smrt Jozefa K., istovremeno kao i njihova borba.

Ranciére kaže da književnost mora živjeti „u procepu između razuma kolektivne inertnosti i delovanja pojedinca koji tvrdoglavo sanjaju o boljem svetu za sebe i za druge“ (Ransijer 2008: 83). Lalić se nije trudio da stvori historijsku ili povijesnu priliku u liku Tadije Čemerkića kao budućeg nosioca društvenog zakona koji je pobijedio u ratu. Lalić se kretao u poljima kritike politike koja je nastupila nakon rata, reprezentirajući prirodni i iskreni entuzijazam revolucije tijekom samog rata kao kontrast postratnom stanju ideje o revoluciji. Slikajući entuzijazam u liku Tadije Čemerkića Lalić je kritički pristupio predstavljanju revolucionara nakon rata, tih ljudi koji su u ratu politički djelovali i u ratu se borili sanjajući tvrdoglavo o boljem svijetu za sebe i za Druge.

⁵⁸ *Svadba* je bila najava budućeg (ne)sretnog zajedničkog života zemalja bivše Jugoslavije. Ona predstavlja početak izgradnje novog društvenog i kulturnog života na ruševinama Drugog svjetskog rata. Ustavom koji je donijet 31. siječnja 1946. godine Jugoslavije mijenja naziv u Federativna Narodna Republika Jugoslavija. Taj Ustav je imenovao pet nacija i šest republika: Slovenija, Hrvatska, Bosna i Hercegovina, Crna Gora i Makedonija i Srbija koja je u svom sastavu imala i Autonomne Pokrajine Vojvodina i Kosmet. Formalno federalna, Jugoslavijom je vladala centralizirana KPJ i Predsjednik republike Josip Broz Tito. Nakon donošenja Ustava izvršena je nacionalizacija imovine. 1948. godine Tito nije prihvatio miješanje Staljina u unutrašnje stvari Jugoslavije, te do Staljinove smrti nastupa era hladnih odnosa sa Sovjetskim Savezom. Staljinovi simpatizeri u Jugoslaviji su slani u logore. 1950. godine uvedeno je samoupravljanje kao ekonomsko-politički koncept.

4. OSKAR DAVIČO-*PESMA* (PSIHOLOŠKI POLITIČKI ROMAN I UPISIVANJE KOMUNISTIČKE I FAŠISTIČKE IDEOLOGIJE U ROMANU)

4.1 Politička potka *Pesme*

Oskar Davičo je svoj najbolji i debitantski roman *Pesma*, za koji je ovjenčan NIN-ovom nagradom, stvarao u periodu najvećih ratnih i političkih turbulencija u historiji civilizacije. On je poeziju i politiku, odnosno život i historiju najkrvavije i najradikalnije decenije pretočio u roman i jednu dilemu Miće Ranovića, mladog pobunjenog komunista i glavnog junaka romana *Pesma*. Lijeva dogmatska dilema⁵⁹ je politički radikalni diskurs, koji je pisanje *književnosti* doživljavao kao napuštanje borbe i akcije, a to je i centralna tema romana *Pesma*. Najveći problem modernog vremena je borba između discipline i slobode. Revolucionari „boreći se za slobodu dužni su da podlegnu krajnjoj disciplini“ (Lalić 1980), rekao je Lalić u intervjuu za televiziju Titograd. To je najvažniji moralni psihološki sukob unutar lika Miće Ranovića, junaka *Pesme*, te nitko nije to bolje opisao od Lalića ovim riječima.

Naime, u liku Miće Ranovića sukobljavaju se komunistički, revolucionarni i partijski moral koji propagira svaki asketizam (pogotovo ljubavno-seksualni) i njegova ljudska priroda koja se opire tom moralu. O tome će biti kasnije riječi. Romani *Svadba* i *Pesma* bave se ulogom pojedinca, odnosno čovjeka u ratu i revoluciji. Tematski, i u reprezentaciji ideologije fikcije ova dva djela čine romaneskni par, iako su i strukturno i psihološki posve različiti. Termin romaneskni par kao kritički i teorijski okvir pristupa tumačenju preuzet je iz knjige Envera Kazaza *Bosanski roman XX stoljeća*.

Još 1988. je Branko Biočina u radu *Davičova „Pesma“ i tipologija negativnog junaka*, objavljenom u Zborniku radova sa znanstvenog skupa *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*, vidio komparativnu razvojnu vezu unutar tradicije južnoslavenskog romana između *Svadbe* i *Pesme* u našem radu žanrovski opisivanu:

„Već 1950. godine, kad je Mihailo Lalić objavio roman *Svadba*, moglo se uočiti da psihologija lika napušta tada važeće normative teorije književnosti, a koji su važili još od predratne tzv. socijalne književnosti, a koji su po utvrđenim standardima, bez dubljih životnih sokova, a prema aktualnim političkim ciljevima, dala je likove koji su djelovali shematski i idealizirano.

⁵⁹ Pod lijevim dogmaticima Davičo je podrazumijevao „one čije je shvatanje umetnosti zakržljalo, i ostalo da čami negde na granici osamnaestog stoleća, dakle ljudi čiji se ukus nije razvijao s vremenom i slobodama za koje su se istovremeno isključivo bili politički angažovali. Ti ljudi nisu uspevali da izjednače smisao političkih i stvaralačkih sloboda, nego su političkim opredeljenjem recimo, bili napredni, a poetski konzervativni, da ne kažem ravnodušni. One koji nisu umeli politiku i poeziju da dožive kao dva aspekta istoga nivoa izjednačenih u spojenim sudovima ove epohe“ (Davičo 1981: 130).

Lik pozitivnog junaka odgovarao je romantičnom zamišljenom u budućnost, a već nakon što je preobražaj naznačen spomenutim Lalićevim romanom književnost je krenula iz toga začaranoga kruga u pravcu općih ljudskih situacija. Apsurdi i nečovještva rata postaju i u srpskoj literaturi motivima moralnih distanciranja, ali kao teme univerzalno ljudske. Taj je novi pristup rezultirao djelima Daviča, Lalića, Ćosića, Ćopića i drugih a uočljiv je i drugim književnostima jugoslavenskih naroda.“ (Biočina 1988: 139)

Prateći razvoj žanra političkog romana kroz ovaj rad, vidimo kako je preko Miroslava Krležu u hrvatskoj, a onda Lalića u crnogorskoj književnosti dolazilo do oslobađanja od formalnog-kompozicijskoga i tipološkog shematizma u romanu prema modernističkim i ironijskim diskursima književnosti. Ipak, Lalićevi romani duboko su ukorijenjeni u crnogorsku književnu i kulturnu tradiciju. To nije jedina razlika u odnosu na Davičov roman: „Davičov roman je svojom usijanošću, ponesenošću i lirskom metaforičnošću neka vrsta lirske poeme u prozi, dok Lalićeva proza, znatno gušća smislom i značenjima predstavlja cjelinu realističke slike, noseći tradicionalnu etičku poruku o poštenju i časti, unutarnji nemir njegoševske dileme i filozofsku dubinu narodne epike“ (Biočina 1988: 139). Davičov roman se razvija na tradiciji srpske realističke proze koju *temeljito obnavlja*, a Lalićev roman na temeljima crnogorske njegoševsko-romantičarske poetike, koja u svom postamentu ima problem slobode kao etičke, moralne instance. Kod Lalića, kako smo pokazali u ranijem poglavlju, razvija se na temelju slobode kao političke determinacije. Problem slobode je epicentar i romana *Pesma*, koji, također, kao i kod Lalića ima političke determinacije.

Glavna šira historijska tema romana reklo bi se da je antifašistička obrana Beograda u tijeku Drugog svjetskog rata, odnosno događaji u fašistički okupiranome Beogradu. Kroz lik Miće, glavnog lika romana, Oskar Davičo ispituje moralne dileme revolucije i probleme partijske discipline. Ovim romanom pokazao se kao „veliki pionir naše literature...koji se tada, u 'siva vremena' dogmatizma, tako reći jedini uspešno rvaio s problemom lirskog speva o heroju revolucije...“ (Lukić 1968: 72), te mu je romanom *Pesma*, kako odlično konstatira Sveta Lukić, pripala slava kao *prvom našem novatorskom romanu* „o svojeglavom skojevцу u okupiranome Beogradu“ (Lukić 1968: 72). *Svojeglavi skojevac* je malo dublji psihološki problem Miće Ranovića, o čemu će biti riječi kasnije u tekstu. Roman *Pesma* je roman s više tema koje se prepliću u narativnom tijeku. Teme su ovisne o ideologijama s kojima se prepliću. Teme⁶⁰ u romanu ilustriraju psihološki portreti likova predstavnika tih ideologija. Teza ovog rada jest da je *Pesma* politički roman, upravo zato jer prikazuje funkcije političkih ideologija i djelovanja

⁶⁰ Usp.: „Kategorija ili **okvir** semantičke makrostrukture koji je moguće izvući, odnosno prikupiti iz distinktivnih i diskontinuiranih tekstualnih elemenata koji (smatra se) temu ilustruju“ (Prins 2011: 200).

kao političkog putovanja u budućnost, što su njegove makrostrukturne kategorije: „U poetskom i značenjski višeslojnom romanu Oskara Daviča *Pesma* (1952) sreća se projicira kroz pokret u budućnost. Taj pokret je svjesna borba kojoj je cilj postizanje nekog idealiziranog budućeg stanja“ (Czerwiński 2018: 50), ali i portretiranje političkog sukoba na psihološkoj točki gledišta.

I *Pesma* postiže polifonost kroz centralizam politika i ideologija, koji Jameson naziva *totalizujuća potpunošć*. Međutim, za razliku od *Svadbe* kod koje se centralizam postiže sveznajućim naratorskim postupkom u kojem se daju vanjske manifestacije ideologija i kako one utječu na život pojedinca u kolektivu, u romanu *Pesma* prikazuje se mnogo dublje iznutra, iz unutarnjeg života i govora likova koliko ideologija nagriza i proždire intimni i psihološki život pojedinca, a narator ulazi u svijest likova ne bi li prikazao dimenzije lažne ideološke svijesti, bile one pozitivne ili negativne sa stajališta revolucije. U psihološkoj dimenziji romana *Pesma* se nadovezuje na žanrovsku tradiciju romana Miroslava Krleža, o čemu je ranije bilo riječi. U intervjuu *Poezija i politika su čežnja za slobodama* Davičo ispisuje svoj poetsko-politički stav koji polazi od životnih i ratnih iskustava i njegovo polazište: „Ja se nisam bavio politikom zato što me je zanimalo fenomen politike. Mene je interesovala poezija kao fenomen. Ali politika je već meni bila, u toj jednačini jedinstvenih polja poezije kao života, jedan drugi aspekt fenomena koji me je suštinski interesovao“ (Davičo 1981: 127).

Davičovo iskustvo kao člana KPJ iz međuratnog političkog života i tijekom rata transponirano je i pozitivistički kazano upisano kao ideologija u romanu *Pesma*. Osim toga njegov književni rad, kao i mnogih drugih književnika iz te generacije, prati progon, cenzura i zatvaranje, jer je njihov književni rad bio u velikoj mjeri povezan s njihovom političkom aktivnošću (ili je bio modus političkog mišljenja): „Bio sam, uostalom, u ono vreme proganjan kao komunista od strane policije. I bio sam, razumljivo, na neki način progonjen i kao pesnik“ (Davičo 1981: 131). Dvostruku poziciju pjesnika i komunista, Davičo razdvaja na dijalektični odnos *hommo poeticusa* i *hommo politicusa*. Ovaj dijalektični odnos reprezentira kroz dva lika u romanu *Pesma*, odnosno kroz dvije pripovjedne linije i dva žanrovska načina: Miću Ranovića i Andriju Vekovića. Vidjet ćemo dalje u našem radu kako je dvostruka dijalektična pozicija realizirana u prozi Danila Kiša, i ona će biti egzemplarna za politički roman u postmodernističkom diskursu. Oskar Davičo pripada drukčijem društvenopolitičkom miljeu i njegova generacija ima drukčije političko iskustvo i drukčiji sukob politike s književnošću, stoga roman *Pesma* na drukčiji način reprezentira političku realnost.

Davičo je bio sekretar Mjesnog komiteta KPJ u Bihaću. 1932. je uhapšen i od Suda za zaštitu države osuđen na pet godina zatvora. Kaznu je odslužio u KPD Sremska Mitrovica: „Ali, dok sam silom neprilika bivao obuzet političkim aspektom stvari, ja nisam umeo da pišem pesme. Dok sam ilegalno radio kao sekretar komiteta u Bihaću, sreskog i mesnog, 1931 -1932, nisam pisao pesme“ (Davičo 1981: 127), kaže Davičo⁶¹ u intervjuu. Od 1938. do početka rata živi prvo u Beogradu, a zatim i u Zagrebu. U časopisu *Naša stvarnost*, 1938. je objavio ciklus pesama *Tri zida*, *Detinjstvo* i *Srbija*. Zbirka *Pesme*, koju je objavio iste godine, zabranjena je zbog teške povrede javnog morala, a Davičo je uhapšen.

Godine 1940. biva isključen iz KPJ po odluci Agitpropa zbog suradnje u Krležinom *Pečatu*, gdje je pod pseudonimom S. Kovačić objavio ciklus pjesama *Hana* i prijevod *Uzorane ledine* od Šolohova. Početak Drugog svjetskog rata ga je zatekao u Splitu gdje se bavio ilegalnim radom. Biva uhapšen i interniran u Borgo Val di Taro u Italiji (okrug Parma). Iz Italije bježi 1943, i preko Monte Gorgena stiže do Dalmacije. Stupa u redove Prve proleterske divizije, s kojom prelazi Bosnu, Crnu Goru, Sandžak, Taru, Durmitor. Odatle je prebačen na Vis, gdje je kraće vrijeme radio u Presbirou. Zatim je s jedinicom, preko Valjeva, Arandjelovca, stigao u oktobru 1944. do Beograda, gdje učestvuje u borbama za oslobođenje grada. Slike i događaji oslobođenja Beograda utkane su u tkivo romana o kojem pišemo. Po oslobođenju, uključen je u grupu koja je osnovala TANJUG, a potom prelazi u *Borbu* i *Glas*. Putuje s delegacijom pisaca po Bugarskoj; s Ivom Andrićem, Radovanom Zogovićem i Anicom Savić Rebac. Godine 1944, izabran je za prvog sekretara Udruženja književnika Srbije. Izvještava kao dopisnik sa suđenja u Nirnbergu, a zatim boravi u Grčkoj gdje prati Markosove partizane. Poslije toga napušta novinarstvo i bavi se isključivo književnošću. Doživljava iz Grčke opisat će 1947. u knjizi putopisa *Među Markosovim partizanima*. Nakon što se general Markos opredijelio za Rezoluciju Informbiroa, knjiga je povučena iz prodaje. Po filmskom scenariju *Majka Katina*, koji je Davičo napisao po istoj knjizi, snimljen je film (u režiji Nikole Popovića), koji je stavljen u „bunker“ zbog nepromijenjene jugoslavenske politike prema Grčkoj.

Ako se usuglasimo s tvrdnjom Lennarda Davisa da su „romanopisci, posebno, sposobni suprotstaviti se nekim destruktivnim silama u društvu jednostavnim predstavljanjem u fikciji“ (Davis 2004: 132), onda ćemo vrlo lako u romanu *Pesma* pronaći politički bunt protiv tiranije

⁶¹ U liku Vekovića i njegovoj biografiji dao je reprezentaciju ne samo godine nadrealizovanja u poeziji, već i politički i društveni impuls koji je prethodio tom pokretu kao i godine nakon „napuštanja“ nadrealističkog diskursa u poeziji, uopće odnos književnosti prema epohi, i odnos stvarnosti prema književnosti.

i protiv ideologije, protiv nerazumijevanja i protiv nametanja apsolutizirajućih moralnih vrijednosti:

Zato što su govorile o Hani, o ljubavi, koja je za njih značila isto što i „napuštanje borbe“. Apsurdno? Taj me apsurd mučio od 1939. do 1952. Odgovorio sam na sve to *Pesmom*. Izneo sam tu optužbu kao da je Mićina dilema. (Davičo 1981: 131)

U romanu se na više mjesta ističe buntovna svijest likova koja je lajtmotiv u kategoriji reprezentacije revolucionarnog mentaliteta i karaktera likova⁶². Revolt i pobuna, politička i umjetnička izražava se na mnogim mjestima u romanu *Pesma*, a tu tvrdnju možemo dopuniti konstatacijom Radomira Konstantinovića, koji Daviča smatra i promatra u biti antitradicionalistom. Prema Konstantinoviću cjelokupna Davičova poetika koncentrirana je oko pojma antitradicionalizma i narušavanja svih mogućih kanona i uvriježenih mišljenja: „Anti-tradicionalist po svom najdubljem duševnom opredeljenju, i kao takav na udarcu svih koji ne mogu s njime, istinski da ponove njegov stih iz Hane (1939): *Nek tvoje bude sve, daj meni sunovrate*“ (Konstantinović 1980: 5). Pobornik žanra političkog romana i nužno mora biti antitradicionalan i to je uvjet kritičkog pogleda na političku, društvenu i kulturnu stvarnost svoga vremena. Antitradicionalist je otuđenik i *razdruštveni* element koji promatra stvarnost izvana i iznutra; čovjek koji se udaljio od ideologija da bi ih mogao kritizirati. Pisac političkog romana je *sine qua non* antitradicionalist i književni inovator: „*Pesmi* je priznat nov ugao gledanja i nov način prezentacije tematskog materijala ratne proze, silovit i smeo prodor u oblast psihološkog i, naročito, isticanje ljudske dimenzije individualnosti književnog junaka, a u fakturi unutrašnja poetska tenzija i nadahnuto prevazilaženje tradicionalnih realističnih uslovnosti proznog izraza“ (Palavestra 2012: 286).

Davičo je antitradicionalist, ali u proznom izrazu kao što primjećuje Palavestra. Palavestrina konstatacija da u se *Pesmi* nalazi *nov način prezentacije materijala*, u svezi je s jedinim od glavnih čimbenika političkog romana kao žanra: a to je reprezentacija ideologizirane i politizirane stvarnosti i subjektivnog Ja u romanu koji je razaranje dogmatičnog političkog uma putem kritike i ironije. Realizam je kao estetička koncepcija prisutan kod većine podvrsta žanra političkog romana (osim kod antitutopijskih romana koji aktiviraju fantastiku kao sredstvo modeliranja političke stvarnosti). Kao što je Davičo

⁶² Usp.: „Dotadanje njegovo pisanje, bez nade da će načiniti ljudima nužnu pesmu, hranilo se uverenjem o autonomnosti poetskog izražavanja i eksperimentisanja. Ono nije trebalo da apsorbujе društvenu nužnost. Revolt koji je objašnjavao Vekovića bio je dovoljan i njegovim stihovima i svemu ostalom što je činio. (...) Senzualnost i ljubav značile su kontrapravila društvenim pravilima, a humor, neozbiljnost i osobenjaštvo bili su oblici jednog protestnog nekonformizma. (...) U svakom poricanju, pa i odbijanju ima totalitarizma, kao što svako nadmetanje i svaka borba implicira želje za pobedom“ (Davičo 1988: 135).

antitradicionalist, tako su Mića Ranović i Andrija Veković, glavni junaci *Pesme*, antitradicionalisti, u dijalektičnoj korelaciji s politikom društva i s njenom prošlošću, a sve zbog političkog pogleda u budućnost. Oni su politički i umjetnički utopisti koji se ne mire s postojećim stanjem stvari, čak i kad se čini da ono dostiže njihove ideale. To su nemirni duhovi našeg društva koji mijenjaju društvo i njegove norme jer ih nikad ne prihvataju: ne prihvataju poredak, moć, vlast, kanon, predrasude i stereotipe, okoštale ideologije, ali su paradoksalno i sami zatvorenici vlastitih ideoloških ili poetoloških ideologija i iluzija. Mića Ranović i Andrija Veković su književni simboli političkih otuđenika južnoslavenske književnosti i njihovi najvjerniji psihološki portreti. Vidjet ćemo u nastavku da su njihova politička otuđenja proizvod ili bolje rečeno posljedica njihovih identitetskih traganja i samospoznaja. A to su glavne osobnosti likova u političkim romanima. Te osobine Palavestra kontradiktorno svojim drugim konstatacijama o Daviču tumači na sljedeći način: „Vidne slabosti autorovog političkog apriorizma i idejne tendencioznosti sa stanovišta jedne kvazirevolucionarne moralističke pravovernosti, očigledne i predominantne u kasnijim Davičovim romanima, u *Pesmi* su bile tek u zametku“ (Palavestra 2012: 287).

Ipak, Davičovi likovi Mića i Andrija nisu simboli *kvazirevolucionarne moralističke pravnovjernosti*, a nisu ni *idejno tendenciozni*, nego su mnogo dublji i životniji likovi, psihološki mnogo kompleksniji i „realističniji“ nego što su to Lalićevi likovi u *Svadbi*, i nego što je većina književnih likova s eksplicitnim i radikalnim političkim stavovima, u kasnijim književnim i romanesknim ostvarenjima u južnoslavenskoj književnosti. Davičo je u južnoslavenskoj književnosti otišao najdalje u eksplicitnom istraživanju čovjekovog političkog bića i prikazao njegove društvene reperkusije: „Kao što će postati jasno iz samih romana, ljudi uglavnom nisu svjesni i ni u kojem slučaju ne mogu shvatiti sile koje pokreću prisvajanje njihove agencije. Rečeno drugačije, ovaj pomak je od onoga što politika čini za ljude do onoga što ona čini ljudima“ (Scheingold 2010: 2). Cilj rada jest da pokaže na koji način *Pesma* prikazuje i kojim književnim sredstvima ono što politika čini protiv ljudi, ali ne za ljude. Književna funkcija nije isključivo politička i proklamatorska. Ona je književna i tvori autentičan fiktivni svijet i psihološke likove koji se nameću čitaocu svojom individualnošću i originalnošću, odnosno jedinstvenost koja je svojstvena velikim književnim likovima. „Svodeći književnost samo na jednu od njenih funkcija, i to dosta prizemnu, a svakako ne i najznačajniju, Oskar Davičo u prozi primenjuje jednu vrstu transformacije poetskog postupka u politički čin i izlaže se opasnosti da mu se delo ugasi kada prođe trenutak za koji je vezano“ (Palavestra 2012: 289), radikalno kritizira Palavestra Davičovu prozu, zanemarujući činjenicu

da je transformacija poetskog postupka u politički čin, odnosno transformacija stvarnosti u fikciju (u ovom slučaju politike, ali i ljubavi, rata, itd.) *par excellence* književni i romaneskni postupak koji ćemo nadalje bliže razotkriti: „Projektirajući neprihvatljive emocije u likove, činimo upravo ono što ne možemo činiti bez štete u stvarnom životu – zamagljujemo razliku između činjenica i fikcije. Prostor romana očito pruža sigurno mjesto čitaocima koje će omogućiti kaotično testiranje stvarnosti“ (Davis 2014: 20). Poetska transformacija političkog (nije to jedina funkcija romana *Pesma*) ovaj roman čini političkim romanom. Apsolutno je prihvatljiv poziv za čitaoca da bude književni i politički komentator *Pesme* za emotivno testiranje i kritiziranje političkih stavova Miće Ranovića, ili lirske meditativnosti i seksualnosti života, ili politike poezije Andrije Vekovića, kao što čitalac kritizira i igra aktivnu ulogu dok čita o ljubavnom životu i aktivnostima primjerice Ane Karenjine, ili Emme Bovary, ili političko djelovanje Petra Verhovenskog ili Nikolaja Stavrogina, sudbinu i ponašanje Jozefa K. itd. Njihova politička uvjerenja su naslijeđene riječi i preostaci pojmova iz prošlih vremena, koja su u romanu društveno-simbolični čin, koji Jameson naziva *ideologemama*; imanentni su dio svakog romana, kako to objašnjava Davis, koji roman kroz proces fikcionalizacije pretvara, u slučaju romana *Pesma* u psihološku traumu i traumu identiteta glavnih junaka. Pokazat ćemo da se u *Pesmi* odvija sličan proces kao što Jameson pokazuje da se odvija u *Staroj devojci* od Balzaca: „ispunjenje želja ili unošenje fantazije, kojim se biografsko pretopilo u utopijsko; pripovedno delo bez junaka (u smislu glavne 'tačke gledišta' ili centralizovanog subjekta), čiji su likovi sagledani kao nastali iz dubljeg značenjskog sistema; i, najzad, mogućnost izvesne 'derive', to jest vrludanja po pripovednim registrima, tako da predstavljanje koje je još površinski 'realističko' nije onako obavezujuće kao empirijska istorija“ (Džejmson 1984: 205-206).

4.2 Mića i Andrija: dva političko-poetička principa

U ovom složenom i protivrečnom srodstvu dva sižejno suprotstavljena lika izraženo je, između suparništva i idile, složeno i protivrečno srodstvo poezije, ljubavi i revolucije. (Davičo 1988: 618)

Dva stvaralačka principa suprotstavljena su u *Pesmi*: poetika i politika. Kakav je položaj poezije u političkom društvu, i *vice versa* kakav je utjecaj poezije na politiku i njene manifestacije su glavne preokupacije ovih likova i romana. Ova dva pojma u romanu su realizirana kao registri dva glavna junaka:

Ako je Mića sazdan od nezadovoljstva svetom i sobom, ali i od strasne potrebe za samokritikom, za menjanjem i premašanjem stvarnosti u duhu usvojenih komunističkih ideja i ideala, Veković je ispunjen „svetskim bolom“ koji se pre može izraziti poezijom nego revolucionarnim programom. I on je čovek snažnih strasti, naročito čulnih, koje ne sputava zarad moralnih ili bilo kojih drugih skrupula (...) Mićina duhovnost prevashodno se ogleda u težnji ka revolucionarno dostižnim ciljevima, Vekovićeva – u poeziji. **Mićom vlada duh akcije, Vekovićem duh kontemplacije.** Ma koliko ih delile godine, temperamenti, **pogledi na svet** i Mića i Veković su **pobunjenici**, ali različitog kova. Mića je svoje buntovništvo izveo do revolucionarne ideologije i organizacije, u čijim programskim i moralnim okvirima pokušava da iskleše svoj karakter. Veković je buntar koji ne pripada ni jednom pokretu, on je pobuna za sebe, bez velike nade u pobedu. (Davičo 1988: 617, istaknuo E.M.)

Ove precizne i točne kritičke ocjene Vladimira Jovičića su i sižejno i idejno esencijalni u tumačenju političkog u romanu *Pesma*, a koje ćemo pokušati „produbiti“ i dati im širi interpretativni kontekst kroz tumačenje *političkog nesvjesnog* i *naratološkog* aspekta u samome djelu, ne bi li na koncu pokazali eksplicitnu strukturu žanra političkog romana prisutnog u njemu. Kontrast dvojice likova, njihov odnos u romanu težište je i ključ za razumijevanje ovog kompleksnog djela i njegove žanrovske pripadnosti. Politika je veza za akciju, a poezija odnosno književnost za kontemplaciju i njihovo međusobno prožimanje. Međutim obje kategorije makrostrukture romana način su izražavanja bunta protiv političkih, društvenih, kulturnih i umjetničkih normi. Davičo je prikazao dvojnost političkog romana, i ostvario ju je kroz glavne likove, i kroz lik Klause, gestapovskog oficira. *Pesma* je, pokazat ćemo, politički psihološki roman koji pripada porodici međuknjiževnih romana južnoslavenske interkulture zajednice.

Kao i Davičo u stvarnom životu, tako i njegovi likovi u romanu, apsolutno jasno zauzimaju politički stav: „Ja sam bio komunistički pesnik na nedogmatski način. Ali, protiv mojih pesama bili su levi dogmatici, kojima je bilo lakše negoli meni da to budu. Nisu pisali pesme. Protiv mojih pesama nisu bili samo dogmatskije raspoloženi pisci-drugovi nego i antikomunistički krstaši. Oni su me i tužakali sudu“ (Davičo 1981: 130). Davičovo razdvajanje odnosno kontrastiranje likova u romanu, nije samo radi dramskog sukoba, već i mogućnosti da „ispiše dve sasvim odvojene linije pripovedanja, koje se mogu čitati kao dva različita žanrovska raspoloženja“ (Džejmson 1988: 173). Jedna je linija Veković i ona pruža mogućnost Daviču za pripovijedanje o političkom padu pjesnika buržoaske klase koji doživljava zlo i spasenje, dok je Ranović materijal za tragičnu političku ratnu žrtvu, radikalnog komunista iz siromašne nesretne radničke porodice, koji izbjegava razne nedaće, ispunjava seksualne i emotivne želje i na kraju umire. On je materijal za portretiranje edipovskog kompleksa zbog kojeg na koncu i strada. Oni su pokušaj spajanja *totalizirajućih potpunosti* u političkome romanu. Ukoliko

pretpostavimo da su Andrija i Mića, figurativni sukob dviju generacija, dva političko-poetička koncepta, „postaće nam jasno da 'političko nesvesno' ovog teksta time pokreće, u simboličnoj formi, pitanja društvene promene i kontrarevolucije, da se ono pita može li se zamisliti sila dovoljno jaka“ (Džejmson 1984: 210) da uspostavi novi poredak, a da ne bude toliko totalitarna i autodestruktivna da uništi i razori stari poredak koji je smijenila, i samu sebe, kao i sve ljude koji su je sačinjavali.

Protiv poezije i njenog društvenog utjecaja sumnju izražavaju Mića i njegovi partijski drugovi. Oni su portreti političko-umjetničkih polemika iz prve polovice prošlog stoljeća. Likovi Andrija Veković i Mića Ranović su dva pola jedne historijske situacije i jednog prostora, dva životna principa, lirike i socijalizma: „jer se u romanu sukobljavaju dva protagonista i dvije individualnosti. Mladi i beskompromisni idealist Mića Ranović i stari pjesnik Andrija Veković – defetist, pesmist i ljubitelj života“ (Czerwiński 2018: 50). Međutim, i Veković je idealist u poeziji i na kraju u govoru na pogrebu starog generala izražava pjesnički idealizam koji je suprotan političkom defetizmu, ali koji je istovremeno izraz pobune i akcije kroz govor. Govor je intencionalan i subverzivan, kao akt pobune protiv fašizma, protiv Miće i njegovog dogmatizma. Govor je smišljen ne bi li izazvao političku i moralnu savjest mladoga Ranovića, a Veković sebe ponovo ostvario kao revolucionara i političkog buntovnika.

U njima dvojici sudaraju se društvena i politička dimenzija lirike i politika socijalizma. Njihovi su unutrašnji psihološki životi „proživljeno iskustvo individualne svijesti... ima kvazinstitucionalni status, obavlja ideološke funkcije i podložno je povijesnoj uzročnosti“ (Džejmson 1988: 153). Czerwiński točno vidi razliku između njih dvojice. Mića je manifestacija metafore komunističkog putovanja u budućnost, a Andrija je čovjek sadašnjosti i života u trenutku. Andrija uživa u hedonističkim porivima koje Mića ocjenjuje nemoralnim sa stajališta komunističkog morala i nužnosti borbe. Ideološki i svjetonazorski kontrast među likovima oponiraju Palavestrinom sudu o Davičovom djelu kao idejno shematičnom i politički tendencioznom kao nešto „na čemu Davičo gradi svoj romaneskni svet i postupak“ (Palavestra 2012: 289).

Davičov politički roman je, suprotno Palavestrinom stavu, otpor političkoj tendencioznosti i dogmatizmu. Njegov fiktivni svijet je kritika političke stvarnosti u prvome redu. To su književni i žanrovski elementi koji ga čine političkim romanom. Iz tih razloga Palavestra osuđuje Daviča ne bivajući svjestan žanra političkog romana. Na neki način Palavestra je svojim kritikama naslutio osobnosti Davičovog romana. Političko je, kako je naglašeno ranije, u uskoj svezi s emotivnim, i s emocijama. Erupcija emocija koju Palavestra

kritizira, smatrajući je „autorovom sklonošću ka neobuzdanoj upotrebi reči, suvišnih metafora, bizarnih pesničkih slika i poređenja“ (Palavestra 2012: 289), je karakteristika Davičovog književnog diskursa. Diskurs u romanu *Pesma* nije isključivo čista reprezentacija, nego čak i parodija političkog načina razmišljanja dovedena do paroksizma. Nadalje, ne samo žanr političkog romana, već i žanr kao takav „podrazumeva da je žanr u svojoj nastajućoj, jakoj formi, u suštini društveno-simbolička poruka, odnosno da je forma, na unutrašnji i neizričit način, sama po sebi ideologija“ (Džemson 1984: 169).

Dvije su fokalne točke kroz koje likovi *Pesme* djelovanjem i razmišljanjem pokušavaju dostići slobodu: politikom i poezijom.⁶³ To su dva životna principa. Sloboda je fizička u ratu, ali je i egzistencijalna, pa i politička. Veković slobodu pokušava dostići kroz pjesmu i jezični izraz, Mića kroz upražnjavanje partijske samodiscipline i žrtvovanja života ideji revolucija i komunizma. Možda ne bi bilo interpretativno radikalno konstatirati za Miću isto što Konstantinović konstatira za Daviča: „Komunizam njegov je ovo nemirenje s postojećim, i neizbežno ovo nemirenje sa smrću, s kojom ovaj pesnik nikada i ni na koji način nije mogao da se usaglasi, ubeđen da je i samo Ja nekakav oblik, možda najlukaviji, toga svojinskog duha smrti“ (Konstantinović 1980: 7). Na Mićinom primjeru vidimo da njegovo političkog Ja pokušava destruirati njegovo vlastito Ja. Na kraju oba doživljavaju samouništenje u konstantnome sukobu, jer komunistička ideologija (prema Daviču) ne može biti jača od ljubavi i želje njegovog vlastitog Ja. U tome je tragična krivica i tragedija identiteta Miće Ranovića. Primjera u romanu je mnogo koji ilustriraju do koje mjere Mićina konstantna samorefleksija otkriva borbu političkog i vlastitog Ja. Navest ćemo samo neke:

1., „Osnovni principi. Srž. Moral. Novi čovek. A kakav je čovek Veković? Razvratnik“ (Davičo 1988: 27).

2., „Ja nisam socijaldemokrata. Ja nisam prema sudbini sveta ravnodušan. Jer ako me se ne tiče lični život drugova s kojima se borim, ne tiče me se ni moj“ (Davičo 1988:37).

Zaista bi bilo teško razumjeti Mićin karakter izvan njegove historijske i kulturne jedinstvenosti. Mićino političko traganje je identitetsko traganje, traganje za vlastitim Ja, za onim što ga definira kao čovjeka, kao jedinku. Mića svoje vlastito Ja traži kroz revolucionarnu

⁶³ Usp.: „Ali dok je slušao tu stanicu, radio na pesmi koju nije hteo brzo da dovrši, jedna je reč, reč prema kojoj je isuviše dugo ostajao ravnodušan smatrajući je zauvek korumpiranom politikom, reč iz svoje mladosti, reč svake mladosti, reč života, reč na koju je nagazio i u bezdarnim Rakinim stihovima, jedna je reč, ta je reč obojila odjednom sve njegove misli i uzela otad čvršće u svoje protivurečne ruke njegovu sudbinu. Imala je još glas političara na zboru, ali zabranjenom. To joj je vratilo čar i čistoću. Sloboda! Razgolićena, obasjana, shvaćena, ta ga je reč pomirila sa detinjstvom, sa istorijom, sa Zemljom, sa svim što je oko njega postajalo u jednom grčevitom pripremanju za postojanje“ (Davičo 1988: 138).

i partijsku ideologiju: „Usvajam da ima stvari koje su u krajnjoj liniji, privatni domen svakog živog bića. Mislim, svakog privatnog živog bića. Ne onog, razume se, koje treba da deluje politički, javno“ (Davičo 1988: 367). Mića odriče pravo na privatni život onima koji djeluju politički. Odlika totalitarnog uma i političke represije ogleda se u zauzimanju privatnog života pojedinca. Roman razotkriva totalitarni način mišljenja i kritički ga promatra. S druge strane, roman se otkriva kao želja za spajanjem žanrovskih načina privatnog i javnog, psihološkog i društvenog, „koji će u kasnijem buržoaskom društvu biti definitivno odvojeni svaki u svoj zapečaćeni odeljak“⁶⁴ (Džejmson 1988: 173), buržoaski moral protiv kojeg se Mića bori. On je simbol i portret sličnih mladih ljudi kojih je bilo mnogo u ratnim i predratnim vremenima. On reprezentira partijski politički fanatizam zbog kojeg su mladi ljudi iz siromašnih i radničkih obitelji pristupali partiji. Tragika nastaje u trenutku kad se njegova prirodna individualnost sukobi s partijskim moralnim idealima kojima služi, kroz koju Mića pokušava pronaći put za svoj individualitet i podređuje ga partiji. U tome se ogleda tragika individuum. Njegov unutrašnji otpor. Njegov otpor nije samo okupatoru, to je vanjski otpor, koji ga na kraju fizički ubija. No, teži je unutrašnji otpor koji ga goni da uradi što je ljudski „moralno“, a što je u suprotnosti s načelima partije, to je kompromitiranje i pokušaj oslobođenja Andrije Vekovića, pjesnika. To je njegova unutarnja proturječnost koja je karakteristična za likove političkih romana.

To znači da književni lik nije posve univerzalan, već „ideološki“ određen kako to definira Davis. Chatman govori o tome da je književni lik „paradigma crta“, te da je „crta“ najmanja jedinica karaktera. Njegova glavna karakterni crta je, „izuzetna individualnost“ i „pobuna“. To su crte što prkose ideji opće ideologije ličnosti u komunizmu. Ličnost ne smije biti „slobodna privatna individua“ jer kao takva narušava ideologiju. Princip koji Mića pokušava u sebe ugraditi strogom disciplinom, protiv njegove je prirode ili prirode čovjeka. Czerwiński vidi ključnu razliku između dvojice protagonista u *odnosu prema kolektivu*: „Mića se ne obazire na pojedince (nego na mase), dok Veković naglašava pojedince“ (Czerwiński 2018: 50).

Kako god bilo, Davičo time razvija lik u kompleksni karakter: a kompleksni karakter mora doživjeti neku promjenu u fiktivnom svijetu da bi se smatrao kompleksnim karakterom. Mićina promjena karaktera događa se unutar ideološke borbe koju gubi sa sobom samim u

⁶⁴ Kada Frederic Jameson piše o ovoj ulozi romana, on ima u vidu politički roman *Zaručnici* od Manzoni, a tu osobinu naziva *sistemskim ispreplitanjem* žanrovskih načina koje „daje Manconijevoj knjizi onaj izgled širine i raznovrsnosti i onu totalizujuću 'potpunost', kojoj teško da ima premca u svetskoj književnosti“ (Džejmson 1988: 173).

sudaru s ideološkim principima kolektiva i načelima koje pokušava na silu u sebe usaditi, bez obzira jesu li oni za veće dobro ili ne: „Kritika ideologije implicira da će određena javna vjerovanja oblikovati konturu privatnog života.“ (Davis 2004: 120). Samosvijest lika o događajima u koje je upleten je određujuća crta karaktera u književnosti. Ne treba zanemariti činjenicu, koja ukazuje na porijeklo Mićine gravitacije k ideologiji komunizma, a to je njegov socijalni status i siromaštvo. Slično kao u *Svadbi* u kojoj je socijalni status (siromaštvo), pozadina ratne priče. Glad i neostvareni socijalni status pojedinaca i zajednice mijenja ljudsku ćud i njegovu ideologiju. U *Pesmi* je to nešto drukčije. Mića smatra da ga težak život sprema za budućnost. Disciplinom, uskraćivanjem i askezom (slično kao i u religijama) pokušava sebe napraviti boljim čovjekom i čovjekom budućnosti. Ustručava se od svega, čak i od zemaljske i plotske ljubavi. On je čista suprotnost Vekoviću, koji svaki trenutak i svaku ljubavnu priliku smatra svojom životnom obavezom. Autor pokušava otkriti da poezija i umjetnost oslobađaju čovjeka, njegov duh i tijelo (i u nekom smislu moralno ga kvare sa stajališta politike, što je blisko platonovskom učenju u *Državi*), dok ideologija i politika pokušavaju sputati čovjeka. Kontrast između Miće i Andrije je antagonizam između politike i književnosti. Mića Ranović smatra Andriju Vekovića nemoralnim i nedostojnim poziva komunista i revolucionara, kao takav Andrija ne zaslužuje izaći na slobodni teritorij. Mića shvaća (zna da ne može doći do apsolutnog znanja o političkim ciljevima partije) da je njegov život žrtva partiji i cilju: slobode. Samosvijest je nužna za promjenu u karakteru, te u zapletu.

Ideologija kolektiva manifestira se na Mićin privatni i ljubavni život. Ipak, ne može do kraja utjecati na njegovu ljudsku prirodu. Indikativna je scena susreta Miće s Anom. Ana stoji u ljubavnom trokutu između Miće i Andrije. Ljubavni zaplet daje obilježja ljubavnog romana usred političke i ratne dinamike, a žanrovski se približava zapletima iz *političkih triler*a. Ana spašava Mićin život od njemačkih vojnika predosjećajući da je zarobljen u kontejneru (ona ne zna da spašava Miću). Mića, s druge strane, putem „inercije“ bježeći od njemačkih vojnika, (ne)svjesno dolazi na Aninu adresu na kojoj je već i trebao biti (u tom trenu radnje oni se nisu sreli, osim putem umjetničke slike i priče iz Vekovićevog ugla, a jedino što su razmijenili je pismo koje je Ana ostavila u njegovom sandučiću tražeći jedan susret s njim).

Njihov odnos je realizacija međusobne idealizacije. Ana i Mića su ljubavni par spriječen da se ostvari zbog politike i rata: „... kao da i njegov život počinje s tim ovde sjajem, kao da je sve ranije bilo jedna velika neophodnost neprekidnog lišavanja, jedan period posta nužan da bi se u punoj vrednosti osetila zadovoljstva koja pruža lepota, život, pravi život na nivou razvijenih odnosa i opšteg blagostanja u komunizmu“ (Davičo 1988: 506). Za Miću

ljubav, prava ljubav, može se osjetiti tek nakon askeze i posvećivanja uzdržavanju kroz komunističke principe. Čak je i čista ljubav uvjetovana ratom i politikom. Ta vrsta dogmatičnog mišljenja bliska je i religijskim konceptima koje je razradio Mihail Riklin u knjizi *Komunizam kao religija*.

Mića, kojeg Ana naziva Miša, se ne mijenja potpuno. I dalje ide kroz radnju romana sa svojim idealima i zato umire kao „heroj“, jer umire vjerujući u svoje ideale. Čitalac vjeruje u Mićine ideale. Svojom smrću Mića pročišćava svoje idealističke i ideološke grijehe, a čitalac prolazi kroz katarzično stanje oslobođenja od ideoloških iluzija stvorenih unutrašnjom tenzijom Mićinih misli i biografije. Mića svojom herojskom smrću u akciji postaje epski junak. Glavna njegova karakteristika je moralni apsolutizam misli, odnosno jedinstvo misli i akcije, kako to naziva Svetozar Koljević. To je karakteristika epskog svijeta i epskog junaka. Kod Miće postoje trenuci kolebanja i unutrašnjeg nemira, neminovnost akcije nikada nije odsutna iz njegovog karaktera. Mića upada u akciju, ne preispituje ciljeve borbe i time se približava epskom književnom svjetonazoru. Na ovom mjestu možemo ponoviti misao Edmunda Speara u kojoj kaže da pisac političkog romana uopće „cilja prikazati politički život u *akciji*: junak uvijek upada u bitku, i ili biva uspješan u postizanju svog političkog cilja, ili biva slomljen na političkom točku sreće“ (Speare 1924: 364). Mića tragično završava slomljen na političkom kolu sreće, ali iza kraja romana ostaje i naslućuje se misao da borba možda nije bila uzaludna. Mića je izuzetno kompleksan lik jer se u njemu događaju sve književne promjene koje Lennard Davis izdvaja kao načine promjene karaktera u romanu: *od bezosjećaja do osjećaja* (u odnosu prema svome ocu i prema Andriji Vekoviću), *od zločina do moralne spoznaje* (od izdaje Vekovića i partijskih prijatelja do njihovog spašavanja), *od naivnosti do svjetskog bola* (u odnosu prema politici i ideologiji), *od represije do zrele seksualnosti* (u odnosu prema Ani i ljubavi).

Mića predstavlja klasno osvješćivanje iz malograđanskog⁶⁵ i buržoaskog modela života (ideologije) koji prepoznaje kod svojega oca. Ono je razlog njihova sukobljavanja i udaljavanja na emotivno-psihološkom planu. Njihov sukob je ideološki, koji se prenosi na intimni i privatni život. Samosvjesnost i beskompromisnost koju zagovara Mića ima smisla isključivo u ratu i borbi. Za Miću su lični i život i egzistencija potpuno podređeni borbi i samo tako njegov život će biti revolucija i nakon revolucije. Tragičan kraj i smrt je bila neminovna, da bi se unedogled ponavljala apsolutna revolucionarnost čovjekovog života.

⁶⁵ „On se od malih nogu bori za svoju samosvijest, potiskuje svoje malograđanstvo (sukob s ocem) i egoizam (igre s djecom) da bi na kraju postao idealni komunist, Novi Čovjek Budućnosti“ (Czerwiński 2018: 50).

Andrija Veković pokušava pronaći svoje unutarnje vlastito Ja kroz poeziju, kroz umjetnost, ali njegova je umjetnost politički uvjetovana i neslobodna. Andrija želi izaći izvan fašističkog obruča (logora u gradu) ne bi li se osjetio politički slobodnim da napiše svoju prvu najveću i najbolju pjesmu: „No sad je opisivao sebe. Kako je i zašto je to njemu, buntovnom ali nepolitičkom pesniku, palo na um da se vezuje za komuniste; što je vezujući se, tražio od njih i šta im je dao zauzvrat... Privatno on se još nadao da će tamo, na slobodnoj teritoriji, napisati svoju najbolju pesmu, onu zbog koje je jedino vredelo raditi tako kako je on celog života i radio i živeti toliko koliko je živio boreći se sa sobom“ (Davičo 1988: 48).

„Pesma“ je izraz i ideal slobode, po čemu je i roman dobio ime. *Pesma* je i simbol slobode. Lirika i čovjekovo biće koje se kreće u metafizičkim predjelima poezije slobodno je biće. To je duhovna, ali i politička Vekovićeva utopija. Njegova „apolitična“ prošlost je nešto čime je Veković u neprekidnom monologu sa sobom i u zamišljenom monologu s Mićom, i on je apolitični buntovnik koji svoju pobunjenost izražava otuđenjem, što je također radikalnan politički stav: „Ipak, uspeo je da se koliko-toliko razdruštvi, usami. To nije malo onom ko zna neposrednost i površnu srdačnost Beograđana sklonih političkim ćaskanjima, prepričavanju poslednjih vesti i nadmenim ogovaranjima, dakako u najboljoj nameri. Kada je **zabranio sebi** dugo vremena svako interesovanje za politiku i ostalo što je moglo zanimati ljude koje je poznavao“ (Davičo 1988: 61, istaknuo E.M.).

Zabraniti sebi je najradikalniji i najdestruktivniji vid cenzure: psihološkog i ideološkog pritiska koji totalitarni politički sustav može proizvesti u pojedincu. Autocenzuru radikalna i totalitarna politika proizvodi u pojedincima. Bivajući nasilna i sveprožimajuća, ona povlači čovjeka u sebe sama, distancira ga od same politike pod izgovorom da je to svjesna odluka i bijeg. Rezultat je očuvanje moći i upravljanja totalitarnih režima nad pojedincima. Veković otkriva sopstvenu revolucionarnu prošlost: „Đorđe i Petar, kojima se Mića suprotstavljao i tokom diskusija u sobici iza pekare i u ovim sećanjima, dejstvovali su sad iz srži njegovog bića, koje razmišlja i odande cenzurisali svaku njegovu misao sekući joj krila pre no što bi dobila perje“ (Davičo 1988: 390). Ili, primjerice ovaj dio koji navodimo koji otkriva kako autocenzura funkcioniše u totalitarnim i fašističkim političkim sustavima: „... i on je sam sada postao svoja uplašena cenzura koja ga cenzuriše, briše i kreše, on je sam taj svoj prirodni strah pred svemoći Partije“ (Davičo 1988: 390). U njoj se otkriva politički strah od Partije i politike, te njena sveprisutnost kao u Orwellovom romanu *1984*. Cenzura misli i cenzura umjetnosti prvi su i najveći znak da je politički sustav totalitaran i destruktivan po slobodu pojedinca i slobodu govora i misli, a autocenzura da je sustav ušao u posljednji stadij kontrole čovjeka, jer čovjek

vrši totalitarnu torturu nad samim sobom. Drugi važan književni topos u političkom romanu je sukob starih i mladih, buržoazije i komunista, starih revolucija s novim, fašista s komunistima, na koncu Vekovića s Ranovićem, a koje otkriva razočaranje u politiku i revoluciju. Valja navesti poduži izvod radi ilustracije gore rečenog:

Iako se u Vekoviću nisu prekinule niti osećanja i ljubavi za zemlju, iako je u suštini ostao republikanac i socijalista sve ga je posle ratova, umornog, razočaranog i skeptičnog, pozivalo da se opet usami i razdruštvi, utoliko pre što je trebalo nadoknaditi *Izgubljene Godine* od 1912. do 1918. Talasi nade koji su zapljuskivali ratnike posle ruske revolucije zaglušeni su fanfarama srpsko-senegalske pobeđe, unovčenjem solunstva, skandalima, aferama, obznanama, korupcijom, sve agresivnijim istupima dvorske kamarile, gađenjem koje ga je obuzelo još tamo na Krfu, gde se još krvava i sveža sramota počela da pretače u legendu i herojski mit i toči naveliko iz kosovskih buradi; a korespondencija sa Supilom, proces Apisu, Hadžićevo streljanje dobrovoljaca Hrvata i Slovenaca uglavnom, tamo na Krimu, sve je to, i još mnogo tome sličnih poluzaboravljenih činjenica, doprinelo da se njegovo revolucionarno oduševljenje ohladi licem u lice sa surovom i sirovom srpskom stvarnošću, da demobilisanom i umornom 33-godišnjaku zabrani iluziju. Da je imao 20 godina, postao bi ponovo pesimist, samoubica; ili bi se, privučen gravitacionim poljem revolucije, zauvek okanuo pisanja pesama. (...) No, rođaci su prestali da mu navraćaju i on se oslobodio davno njihovih uzdisanja za kraljicom Natalijom, bistrom glavom kneza Miloša, gospodstvom kralja Milana, koji je, brate, bio pravi kralj i gospodin čovek, a ne kaišar i zelenaš kao ovaj feder i buzorant Salamander. (...) I Mića je pričao o politici. Ali i vremena su bila druga, zemlja – opet ugrožena, a mladi ljudi su se u međuvremenu debalkanizirali i, ostajući rodoljubi, postali Evropejci, pravi revolucionari, čisti i strogi prema sebi. (Davičo 1988: 62-63)

Političko tumačenje historije prisutno je u narativu ovog navoda. Krvava stvarnost rata pretvara se u historiju u trenutku dok se događa. Opća historija ratova postaje čovjekova lična historija, njegova politička trauma koja obilježava njegov život u sadašnjem trenutku. Andrija Veković je rob svoje revolucionarne prošlosti sve do trenutka nove pobune i govora na pogrebu zbog kojeg biva uhićen. U novom ratu Veković sanja o slobodnoj političkoj teritoriji koja je negdje izvan Beograda, neimenovana, apstraktna kao i mjesto odakle potječe poezija. Za Vekovića to su dva nerazdvojna korelata za koja se borio cijeli život. Na kraju se njegova borba sa samim sobom za slobodu ne odigrava u poeziji, već u akciji. On drži politički govor zbog kojeg biva zatvoren i mučen, ali se osjeća oslobođenim kroz neku vrstu katarzičnog političkog iskustva. Njegovo tijelo doživljava zatvaranje, njegov duh isljeđivan od njemačkog oficira, ali sve vrijeme osjeća slobodu koju nije dostigao u poeziji. Njihova tijela i duhovi zatvoreni su u jednom urbanom getu.

Točna je Palavestrina primjedba, da je ovo prvi roman koji „opisuje atmosferu okupiranog grada i izražava urbanu psihologiju i urbanu svest“ (Palavestra 2012: 287). Ali i dublje od toga Davičo opisuje atmosferu grada kao modernog logora. Grad kao urbani zatvor,

i grad kao logor, kao širi omeđen zatvoren prostor reflektira se na svijest njenih likova koji se kreću tim gradom i tim ulicama. Grad je moderni logor. Likovi se osjećaju zatvoreno i na slobodi, a prava sloboda je negdje izvan: „Sada taj princip ulazi u proces dislokacije i nasumična kretanja u kojemu njegovo funkcioniranje očito postaje nemoguće i u kojem trebamo očekivati ne samo nove logore, nego i sve novije i sve više sumanute normativne definicije upisa života u Grad. Logor, koji se sada čvrsto utaborio u njegovu unutrašnjost jest novi biopolitički *nomos* planeta“ (Agamben 2006: 155). Likovi *Pesme* nisu svjesni da je bijeg iz života kao logora nemoguć:

Iz logora nema više povratka klasičnoj politici; u njima su grad i kuća postali nerazlučivi te mogućnost razlikovanja između našeg biološkog i našeg političkog tijela, između onoga što je komunikabilno i nijemo i onoga što je komunikabilno i izrecivo, oduzeta nam je jednom zavazda. (Agamben 2006: 166).

Beograd i mjesta na kojima se kreće glavni junak su prostor kao socijalni status. Mića i Andrija nemaju kuće, jer čitav grad je pretvoren u moderni logor u kojem nema privatnosti ili se ona teško pronalazi, tako da se privatno i biološko (i kroz logorsku svijet i komunističku ideologiju) gubi u političkom. Prostori nisu toliko historijski opterećeni kao kod Lalića ili duboko sudbinski, oni su sinkroni i često psihološki i ideološki opterećeni. S jedne strane su očeva kuća s porodičnom tragedijom, s druge strane prostori u kojima se sastaje njegova komunistička ćelija, koji ideološki slikaju podzemlje, i subverzivni prostor u kojemu živi ideologija komunizma. To nisu ni visoka mjesta vlasti ili buržoaske klase, već mjesta niže građanske i radničke klase: „Ta su mjesta koja se pretvaraju da su otvoreni prostori stvarnog zapravo klaustrofobični tabor ideološkog“ (Davis 2004: 101).

4.3 Narativni postupak, kompozicija i dramski zaplet kao ideologija *Pesme*

Kompozicija originalnih i estetski posebnih romana uvijek je jedinstvena i neponovljiva, ona je odraz sadržaja romana. Kompozicija romana *Pesma* je naizgled jednostavna, ali ima vrlo kompleksan mehanizam sižea odnosno realizacije fabule. U narednim redovima treba pokazati da su likovi opisani u prethodnome potpoglavlju sižejno povezani: „Pisana neobuzdanom upotrebom riječi, jednom bujnom, ponekad razlivenom metaforičnošću i tehnikama simultanih tokova svijesti što se prožimlju s vanjskim zbivanjima u realnom prostoru romana, *Pesma* je ipak roman lika, junaka koji nosi romantične moralne poruke, no koji je višestruk i polivalentan i u kojemu se principi moralnog i političkog svjesnog opredjeljenja suočavaju s osobnim ljubavima, slabostima i vjerom“ (Biočina 1988: 137-138).

Biočina je precizno nazvao sižejno povezivanje epizoda u romanu *Pesma* koje se realizira *tehnikom simultanih tokova*. Svaki od tih tokova dalje rečeno je jedan žanrovski registar, ili raspoloženje, bilo političko-meditativno kao Mićino, bilo lirsko-političko kao Andrijino ili ljubavno kao Anino. Vanjsko zbivanje predstavlja nekoliko ključnih događaja u fabuli. Palavestra točno naslućuje, ali ne izdvaja po čemu je to poseban i originalan roman *Pesma*: „Slojevito i kompleksno delo, čiju strukturu obrazuju međusobno isprepleteni psihološki, politički, moralistički, erotski i dramski elementi“ (Palavestra 2012: 287). Pokušat ćemo u nastavku objasniti modernistički mehanizam sižea romana *Pesma*, te da je siže antitradicionalan i antisocrealistički model.

Vanjska kompozicija romana je jednostavna i sastoji iz Prve i Druge glave. Prva se događa u subotu, a druga u nedjelju i naziva se *Nedjeljni dan*. Tako da se čitava fabula romana odvija tijekom dva dana. Ovako obiman roman i obimna naracija odvija se na šeststo osam stranica, te je subjektivno vrijeme čitanja i objektivno odvijanje radnje modernistički postupak⁶⁶ koji nalazimo kod spisatelja kao što su Joyce i Woolf u kompozicijskom, ili Faulkner u narativnom postupku. U *Pesmi* se događaji prikazuju iz više uglova i sagledavaju kroz više ideoloških prizmi. To je pogotovo važno kada je u pitanju nemoralni seksualni prijestup pjesnika Andrije Vekovića. U romanu Andrija Veković upražnjava seksualni čin s praljom. Taj čin je središte moralne dileme i ideološke rasprave među svim likovima. Njemu slučajno svjedoči Mića Ranović sakriven od njihovih pogleda. O tome raspravljaju i ostali likovi u romanu, Ana Andrijina i Mićina djevojka, te Mićini partijski drugovi. Uplitanjem svih likova u sukob pisac centralizira dilemu, koja se prenosi s moralnog na ideološki, a s ideološkog na partijski i politički plan. Vidimo miješanje psihološkog i političkog plana u slučaju Mićinog

⁶⁶ Usp.: „Davičova ambiciozno pisana proza, koja po obimu i temperamentu nema premca u posleratnoj srpskoj književnosti, poseduje isključivo horizontalnu i tematsku dimenziju; ona se vezuje za određeni istorijski trenutak i saopštava samo njega, nastojeći da se ostvari jedino u sadašnjosti. Otuda, svakako nezainteresovanost za univerzalne probleme ljudske egzistencije i njena skućena misaona osnova: **zoon politicon, uslovljen društvenim i političkim odnosima jednog strogo ograničenog vremena**, osnovna je preokupacija Oskara Daviča kao proznog pisca“ (Palavestra 2012: 288, istaknuo E.M). Čini se pomalo ironičnim što je iznoseći ovaj stav kao negativnu kritiku romana Oskara Daviča Palavestra blisko opisao neke od čimbenika žanra političkog romana koji ih čine čitalačkim žanrom (koji to žanr nije), te na kraju podvrste žanra političkog romana i to političkog triler, čemu se Davičo romanom *Pesma* umnogome približio. Keith Booker u knjizi *Literature and Politics Today* kaže da je književnost izvan Sovjetskog Saveza i SAD-a bila oblikovana hladnim ratom i diskursom kapitalističke modernizacije, te da je takva situacija: „u Ujedinjenom Kraljevstvu pridonijela procvatu najvažnijeg popularnog žanra iz doba hladnog rata, špijunskog triler kakav su prakticirali Graham Greene, Ian Fleming i John le Carré“ (Booker 2015: 70). Špijunski triler, istodobno kao i politički triler su veoma široke, fleksibilne i blisko povezane narativne forme XX. stoljeća: „U fikciji je to napeti, uzbudljivi, zacrtani, a ponekad i senzacionalistički tip romana (povremeno i kratka priča) u kojem je radnja brza i neizvjesna. Seks i nasilje često mogu igrati značajnu ulogu u takvoj naraciji, a to imaju tendenciju (često bespotrebne) od 1960-ih. Vrlo široko govoreći, takva fikcija mogla bi obuhvaćati kriminalistički roman, policijski postupak, policijski roman, *cloak and dagger stories*, neke priče o duhovima i horore, mnoštvo avanturističkih romana (qq.v.) i, naravno, ono što je poznato kao političko-vojni (triler). Većina najboljih špijunskih priča (q.v.) su *ipso facto* trileri“ (Cuddon 1991: 971).

prijestupa, koji laže svoje drugove o Andriji ne bi li spriječio njegov izlazak na slobodni teritorij, i slučaju Andrijinog subverzivnog govora na pogrebu koji se prikazuje iz ugla građana (i fašističkog generala).

Ni u jednom trenutku implicitni autor ne daje dogmatičnu političku osudu djelovanja njegovih likova. Oni su prepušteni svome svijetu i svijetu čitaoca. U mnogim slučajevima postignut je na sižejnom nivou spomenuti *centralizam ideja* (*centralizam politika*). Centralizam ideja apsolutno je neprimjeren socrealističkom diskursu i ideologiji, svojstven modernističkim prozama i političkom romanu kao žanru u južnoslavenskoj međuknjiževnoj zajednici. Ovim postupkom Davičo *Pesmu* odvaja od socrealističke književne produkcije i narušava konvenciju realističkog ključa. Postupak je modernistički, s njime *Pesma* nastavlja liniju modernističkih političkih romana koji se bave temom revolucije u južnoslavenskoj književnosti. U prvoj glavi čitalac upoznaje junake, njihove osnovne političke sudbine i sukobe, porodične i ljubavne odnose. Kao i u Joyceovom *Ulyessesu*, kao u Krležinu *Banketu u Blitvi*, ljubavno pismo je centralni kohezivni element strukture romana *Pesma*. Pismo, kao dio zapleta, utječe na tok sudbina junaka: „Da li da učini ono što je obećao? Onda je odlučio: učiniće ono što je obećao. I kao jedan običan kurir odneo je njeno pismo Mići“ (Davičo 1981: 8).

Fabula se razvija kroz „unutrašnji govor“ više likova, koji na trenutke preuzima osobine tehnike romana *struje svijesti*. *Unutrašnji monolog* što ga vode likovi na liniji je refleksije problema u sadašnjosti, ili je meditativna reakcija na vanjske nadražaje u trenutku dok se oni odigravaju. Narator gotovo nikako nije zainteresiran za probleme prošlosti. Osim kada je potrebno dati prošli život likova, prije trenutka u kojem se radnja prikazuje. Historija se nikako ne prikazuje ni epskim ni historiografskim elementima ili diskursom. Autor je prije svega zainteresiran i prikazuje dramu sadašnjeg trenutka i događaja koji su narativno simultani sa životima njegovih junaka. Međutim, na sižejnoj ravni Davičo razvija dinamiku sižejnog razvoja događaja tako što se epizode u romanu smjenjuju i pričaju iz uglova svih aktera u romanu. Svi likovi u romanu dobivaju funkciju naratora priče. Narativni postupak je modernistički, poput Faulknerovih romana. S ovim postupkom Davičo pospješuje poliperspektivnost priče, širi ideološki spektar romana stvarajući spomenuti osjećaj centralizma politika. Tehnika romana struje svijesti dopunjuje se postupkom koji Davičo naziva *dramaturgijom unutrašnjeg života*. Pisac uzima jedan trenutak svijesti i od njega polazi u projekciji vanjskih zbivanja, pri čemu se ne prikazuju isključivo događaji koji su se doista odigrali u romanu, nego i ono što se moglo dogoditi da su stvari išle drugim tokom (npr. kad u

Radnom naslovu beskraja na terevenkama bivših boraca sudjeluju i njihovi mrtvi drugovi). Smjenjivanje perspektiva u sižejnom nizu postiže dinamiku razvoja događaja, *multiperspektivnost* odnosno napetost (*suspense*), kao u političkim trilerima, i pruža mogućnost upoznavanja svih karaktera u romanu kroz njihov stil i način mišljenja: „Wolfgang Iser ide toliko daleko da kaže da je fikcija predstavljanje ne stvarnosti, već jezika ili značenja“ (Davis 2004: 149).

Ne može se u svjetlu političkih funkcija koje zauzimaju Davičovi likovi u romanu zaboraviti na bogat stil i rječnik kojim Davičo ostvaruje svoje karaktere i time uzdiže priču na zadivljujući estetski nivo, i realizira karaktere kao „lingvistički znak“ koji komunicira s čitaocem na jezičkom nivou. Mićin govor je akcijski, frenetičan i epski političan kao bujica, dok je Vekovićev lirski, smiren, kontemplativan i poetičan. Uočavamo na nivou jezika i govora suprotnosti između likova, uočavamo kontrapunkt kojim se postiže dinamika na nivou romana: a to je ton.⁶⁷ Ton polarizira likove, ali ih čini jednoglasnim. Čini to do granice dodira i poistovjećivanja, tako kako se sve velike različitosti nekad događaju zbog prevelike sličnosti. Tu se distanca između likova i naratora gubi. Njihova ishodišta su ista: sloboda, ali su njihova sredstva drukčija: *sloboda u pjesmi, sloboda u akciji*:

Za mene je to tad počelo da predstavlja dva vida nečeg što je jedno i isto: revolucionarna poezija i revolucionarna politika izražavale su čovekovu čežnju za slobodama, za savlađivanjem u granicama mogućnosti, tragičnih ljudskih prilika postojanja, to jest za prevlađivanjem gladi, bede i mizerije. (Davičo 1981: 127)

„Romanopisci se nekako intuitivno bore protiv otuđenja i loših ideologija kroz svoj mimetički oblik“ (Davis 2004: 133), ali da dopunimo Davisov stav, **reprezentacijom političkog otuđenja i pobune čovjeka u svijetu i stvarnosti**. Otpor prisutan u političkim romanima je individualni otpor koji pružaju Mića i Andrija u borbi protiv loših ideologija poput fašizma, ali i komunizma. Isti otpor s kojim se čitalac političkog romana mora poistovjetiti. Otpor koji je prema Davisu imanentan romanu kao vrsti. Otkrivajući loše ideologije i načine otuđenja politički roman se bori protiv takvih oblika politike i moći.

„Izmišljanje“ izdajnika važan je faktor u romanu i u svezi je s dominacijom političkih ideologija. Mića Ranović sebe smatra ideološki ispravnim komunistom i za njega je svatko tko odstupa od strogog morala Revolucije neka vrsta izdajnika. Andrija Veković je tipični izdajnik

⁶⁷ Usp.: „Pripovedačev stav, držanje prema **naratoru** i/ili predloženim situacijama i događajima, onako kako ih eksplicitno ili implicitno otkriva njegovo pripovedanje. Ton može biti shvaćen kao funkcija **distance**“ (Prins 2011: 205-206).

u ideološkoj nomenklaturi komunizma. Mića kao političke izdajnike ocjenjuje svoje partijske drugove koji odbijaju uvidjeti Andrijin nemoral. U Mićinoj psihi se spram ideologije kako je on vidi formira ideja neprijatelja komunizma i Revolucije. Neprijatelj je pojam koji u Mićinoj svijesti poistovjećen s fašizmom. Izdajnik i politički je saveznik fašizma svaki ko se strogo ne drži pravila dogme političkih tvoraca ideologije kao najvažnijeg elementa političke borbe za vlast. Ako nemate izdajnika, onda ga smislite. Totalitarnim ideologijama, da bi dominirale, potreban je neprijatelj i izdajnik. Međutim, ljubav i osjećajnost remete Mićinu političku i revolucionarnu misao.

Planirani napad na bolnicu i zatvor Mića koristi da bi oslobodio Andriju Vekovića. Napad je trenutak njegova potpunog otpora i fašizmu, a i komandama svoje Partije, otpora partijskim drugovima jer ne preuzimaju ikakve aktivnosti bez suglasnosti Partije i vodstva. Otkazivanje partijske poslušnosti je individualni čin stremljenja k slobodi putem otpora. Apsolutno posvećen Partiji usklađuje svoj moral partijskom, u njemu prevladava ljudski instinkt i moral izvan političkog. Ista *moralna migrena* događa se Vekovićevu u toku govora na pogrebu starog generala srpske vojske. Obojica su znali ili svjesno usprkos posljedicama izvršili svoj akt političke pobune koji je istovremeno i rasplet događaja: „Njihov trenutak pobune, koji nije neobično, obično je verbalan – trenutak oštrog, osuđujućeg napada na nekoga ili neku instituciju“ (Davis 2004: 141). Napadi na institucije partije, bolnice, okupatorskih ćelija itd. su dijelovi romana koji čine elemente političkog trilera. U narativnom postupku *Pesme* nisu dati sukcesivno (kraj jedne epizode i nastavak druge), već se, kako smo prikazali, izvjesnim kruženjem perspektiva u romanu otkriva simultanost ličnih stvarnosti i života: kako je jedan događaj viđen iz više kutova i kako utječe na više ljudskih života i razvoj situacija.

Razgovor između Gestapo oficira Kluausa i Vekovića (koji je navodno u komi), zanimljiv je i narativno, i kao politički registar. Gestapovac Klaus je značajan politički lik u romanu. On ima, naratološki rečeno, tematsku ulogu. Plošan, njegova funkcija je čisto ideološka i služi za prikaz isljeđivanja zatvorenika i političkih neistomišljenika u totalitarnom sustavu, jer su u njemu sadržane „ideje geneze i suštine nacifašizma, a u sferi umjetnosti ideja demonizma te iracionalnog rasula razuma“ (Biočina 1988: 138).

On je *model intelektualno-doktrinarnog* lika. Situacija o kojoj je riječ nije izdvojena iz dramatike zbivanja, kako tvrdi Biočina, iako njihov „razgovor“ (Klausov monolog), jest digresivna linija u odnosu na primarni razvoj fabule. Ona je na idejnom nivou (i to dobro konstatira da mu to nije nedostatak *Pesme*) digresija u romanu. Digresija kao postupak od Cervantesa, a pogotovo od Sterneovog *Tristrama Shandya*, jest važan formalni čimbenik

romana kao žanra. Klaus otkriva doktrinu hitlerizma i njegove manifestacije, on otkriva najvažniji čimbenik žanra političkog romana. Svaki politički roman sadrži opis metoda dehumanizacije čovjeka u zatvoru, kako tjelesno, tako i psihički (isljeđivanje).

Klaus pripada tipologiji isključivo negativnih junaka, koji u sebi imaju „demonški odnos između iracionalne snage u „alternativi tiranije i kaosa“, u kojoj autoritarni karakter odnosi prevagu te iracionalni zakon mita proglašava općom istinom“ (Biočina 1988: 138). To je vrlo važan trenutak za to kako su takvi likovi reprezentirani u političkom romanu isključivo kao demonški. Političkom romanu nije namjera da proizvodi takve likove realistički, da budu „uvjerljivi“ ljudi. Njihova funkcija je da „uvjerljivije“ zastupaju svoje ideje kako bi ih nametnuli drugima.⁶⁸ Davičo jasno i direktno izlaže svoju političku filozofiju i pokušava je predstaviti ne kao okupatorsku već kao emancipatorsku i humanizirajuću:

1. „Ja vas uveravam da sam bolji internacionalista od vas. Između vas i mene boljeg komunistu predstavljam ja. Vaš sin će biti bolji internacionalista i od mene. Iako Nemač, on neće mrzeti Srbe“ (Davičo 1988: 575).
2. „A ubjeđenje kao i svest – to se mesi kao testo i gradi kao katedrala“ (Davičo 1988: 576).
3. „Razlika u mišljenju. Diskutujem s inteligentnima, ubjeđujem ih. Rvemo se. Obično mi polazi za umom, a ne za rukom, da ih ubedim. Ubeđivanja rukom ne cenim. Ja znam ne samo snagu čovekove slabosti nego i slabosti snage. Znam. Znam. Gestapo je za vas isto što i srednjovekovni pakao, inkvizicija, mučionica, isto što i smrt“ (Davičo 1988: 579)
4. „Jer je ispovest strašna sila. No ta bi formula značila odlučan korak ka humanizaciji isleđenja“ (Davičo 1988: 582).

Klausova filozofija modernog čovjeka izrasta iz nacističke ideologije koju predstavlja kao jedan od putova razvoja tog modernog čovjeka. U romanu to je osnovni ideološki sukob između njegove političke pozicije i komunističke pozicije. Klaus Vekovića tretira i razgovara

⁶⁸ „Vrata su se u istom času otvorila. Veković prepozna **prijatan Klausov glas** (Podvukao E.M)“ (Davičo 1988: 567). U svojoj prijatnoj vanjštini i prijatnom glasu, Klaus pokušava potpuno izokrenuti vrijednosti i iz svog ugla i svoje perspektive predstavlja političke ideologije, uloge i događaje u ratu: „Vi ste običan antinemački rasist, a ne komunist. I vi rasistički mrzite sve Nemce, jer su svi oni za vas Švabe-kelerabe, okupatori, nacistički psi! Vi mrzite sve Nemce, radnike kao i neradnike. I vi nećete da vaš sin bude ono što mrzite, ne? To je vaša glupa šovenska, kvazikomunistička, antifašistička, a u stvari tipična fašistička logika? Slabo bogami (...) Vi ste nacionalistička grupa koja pod formom komunizma, iz demagoških razloga, vodi borbu za karadorđevske principe: 'Udri Turčina gde ga vidiš!' Mesto Turčina, danas je Nemač na dnevnom redu. To jedina razlika između KPJ i svinjarskih trgovaca od pre 140 godina. Jedina“ (Davičo 1988: 57).

s njim kao s komunistom, bez obzira što Veković nije komunista. Svojim postupkom sebe napravio neprijateljem okupatora. Nacionalizmu su potrebni neprijatelji narodi. Oni ne prave razlike između ljudi. Svjestan je Klaus pjesnikovog mentaliteta, jer potječe iz kulture koja poštiva pjesnike. Međutim, Klaus otkriva svoju političku nesvjesnost jer se poistovjećuje s totalitarnom i destruktivnom ideologijom kojoj služi. U fašizmu vidi spasenje čovjeka i njegovu slobodu unutar granica ideologije:

1. „Država je strašno pojačala svoje pritiske na ljude. A revolucionari? Nisu li oni žrtve svojih prevratničkih strasti? (...) A i ja sam konspirativac. Svaki čovek XX veka je to. Svi se mi danas osećamo prinuđeni da govorimo da bismo sakrili svoju misao, ne da bismo je saopštili“ (Davičo 1988: 584).
2. „Ali to je pesnik XX veka, dakle čovek danas, a danas je čovek ilegalac. Svi smo mi ilegalci. Ili se varam? Razume se. Jozef Tot je onesvešćen“ (Davičo 1988: 585).
3. „To je razumljivo. Možda nigde kao kod nas u Rajhu država nije tako sveobuhvatna i tako vidovita. Hitler je, zahvaljujući nemačkom smislu za organizaciju, najdoslednije ostvario tu opštu savremenu tendenciju država da iz ovih ili onih razumljivih razloga sputaju čoveka, ne celog, samo neke pojmljive tendencije koje se manifestuju kod njega (...) Današnja kontrola građana, njihovih misli i osećanja nije nedelo jednog ili dva mizantropska državnika. To je historijski proces, nužnost.“ (Davičo 1988: 586)

Čitav razgovor saznajemo kroz „svijest“ Andrije Vekovića koji aktivno nikad ne sudjeluje u razgovoru, već čuje govor oficir. Dijalog koji oficir s njim vodi zapravo je ideologizirani monolog u svijesti Andrije Vekovića. Važno je prikazati veći izvod iz ovih razgovora, jer posredstvom ovoga lika Davičo ostvaruje centralizam politika. Davičo prikazuje kako izgleda misao i filozofija iz ideološke točke fašista, kako Veković doživljava sebe i neprijatelja, te na koji način uopće doživljava čitav politički proces okupacije i stvaranja totalitarne države. Davičo eksplicitno otkriva čitavu suštinu političkog nesvjesnog kao koncepta, koji se manifestira kod svakog čovjeka. Političko nesvjesno emanira se u romanu kroz likove koji se ponašaju prema njegovom nesvjesnom diktatu:

Nego aktuelnu misao, primarnu, biološku, misao samoodržanja, onu koja izmiče kontroli i sugestiji. **Nju on ne ispisuje.** Ne. On je doživljuje nevidljivo, oseća prikriveno, ne kazuje, ne odaje ni sebi, ni sam je ne ume da shvati kad mu to treba, ali baš time on izbegava ne samo državnu kontrolu nego i njen direktan uticaj na tu svoju pravu aktualističku misao u sebi. (...) Država, koja je postala okata i uhata i nosata, postaje to sve potpunije zato što je shvatila da je

ratujući za svoje svetske ciljeve zaratila i sa čovekom, i da je on, ujedno, i njen pravi dijalektički protivnik. (Davičo 1988:587, istaknuo E.M.)

Paradoksalno je da kroz riječi neprijatelja Davičo otkriva svoje političke misli koje ne smije direktno izreći: o tome kako se država pretvara u totalnog neprijatelja svojim građanima, a ne prema drugim državama, a sve u ime obrane i revolucije. U tome čitamo subverzivnost političkog romana, rečenu kroz lik fašista i neprijatelja Kausa: država je pravi neprijatelj čovjeka. Sasvim je ironična pozicija koju Klaus zauzima u *Pesmi*, kada govori o slobodi i državi. On je politički analitičar i on kritizira imperijalne i totalitarne ideologije otkrivajući njihovu suštinu, ali opravdava njihov krajnji cilj. Država je prema njemu neosjetljiva za čovjeka i njegove potrebe i prava. Time oponira Aristotelu i Platonu i svim filozofima države, a priklanja se, takoreći, Louisu Althusseru naziva institucije države ideološkim aparatima Moći:

Država, za razliku od čoveka, misli u statističkim, apstraktnim, a ne individualno privatnim i subjektivnim kategorijama. (...) I kad kažem država, ja ne mislim samo na državu u užem smislu, nego na sve što je danas postavljeno nad čovekom. To može biti religija, stranka, ideal. (...) Vi komunistkinja – čoveka. Taj odnos je prividan, jer i vi biste, da pobedite, stvorili policijsku državu u ime interesa većine, kao i ja što nastupam u ime većine koju predstavlja moja vojna i ekonomska moć jedne postojeće države. (Davičo 1988: 587-588)

Čitav ovaj razgovor je ispričan kao noćna mora⁶⁹, ili fantazija koju Veković čuje, ali na nju ne može, ne želi i ne treba odgovoriti. Zaista je subverzivan čin ispisivanja kritike države jer komunisti su ipak pobijedili u ratu, i bili na vlasti u trenutku nastanka ovog romana. Ovi tragovi ispunjavanja želja pisca na površini pripovijedanja očituju se u odnosu između Žike i Miće Ranovića, kao i u Mićinom ideološkom odgoju. Tu ulazimo na teren drugog žanrovskog raspoloženja i narativa:

Otac mi je bio socijalista. On „nije imao vremena“ za čitanje, ali videći da volim knjige, jednog dana mi je bez povoda doneo *Srbiju na Istoku* Svetozara Markovića, a u šesnaestoj godini sam negde došao do Marksovog *Kapitala* po Borhartu. Počeo sam da čitam, ništa nisam razumeo (...) Ali sam i bez obzira na neshvatanje te knjige smatrao sebe ipak komunistom i boljševikom. Rekoh li da mi je otac bio socijalista? A ja sam imao puno sažaljive ljubavi prema njemu. Otac

⁶⁹ „ili još bolje sna na javi, budne fantazije u koju subjekt projicira vlastitu sliku i gde čitalac ili gledalac ne popunjava prazninu zrelog sveopšteg predstavljanja (kao neki pomerač u jeziku), već baš mesto jednog od likova u budnome snu. Ta osobena pripovedna logika svakako predstavlja jedan arhaični stadij u razvitku zrelog subjekta (stadij koji je Lakan prikladno nazvao imaginarnim); i ne samo to nego, prema Frojdu, predstavlja osnovni problem estetskog stvaranja, koje mora na neki način univerzalizovati, premestiti i sakriti element privatnog ispunjenja želja u svojoj sadržini ako želi da ga prihvate kao umetnost drugi subjekti, koje 'odbij' pesnikovo privatno ispunjavanje želja“ (Džejmson 1984: 212).

je rano ustao udovac (...) Bio je sitan, ružnjikav, promašen na gotovo svim planovima. Na njega su se srušile nesreće za nesrećama, i u domu, i na poslu. (Davičo 1981: 121)

Mićina priča o odrastanju i njegovom odnosu s ocem Žikom zaprema veliki dio narativa drugog dijela knjige, priča je o „dugoj i neprirodnoj upražnjenosti očinske funkcije; a borba za nasleđe ima manje posla s predmetom želje...a više je simptom odsutnosti oca“ (Džejmson 1984: 214). Isto kao što prvi dio knjige zaprema njegov odnos prema Vekoviću kao drugoj očinskoj figuri. Autor otkriva nedoumicu povodom Mićinog biološkog oca. Mića je cijelo svoje djetinjstvo i kasnu adolescenciju ispunjavao političkom askeзом bivajući „podsvjesno“ svjestan mogućnosti da Žika nije njegov pravi otac. Mića je veoma distanciran i hladan prema Žiki: „Važno je moći nesmetano misliti o sinu koji ga ne voli, koji ga ne voli. Zašto ga ne voli? Zna li? Je li Mića mogao tad čuti njegovu svađu s Dačom? Koliko je tad moglo da mu bude? Četiri godine. Znao je tačno: četiri godine, dva meseca i tri dana... Šta može da shvati dete od četiri godine i dva i po meseca? Ništa? Sve? A kao da je slutio, stalno je govorio Dači: 'Tiše', i dizao je knjigu Vekovićevih pesama sa stola i vraćao na policu“ (Davičo 1988: 239). Psihološko-emotivni zaplet između Miće i njegova dva oca se pretvara u porodični, ali je sukob, prije svega, razvijen kao simbolički nivo političkog sukoba između generacija.⁷⁰

To je Mićin razlog što u Andriji paradoksalno vidi protivnika svog „pravog“ oca. Mića i Andrija su arhetip sukoba između oca i sina, starog i novog poretka. Andrija je slika autoriteta koju Mića pokušava nesvjesno narušiti na političkom nivou podvrgavajući Vekovićev seksualni život partijskom moralu. Mića u Andrijinom prestupu naslućuje da je isto uradio (iako se to u romanu nikad ne potvrđuje) njegovoj majci koja je umrla nakon Mićinog rođenja.⁷¹ Time je Mića izgubio očinski autoritet prema Žiki.⁷² *Autoritarnost i seksualno pretjerivanje,*

⁷⁰ Roman *Pesma* je u tematskom pogledu odnosa sinova prema očevima u socijalizmu veoma podudaran s romanom *Kukavice* od Josefa Škvoreckog, koji je također debitantski roman kao i *Pesma*; „Početne i oprezne simpatije Škvoreckog za ideju socijalizma nesumnjivo su djelomice proizlazile i iz prirodnoga generacijskog otpora prema svijetu očeva i njihovom životnom stilu koji se tada nazivalo malograđanskim. U svom najpoznatijem djelu, romanu *Kukavice*, koji je počeo pisati u listopadu 1948. i koji je dovršio u rujnu sljedeće godine, Škvorecký se s ironijom, a katkad čak i s prijezirom, odnosio prema náchodskoj buržoaziji. Kao što je opće poznato, roman je objavljen tek krajem 1958. godine i komunistička vlast interpretirala ga je kao 'pljusku mrtvim i živim' junacima protunacističkog otpora (Béhounek 1959)“ (Příbáň 2020: 54). *Pesma* i njen autor nisu doživjeli cenzuru i zabrane kao roman Škvoreckog, već naprotiv nagrade i prihvatanje, ne znači da je nivo subverzivnosti i kritike bio mnogo veći u romanu Škvoreckog. Svakako bi bilo zgodno na drugome mjestu napraviti neku dulju komparativnu analizu ova dva politička romana.

⁷¹ „– Ja sam otac. Ja! Razumeš li? Ja i niko drugi. Ona mi je bila verna i samo je mene volela. – Ne kažem! – Zaurla Dača uplašen Žikinim izgledom. Žika je stajao pred njim besan, iskolačenih očiju: – Sve je to laž! – siktao je – laž. Nije istina da je Mića njegov. – Čiji njegov? – Ja sam mu otac. Ja. Ona je već bila trudna tad, znam to dobro. Jeste, ja sam otac, a on je napasnik. Skočio je na nju dok je prostirala rublje“ (Davičo 1988: 243).

⁷² „Sve mu je postalo jasnije, Mića je rođeni negator, stalna opasnost za sve što postoji – čak i za bol i ljubav – jedino što je Žika razumevao... Sve je kod Miće bilo nedokučivo. U njega se nije moglo ući ni nežnošću, ni strogošću, ni zastrašivanjem...Pred Žikom je rastao njegov sin – tajanstven, zaseban, zatvoren“ (Davičo 1988: 246-248).

nema sumnje omogućuje da pročitamo *ideologemu* prisutnu u romanu *Pesma: politička tiranija* i *moralni razvrat* su istinski pripadnici starog režima koji je Mića otjelotvorio u svom simboličkom i moguće „pravom“ biološkom ocu, Andriji. On u njemu vidi pripadnika buržoazije, kojeg svojim djelovanjem predaje neprijateljima, ali ga pokušava na kraju paradoksalno spasiti, ne bi li spasio svoju savjest. Njegova identitetska i politička potraga, podvrgavanje partijskom moralu⁷³, potraga je za pravim ocem, za funkcijom pravog oca, a odlika je prosedea romantične priče.⁷⁴ Mićino privatno i javno suparništvo bivaju na psihološkom i emotivnom nivou dijalektično izmiješani i nisu samo dio zapleta već i premještanje političko-simboličnog u Imaginarno. Formiranje identiteta u djetinjstvu je opterećeno društveno-političkim konceptom, odnosno ideološkim obrazovanjem koje je projicirano u Imaginarnome sloju pripovjednog teksta, a koje je presudno utjecalo na Mićinu ličnu i političku budućnost. On zamjenjuje figuru oca ideološko-političkim konceptom novog čovjeka:

Ali Mića je prestrogo sudio o sebi. Da bi se jednom mogao uporediti s likom iz svoje mašte, s *Novim Čovekom Budućnosti*, koji, jasno, nije postojao u životu, u kome su se sretali, sudeći po svesci, sâmi malograđani u pomamnoj trci za uživanjima, ljudi bez stvaralačkog otpora u sebi, bez gađenja na džunglu života, ljudi bez snage, individue sebične, slabe, gnjetave od samodopadljive gnjileži, Mića je sebe odlučio da kazni i to primereno. (Davičo 1988: 257)

Mića je čitanjem ideoloških tekstova stvorio sebi idealnog političkog čovjeka (koji je trebao biti njegov surogat, imaginarni otac) u kojeg se treba pretvoriti u zrelosti. Stvorio je i sliku neprijatelja, Drugog, zlog, onog što ne smije postati (malograđane i buržoaziju), prema čemu treba pružiti otpor (neprirodna situacija dva kvazi oca, krnja i nepotpune figure). U političko nesvjesnome ključu to je njegov put k formiranju zrelog Subjekta. A što je za Miću

⁷³ „U to je vreme i započeo period Mićinog života koji je u tadašnjem svom dnevniku sam nazvao: Svesna priprema. Dnevnik je držao pod ključem. Žika je dao da se napravi još jedan ključ za svaku Mićinu fioku. Otvorio je, ali u novi Mićin svet nije bilo lako prodreti (...) Šta je značilo mesto uvoda ono: »Razgovarao sa P., koji je poznavao ujku. Pričali o rev., o mučenju u Glav. Treba se pripremiti s obzirom na to. P. kaže da pravi r. ne izdaje, samo malograđanin kome je ideal prijatno i lako. Izgleda da je tačno ... Ispitati kako se postaje pravi rev....ar.« (...) Dokaži, bato, da nešto i jeste i nije, u isti mah. Čak mu ni ime Marksa u to doba nije ništa govorilo. Nešto se sećao, bila je neka povika u vezi s tim imenom, ali ne bi znao reći da li je bila u pitanju politika, špijunaža, ili da fraudacija, samo se mutno sećao da je bilo neke povike u novinama oko tog imena, a možda je i nije bilo, ko bi sve znao! (...) 'Malograđanština' bila je reč koja se najčešće pojavljivala u toj svesci“ (Davičo 1988: 250-251).

⁷⁴ Usp.: „Romantična priča je za Fraja ispunjenje želje ili utopijska fantazija koja teži preobražaju sveta svakodnevice tako da se ponovo stvore uslovi nekog izgubljenog Raja, ili nagovesti neko buduće carstvo u kojem će biti izbrisana stara smrtnost i nesavršenstvo. Prema tome, romantična priča ne znači zamenu obične stvarnosti nekim idealnijim carstvom (kao u mističnom doživljaju ili kao u delovima idila i pastorala koji sadrže romantični obrazac), nego je ona neki proces *preobražavanja* obične stvarnosti: romantična priča o potrazi jeste traganje libida, ili onog „ja“ koje želi, za nekim ispunjenjem koje će ga osloboditi teskoba stvarnosti, *ali će i dalje sadržavati tu stvarnost*“ (Džejmson 1984: 131).

sve zreli Subjekt? Budući čovjek, nadčovjek i revolucionar zagledan u budućnost.⁷⁵ Spašavanje Andrije Vekovića, Mićinog potencijalnog oca i potencijalnog ljubavnika njegove majke, ispunjavanje je Edipovog kompleksa. Čin spašavanja omogućuje Mići da adolescenciju projicira u svijet odraslih; premještanje nasljeđa u novi poredak je Mićino odrastanje. Andrija Veković u jednom trenutku otkrivanja učitava se u naraciju romana kao „drugi“ otac Miće Ranovića i pravi „biološki“ otac.

Edipov kompleks produbljuje se na simboličkom nivou s ideološkog i političkog. Kompleks simbolizira ukupni prelazak sa starog društvenog poretka na novi društveni poredak. Predstavlja potragu za izgubljenim Rajem, idealnim carstvom, novom stvarnošću. Svaka zamjena stvarnosti obilježava traumatičan prelazak. U tom prijelazu Mića, nosilac promjena, mora postati i jedna od nužnih žrtava. Žrtva je ironična i tragična i posljedica pada starog društveno-političkog poretka protiv kojeg se Mića bori. Pokušaj spašavanja je pokušaj spašavanja figure oca. Figura oca Mići je potrebna za odrastanje, ali istovremeno spašavanje dijelova starog poretka, pravljenje mosta ka novom i ka promjenama. Takav je i Andrijin odnos prema Mići kao simbolu nerođenog sina, simbolu sukoba s novim i s nepoznatim, s mladošću i s novim političkim sustavom u kojem za njega i njegove vrijednosti nema mjesta i prostora.

4.4 Zaključak

Roman *Pesma* je radikalno eksplicitan političko-psihološki roman. Mića Ranović je žrtva ideologije i otpora protiv fašizma. On je istodobno žrtva vlastitih političkih i revolucionarnih iluzija. Andrija Veković razočaran je revolucijama svoga vremena jer ih je preživio. Mića Ranović je simbol svih ljudi koji su herojski poginuli u revoluciji i umrli zajedno sa svojim revolucionarnim iluzijama. Mića je bio radikalni komunist, bio je i revolucionar u ratu. Ne možemo znati nivo razočaranja koji bi doživio Mića Ranović nakon rata, kao što je Andrija Veković doživio. Andrija je preživio rat i doživio da bude razočaran u vlastite revolucije. Zanimljivo je da ni ovaj roman, kao ni roman Mihaila Lalića, ne portretira glavne historijske i političke događaje iz revolucije i rata, kao ni glavne stvarne aktere revolucije ili „pobjednike.“ Oba romana bave se ulogom „običnih“ ljudi u ratu i revoluciji i njihovim dilemama, patnjom i tragedijama.

⁷⁵ Usp.: „Dokle god bude živio moraće da borbom i poredama i porazima dokazuje pravo budućnosti na sadašnjost“ (Davičo 1988: 495).

„Revolucionar nije čistunac i ja ću uraditi sve što treba da bih se sačuvao za sutra. Revolucionar mora da je makro koji će oploditi svaku situaciju radi taktičkog cilja“ (Davičo 1988: 499).

U interpretacijama i kritikama romana pisanih u prvoj polovici pedesetih godina, često nailazimo na politiku književnog lika revolucionara. To je jedan od eklatantnijih primjera ideologiziranja (politiziranja) književne kritike i književnosti. Književna kritika o kojoj je riječ, djela koja pripadaju korpusu romana kao što su *Svadba* i *Pesma*, karakterizira kao jednostavne, svedene, beživotne, itd. Ona to radi zato što se ti romani bave „politikom.“

Primjer možemo dati citirajući Vladimira Jovičića iz pogovora *Pesmi*: „Možemo zaključiti, dakle, da je njegov lik estetski razvijen bar koliko i Vekovićev“ (Davičo 1988: 617). Kritičku intonaciju toga tipa, suprotne Palavestrinim, iznio je i Branko Biočina: „Kroz urbanu psihologiju i njenu svijest, Davičov roman, izrazitom individualizacijom likova i razgranatom psihologijom iskazuje tu dihotomiju, koja je izrazom njegova političkog angažmana, a u smislu revolucionarne političke pravovjernosti“ (Biočina 1988: 137). Klatno politike interpretacije kreće se od osporavanja književne vrijednosti i „životnosti“ komunističkih likova i njihove negativne reprezentacije, do kritičke obrane takvih likova u drugoj krajnosti tumačeći ih kao izuzetne književne tvorevine. I u jednom i drugom slučaju imamo vrlo malo formalističke i naratološke analize, a više vrijednosni (politički) stav ili sud. Po srijedi je jedna politika interpretacije koja je izazvana udjelom ideološkog koju svaki književni lik i zaplet, prema Lennardu Davisu, u svom postamentu i ima. Kritičar i njegov ideološki kritički sud se prema tome ravna i podešava svoja kritička čitanja. To je čitanje, može se reći, radikalno: „To nije lako razumeti danas kada se pridev „politički“ koristi kao etiketa čiji je cilj da diskredituje svaki rad koji se usuđuje da naruši protokol željene nad-politične objektivnosti“ (Said 2008: 21).

Davičo je morao tragično završiti život svog junaka revolucije i time zapečati mogućnost otkrivanja posljedica razočaranja u revoluciju i njene ishode. U vrijeme kada je pisao roman imao je mogućnost sagledavanja bliske prošlosti. Književnost je ili nastavak ili prekid života likova. Mića Ranović je stvaralac historije, pojedinac koji je žrtvovao svoj život zarad kolektiva i otpora. Nemamo mogućnost spoznaje kako bi izgledala „revizija“ političkih stavova, stavova političke partije i djelovanja da je Mića preživio. Da je Mića preživio mogli bismo čitati i nastavak romana.

No, Oskar Davičo se suočava s problemom postrevolucionarnog perioda. U književnom sukobu s tim „periodom“ pedesetih godina objavljuje poemu *Čovekov čovek*: „Velika poema o sukobu snova predratnog gradskog revolucionara s mirnodopskom svakodnevicom našeg socijalizma...“ (Lukić 1968: 72). Palavestra u kritički radikalnoj maniri osuđuje kasnije romane Oskara Daviča za podbacivanje pod teretom političkog pritiska. Palavestra optužuje

Daviča da kasnijim romanima nije radio ništa drugo nego pokušavao napisati „jedan ogroman, strastan, usijan pokušaj da se književnost poistoveti s moralnom istorijom revolucionarnog pokreta“ (Palavestra 2012: 287). Optužuje ga za nekritički nastrojenu književnost i književnost koja nije na tragu očekivanja najavljenih *Pesmom*.

Ideje i iluzije se nalaze u pamćenju romana, reprezentiraju se čak i u modernistički orijentiranim romanima. „Modernost“ postupka odupire se i pruža otpor mogućem dogmatskom mišljenju i političkom pritisku koje takav svjetonazor proizvodi poslije rata. Desetljeće nije ni prošlo, a ideje revolucije i narodnooslobodilačke borbe imaju svoju političku snagu i utjecaj u reprezentaciji društvenih promjena iz buržoaskog u socijalističko društvo. Kraj romana, smrt Miće Ranovića, prekid je sudbine. Nasilan prekid fabule ostavlja čitaoca s pitanjem: Što se dalje dogodilo? Kraj romana je istodobno i kraj života u *Pesmi*. Narušavanjem konvencije sretnog kraja (važan element političko-ideološkog situiranja priče u političko-društveni kontekst pedesetih godina) Davičo ne slavi nastavak života, ali slavi nastavak revolucije. Slavi nastavak time što prikazuje Mićinu smrt kao epsku, herojsku i utopijsku (ne besmislenu i apсурdnu), kako dalje objašnjava Vladimir Jovičić: „Ono što je u njemu najuzvišenije i najljudskije, to je upravo njegova ideja i moralna opredeljenost za ideale revolucije, dakle baš ono zbog čega ga ponekad bije glas kritike da je svoj kratki vek prošao krećući se po jednoj liniji – partijskoj, da sa sebe nije smicao dizgine revolucionarnih zakonitosti, da je sa njima i poginuo“ (Davičo 1988: 617).

Roman se završava smrću, isto kao što je i počeo. Na početku romana Mića „ubija“ njemačkog vojnika. Simbolički gledano (na nivou slikovnosti) roman *Pesma* sugerira da se između korica knjige, između dvije smrti nalazi život u vidu književne fikcije. Da je život okružen ništavilom, u kojemu nema zvijezde, nema svjetlosti:

– *Niks sfeste! – šaputao je sredovečni čuvar, u poluvojničkom – tanas oblačno. Nema sfeste.*

– *Zvezde! – ispravi ga drolja u zelenoj haljini na karo - kaži: z.*

– *S! – rečen vojnik i privuče devojkę sebi.*

– *Nemoj – branila se neuvereno – moram da idem. Mame mi, moram.*

– *Nema sfeste, nema fajront.*

– *Za vas nema, ali za nas ima. Dok stignem, biće noć.* (Davičo 1988: 7)

Izuzetno alegorijski početak romana nas upozorava na ideološki smjer iz kojeg priča kreće. Uspostavljeno alegorijsko čitanje na samome početku romana, do kraja priče usmjerava i ideološko čitanje romana (koje doduše i nije jedino, kao što smo pokazali). Borba između prostitutke i njemačkog vojnika nije samo fizička, već i simbolička i jezička. Tijelo, jezik,

politika, kultura opiru se i pružaju otpor kolonizaciji i brutalnoj sili osvajanja; opiru se nasilnoj racionalizaciji i racionaliziranju nasilja. Riječima *za vas nema, ali za nas ima* autor razotkriva ideološke pozicije u romanu. Razotkriva da je zvijezda (očigledan simbol za komunizam, petokraka, svjetlost u mraku, neizvjesna svjetla budućnost) ideološki konstrukt, ideologem koji postoji u zavisnosti od ideološke točke gledišta. U ideološkom svijetu ljudi su uvijek podijeljeni na *mi* i *oni*. Na kraju, književnost gradi most koji, makar u trenu čitanja, postoji između *mi* i *oni*, nas i njih, jednih i drugih, prijatelja i neprijatelja. Spaja nas u razumijevanju političkih različitosti, politike historije, prošlosti i sadašnjosti zarad humanijeg pogleda i želje za ljepšu i svjetliju budućnost. To je Davičova *optimalna projekcija*, to je politička *Pesma* ispjevana nakon rata u miru, i to je suština političkog romana kao žanra.

5. IVO ANDRIĆ – *PROKLETA AVLIJA*, POLITIKA IDENTITETA I TOTALITARNI REŽIMI U MEĐUKNJIŽEVNOM POLITIČKOM ROMANU LOGORA

5.1 Andrićeva politika šutnje

Kao i moji drugovi uzeo sam princip: raditi svoj posao i ne obazirati se ni lijevo ni desno. Ja svoju dužnost u Jugoslaviji vidim u tom da ćutim i da tako bar za jedan glas umanjujem kaos i dreku oko sebe. (Martens 2020: 111)

Ivo Andrić nije isključivo šutio, kako se često o njemu piše i govori, nego je pisao književnost. Šutio je o politici, ali je pisao književnost. Pisanje, odnosno pričanje priče je za Ivu Andrića tijekom njegovog života bio vrhunski smisao egzistencije, stvaranja, izražavanja vlastitih misli, na koncu razumijevanja svijeta i stvarnosti kojom je čovjek okružen.⁷⁶ Težina egzistencije na zemlji i u društvu je Andrićeva opsesivna tema, kako u njegovim esejističkim, tako i u njegovim beletrističkim radovima.

Pisati o *Proklesoj avliji* danas poslije toliko mnogo napisanih kritičkih i teorijskih tekstova nameće istraživaču izbor iz mnoštva kao jedinu moguću metodologiju rada, a taj izbor mora se nužno napraviti u odnosu na fokus i cilj istraživanja. Mi smo se u ovome radu koristili nekim od najrecentnijih istraživanja o Andrićevom djelu, imajući u vidu klasične domete interpretacije Andrićeva djela, poput onih koje su napisali Radovan Vučković, Petar Džadžić, Midhat Šamić, Aleksandar Jerkov, Predrag Palavestra i mnogi drugi, ali ipak pokušavajući da osvijetlimo dio problema o kojemu do sada nije pisano, makar u svjetlu žanra političkog romana.

Fokus ovog rada jest, kako i sam naslov poglavlja kaže, žanr političkog romana, te elementi žanra političkog romana u *Proklesoj avliji*. Nakon izvedene interpretacije rad bi trebao pokazati o kakvoj se vrsti političkog romana radi. Pokušat ćemo izbjeći pisanje Andrićeve biografije koja je već toliko puta napisana da se Andrićeva ličnost u njima pretvorila u opće mjesto polariziranja njegove ličnosti na privatnu (javnu) i spisateljsku, i onu iz njegovih knjiga, pa sve do pitanja njegova identiteta i pripadnosti (koji nas interesira kao dio problema identitetskih pozicija njegovih likova). Pokazat ćemo da je u *Avliji*, kao i *Travničkoj hronici*, pitanje identiteta likova i propitivanja njihovih identitetskih pozicija jedno od glavnih

⁷⁶ Usp.: „Pisao je romane da bi 'sebe spasao', reći će nakon rata svojoj prevoditeljki na švedski. Andrić se grčevito hvata za pisanje da ne bi pao u očaj. Pisanje je egzistencijalno. On piše u sveopštem ništavilu. Ne zna da li će mu rukopisi sledećeg dana biti uništeni prilikom bombardovanja ili konfiskovati prilikom neke racije“ (Martens 2020: 11)

problema, isto kao što pitanje „*Tko je Ivo Andrić?*“ zaokuplja i njegove biografije i biografije, sve do najrecentnijih kao što je biografija Michaela Martensa: „Pisati monografiju o Ivi Andriću danas, četiri desetljeća nakon njegove smrti, znači ući u tekstualni prostor zakrčen ne samo kritičkim radovima, analizama i interpretacijama nego i ideološkim, političkim i, vrlo često, politikantskim prijedporima koji se vode onkraj ili mimo njegovog djela“ (Nemec 2016: 7). Zaista je u Andrićevu djelu od izuzetne interpretativne važnosti istaći one dijelove njegova života koji su u direktnoj relaciji s njegovim knjigama. I Škvorc i Lujanović, citirajući Radovana Vučkovića, naglašavaju da je za tumačenje Andrićeva djela važna njegova biografija.

Konstatacija Krešimira Nemeca iz monografije *Gospodar priče* (2016) u potpunosti se podudara s našom polaznom tezom o Andrićevoj pripadnosti, a samim time i pripadnosti njegovog književnog djela⁷⁷, korpusu međuknjiževne zajednice: „Baš kao što je i Andrić bio čovjek s više identiteta, pa stoga i višepripadni, interkulturni pisac koji je svojem djelu spojio različite tradicijske slojeve, i njegov se opus ne može smjestiti ni u jednu ekskluzivnu nacionalnu, stilsku, književnopovijesnu ili teorijsku ladicu“ (Nemec 2016: 8). Istu tezu zagovaraju i Škvorc i Lujanović oslanjajući se na postavke Zvonka Kovača o kojima će kasnije biti riječi. Nas zanima pokazati da *Prokleta avlija* pripada žanru političkog romana, te na koncu interkulturnoj dimenziji koja Andrićevo djelo povezuje s drugim djelima u interkulturnoj južnoslavenskoj zajednici koja su predmet ovoga rada. Slojevi tradicije romana, prije svega žanrovske i pripovjedačke, kojima pripada Andrićeva *Prokleta avlija*, dovest će nas do opisa specifičnog žanra ovog kratkog romana.⁷⁸ Isto kao što je Krešimir Nemec smatrao žanrovski pristup najboljom metodologijom za opis Andrićevog djela, tako je dosad isključivo bilo riječi o žanrovskom ispitivanju književnih djela smatrajući da se time otkrivaju *unutrašnji stvaralački procesi i tipske odlike*.

Karakter poetike Ive Andrića, pogotovo u *Proklesoj avliji*, dobro je opisao Nikola Kovač: „U Andrićevoj viziji istorije, u čijoj osnovi su stvarna zbivanja i narodno predanje, faktografija i mit, svjetska zbivanja i nacionalni sukobi, prepliću se elementi političke filozofije sa obrascima individualne psihologije, široka freska prošlosti i suženi prostor ljudske sudbine“

⁷⁷ Primjerice takvo polazište u tumačenju identiteta u Andrićevim romanima zauzimaju i Lujanović i Škvorc: „U tom je smislu neodvojivo od piščeva djela sve ono što sam pisac izjavljuje i čini u svakodnevnom životu. Andrić je na oba područja uspješno balansirao između identitetski, nacionalno i kulturološki različitih, čak i podijeljenih strana koje su ga nastojale prisvojiti i prisvajati, te do kraja života ostao (korpusno i nacionalno) neizjašnjen“ (Škvorc i Lujanović 2010: 38).

⁷⁸ Usp.: „Kratki roman, produkt *poetike oduzimanja*, postao je pravi generator smislova, stroj za proizvodnju značenja“ (Nemec 2016: 286).

(N. Kovač 1988: 85). Osim toga, Nikola Kovač je dao osvrt na glavni čimbenik političkog romana koji se na ovome mjestu ispituje: „Stoga pitanje vlasti i političkih ustanova u Andrićevom djelu daleko prevazilazi zakonodavno-upravne okvire državnog sistema i oblikuje se kao etički problem čovjekovog istorijskog i egzistencijalnog samoodređenja u svijetu neizvjesne pravde i krhke slobode“ (N. Kovač 1988: 91). Političke ustanove legitimiziraju zatvore i logore kao legalne metode zatvaranja i uništenja čovjekovog tijela i identiteta. „Etika“ takvih institucija je glavna tema i političkog romana koji Ivo Andrić ispisuje *Prokletom avlijom*. Estetičko-tematski najširi mogući okvir Andrićeve poetike i politike, prepoznaje i Radovan Vučković nazivajući ga *oblici mitološkog ponavljanja* (Vučković 2002: 219). Kod Andrića su neraskidivo vezani političko i čovjekov usud u društvu. Oslonjen na obrasce tradicionalnog usmenog (proznog) pripovijedanja koje široko ulazi u čovjekov intimni svijet obavijen historijom, Andrić sužava polje historije do najsitnijih detalja čovjekove misli i sudbine, što čini njegovu prozu modernističkom, ali svevremenom.

Prokleta avlija pripada zatvorskoj prozi kao Lalićeva *Svadba*, i Davičova *Pesma* u manjoj mjeri. U njoj nalazimo lika otuđenog u apsurdnoj egzistenciji. Kod Andrića nema, kao kod drugih „realista“, pobunjenog junaka. Činjenica da u romanu nema pobunjenika u realističkom smislu, politički i psihološki spremnog za akciju, govori o zaokretu žanra političkog romana iz modernističkih u postmodernističke prozedee unutar južnoslavenske romaneskne tradicije. Kod Andrića ima likova koji se eskapistički bore s otuđenjem i zatvaranjem kao neumitnim čovjekovim usudom: „Kod Kafke je zlo nametnuto spolja kao mora u košmarnom snu, a kod Andrića ono je **inherentno** svijetu i njegovim konkretnim istorijskim i društvenim institucijama“ (N. Kovač 1988: 104, istaknuo E.M.). Fra Petar, centralna pripovjedačka figura u romanu *Prokleta avlija*, bori se s otuđenjem pričanjem i pripovijedanjem, kao i slušanjem priče, ali i svojom profesijom: „Fra Petar je primjer načina kako pobjeći od otuđenja: on je majstor obrtnik koji stvara u svijetu konkretne stvarnosti i majstor pripovjedač koji stvara u svijetu fantazije (Coote 1977: 61)“ (Nemec 2016: 291).

Ovaj kratki roman nije nastao od jedne kraće novele, kako to obično biva kod određenih romana kronika. On je nastao od jedne široko zasnovane historijske priče o Džem-sultanu i njegovoj tragičnoj sudbini, priče koja je prema svjedočenju samog Andrića bila skraćivana sve dok nije dospjela do granice između kratkog romana i duže pripovijetke. Povezanost likova i tema u Andrićevim djelima je izuzetno prisutna, te se može govoriti u njegovom slučaju o stvaranju jednog autentičnog fiktivnog diskursa u kojem glasovi vode intertekstualni razgovor. Kada je u pitanju *Prokleta avlija*, lik Fra Petra je „književna ideologija“ koja povezuje

određena Andrićeva djela u jednu književnu skupinu: franjevac i franjevački identitet u sukobu sa svijetom i drugim ideologijama.

Nitko od kritičara i istraživača *Proklete avlije* ne niječe joj *alegorijsko-paraboličnu impostaciju*⁷⁹, koja bi trebala reprezentirati zatvorenost čovjeka u društvu i političkom sustavu, u političkim kaznenim ustanovama, *rigorizam policijske vlasti i nasilje nad bespomoćnim žrtvama*. Krešimir Nemec izlaže mišljenje, s kojim smo u velikoj mjeri suglasni, da ima puno razloga za alegorijskim tumačenjem, a to govori u prilog *alegorijskom potencijalu* djela. Za razliku od Mihaila Lalića i Oskara Daviča, kod Andrića uopće ne postoje političke ideologije njegova vremena, kao ni direktne ni indirektne aluzije na njih. Njegov ideološki postament zasniva se na religijskim, nacionalnim ili rasnim identitetskim postavkama, o čemu će dalje biti riječi, koje su posljednjih desetljeća izazivale izvjesnu polemiku u stručnoj i laičkoj javnosti. *Mimikrija i politički oportunitizam*, kako Nemec karakterizira Andrićevu političku stranu, nikako nisu bitni za tumačenje romana *Prokleta avlija*, i kako Nemec primjećuje, ona „nadilazi određeni povijesni trenutak i upućuje na univerzalnu simboliku“ (Nemec 2016: 299).

Michael Martens u biografiji o Ivi Andriću *U požaru svetova* (2020) raspravlja o političkom i društvenom kontekstu u kojem je objavljena *Prokleta avlija* i politički i interpretativno pozitivistički tumači. Prije svega, konstatira, kao i veliki broj tumača romana, da Ivo Andrić „upliće i neka svoja sopstvena iskustva iz zatvora u Splitu i Mariboru“ (Martens 2020: 197), do toga da tvrdi da je u *Proklesoj avliji* „puno odlomaka koje bi njenog autora, da se tu radi o opisu Jugoslavije 1954. godine, takođe oterali u zatvor“ (Martens 2020: 198). Politički sporni i subverzivni odlomak koji navodno razotkriva autorske ideološko-kritičke namjere i razotkriva alegorijski veo romana nalazi se na početku romana. Početak se tumači kao pukotina u fiktivnom svijetu romana kroz koju se vidi kritika logora, Golog otoka i komunističke ideologije i jugoslavenskog političkog sustava. Početak romana i *opasne reči* koje ističu i Martens, Nemec, ali i većina drugih tumača *Proklete avlije*, glase ovako: „Ako hoćeš da znaš kakva je neka država i njena uprava, i kakva im je budućnost, gledaj samo da saznaš koliko u toj zemlji ima čestitih i nevinih ljudi po zatvorima, a koliko zlikovaca i prestupnika na slobodi. To će ti najbolje kazati“ (Andrić 2003: 125).

⁷⁹ Usp.: „Ipak, nema sumnje da su u vrijeme objavljivanja romana kontekstualne varijable privlačile čitanje *Proklete avlije* u ciljanom političko-ideološkom ključu (Brajković, 2011: 151 i dalje). Takva 'logorska semantika' u kasnijim je interpretacijama znatno proširena pa se *Prokleta avlija* tumačila kao alegorijska slika birokratizirane, moderne totalitarne države kojom upravlja vladar. (...) S obzirom na vrijeme nastanka romana, R. Vučković u svojoj je analizi apostrofirao državotvornu instituciju fašizma (Vučković, 1974: 419). I prema mišljenju Judith Wermuth-Atkinson metafora *Proklete avlije* ide mnogo dalje od opisa zatvora i 'hipermatofora' je društva, odnosno društvene patologije, ali u doktrinarnom i diktatorskom komunističkom društvu (Wermuth-Atkinson 2005: 302)“ (Nemec 2016: 299).

Jest Andrić *Prokletom avlijom* ispisao kritiku logora i zatvora, jest uradio to prvi na jedan estetski zavidan način i alegorijski superioran u odnosu na svoje prethodile i može se slobodno svrstati među zatvorsku i logorsku prozu koju su ispisali Aleksandr Solzhenitsyn u djelu *Jedan dan Ivana Denisoviča* (1962), ili Dostojevski u djelu *Zapisi iz podzemlja* (1864), ali i ranije spomenuti roman *Pomračenje o podne* i najeklatantnije Kafka u romanima *Proces* (1925) i *Zamak* (1926). Dokazat ćemo kako ovaj roman pripada političkom romanu i to političkom romanu logora, koji je i najvažniji žanr romana koji kritizira ideologije i politike u XX. stoljeću koje su uzrokovale proizvodnju logora smrti i zatvaranja. Ivo Andrić romanom *Prokleta avlija* pripada piscima južnoslavenskog konteksta koji se u književnohistorijskom i stilskom smislu mogu tretirati kao pisci obnove modernizma. Važno je sudjelovao (zajedno s Miroslavom Krležom) u formiranju i takozvane postmoderne generacije južnoslavenskih pisaca, a naročito Danila Kiša. Kiš je nastavio tradiciju žanra političkog romana logora djelom *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Logori smrti su tragična ljudska tvorevina koju je u XX. stoljeću čovjek izmislio zarad uništenja čovjeka i njegovog života, duše i ljudskosti. Vidjet ćemo kako je Ivo Andrić temu zatvaranja i logora u južnoslavenskoj književnosti maestralno započeo *Prokletom avlijom* i stvorio tradiciju govora o zatvoru koji su postali rasprostranjeni na svijetu i nakon Drugog svjetskog rata. Andrić je pružio mogućnost piscima unutar tog konteksta da stvaraju u tradiciji romana⁸⁰ na koju su se mogli nadovezati i pisati otvorenije i direktnije nego što je to bilo moguće u trenutku kada je Andrić o tome pisao. Logori nisu samo najvažnija, ali i najkontroverznija tema i problem političkog romana, već sveukupne književnosti koja je pisana tijekom XX. stoljeća.

Ali vrlo važna činjenica koja se zaboravlja u osvrtima jest da *opasne reči* i subverzivnu misao izgovora neki „političar“ u Akri, najvjerojatnije Turčin. Riječi dobivaju burleskni prizvuk jer političar imitira Karađoza u razgovoru s Fra Petrom. Turčin kaže za Karađoza: „Ne, ne, to je pravi čovjek na pravom mjestu u današnje vrijeme“ (Andrić 2013: 125). Kratka i digresivna, ovo je epizoda iz Fra Petrove političke avanture koja se završila u Akri. Epizoda ima funkciju Fra Petrovog prisjećanja na Karađoza i na Ćamila.

Ove riječi ispisane su ijekavicom u direktnom govoru. One znače da je narator prenio Fra Petrovu priču citirajući političara, ali narator citira i Fra Petrov prijevod tih riječi. Fra Petar kaže za političara da *je opasniji i pametniji* nego se čini. Digresija je napisana s velikim podozrenjem, kroz smijeh i igru, i takvim načinom one postaju subverzivne. Radi se o postupku

⁸⁰Usp.: „Duh romana je duh kontinuiteta: svako je djelo odgovor na prethodna djela, svako djelo sadrži cijelo prethodno iskustvo romana“ (Kundera 2002: 23).

marionetizacije kao čimbeniku političkog romana, koji smo već opisali kod Krleže u romanu *Banket u Blitvi*. Radovan Vučković je postupak marionetizacije detektirao i opisao i u ovom Andrićevu djelu kao i u Krležinu. Podsjetimo na ranije izrečenu misao Irvinga Howea: da nikad političnost ne može prodrijeti u literarnost, a da ne naruši njen habitus, negira ga i pretvori u političko: to jest kada prodre u nju, ona je, kako veli Howe, *pucanj iz pištolja, buka pucnja*, ali čitalac uspijeva vidjeti vlastitim očima pištolj iz kojeg je pucanj odjeknuo. Howe odlično objašnjava to što u Andrićevim riječima vide otkrivanje političke namjere teksta, kritiku Jugoslavije i ondašnjeg režima⁸¹. Ova epizoda ni na koji način ne otkriva da se radi o direktnoj kritici i osudi jugoslavenskih logora smrti, što je Andrić doduše i negirao. Ovdje se pak radi o nastavku i završetku reprezentacije totalitarnih režima i njihovih marioneta, koji se nalaze svukud, a ne isključivo u tamnicama i zatvorima. Krešimir Nemec u studiji o *Proklesoj avliji* ističe proces *mehaničke stilizacije i marionetizacije* u liku Karađoza upućujući na rad Radovana Vučkovića: „režira, glumi, skriva svoje pravo lice iza *maske*, a gdjekad se pretvara u mehaničku lutku“ (Nemec 2016: 296). Spomenuta epizoda s kraja romana sugerira da Karađoza ima izvan zidina zatvora. Da se totalitarni um i sveprisutna moć nalazi i u političarima na slobodi koji upravljaju državnim sustavima. Da je zatvor (logor) samo jedna od manifestacija Države: „Logori nastaju u trenutku kada politički sistem moderne Države-nacije, koja se temeljila na funkcionalnoj poveznici između određene lokalizacije [teritorija] i određenog poretka [Države], pri čemu posreduju automatska pravila upisa u život [rođenje ili nacionalnost], zapadne u trajnu krizu, pa Država uz ostale svoje zadaće odluči izravno preuzeti i skrb o biološkom životu nacije“ (Agamben 2006: 154). Politički logor je politički prostor moderne, on je *rastući procjep* između otuđenog čovjeka i Države, *ostatak* ili *višak* ideologije.

5.2 „Ja sam to!“ – Ćamil, politički zatvorenik

Najvažnije pitanje Ćamilove priče, a samim tim i priče o Džem-sultanu je pitanje: *Tko je on?* Književni lik Ćamil, misteriozan i mističan – kakvim ga želi prikazati autor, postaje još mističniji projicirajući sebe u priču o nesretnom princu. Kao čitaoci bili bismo zavedeni tražiti

⁸¹ To što je zabranjen broj časopisa *Nova misao* u kojem je objavljena i *Prokleta avlija* pripisuje subverzivnu energiju i značenje tom tekstu. Zanimljiva je i slučajnost što je u tom broju objavljen i tekst Milovana Đilasa *Anatomija jednog morala*, u tom trenu osvjedočenog protivnika ideologije i režima u Jugoslaviji. Čitava situacija oko časopisa *Nova misao* u partijskim krugovima je označena kao subverzivna i problematična zbog „negativne“ slike koju stvara o jugoslavenskom režimu i partiji. Subverzivni i politički potencijal prenosio se na svaki tekst koji je objavljen u tom časopisu, čiji je glavni urednik bio upravo Milovan Đilas.

lik Iva Andrića (autora) u bilo kojem od ovih likova, zato što mu je zatvorsko iskustvo pomoglo u pisanju ovog romana, kao što je Cervantesu pomoglo u pisanju *Don Quijotea*. Ćamil i *Prokleta avlija* su u književno-kritičkim tumačenjima *hibridni identitet*, *dislocirani identitet*, *sudar ili sukob Istoka i Zapada*, *postkolonijalno propitivanje drugog*, *mjesto preplitanja različitih kultura*... Međutim, Ćamil je, zapravo, zatvorenik. Zatvorenik je čovjek bez identiteta i bez glasa, a njegov jezik je poput „jezika roba“ koji nema udjela u zajedničkom: „Životinja koja govori je politička životinja, kaže Aristotel. Ali rob, čak i ako razume jezik, ne »posедује« taj udeo“ (Ransijer 2013: 139). Kako i zašto je Ćamilu oduzet *taj udio*?

Preplitanje kulturnih kodova Istoka i Zapada u likovima česta je pojava u Andrićevim proznih djelima, aspekt koji kritičari i tumači ističu. Sudbina i povijest Džem-sultana u romanu *Prokleta avlija* ispriповijedana je kao tragična politička sudbina: „No tragična sudbina Džem-sultanova u finalnoj verziji Andrićeva romana obuhvaća samo desetak stranica u središnjem petom poglavlju i svodi se na sažetu, suhim historiografskim diskursom prepričanu kronologiju događaja iz prinčeva života“ (Nemec 2016: 287). Džem-sultanova sudbina je historija koju Ćamil proučava. Subverzivna, politička historija jednog renegata, a ona je razlog njegove tragične sudbine kao zatvorenika. Ćamil, kao i Džem, postaje zatvorenik. Nemec tvrdi da se funkcija Džem-sultanove priče u Ćamilovoj priči otkriva naknadno i da je u vezi „s propitivanjem identiteta Džemova biografa Ćamila i smisla njegova bolesnog, shizofrenog poistovjećivanja s nesuđenim sultanom“ (Nemec 2016: 288). No kako i zašto Andrić propituje Ćamilov identitet? Ćamil biva predmetom svojega proučavanja. Ima nešto mistično u tome što se sudbine ponavljaju: identiteti se ponavljaju kao i tragedije tih identiteta, njihove vječne krivice i tragika individuuа. Projiciranje historijskog, političkog u lično mijenja diskurs pričanja prikazan u *Avliji* kroz književnouslymeno transponiranje: „Isto tako nije odmah pravo ni primetio trenutak, teški i odlučni trenutak, u kome je Ćamil jasno i prvi put s posrednog pričanja tuđe sudbine prešao na ton lične ispovesti i stao da govori u prvom licu“ (Andrić 2003: 94). Zvonko Kovač odlično primjećuje i opisuje identitetske traume, a povodom jednog drugog Andrićevog teksta, i naziva ih *zamršenim odnosima* „traženja sebe u drugome, žudnje za drugim“ (Kovač 2011: 232). Tako je najbolje objasniti traumatičnu i dramatičnu višestruku i višepripadnu Ćamilovu izjavu, koju saznajemo iz intradijegetičkog pripovjedača lažova Haima:

Ćamil je priznao otvoreno i gordo da je istovetan sa Džem-sultanom to jest sa čovekom koji je, nesrećan kao niko, došao u tesnac bez izlaza, a koji nije hteo, nije mogao da se odreće sebe, da ne bude ono što je.

– Ja sam to! – rekao je još jednom tihim ali tvrdim glasom kojim se kazuju presudna priznanja i spustio se na stolicu. (Andrić 2013: 106)

Historijski se identitet preobražava u lični, i obratno. Identitet i izražavanje identiteta je u uskoj svezi s ličnom zamjenicom „ja“. Identitet je Ja. Subjekt je Ja. Identiteti su isti i različiti. Slični, bliski, udaljeni. Identiteti su apstraktni istovremeno i duboko utkani u biće čovjeka. Andrić u svim romanima ispituje identitetske pozicije likova i njihovu tragiku. Džem je višepripadan, s više identiteta kao Andrić⁸², Ćamil je višepripadan i međupripadan, s više identiteta kao Andrić. Isto kao što je Andrić za južnoslavensku književnost modelativan u interkulturalnom smislu. Tako su i njegovi likovi reprezentativni likovi politike identitetske višepripadnosti. Njihova *interkulturalna konstelacija* je s onu stranu vlasti, institucija i nasilja koje one proizvode i kao takva za Andrićeve likove kobna i daleko ispred onoga što ti likovi o sebi mogu da znaju i iznad njihove volje. Najviše ga interesiraju likovi u međukulturalnom prostoru i višepripadni likovi koji nose tragediju i teret višepripadnosti, te njihovo Ja ima sasvim tešku sudbinu.

(Ja! – Teška reč, koja u očima onih pred kojima je kazana određuje naše mesto, kobno i nepromjenljivo, često daleko ispred ili onoga što o sebi znamo, izvan naše volje i iznad naših snaga. Strašna reč koja nas, jednom izgovorena, zauvek vezuje i poistovećuje sa svim onim što smo zamislili i rekli i sa čim nikad nismo ni pomišljali da se poistovetimo, a u stvari smo, u sebi već odavno jedno.). (Andrić 2003: 95)

Identitet i sebstvo, dakle, biće prema Andriću je fiksirano, kobno i nepromjenljivo. Identitet i Ja su vezani za tlo, historiju, podrijetlo, politički trenutak u kojem čovjek se rađa. Ja je cjelokupni teret koji čovjek nasljeđuje rođenjem. Identitet prethodi čovjeku u nekom smislu i čovjek ga nasljeđuje. Međutim, puno toga u životu čovjeka ovisi i od trenutka u kojem se razvija i uvjetima u kojima se razvija. Istu ovu misao, više puta je naglašavano, izrazio je Andrić u čuvenome govoru povodom dodjele Nobelove nagrade. Tihomir Brajović je tu misao nazvao *anticipatorskom*: „Moglo bi, naime, da se kaže da to kako pojedinci, zajednice i narodi (pod)nose svoje (ne)ostvarene, priželjkivane, glorifikovane, osporavane identitete sred

⁸² O tom važnom aspektu Ive Andrića pisao je Zvonko Kovač u tekstu *Ivo Andrić kao interkulturalni pisac* u kojem se konstatira važna činjenica, a to je da „Ivo Andrić upravo kao interkulturalni pisac, kakvim ga ovdje želim predstaviti, zauzima vodeću, skoro pa modelativnu ulogu. (...) Jedan od najznačajnijih europskih interkulturalnih pisaca, Ivo Andrić, tako svojim tekstovima priziva interkulturalni kontekst koji ga je omogućio, i kojega on svojim djelom i djelovanjem, nije iznevjerio, nego potvrđivao. (...) Iskustvo interkulturalnosti, odnosno poetičkoga alteriteta, koje uspostavlja Andrićeva književnost, kojom nenasilna, nepokorna drugost pokazuje svoju relativnu srođenost kao i postojanu stranost, postaje modelom ophođenja s interkulturalnom konstelacijom, s onu stranu vlasti i nasilja, institucija i pojedinaca, diktata nacija i metodologija“ (Kovač 2011: 234-249).

globalnih lomova i sukoba kojima svjedočimo poslednjih decenija“ (Brajović 2012: 142). Ćamilov identitet je žrtva lažne svijesti i instrumentalnog uma. Andrić ove identitetske pozicije ispituje ali, kako je zamijetio Zvonko Kovač, svakim svojim tekstom potvrđuje. Uzmimo za primjer ovaj dio opisa Ćamila: „Kao i jeste Turčin, i nije, ali nesrećan čovek je sigurno“ (Andrić 2003: 48). Fra Petar karakterizira Ćamila. Iz njegovog ugla nije važno je li on Turčin ili nije, iako je to Ćamilova bitna identitetska odrednica. Za Fra Petra mnogo važnije je što je Ćamil tragični lik i što je nesretan. To je vidljivija odrednica od nacionalnog ili bilo kojeg identiteta. Jest tačno da Andrić propituje zapadobalkanske identitete *pred iskušenjima moderne historije*, te da je mnogo važnija pozicija modernog čovjeka u odnosu na totalnu državu i historiju, nego kao tragika predeterminiranih i urođenih identiteta.⁸³ Čovjekov položaj u svijetu je konkretniji od apstraktnog nacionalnog i religijskog identiteta. Narator u Ćamilovom okviru priče, na isti način ga opisuje: „Bio je Jevrejin iz Smirne. Tužno je izgledalo njegovo crno lice. Velik nos, krupne oči s žutom zakrvavljenom beonjačom, ali njegova potreba za govorom bila je veća i jača od njegove nevolje i velikog straha“ (Andrić 2003: 50). Najbolji opis Ćamila, odnosno graničnih identiteta dao je Ivo Andrić u *Travničkoj hronici*, portretirajući lik doktora Kolonja. I doktor Kolonja, kao i Ćamil su ljudi s granice, granični i takvi osuđeni da u sebi sabiraju više identiteta, ali da iz monoidentitetskih pozicija ne pripadaju nigdje i nikomu:

– Da, to su muke koje muče ljudi hrišćani sa Levanta i koje vi, pripadnici hrišćanskog Zapada, ne možete nikada potpuno razumeti, isto kao što ih još manje mogu razumeti Turci. To je sudbina levantinskog čoveka, jer on je poussiere humaine, ljudska prašina, što mučno promiče između Istoka i Zapada, ne pripadajući ni jednom a bijena od oba. To su ljudi koji znaju mnogo jezika, ali nijedan nije njihov, koji poznaju dve vere, ali ni u jednoj nisu tvrdi. To su žrtve fatalne ljudske podvojenosti na hrišćane i nehrišćane; večiti tumači i posrednici, a koji u sebi nose toliko nejasnosti i nedorečenosti; dobri znalci Istoka i Zapada i njihovih običaja i verovanja, ali podjednako prezreni i sumnjivi jednoj i drugoj strani. Na njih se mogu primeniti reči koje je pre šest vekova napisao veliki Dželaledin, Dželaledin Rumi: „Jer samog sebe ne mogu da poznam. Nit sam hrišćanin, nit sam Jevrejin, ni Pars, ni musliman. Nit sam sa Istoka ni sa Zapada, ni sa kopna ni sa mora.“ To su oni. To je jedno malo, izdvojeno čovečanstvo koje grca pod dvostrukim Istočnim grehom, i koje još jednom treba da bude spaseno i otkupljeno a niko ne vidi kako ni od koga. To su ljudi sa granice, duhovne i fizičke, sa crne i krvave linije koja je usred nekog teškog i apsurdnog nesporazuma potegnuta između ljudi, božjih stvorenja, između kojih ne treba i ne sme da bude granice. To je ona ivica između mora i kopna, osuđena

⁸³ Usp.: „Najvećim delom Andrićevi rado čitani i komentarisani romani oblikovani su, kao što je poznato, kao fiktionalne pripovesti o susretu domaćeg i stranog, lokalnog i kontinentalnog, tradicionalnog i modernog poimanja sveta i života u rasponu od XIX do početka XX veka. (...) Osobenost Andrićevih romansijerskih ostvarenja tiče se pak činjenice da je spomenuta tema *epohalne krize identiteta* prikazana ne iz civilizacijskog epicentra, nego sa svojevrsne *periferije istorijskih dešavanja* oličenih u Bosni i Zapadnom Balkanu u poslednja dva stoljeća evropske povesti, obeležena prevlašću koja je po pravilu dolazila sa Istoka ili Zapada kontinenata, iz političkih i kulturnih centara koji su diktirali „pravila igre“ među narodima i državama prema sopstvenim nahođenjima i interesima“ (Brajović 2012: 143-144).

na večiti pokret i nemir. To je *treći svet* u koje se sleglo sve prokletsvo usled podeljenosti zemlje na dva sveta. To je ... (Andrić 1977: 329-330)

Razvidno je iz Ćamilove sudbine i sudbine doktora Kolonje iz *Travničke hronike* da su njihovi identiteti razlogom njihove tragične pozicije, čija je krajnja posljedica, kako su dobro primijetili Škvorc i Lujanović, *razočaranje i nerazumijevanje*. Nerazumijevanje Trećeg dolazi iz lažne i sužene svijesti kojoj je nemoguće razumjeti drugačijeg i drugog, pogotovo iz perspektive isključivosti totalitarnih režima, apsolutizirajućeg svijeta moći i policije koja svaku istinu i normalnost (identitet, nacionalnost, ideologiju) želi napraviti vlastitim monopolom. Andrić naziva međuprostor *trećim svijetom*⁸⁴ u kojem se sudaraju Istok i Zapad. Unutar *trećeg svijeta* žive transnacionalni likovi poput Ćamila i Kolonje, što svojim višepripadnim i međukulturnim identitetom pružaju otpor jednoobraznom svijetu monokultura i monokulturalizma. Iza koncepta višepripadnosti krije se tragika nepripadanja. Džem je istovremeno Ćamil, da izokrenemo Ćamilovu izjavu. Ćamil i Džem postaju historija, privatna historija ispričana zatvorskim zidinama i ubogom fratrui iz daleke i uboge zemlje. To je zvanična sakrivena historija jednog važnog čovjeka i jednog običnog čovjeka u jednom, jedne zemlje, nacionalna historija prikrivena u knjigama, zabranjena, a nastanjena u duši koju totalitarni, represivni mehanizam može lako dehumanizirati i oduzeti joj glas. Ćamil je žrtva sustava (političkih igri), isto kao i Džem. I politika totalitarizma ne bira svoja sredstva i protivnike. Protivnik je svatko tko pokuša ogoliti njen totalitarni mehanizam koji služi sam sebi i totalitarnom vođi; svatko tko joj pokuša oduzeti Moć i pravo na zvaničnu verziju priču.

Najznačajniji i najzanimljiviji dio indirektnog karakteriziranja Ćamila daje Karađoz. Trenutak u četvrtoj glavi kafkijanski do kraja razotkriva subverzivnu i disidentsku prirodu Ćamilovog slučaja. Istovremeno otkriva strah od političkog, čak kod onih koji se predstavljaju kao Moć. Karađoz daje odličnu sliku o stanju u državi, političku potku romana *Prokleta avlija*, ali i njegovu žanrovsku prirodu:

Karađoz je vazda zazirao od **političkih okrivljenika**. Više je voleo da se rve sa stotinom sitnih i krupnih prestupnika iz običnog kriminala nego da ima posla s jednim političkim krivcem. Naježio bi se samo kad bi čuo za njih. Trpeo ih je kod sebe, jer je tako moralo biti, kao

⁸⁴ Odličan je komentar napravila Katarina Ivon u odnosu na fiktivni svijet koji Andrić gradi u *Proklesoj avliji* pristupajući mu iz ugla postkolonijalne kritike i postkolonijalnog čitanja: „U svojoj biti hibridnost bi predstavljala metaforu za raso, etničko i kulturno miješanje te zasigurno dobiva snažnu potvrdu u Andrićevom stvaralaštvu. Homi Bhabha (1994) u knjizi *The Location of Culture* predlaže koncept 'trećeg prostora' tj. 'međuprostora' koji bi otvorio mogućnost tumačenja transnacionalne kulture. Taj prostor je 'hibridni prostor', on je mjesto novih struktura autoriteta, mjesto gdje se pokazuje otpor, a njegov temeljni cilj je dokidanje geopolitičkih podjela na Istok, Zapad, Sjever i Jug. Ovako shvaćen pojam *hibridnosti* u današnje vrijeme prestaje biti posebnost isključivo kultura kolonijalnih zemalja, *hibridnost* postaje karakteristična za sav tzv. globalizirani svijet“ (Ivon 2012: 301).

„prolazne“, ali nikad nije hteo da se njima bavi; zaobilazio ih je kao okužene i **nastojao je da se svega što je „političko“, ili što pod tim imenom od njega dolazi, otrese što pre.** (Andrić 2003: 69, istaknuo E.M.)

Mora se još jednom istaći odlična primjedba Katarine Ivon u interpretaciji *Avlije*. Naime, ona suprotstavlja i uspoređuje biografije, odrastanje i obrazovanje Ćamila i Karađoza, njihov fizički izgled i na koncu funkcije u romanu:

Supostavljajući Ćamila i Karađoza u njihovoj različitosti mogao bi se 'iščitati' stav koji nam kazuje kako su identiteti u konačnici rezultat prilika u kojima osoba živi i u kojima se razvija, a ne unaprijed zadane kategorije. Naposljetku, oni se razvijaju u sličnim okolnostima, radi se o 'intelektualnom obiteljskom okruženju'. Međutim, razlika je u tome, što Karađoz ima jasnu sliku o sebi, dok je Ćamilova autopredodžba vrlo nejasna, odnosno sekvence njegova identiteta su nedefinirane i nesigurne, i tu je njegov temeljni problem. (Ivon 2012: 309)

Karađoz (upravnik zatvora i reprezentacija totalne moći i zla) se plaši Ćamila jer politika ima subverzivnu moć. Karađoz se plaši onoga što ne poznaje, onoga što može da razotkrije slabosti sustava u kojem je on, Karađoz, moćan. Ćamil je opasnost razotkrivanja Karađozove ideologije, njegovih ličnih slabosti i slabosti njegove vlasti. Karađoz zazire od političkih zatvorenika jer oni imaju „religijsku“ moć i fanatizam koji se prenose na druge ljude. Njihovim slučajevima najčešće se bave i sami vladari i najmoćniji ljudi u državi jer ugrožavaju opstanak moćnih ljudi na vlasti. Ćamil je, prema terminologiji Hanne Arendt, pretvoren iz osumnjičenog u objektivnog neprijatelja⁸⁵, tako se može reći da je Turska država zatvor, ali i zatvor Deposito organiziran po principu totalne države. Ćamil je uhapšen zbog mogućnosti da „počini zločin“ i straha valije od knjiga i znanja:

– Neću ja, efendija, da lupam glavu o tom. Ja istoriju, ili kako se to zove, ne znam. A bolje bi, čini mi se, bilo i po njega da je ne zna ni on i da ne ispituje mnogo što je koji sultan nekad radio, nego da sluša ono što ovaj sadašnji zapoveda. (...) – Ako su ga nabadili i opanjkali, on nek se pere pa će se oprati... (...) U mom vilajetu svak treba da pazi što radi i govori. Ja znam samo jedno: red i zakon. (...) A čija glava strči iznad toga, srubiću je, carske mi službe, pa da je mog jedinca, pa ni u tu sumnjivu učenost ovog mladog efendije. (Andrić 2003: 65-66)

Dakle, Ćamil mora da sluša ono što Moć *zapovijeda* jer svako treba da *pazi što govori* inače će mu se moć govora i, dakle, udio u zajedničkom, prisilno oduzeti. Totalna moć podrazumijeva da su svi jednaki, odnosno svi potlačeni jednaki u svojoj potlačenosti. Niko ne

⁸⁵ Usp.: „Sa stanovišta zakona, od prelaska sumnjivog lica u objektivnog neprijatelja još je zanimljivije kako totalitarni režimi podozrevani prestup zamenjuju mogućim zločinom. Mogući zločin objektivn je koliko i objektivni neprijatelj. Dok se osumnjičeni hapsi zato što se smatra da je u stanju da počini zločin koji manje ili više odgovara njegovoj ličnosti (ili onome što se pretpostavlja da je njegova ličnost), totalitarna verzija mogućeg zločina zasniva se na logičkom predviđanju razvoja objektivnih događaja“ (Arent 1998: 433-434).

smije da se izdigne iznad ideološkog stropa. Znamo iz Haimove priče da je Ćamil ili prebijen do smrti ili premješten u duševnu bolnicu. To bi bio još jedan način zatvaranja i nadziranja nepodobnih, proglasiti ih ludim, a Ćamilova priča o prijestolonasljedniku je samo jedna u nizu *bezopasnih bolesničkih maštanja* koje nestaju bez traga i glasa u moru političkih i društvenih mijena koje historija sa sobom nosi.

5.3 Prokleta avlija-Deposito-Heterotopija kao čimbenik političkog romana

Prema Foucaultu funkcija zatvora je nadziranje i kažnjavanje pojedinca zbog zločina koje osuđuje društvo, odnosno društvene (političke) institucije. U svakome političkome romanu logora nalazimo na opise prostora zatvaranja ljudi. Ti prostori su najčešće antiutopijska slika društva, ili ranciéreovski kazano *moгуćnosti promišljanja istorije*: „»Fikcije« umetnosti i politike tako su pre heterotipije nego utopije“ (Ransijer 2013: 166). Mjesto, heterotip, koje izgleda kao ljudska greška, i neprirodno u odnosu na društvo i prirodu, smješteno na krajevima obala okrenutim moru, na ostrvu, na dalekim i nepristupačnim prostorima itd.: „Sam položaj Proklete avlije bio je čudan kao sračunat na mučenje i veće stradanje zatvorenika. (I fra Petar se često vraćao na to, nastojeći da ga opiše.) Iz Avlije se ne vidi ništa od grada ni od pristaništa i napuštenog arsenala na obali ispod nje. Samo nebo, veliko i nemilosrdno u svojoj lepoti, u daljini nešto malo od zelene azijske obale s druge strane nevidljivog mora, i tek poneki vršak nepoznate džamije ili džinovskog kiparisa iza zida. Sve neodređeno, bezimeno i tuđe“ (Andrić 2003: 19).⁸⁶

Važna funkcija zatvora kao heterotipa, koja se pokazuje na primjer u romanu *Prokleta avlija* jest *otuđenje* čovjeka od društva i zajednice; zato *Prokleta avlija* treba reflektirati otuđeni svijet koji želi zarobiti čovjeka. Svijet koji zatvara čovjeka je neodređen, bezimen i tuđ: „Samo ispred zgrade u kojoj su čuvari i kancelarije uprave ima malo kaldrme; sve ostalo je siva i tvrda ugažena zemlja iz koje trava ni ne stiže da nikne, toliko je ljudi od jutra do mraka gazi“ (Andrić 2003: 13). Ovaj postapokaliptički pandemonijum koji moderno društvo organizira u drugi, paralelni svijet ljudi, zatvoreno je društvo koje djeluje kao *mundus inversus*⁸⁷ onome

⁸⁶ Usp.: „George Lukács pružio je zasigurno najpoučniju analizu ove dimenzije Solzhenitsynove umjetnosti. Pozivajući se na *Čarobni brijeg* kao ranu instancu sličnog kompozicijskog postupka, on opisuje roman u kojem "ujednačenost settinga neposredan je temelj naracije. Likovi ovog romana uklonjeni su s 'prirodnog' mjesta njihovog nastanka. Života i kretanja, "tako da zajednički teren" slučajnosti njihovog sadašnjeg postojanja stvara nove temeljne oblike međusobnih ljudskih, intelektualnih i moralnih odnosa“ (Boyers 1987: 98).

⁸⁷ Usp.: „Andrić se koristi starim toposom *mundus inversus*. Barbara A. Babcock definira *mundus inversus* kao bilo koji čin ekspresivnog ponašanja koji obrće, proturječi, ukida ili na neki način stvara alternativu općevažećim kulturnim kodovima, vrijednostima i normama, bile one lingvističke, literarne ili umjetničke, religiozne ili društvene i političke (Babcock 1978: 14)“ (Nemec 2016: 14).

originalnome društvu slobodnih ljudi: „Ni najstariji ni najlukaviji gosti Proklete avlije nisu mogli uhvatiti kraja ni konca toj Karađozovoj igri, koja je bila potpuno lična, puna neočekivanih i smelih obrta i smicalica, vrlo često u protivnosti sa svim pravilima policijskog rada i postupanja i sa društvenim običajima i navikama“ (Andrić 2003: 26-27). Iz ovog izvoda vidimo da nadzornik ne postupa po pravilima svijeta koja vrijede izvan zatvora.

Zidovima pripovjedača, kronika, fratar, bolesnih kroničara, zatvorskih luđaka opasao je Andrić svoju priču o otocima otuđenja ljudi, uništavanja njihovih razuma (a što drugo Karađoz radi nego se poigrava sa zdravim razumom zatvorenika), obavještajnim mrežama koje zatvaraju nedužne ljude, totalitarnim režimima koji svoju subverzivnu historiju sakrivaju od očiju javnosti u javnim kaznionicama. Jasno je da su Andrića u *Proklesoj avliji* zanimali sve anomalije koje pokazuje jedno društvo, odnosno država prema pojedincu i kakve sve represivne mjere i oblike može dobiti Moć u provođenju vlastite politike. To je zlo koje opisuje Andrić u svome književnom djelu. Andrića u *Proklesoj avliji* zanimaju životi ljudi s margine, političke, društvene i svake druge. Jacques Rancière objašnjava da svaki politički sustav, svaka država proizvodi marginu. Marginalizirane grupe se u političkom diskursu vide kao neprijatelji vlasti i moći. Andrić razotkriva ružno lice političke stvarnosti koje se krije iza prividno uređenog i savršenog mehanizma zakona i reda. Čuvari kapija „uređenog društva“ imaju ono ružno lice, drugo lice, koje to društvo krije. Takvo lice je Karađoz.

Latifaga, zvani Karađoz, glavni i jedini negativni lik u *Proklesoj avliji* simbol je sveprisutne totalne moći, ona je, kako kaže Nikola Kovač, *anonimna i neuhvatljiva*.⁸⁸ Njegove vještine i njegov karakter, njegova ličnost i pojava su ono od čega strepe zatvorenici i fizički i psihički:

Služeći se prekim, samo njemu pristupačnim puteljima Karađoz je mogao u svako doba dana, pravo od svoje kuće, neopaženo ući u Avliju. (Tako se nikad nije tačno moglo znati kad je tu a kad nije, ni otkud može odjednom iskrsnuti.) Upravnik se tom mogućnošću često koristio. **Nadzirao je lično** i zatvorenike i njihove čuvere. I poznajući gotovo svakog od zatočenika, njegovu prošlost i njegovu sadašnju krivicu, on je sa dosta prava govorio da zna kako diše Avlija. A kad pojedinca i nije znao baš u glavu, poznavao je onu skitničku ili prestupničku dušu u njemu i u svakom trenutku mogao je stati pred njega i *nastaviti* razgovor o njegovoj ili tuđoj **krivici** (Podvukao E.M). A isto tako, i još bolje poznavao je svakog čuvara i njegove **dobre i rdave, javne i skrivene osobine i sklonosti**. (Andrić 2003: 25-26, istaknuo E.M.)

U ranijem poglavlju istaknuta je povezanost zatvora kao fenomena političkog romana s Foucaultovim prikazom *Benthamovog panopticona*. Istu interpretativnu strategiju opisa

⁸⁸ Usp.: „U Karađozovu načinu vladanja Avlijom, koja traje *već dvadesetu godinu*, ogleda se lice i naličje neograničene moći“ (Nemec 2016: 295).

zatvora i zatočenosti možemo koristiti za opise svih modernih zatvora i načina zatvaranja čovjeka u modernim književnostima. Valja primijetiti da su u književnosti, evo na primjeru romana Ive Andrića opisi totalitarnih zatvora nastali i prije knjige Michela Foucaulta⁸⁹ koja je objavljena 1975. godine. No, njegov opis zatvora⁹⁰ daje sveobuhvatnu sliku mehanizma zatvaranja. Fikcija i romani, kao što vidimo u primjeru romana *Prokleta avlija*, izravno su se bavili tom temom ispitujući kako se ponaša čovjek, kako različiti ljudi reagiraju na metode zatvaranja i kažnjavanja: kako reagira jedan kršćanin fratar, kako reagira jedan Židov historičar, kako kriminalci raznih profesija i raznih identiteta, na koncu: „*Prokleta avlija* je djelo u kome je istorija predstavljena kao hronika o pojedinačnim ljudskim sudbinama“ (Kovač 1988: 89).

U dočaravanju *panopticon*a i sveprisutnosti važan je pripovjedačev opis Karađoza. On je slika tajne policije, kako to Hannah Arendt naziva, koja je država u državi. Jedan od načina tumačenja je i postkolonijalni, njega osvjetljava Katarina Ivon i izdvaja negativno modeliranje Istoka i istočnih identiteta kao dijelom Andrićevog orijentalističkog pristupa u *Proklesoj avliji*: „U ovom interpretativnom kontekstu Karađoz postaje predstavnikom orijentalnog načina uređenja društva. Unatoč svojoj brutalnosti i nepredvidivosti Karađoz ipak posjeduje orijentalni misticizam koji istodobno djeluje i odbojno i privlačno“ (Ivon 2012: 303). Karađozov izgled je književni element koji se u interpretacijama podcrtava. Karađozova gluma i igra u skladu su s njegovom ulogom sveprisutne moći. Njegovo desno oko je simbol totalitarne sveprisutnosti i aspekt ovog lika koji nas najviše interesira u smislu opisa žanra političkog romana:

Levo oko bilo je redovno gotovo potpuno zatvoreno, ali se između trepavica osećao pažljiv i kao sečivo oštar pogled. A desno oko bilo je širom otvoreno, krupno. **Ono je živelo samo za sebe i kretalo se kao neki reflektor; moglo je da izađe do neverovatne mere iz svoje duplje i da se isto tako brzo povuče u nju. Ono je napadalo, izazivalo, zbunjivalo žrtvu, prikivalo je u mestu i prodiralo u najskrovitije kutove njenih misli, nada i planova. Od toga je celo lice, nakazno, razroko, dobivalo čas strašan čas smešan izraz groteskne maske.** (Andrić 2013: 27-28, istaknuo E.M.)

⁸⁹ Već smo konstatareli da je Giorgio Agamben zamijetio da se Foucaultovo istraživanje ne završava s analizom koncentracijskih logora: „Istraživanje koje je počelo rekonstrukcijom *grand enfermement* u bolnice i zatvore, ne zaključuje se analizom koncentracijskog logora“ (Agamben 2006: 103), ali se taj fenomen nalazi kao glavna tema i politička kritika u političkim romanima u južnoslavenskom književnom kontekstu.

⁹⁰ Usp.: „Ta je napetost već bila jasno razaznatljiva u djelu Michela Foucaulta, koji većini tih autora služi kao referentna točka: njegov pojam moći prikazuje se kao neutralno oruđe koje opisuje način na koji funkcionira čitavo polje postojećih struktura moći i otpora istima (Žižek 2006: 151).

Važan je u estetičkoj koncepciji romana Karađozov groteskni izgled i njegova pojava koja otkriva da se radi o pozornici izvrnutih života, svjetova i sjenki prave stvarnosti. On je fizička i mentalna heterotipna personifikacija avlije. Ipak je, u političkom romanu, važna i njegova uloga sveprisutne eminencije⁹¹ od čije se sile ne mogu sakriti najskrivenije misli kažnjenika, kao ni njihovi planovi protiv sustava i sultana. Karađoz je zli čuvar navodnog reda i mira i zakona. On ne postupa po zakonu da bi očuvao zakon. To je proturječnost represivnih političkih sustava čiji je najvažniji i najbolji reprezentant u političkom romanu u južnoslavenskom kulturnom kontekstu Karađoz. On reprezentira zajedno s *Prokletom avlijom* viziju totalnog sustava.

Totalni sustav koji manifestira svoju moć nad pojedincem, nad političkim protivnicima u Andrićevoj projekciji je sličan Foucaultovoj teorijskoj postavci zatvora. Frederic Jameson ističe da se takva grupa režima i sustava naziva i tvrdom vizijom totalnog sustava. Ona „projicira fantastičnu budućnost „totalitarnog“ tipa u kojoj se mehanizmi gospodovanja – bilo da su predstavljeni kao dio opštijeg procesa birokratizacije, ili kao nastali neposrednijom primenom fizičke i ideološke sile – shvataju kao neopozive i sve više prožimajuće tendencije čija je misija da kolonizuju posljednje preživjele ostatke ljudske slobode – to jest, da okupiraju i organizuju sve što preostaje od Prirode, objektivno i subjektivno (vrlo grubo rečeno, Treći svet i Nesvesno)“ (Džemson 1984: 108). Fra Petar je žrtva birokratizacije društva i političkog sustava, dok je Ćamil, također, priveden iz birokratskih razloga kao Fra Petar. Obojica, pogotovo Ćamil kao politički zatvorenik, bivaju žrtve primjene i fizičke i ideološke sile. Politička Moć totalne države otkriva se kao Zlo koje ne čini razliku između ljudi, već ih izjednačava u njihovim krajnjim političkim konsekvencama. Svi zatvorenici zatvora su jednaki. Zatvor se manifestira kao društvo jednakih po zločinu u odnosu na totalnu državu. Njihova sloboda je kolonizirana jer su njihove misli i njihova djelanja u totalnom zakonu isti kao krađa, ubojstvo, prevara, laž i tome slično. To je groteskni, izokrenuti svijet pravde i morala. Karađoz kaže:

– Neka mi samo niko ne kaže za nekog: nevin je. Samo to ne. Jer ovde nema nevinih. Niko ovde nije slučajno. Je li prešao prag ove Avlije, nije on nevin. Skrivio je nešto, **pa ma to bilo u snu**. Ako ništa drugo, majka mu je, kad ga je nosila, pomislila nešto rđavo. Svaki, dabogme,

⁹¹ *Panopticon* u etimološkom prijevodu s grčkog znači svevideće, ili sveprisutno oko: „No u široj, alegorijskoj vizuri čuvar Avlije reprezentira sve totalitarne mehanizme i autokratske modele vladanja. U ograđenom kozmosu istražnog zatvora, gdje su svi pod *sumnjom krivice*, gdje nema razlike između krivih i nedužnih, gdje bespomoćni pojedinac mora dokazivati svoju nevinost i u kojem njegova sudbina često ovisi o čestom slučaju i *večitaj lutriji*, odnosno o hiru upravitelja. Karađoz se javlja i kao *vis diabolica* minijaturnog svijeta (Frangeš, 1980: 480), ali i kao nevidljivi pokretač složenoga represivnog sustava, ključni kotačić u policijsko-birokratskom mehanizmu discipliranja. On je, dakle, inkarnacija 'političke Svemoći' (Brajović 2011: 151 i dalje) i u tom smislu transcendentira bilo koju konkretnu povijesnu situaciju“ (Nemec 2016: 298).

kaže da nije kriv, ali za toliko godina koliko sam ovde, ja još nisam našao da je neko bez razloga i bez neke krivice doveden. Ko ovde dođe, taj je kriv, ili se makar očesao o krivca. Phi! Pustio sam ih dosta, i po naredbi i na svoju odgovornost, da. Ali kriv je bio svaki. Ovde nevinog čoveka nema. Ali ima ih na hiljade krivih koji nisu ovde i nikad neće ni doći, jer kad bi svi krivi dospeli ovamo, ova bi Avlija morala biti od mora do mora. Ja ljude znam, krivi su svi, samo nije svakom pisano da ovde hleb jede. (Andrić 2013: 30, istaknuo E.M.)

Institucija sveopće krivice, princip da su svi unaprijed krivi, mehanizam je zastrašivanja i zatvaranja ljudske slobode putem totalitarne svijesti. Pojedinaac je unaprijed kriv u odnosu na vlast, samo još nije stigao biti procesuiran. Je li kriv zbog svog identiteta i svoje nauke kao Ćamil, ili je kao Fra Petar „slučajna“ žrtva neke zavjere koja se organizira protiv sultana. Prema logici totalne države ništa nije slučajno. Svatko je kriv, isto kao što je u *Čarobnoj gori* Thomasa Manna svaka osoba bolesna, samo toga nije svjesna, ili ne zna svoju dijagnozu. Groteskni svijet izokrenutih vrijednosti koji zastupa Karađoz, kao emanacija totalne moći, ima pravo proglasiti svaku pojedinu osobu krivom. Vlast je vrhovni sudac u određivanju što je zločin i grijeh, a što nije: „ – E, to ste pogrešili. Phi, phi, phiii! To ne valja. Jer baš sad hvataju nevine a puštaju krive. Takav je nov red. Ali kad ste sami pred vlastima izjavili da nije ništa kriv, moraće da ostane ovde“ (Andrić 2013: 31). Hapšenjem nevinih prema „novom Karađazovom zakonu“, želi se staviti vlast i moć iznad dobra i zla. Vidjeli smo kako Ćamil, kao i doktor Kolonja, pripadaju *trećem svijetu* čiji je zločin unaprijed određen njihovom identitetskom pozicijom. Identitetska pozicija kao takva ima za posljedicu tragičnu sudbinu u tvrdom totalitarnom sustavu.

Ni san, ni misao, ni priča, ni tijelo, ni čovjek u takvom aparatu ne može biti slobodan, a kao takav čovjek postaje nedostojanstven i apsurdan. Isljeđivanje i priznavanje „krivice“ u odnosu na državu i vlast prati proces dehumanizacije čovjeka i oduzimanje slobode. U političkom romanu isljeđivanje se pojavljuje kao dijaloški metod koji razotkriva dijaboličnu prirodu politike totalitarizma i naravno reprezentira je kao takvu. Ivo Andrić u *Proklesoj avliji* Karađozovo isljeđivanje naziva *igrom*, što je u skladu s toposom *theatrum mundi*. Igra isljeđenja je način uspostavljanja reda i zakona i pronalaženja krivice. Priznanje je oblik spasenja čovjekove duše u totalnoj državi, slično je kao ispovijedanje grijeha pred Bogom. Totalna država želi se pokazati božanskom:

Nerazumljiva je bila ta njegova beskonačna i čudna igra, ali on, u stvari, kao da nije verovao nikad nikome, ne samo ni svedoku nego ni samome sebi, i stoga mi je bilo potrebno priznanje kao jedina donekle stalna točka sa koje se može u ovome svetu, u kom su svi krivi i dostojni osude, održavati bar privid neke pravde i kakav-takav red. I on je to priznanje tražio, lovio,

cedio ga iz čoveka s očajničkim naporom, kao da se bori za svoj rođeni život i razmršava svoje nerazmršljive račune s porokom i prestupom i lukavstvom i neredom. (Andrić 2013: 32-33)

Otuđeni čovjek je pozicija koju reprezentiraju romani obnove modernizma u južnoslavenskom kulturnom kontekstu, a politički roman *Prokleta avlija* je njen najbolji i najznačajniji žanrovski predstavnik.

5.4 Kružna kompozicija romana i pripovijedanje *Proklete avlije* kao književno-formalna slika *Panopticona*

U kritikama o *Prokletoj avliji* uvijek se ističe njena kompozicija, naracija i pripovijedanje. Andrićevo pripovjedačko majstorstvo je bez premca u južnoslavenskoj književnosti. Što je to toliko važno kod *Proklete avlije* te se njeno pripovijedanje toliko ističe i tumači?

Forma i kompozicija zasigurno su najvažnije kvalitete književnosti i romana kao žanra, i razlikovni element u odnosu na druge žanrove i umjetnosti. Čimbenik koji veže fabulu, čimbenik koji *proizvodi pripovijest*, to je pripovijedanje ili naracija. Njen esencijalni dio odakle polazi priča, dubina i jačina njenog fiktivnog svijeta. Pisci se razlikuju prema sposobnostima za razvijanjem fabule i po stilu rečenice. Da bi sagradio svoj fiktivni svijet od priče, da bi svoju fabulu razvio u zanimljiv roman, Andrić se koristio velikim brojem ljudskih iskustava i tradicija naracije i diskursa: folklor, anegdota, legendu, historiografiju, modernu naraciju i pozicije pripovjedača, građenje prozних likova, složene romaneskne kompozicije i bogat stil svoga jezika, leksički i sintaktički, a sve to da bi ispričao čovjekovu priču. Vrhunsku narativnu analizu romana ponudio je Krešimir Nemec, no mi ćemo ipak ponuditi naše viđenje elemenata kompozicije i narativnosti u *Prokletoj avliji*.

Nemec prepoznaje šest pripovjednih krugova (okvira) u romanu. Vratimo se za kratko na Fra Petra kao pripovjedača. Sasvim je očigledno, makar tako saznajemo iz riječi naratora, da je priča o zatvoru Deposito najvažnija priča od svih priča koje je Fra Petar znao pričati, te da je nju najbolje i u detalje uvijek isto pričao. To znači istodobno da je zatvorsko iskustvo njegovo najteže i najdublje životno iskustvo koje je ostavilo traga na njegovu dušu. *Prokleta avlija* je prikazana kao Fra Petrovo sjećanje. Ona predstavlja drugi krug, ili bolje rečeno naratološki drugi okvir u nizu od šest pripovjednih okvira u kojima je ispričana priča o Avliji s jezgrom u priči o Džem-sultanu i *ideološkoj borbi između Istoka i Zapada*.

Fra Petrov život i njegova smrt, a samim tim i Fra Petrovo sjećanje o zatvoru smješteno je u Uvodu. Okvir je sjećanje mladića koji prisustvuje popisivanju Fra Petrove zaostavštine: „I

sada dok gleda njegov grob u snegu, mladić u stvari misli na njegova pričanja“ (Andrić 2003: 7). Tako možemo slobodno kazati da je roman organiziran kao *sjećanje u sjećanju*. Okvir je prema Princeu „skup međusobno povezanih mentalnih podataka kojim su predstavljeni različiti aspekti stvarnosti i koji omogućava ljudsko opažanje i shvatanje tih aspekata“ (Prins 2011: 131). Svaki okvir i okvirna pripovijest jest jedan način i jedan *aspekt stvarnosti* koju nam predočavaju avlijski pripovjedači. Tim postupkom roman stvara *polifonijski skup glasova* ili dijaloško pripovijedanje i *osjećaj* predočavanja sveukupne stvarnosti u romanu u kojoj nijedan od glasova nije superioran u odnosu na ostale, već svi podjednako sudjeluju u formiranju predočene zbilje. Okvirna pripovijest je „pripovest u koju je umetnuta druga pripovest; pripovest koja funkcioniše kao okvir drugoj pripovesti tako što joj obezbeđuje *setting*“ (Prins 2011: 131), a u *Prokletoj avliji* svaka umetnuta pripovijest je istovremeno i okvir za drugu odnosno novu pripovijest. Historiografski diskurs (kroničarsko pripovijedanje) o sudbini Džem-sultana prisutnom u sredini romana, u Ćamilovom *okviru priče*, tipičan je postupak Andrićeve poetike i modernog romana.

Ivo Andrić se uklapa svojim narativnim postupkom u proseedee modernističkih romanopisaca. Narativni postupak otkriva povezanost romana i historije, alegorijski modus romana. Historizam je također kontrapunkt književnom pripovijedanju (iako je ovo historiografsko u romanu istovremeno i književno). Historiografija je kontrapunkt suvremenim događajima u romanu. Važan strukturni, narativni trenutak koji otkriva historiografsku dimenziju romana jest kada narator kaže: „Ovo je samo okosnica Ćamilove priče, šturo i kratko kazana. Mnogo duže i življe i drukčije, i sa drugim smislom govorenom bilo je ono što je Fra Petar čuo od svoga prijatelja“ (Andrić 2003: 91). Sva sjećanja su uvijek fragmentarna i prenose samo dio zbilje. Mnogo puta je napisano i rečeno da je ovo roman o priči i pričanju, o načinima pričanja, itd. No, šturi i kratki opisi naratora odlike su stila zvanične *historiografije*. Ćamil je simbol toga da postoji usmena strana zvanične historije: verzija koju priča obični čovjek i dio je kolektivnog pamćenja. To je slučaj sa svakom pričom, prema Andrićevom poetičkom načelu. Politika pisanja je uvijek transpozicija u kojoj se, prema Andriću, uvijek gubi neki smisao, gubi životnost, pogotovo u historiografiji. Književnost je okvir koji nam autor daje kao fiktivni, te likovi koje proizvodi su poznata moć fikcije da vrati izgubljeni život priča.

Kao i drugim Andrićevim romanima, u *Prokletoj avliji* književni postupak je način moderniziranja fiktivnog svijeta tako što je „po pravilu nadograđena i usložnjena modernističkim umnožavanjem individualnih i drugih kolektivnih perspektiva“ (Brajović 2012: 145): Kružna kompozicija romana strukturna je slika priče o zatvoru koju želi kazati.

Pokazali smo da je modernistički postupak sličan kod Lalića i Daviča.⁹² Kružnom kompozicijom, narativnom strategijom pričanja priče iz više perspektiva, sistemom priče u priči modernizira se književnojezični izraz i sižejna građa romana. Očitava se razbijanje monolitne perspektive i dominantne ideološke pozicije sveznajućeg pripovjedača kao i njegovo nametanje ideološke pozicije moći u tekstu. U *Prokletoj avliji* postoji razumna tekstualna sumnja u znanje i spoznaju pripovjedača likova. Postoji sumnja u to kako se odvio neki događaj, jer ga prenose lažovi poput Haima i Zaima. Ili se sumnja u namjere onoga koji želi kazati priču. Sumnja se u priču zbog identitetske i tragične vizure lika: „U Haimovoj retrospektivnoj priči o Čamilu (III. poglavlje) postupno se, bez naglih prijelaza, stapaju osobna i službena (politička) povijest“ (Nemec 2016: 302). Pripovijedanje priče se raslojava na više identitetskih pozicija i nudi historijsku, političku multiperspektivnost događaja. I tu se, kao i većini političkih romana, ostvaruje bahtinovska polifonija i eufonija pripovjednih svjetova. Svijet nije više jedinstven, svijet je skup različitih vizura od kojih nijedna ne dominira.

5.5 Zaključak

Na prološkoj i epiloškoj granici *Proklete avlije* nalazi se smrt. Smrt uokviruje pripovijest o životima njenih protagonista, a fabula se odvija kronološki reverzibilno. Princip analeptičkog pripovijedanja koje se odvija unazad i vraća na početnu vremensku poziciju jest narativni postupak koji ovaj roman čini posebnim pripovjedačkim majstorstvom, novatorskim postupkom u cjelokupnoj modernističkoj, ali i starijoj tradicionalnoj pripovjednoj prozi u južnoslavenskom kulturnom kontekstu. To je Andrićeva važna implicitna pripovjedačka (po)etika, jer je odraz piščevog svjetonazora: „Pazimo na etike političkog romana jer su relevantne za presude koje će donijeti i zato što etike pravog romanopisca ni na koji način nisu nadjačane ili iskrivljene u njegovom materijalu“ (Boyers 1987: 28). Autorovo pripovijedanje je njegov odnos prema *vremenu* kao filozofskoj i socijalnoj kategoriji. To je autorov odnos prema umjetnosti i umjetničkoj obradi materijala kojim se bavi. Velika historijska alegorija u djelu *Prokleta avlija* otkriva da je *Prokleta avlija* implicitno politički roman, i to politički roman logora. Njegovo „političko“ je implicitno. Logoraška proza, kojom su se autori poput

⁹² Važan element i ovog političkog romana, kao i Davičovog kako smo ga opisali, jest sukobljavanje poetike i politike, kontemplacije i akcije, Kontrasti ili *strukturni dualiteti* koji su, za razliku od Davičovog romana, u *Avliji* prisutni na mnogo više razina: „Tako se može govoriti o prostornim, kulturološkim, civilizacijskim, ideološkim i svjetonazorskim opozicijskim parovima, npr. sloboda-nesloboda, nevinost-krivnja, 'normalni svijet'-Karadžozov 'izokrenuti svijet' tamnice, racionalno-iracionalno, politika-umjetnost, *vita activa-vita contemplativa*, život-smrt“ (Nemec 2016: 309).

Boyersa i Scheingolda bavili u djelu Aleksandra Solzhenitsyna, unutar južnoslavenskog kulturnog kruga, imat će svoje najbolje predstavnike visokog modernizma i postmodernizma u Ivi Andriću i Danilu Kišu: „Stoga, kada je riječ o Andrićevom realizmu, **o dokumentarnosti njegovog svijeta**, o autentičnosti podataka i situacija, mi ne pomišljamo na nepristranost postupka pri rekonstrukciji historijskih činjenica ili čitavih epoha (N. Kovač 1988: 88, istaknuo E.M.). Dokumentarni postupak korišten u *Travničkoj hronici* i *Proklesoj avliji* Andrić uvodi u južnoslavensku književnost modernizirajući prozni izraz, postupak što su ga „postmodernisti“ Danilo Kiš i Borislav Pekić učinili glavnim književnim prosedeom političkih i drugih romana.

Razlika između Andrića i Lalića i Davića je fascinacija *smrću*, njen odraz na čovjekov život na zemlji. Smrt kao dio života, kao dio sjećanja: „Tako izgleda mladiću pored prozora, kog su za trenutak zanela sjećanja na priču i osenila misao o smrti“ (Andrić 2003: 126). Smrt je krajnji vid šutnje. Šutnja je veoma fascinirala Andrića (*U ćutanju je sigurnost*, kako se završava njegova čuvena priča *Most na žepi*). Šutnja i smrt su usko povezane i obilježavaju sve važne likove. One su kao kontrasti u Andrićevoj književnosti; *život i priča, smrt i šutnja*: „... možemo reći da je Ivo Andrić najviše bio sklon pitanjima individualne eshatologije, koja propituje krajnju svrhu pojedinca u odnosu na neminovnost vlastite smrti“ (Kovač 2011: 223). Ova konstatacija Zvonka Kovača može se primijeniti kao interpretativni topos ili *locus* većine Andrićevih djela, a pogotovo je važna za *Prokletu avliju*. Čitalac zna da je i Fra Petar, kao i svi protagonisti njegovih priča, mrtav, te da su njegove priče prepuštene općeljudskom zaboravu, pogotovo kad nema onoga koji bi ih pričao: kada nema živih svjedoka. Historija, koja se nalazi u jezgri romana, ostaje dio zvaničnog pamćenja, te se ovaj roman nekom svojom dimenzijom može nazvati i historijskim. Ipak, udio historije kao i njena obrada, nam ne dozvoljava da ga tako nazovemo u punom žanrovskom smislu te riječi. Svaka priča i njen pripovjedač osuđeni su na smrt, i kao takvi svi ljudi, pogotovo oni koju su preživjeli, tu su da ih sačuvaju od zaborava: „Kad ih čovek tako gleda i sluša, sve se u njemu i nehotice okreće od života ka smrti, od onih koji broje i prisvajaju ka onom koji je sve izgubio i kome više ništa i ne treba, jer ni njega nema“ (Andrić 2003: 7). Na primjeru Lalića i Davića opisali smo na koji način se tema zatvora i logora polako uvlačila u književni diskurs i roman, kako se formirala kao način reprezentacije svijeta. Vidjeli smo, također, kako smrt dominira političkim romanima. Dominira kao tema i kao neka *nečujna unutarinja melodija* koja prati svaki posao i djelovanje njegovih protagonista i njihovih priča. Smrt je sakrivena, prema Andrićevom pogledu na život,

u svemu i govori neku priču: nekog davnog sagrađenog mosta, neke riječi ili knjige pa čak i običnog alata koji je ostao iza nekog nepoznatog pokojnika.⁹³

⁹³ Kraj *Proklete avlije*: „– Dalje! Piši: jedna testera od čelika, mala njemačka. Jedna!“ (Andrić 2003: 126).

6. POLIVALENTA ŽANROVSKA SLIKA POLITIČKOG ROMANA I KNJIŽEVNOSTI SEDAMDESETIH GODINA

6.1 Susret međuknjiževnih generacija

Važna je uloga Radovana Zogovića u panoramskoj slici književnosti XX. stoljeća te u političko-ideološkim i poetičkim sukobima od tridesetih do kraja sedamdesetih godina, da bi se u ovom radu izbjegla. Zogović je jedna od centralnih figura kada je u pitanju srednjejuznoslavenska međuknjiževna zajednica. U književnoj kritici njegovog vremena, a i poslije njega o Zogoviću⁹⁴ kao političkom čovjeku i piscu (pjesniku) postoje često različita i oprečna mišljenja. Vjerujemo da je Zogović, uz Krležu i Đilasa, književno ime i ličnost koje je u prošlom stoljeću izazivalo najviše kontraverzi, ali najviše kao književni i kulturni ideolog. Bio je protagonist svih velikih književnih događaja i polemika. Bio je svjedok i učesnik najvećih promjena u književnosti koje su se dogodile na ovim prostorima. O njemu kao pjesniku postoji skoro jednoglasno mišljenje da je jedan od najznačajnijih crnogorskih pjesnika XX. stoljeća i da je njegovo najznačajnije djelo *Pjesme Ali Binaka*. Čak je i sâm Krleža, koji je oštro napadao njegove pjesme, rekao, kako prenosi Danilo Radojević: „Slažem se, i to ne samo za poemu ‘Ali Binak’, nego i za mnogo veći dio Zogovićevog stvaralaštva, koje će nadživjeti sadašnje vrijeme“ (Radojević 2017:174). Zogović je pisao pripovijetke, romane, kronike, eseje, kritike i polemike, ali je ostao zapamćen kao značajan crnogorski pisac i pjesnik. S druge strane ostao je zapamćen kao književni dogmatik i ideolog. Kratko ćemo se osvrnuti na taj dio problema Zogovićevog rada u mjeri koju nam prostor ovog rada dozvoljava.

Kao komunist on je tridesetih godina 20. stoljeća, zajedno s Milovanom Đilasom, ispred KPJ, bio jedan od glavnih protagonista polemičkog sukoba s Miroslavom Krležom (sukob na književnoj ljevici) zbog diskursa i estetike suvremene književnosti. Miroslav Krleža u polemičkoj knjizi *Dijalektički antibarbarus* na sljedeći način ocrtava ulogu Radovana Zogovića u toj polemici: „Izradio je samo to da je protiv 'Pečata' organizirao politički bojkot i

⁹⁴ Često je proganjan i hapšen kao pripadnik revolucionarnog pokreta. Učesnik je narodnooslobodilačke borbe od 1941. godine. Tijekom i poslije rata (do kraja 1948) bio je na raznim odgovornim partijskim i društvenim funkcijama. Objavljivao je pod svojim imenom ili pod pseudonimima u naprednim i liberalno demokratskim časopisima: *Literaturi*, *Književnom savremeniku*, *Stožeru*, *Savremenom književnom glasniku*, *Savremenim pogledima*, *Našoj stvarnosti*, *Srpskom književnom glasniku*, *Pregledu* i *Životu i radu*. Uređivao je više časopisa koji su zbog svojih ideoloških stremljenja uglavnom bili brzo gašeni. Zajedno s Veselinom Maslešom izdavao je list *Sloboda* u Beranama. Kao student upoznao se s marksističkom literaturom, pridružio se radničkom pokretu i postao komunist. Njegovi pjesnički počeci praćeni su zabranama, cenzurom i zapljenjivanjem tiraža. Takva sudbina pratila ga je sve do kraja života i kroz njegov dugogodišnji kućni pritvor.

hajku na antitrockističkoj liniji, ali zato nijedna od njegovih tendencioznih pjesama nije postala boljom..." (Krleža 1983:84). Zogović jeste zajedno s Đilasom učestvovao u sukobu protiv Krleže, ali je i Zogović unutar Agitpropa imao vlastitih književno-ideoloških problema s Đilasom. Krleža je bio i ostao *monstre sacré*, kako ga naziva Danilo Kiš, čije književno djelo ušlo u književni kanon i daleko nadživjelo polemike koje je izazivalo.

Miroslav Đurović primjećuje da je Zogović bio ozloglašen kao *dogmatik* i da je komunistički i dijalektički bio usmjeren. Ovu činjenicu pravda jer se Zogović „sredstvima i iskustvima i plodovima poetskih traganja, borenja i otkrivanja, ostvarivao kao pjesnik procesa i promjena“ (Đurović 2020: 311). Maciej Czerwiński komentira kako se *ex post* socrealizam „negativno vrednuje“ (Czerwiński 2018: 27) i citira mišljenje Predraga Palavestre o Radovanu Zogoviću: „Zaštićen autoritetom vlasti, isturen u prvi red kao zvanični tumač partijske politike u oblasti kulture i umetnosti, Zogović je posle rata svoj kritički metod despotske arogancije, surove pravovernosti, ličnih osuda i zlovoljne svemoći pretvorio u nemilosrdnu estetičku prinudu“ (Czerwiński 2018: 27). Czerwiński će utvrditi da je socrealizam najviše zahvatio i dogmatizirao književnu kritiku i time je, kako on kaže, njegov doprinos književnoj kritici svodio „na puko ponavljanje recikliranih istina“ (Czerwiński 2018: 27). Ipak, iz današnje perspektive teško bi bilo utvrditi je li Zogović bilo koga uspio *estetički prinuditi*, te se Palavestrin sud čini suviše instrumentaliziranim.

Danilo Radojević, u radu objavljenom u časopisu *Matica*, brani stavove Radovana Zogovića izražene u knjizi *Na poprištu i Književna sudanija*. On pokušava historijski sagledati Zogovićevu ulogu u sukobu na književnoj ljevici, kao i ulogu u poslijeratnim književnim obračunima i konstatira sljedeće: „Potrebno je naglasiti da navedeni kritičari stavova Zogovića nijednom riječju ne pominju autore kao što su Marko Ristić ili Đorđe Jovanović, koji su se bavili istom problematikom, i na svoj način takođe osuđivali primjere izdaje i kolaboracije među književnicima. Zato se nameće zaključak da je Zogović postao tako otvorena meta zato što je tri godine radio u agitpropu“ (Radojević 2017: 186). Ali je polemika na ljevici započeta između ostalog i zbog Zogovićevog kritičkog nastupa prema Ristićevoj pjesmi objavljenoj u Krležinom časopisu, a zbog problema odnosa prema Španjolskom građanskom ratu o kojemu je i Zogović pisao, te nije bilo za očekivati da bi itko od Ristićevih suradnika branio Zogovića nakon rata.

U istom tekstu Radojević iznosi mišljenje da Zogovićeви „opponenti, od početka 70-tih godina XX stoljeća, pri ocjenjivanju Zogovićeve značajne uloge u afirmaciji ideje o nužnosti

moralnog i društvenog angažovanja književnosti, nijesu uvažavali istorijski kontekst koji ga je opredjeljivao da tako razmišlja i djeluje“ (Radojević 2017: 87). Braneći Zogovićev stav, kaže da su njegovi kritičari ipak njemu oduzimali slobodu da razmišlja i piše onako kako je želio, ne otkrivajući koji su to motivi nagnali Zogovićeve kritičare da napadaju njegove predratne književne stavove u kojima diskvalificira svaku književnost osim one *napredno-partijske umjetnosti*, za koju je Zogović tvrdio da „sadrži u sebi objektivno lijepog i istinitog, sveljudskog, budućeg“ (Radojević 2017: 181). Zogović je u svojim tekstovima često napadao avangardističke eksperimente u književnosti s pozicija onoga što se zvalo *novi realizam*, a što je bio drugi naziv za socijalnu književnost i avangardnoj književnosti negirao društvenu i angažiranu funkciju. Tu vrstu kritičkih optužbi odbacivao je i netočnim smatrao Krležu u *Dijalektičkom antibarbarusu*. Smatrao je da književnost treba imati društvenu odnosno političku funkciju, ali nikako da ideologiji i partiji žrtvuje svoja estetska i formalna načela. S druge strane, često se u novim kritičkim osvrtima na doktrinarnost novog realizma zaboravljala subverzivna funkcija koju je novi realizam imao u svome nastanku, kao i činjenicu da je bio instrument revolucionarne borbe protiv fašizma u ratu, o čemu piše Brozović:

Kada je 1920. obznanom zabranjeno djelovanje KPJ, ta je politička organizacija svoje društveno djelovanje prije početka rata nastojala kanalizirati drugim, često ilegalnim sredstvima. Krajem 1920-ih partijski inspirirani pisci (Branko Filipović, Otokar Keršovani, Veselin Masleša, Stevan Galogaža, Jovan Popović, Vaso Bogdanov itd.) nastojali su učvrstiti, politički opravdati i iskoristiti mogućnost književne produkcije kao oblika političke propagande skrivajući se zbog spomenute zabrane iza eufemizma socijalna literatura, kasnije i novi realizam. Drugim riječima, književnost postaje izrazito važna za daljnji politički rad KPJ, pa je po partijskoj preporuci treba očistiti od svakog oblika društvene kritike, intimizma i subjektivizma. Formalno gledano, novoj socijalističkoj književnosti stoga najviše pogoduje realizam, a sadržajno treba provoditi socijalizam. (Brozović 2015: 136-137)

No, nakon rata i kada je revolucija već bila završena i poodmakla, kada su se počele javljati prve nacionalne političke tendencije u zemljama bivše Jugoslavije, valjalo je određenim književnim strukturama u novim društvenopolitičkim okolnostima revidirati revolucionarne stavove književnika iz predratnog i ratnog perioda, te pisati protiv njihovog rada i angažmana. Zogović je zbog svog angažmana trpio cenzure, otkaze na poslu.

Iz svega rečenoga jasno je da ne postoji konzistentna i jednostrana slika Zogovićeve uloge u književno-političkim trvenjima, kao ni jednostrana slika ideologija i književnih polemika koje su se otvorile zbor različitih poetika i politika u književnim djelima. Kritika njegovih stavova dolazila je i s lijevih i desnih pozicija, mnogo više negoli potvrda i afirmacija.

Taj period afirmacije njegovih književno-ideoloških stajališta trajao je mnogo kraće nego njegova negacija. Zogović je svoje stavove morao braniti čitav život u borbenim okolnostima i u izolaciji. Većini kritičara iz današnje perspektive njegovi stavovi mogu izgledati pogrešno i antiestetički, iako u određenom trenutku to i jesu bili.

U polemikama iz vremena koje je daleko iza nas, književni stav istovremeno bio je politički i obratno. Književni stav je imao izuzetnu društvenu i kulturnu vrijednost (kakvu danas više nema), zato se u svakome osvrtnu na to vrijeme moramo i mi zapitati što se zapitao najbolji proučavalac Zogovićeve poezije Marko Vešović: „još je od interesa zagonetka: kako je moguće da toliki staljinist bude toliki pjesnik?“ (Vešović 2008).

Ako je od interesa ta zagonetka, onda se mora makar nakratko opisati Zogovićevo književnost kako bi se ispitalo je li ona zaista bila doktrinarna i u službi partije, ili je ona bila nešto sasvim drugo na granici između lirskog i političkog. Na ovom mjestu tvrdimo da je njegova književnost bila u jednom većem elementu u službi slobode i ljubavi, i izražavanja lirske dimenzije života. Zogovićevo *političko nesvjesno*, a ni partijski utilitarno, ni u jednom trenutku nije odsutno iz njegove književnosti. Svoja pjesnička „pravila“ Radovan Zogović izložio je u utilitarnoj pjesmi *Pjesma o biografiji druga Tita* objavljenoj 1943. godine. Pjesma je posvećena Prvoj proleterskoj brigadi i njenim palim herojima. U uvjetima u kojima je nastala pjesma je morala biti i *utilitarna* i *angažirana*, odnosno *politička*. Ovu pjesmu Miroslav Đurović usporedio je s esejom Majakovskog iz 1926. godine *Kako se prave stihovi i Komsomolskom pjesmom*. Pjesma određuje *socijalni zadatak poezije* i zamišljena je kao „polemika o biografiji a ne kao pjesnička biografija“ (Đurović 2020: 302). Povod za njen nastanak su „razni klevetnički i senzacionalistički pamfleti o porijeklu, životu i radu druga Tita“ (Đurović 2020: 302). Ona je avangardistička apoteoza Tita, revolucije, NOB-a i antifašističke borbe, a u njoj Zogović pjeva: *Tito – to smo mi, svi*. Historijski se individualnost utapa u kolektiv, a kolektiv se poistovjećuje sa simbolom revolucije i stvara *revolucionarnu Nužnost* o kojoj piše Marks. Prema Fredericu Jamesonu postoje tri važne dimenzije (koncentrična kruga) interpretacije književnog teksta: ovdje imamo u vidu *historijsku*. Prve dvije su dakako politička i sociološka. Ova poema ima stilskih kvaliteta, Đurović pretjeruje kada kaže da je Zogović ovom pjesmom „izvjesna pravila poetike Vladimira Majakovskog unaprijedio i usavršio“ (Đurović 2020: 307). Nakon 1948. Zogović se dobrovoljno, kao uvjereni marksist i simpatizer SSSR-a, povukao s visoke dužnosti u Jugoslaviji.

Ipak, političko-književni sukob između Zogovića i drugih pisaca koji se odvijao na ideološko-estetskim premisama nije u potpunosti zaglušio njegovu književnost. Njegovo književno pisanje danas je „otkinuto“ i udaljeno od političkih sukoba svoga vremena. Često je ishodište imalo u politici i njenim manifestacijama. Što se tiče poezije Radovana Zogovića njenu suštinu odlično je sažeo Danilo Radojević u već citiranome tekstu: „Zogović je znao da je u crnogorskoj prošlosti epika imala pokretačku ulogu u naporima za održanje slobodne egzistencije. Ta strast otpora Crnogoraca konstantnoj agresiji koja je ugrožavala njihovu slobodu, utkana je i u biće R. Zogovića“ (Radojević 2017: 170). Da je Zogović odlično poznao crnogorsku usmenu tradiciju kao i pisanu pjesničku, na njenim osnovama i pisao poeziju, svjedoči *Antologija crnogorske epske poezije raznih vremena* koju je sačinio kao i njegovi radovi u knjizi *Usputno o nezaobilaznom*.

Književnohistorijska ocjena je mnogo bliža i korektnija ukoliko se Zogović okarakterizira više kao utemeljivač današnje montenegrstike nego kao dogmatik, jer danas mnogo su aktualniji njegovi stavovi o književnosti koji se tiču Njegoševog djela i epike, nego njegovi stavovi o tendencioznoj književnosti. Ukoliko je sve navedeno skica etičke, mentalitetske i ideološke dimenzije Zogovićeve ličnosti, a s one formalne i poetičke, protejsku prirodu Zogovićeve književnosti precizno je izrazio Marko Vešović konstatirajući da je „[nj]jegova bitka za vlastitu neizmjenjivost učinila njegovo pjesničko biće i izraz u kojem se to biće artikulisalo vječno nedovršenim, njegove pjesme stalno ostajale u stanju nedefinitivnosti, jer se nikad nije znalo koji bi novi preliv smisla u naknadnoj doradi mogle dobiti njegove emocije iz ranijih stihova“ (Vešović 2008).

Dominantne teme i motivi njegovih pjesama, ali i kratkog romana *Kožuh s pola rukava* (1985) su sloboda, kritika nepravde, priroda, gradski ambijent, ljubav, Crna Gora, Balkan i njegovi narodi. Zogovićevi motivi izrastaju iz usmene tradicije, njegoševske tradicije, a žanrovski se kreću u rasponu od socijalnih do čisto opisnih pjesama. Alegorija i metafora su osnovno figuralno obilježje njegove poezije. Njegov stil, forma i leksik su samosvojni, originalni, temperamentni i slobodni, a stav njegovog političkog svjetonazora je bunt. Zogović je bio pjesnik i pisac kome su stil i preciznost, kao i Gustavu Flaubertu, bili iznad svih drugih principa i pravila. Kakav je njegov stav prema književnoj djelatnosti kao umjetnosti koja se brusi do perfekcije, možemo pročitati i u autorovoj napomeni u knjizi *Usputno o nezaobilaznom*, u kojoj otkriva na koji način je tretirao tekstove koji se nalaze u toj knjizi. Možemo pretpostaviti da je to bio njegov opći stav prema jeziku i stvaranju: „To su najčešće skraćivanja: ispuštanje pojedinih riječi, djelova rečenica, a gdjegdje i cijelih rečenica. To su,

zatim, jezičke, stilske i druge, mahom sitne i sitnije, izmjene, da o ispravljanju štamparskih pogreška da i ne govorim“ (Zogović 1983). Simbole preuzima iz prirode i društvene sredine u koje je njegovo lirsko biće uronjeno, a jezikom poezije i kroz jezik kao izraz ponire u duh naroda, u duh čovjeka, u duh vremena, u misli. I poezijom i prozom prikazivao je radikalnu dogmatizaciju političkih ideologija, te tragiku individue, čovjeka i njegovu samoću u sudaru s velikim ideologijama, ali, kako rekosmo, i čovjekov bunt i prkos.

On je jedan od književnika međuratne generacije koji je svoj opus stvarao u snažnom dosluhu s političkim prilikama svoga vremena, te se za Zogovića može slobodno reći da je često njegova poezija politička i angažirana, ali je ona estetski i stilski izbrušena. Odgovor na pitanje zašto je njegova poezija bila angažirana, prenosi Marko Vešović u pogovoru knjige Zogovićevih pjesama *Voćka na udarcu*: „U toj situaciji sve što je među piscima i umjetnicima još imalo svijesti i veze s narodom, što je još imalo sposobnosti da, sem svijeta 'kakav je u njima' , vidi svijet kakav jeste, počelo je, malo pomalo i nekako samo od sebe, da se okreće društvenim problemima, da ide politici – umjetnost, književnost prije svega, počela je da postaje socijalna, da se politizira“ (Vešović 2009: 276). Kako komentira Vešović, ovi odlomci iz knjige *Postajanje i postojanje*, nastale šezdesetih godina, „bacaju oštro svjetlo na okruženje u kojem je profilirao Zogovićev bunt protiv društva, njegovo sudbinsko opredjeljenje za komunizam i strasno angažovanu književnost“ (Vešović 2009: 276).

„Savršene stvari u poeziji ne djeluju čudno; nego se čine neizbježnim“ (Borhes 2012: 9), a tako djeluju i stihovi pjesama Radovana Zogovića; kao da su baš ti stihovi, takvi kakvi su bili neizbježni i da ih pjesnik nije mogao drukčije ni ispjevati. Njegove pjesme djeluju skoro racionalno, imaju epski prizvuk; on pjeva o velikim, uzvišenim, moćnim emocijama i doživljajima snažnih ličnosti, a suptilna liričnost je često pozadinska. Ali, kada ispliva na površinu, javi se često u vidu muzikalnih asonanci i aliteracija, kao u pjesmi *Kaćina kosa odasvud do Aušvica*.

Zogović je pod velikim utjecajem Njegoša i revolucionarnog romantizma. Kao i Puškin i engleski romantičari, Zogović doživljava pjesnika romantičarski kao vrhovnog suca koji se bori za opće čovječansku pravdu i protiv političkih moćnika. Zogović, kao i najveći broj crnogorskih pjesnika onoga vremena, bez obzira na nove pjesničke tendencije i ozbiljne društvene i kulturne promjene, ipak i dalje doživljava pjesnika romantičarski i devetnaestovjekovno. Romantizam u lirici je i dalje žilav i otporan zbog svog revolucionarnoga stava. Danilo Radojević potvrđuje ovu tezu o revolucionarnom romantizmu u Zogovićevoj

poetici, što je igralo snažnu ulogu u spomenutoj polemici oko funkcije književnosti između ratova i nakon Drugog svjetskog rata. Takav stav izražava u pjesmi *Pjesnik* posvećenoj Danteu.

Na tragu angažirane, socijalne poezije, ova Zogovićeva, kao i druga međuratna poezija i književnost u cjelini u Crnoj Gori, otvara puteve modernizma i modernog izraza; poezija koja čini otklon od šablonizirane socijalne poezije i poezije socijalizma, je bila prva, čak i prije romana, koja je napuštala ideološke pozicije svojih autora. *Pjesme Ali Binaka* formalno možemo nazvati elegičnom poemom, koja počinje otkrivanjem lirskog subjekta i prikazuje tragediju epskih dimenzija. Pisana u više navrata i prepravljana duži niz godina, Zogovićeva poema ostaje centralno i poetski najzaokruženije književno djelo njegovog opusa. U razgovoru 1985. godine objavljenom u reviji „Ovdje“, kako prenosi Branko Jokić, Zogović je detaljnije govorio o svojoj poeziji. Ovo je najvažnije autopoetičko svjedočanstvo o njegovom radu i na ovom mjestu ga valja integralno prenijeti:

Ciklus *Došljaci* nastao je iz neposrednog doživljaja i saznanja, iz kombinovanja stvarnih pojava tlačenja albanskog stanovništva Metohije i Kosova dvadesetih i tridesetih godina našega vremena. Iza svake pjesme ciklusa, iza svih njihovih čvornih pojedinosti, stoje neposredne činjenice, i to ne samo od strane velikosrpske vlasti, nego i posredno, preko naseljenika, osobito preko one vrste Crnogoraca koja je, kada god joj se za to da mig i mogućnost, spremna da panduriše i prepanduriše. [...] I još nešto: da nijesam postao komunist, jamačno, i pored sveg osjećanja i negodovanja s kojima sam, od šestog razreda gimnazije pa nadalje, gledao tlačenje i propadanje Albanaca, ne bih shvatio i osjetio i svu težinu onoga što sam znao i gledao, i ne bih pokušao da unesem formu i kaos utiska. Pripremajući se da počnem ovaj ciklus, nekoliko puta sam pročitao ‘Plač Jeremijin’, pa sam i tamo našao nekih podsticaja i za sadržinska rješenja u pjesmama o ropstvu albanskog kosovsko-metohijskog stanovništva. (Jokić 2012)

Sâm Zogović za Ali Binaka kaže da u njemu ima onoga što je njegovoj zamisli bilo najneophodnije *patrijarhalno svečanog*, i *prizvuka lične izuzetnosti*, i *gorčine* i *tihe nadmoćnosti iskusnih ljudi, umnih i jednostavno hrabrih*. I u ovoj poemi kao i Njegoševom *Gorskom vijencu* javlja se jedna snažna pjesnička individua kao predstavnik kolektiva i njegovih najuzvišenijih tendencija, kako etičkih tako i pjesničkih; subjekt koji izražava bunt protiv tlačenja i osvajanja, prisvajanja; bunt protiv političkog, kulturnog i fizičkog ugnjetavanja. Važni su za razumijevanje Zogovića polemički i esejistički radovi pisani tijekom rata i neposredno nakon završetka. Na taj se način može bolje osvijetliti Zogovićev ukupni politički, poetski i etički stav iz toga vremena, što je njegov polazni stav koji ga nije napustio sve do kraja života. U radovima *Za mač i za pero!*, *Crna Gora i njena sloboda* autor izražava

politički entuzijazam pobjednika u ratu, također, veoma izoštren, odlučan i političan stav umjetnika koji se borio svojim idejama i književnim djelom za slobodu i istinu, te dva vječna i neuhvatljiva pojma proglašava umjetničkim i ljudskim imperativom: „Ukratko, suština naše slobode umjetničkog stvaranja sastoji se u tome, što pjesnik i umjetnik mogu slobodno, punim zamahom, osviješćenom strašću tražiti, produbljivati, iznositi, umjetnički ostvarivati istinu o svijetu i vremenu, ljudima i neljudima, čovjeku i hitlerovcu, slobodi i tiraniji, borcu i izdajniku, – istinu koja je srčika umjetničke ljepote“ (Zogović 1947: 110). Ipak, rijetki su bili pisci u XX. stoljeću koji su poput André Malrauxa mogli da spoje lirski i politički impuls protiv sveopće ratne i političke bezdušnosti koja ubija čovjeka i njegovo biće, ali ne na štetu književnosti.

Zogovićev politički entuzijazam promatrao je književnost vrlo često kao polje antiimperijalne, antifašističke borbe koja se treba nastaviti i nakon rata, pogotovo za Crnogorce koji svoju borbu za svoja prava *malog plemenitog naroda* moraju nastaviti i u novim postratnim društvenim i političkim okolnostima. I pjesmama, i poemom *Ali Binak* i svojim polemičkim i političkim stavovima Radovan Zogović je bio izuzetna intelektualna pojava i predstavnik proturječnih vremena, vremena snažnih i naglih političkih promjena u kojima je živio i stvarao.

Takva proturječna vremena nisu se promijenila čak ni krajem šezdesetih godina: „Borba za demokratiju u političkom životu odvijala se uporedo sa zalaganjem za pluralizam i autonomiju književnog izraza. Ta dva toka ne treba izjednačavati, ali ih ipak moramo posmatrati i ocjenjivati zajedno. Razume se, krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, sve stvari se nisu mogle nazvati pravim imenom, ali je postojao način da se kaže, odnosno nagovesti istina“ (Zorić 2012). Promijenile su se poetike i uloga starijih generacija u novijim okolnostima, ali potreba pisaca da se istina mora kazati na bilo koji način nije prestala. U intervjuu koji je Pekić dao 1969. godine za časopis *Student*, dakle točno na granici desetljeća, kaže sljedeće: „Doba u kojem živimo je doba apsolutne prevlasti politike nad svim drugim oblicima ispoljavanja ljudskog duha i volje. Ma koliko, inače, dramatičan, tehnički napredak je samo oruđe u borbi političkih ideja i političkih realnosti. **Književnost je, takođe, svojevrsna politika.** Da parafraziram Klauzevica: književnost je produženje politike *drugim sredstvima*“ (Pekić 2012: 16, istaknuo E.M.). Djela koja su objavljivana tijekom sedamdesetih počevši od Pekićevog romana *Hodočašće Aresnija Njegovana* (1970) pa sve do Lalićevog romana *Tamara* 1992. godine, čitamo kao ostvarivanje *svojevrzne politike književnosti* otpora institucionalnim i ideološkim represijama nad čovjekom i njegovim životom, ali i promjeni političkih uređenja kao traumatična iskustva u životima pojedinca, kao što je to predstavljeno u navedena dva romana. Mnogi drugi romani upotpunjavali su tu *poetiku političkog i ideološkog otpora* tijekom

tih godina. Maciej Czerwiński u ozbiljnom istraživanju hrvatske i srpske proze nakon Drugog svjetskog rata kaže sljedeće:

Svi ti elementi predstavljaju hijerarhiju istina o ratu, o narodnooslobodilačkoj borbi i grade kanonsku predodžbu o bratstvu i jedinstvu koja je stvorena u ratu. Ta kanonska vizija osporena je u političkom diskursu i u historiografiji 1970-ih i 1980-ih godina. Međutim na periferijama kulture, daleko od javnih političkih polemika, upravo je **književnost prva udarila temelje kritičnijem propitivanju takve vizije**. Književnost, zahvaljujući svojoj polifoničnoj strukturi i fikcionalnosti, bila je u stanju testirati (auto)cenzuru te sustav zabrana. Tako da će svaka od tih istina s vremenom na ovakav ili onakav način biti propitana, a sve će početi 1940-ih i 1950-ih godina. Književnost će, manje ili više implicitno, otvarati mnoge nesuglasice koje će evocirati fundamentalne sporove i nacionalne sukobe. (Czerwiński 2018: 43, istaknuo E.M.)

Ovaj izvod potvrđuje sve naše teze izvedene tijekom ovog rada, a to je da je književnost, mimo historiografije i političkog diskursa, raspravljala o politici, dekanonizirala moderne mitove, i kritički propitivala ideologije. Proces započet, kako smo pokazali, s Krležom, nastavio se s Andrićem da bi tijekom sedamdesetih godina doživio svoju kulminaciju i žanrovsku koegzistenciju romana koji se mogu tumačiti ključevima realizma, modernizma i postmodernizma. Postmodernizam je bio u tom periodu najaktualnija i najmodernija strategija promatranja stvarnosti i onoga što se događalo u bliskoj prošlosti na prostorima. Postmodernizam počiva na principima ontološke relativizacije stvarnosti. Književni diskurs se konačno oslobodio okova realizma, i socrealističkog ideološkog projekta, a najveću cijenu toj poetičkoj, ali i političkoj promjeni načina reprezentacije stvarnosti i ideologija u književnosti, kako smo i pokazali, platio je Danilo Kiš. Pokazali smo na koji način se politički roman izdvojio prisvajajući postmodernističke strategije naracije, ali i integrirajući u svoj diskurs one vanliterarne moduse koji su tipični za političke represivne sustave, želeći da ih fikcijom dekonstruira, i prikaže onakvim kakvim ih ideološki državni aparat ne želi prikazati, odnosno sakriva njihovu totalitarnu prirodu: dokumentiranje povijesti, isljeđivanje, zatvor (nadziranje i kažnjavanje), suprotstavljanje totalnom i totalitarnom obliku, te jedinstvenosti i unitarnosti fragmentiranu viziju stvarnosti, suvremenosti i budućnosti. To je bio diskurs postmodernog projekta: „naime žudnja i ujedno nemogućnost stvaranja objektivne poruke o prošlosti, ili: modifikacija uvjerenja o prošlosti ovisno o okolnostima odnosno perspektivi o upotrebljivosti“ (Czerwiński 2008: 188), a ovako je to definirao Czerwiński, ali pišući povodom Pekića, a o čemu će dalje biti riječi.

Tijekom sedamdesetih godina vidimo najraznolikiju žanrovsku sliku u južnoslavenskoj međuknjiževnoj zajednici. Stare polemike i politike zamjenjuje nove, ali se mijenjaju i njihovi

akteri. Tako se tridesete i sedamdesete mogu promatrati kao poetičko-politički prijelomne godine XX. stoljeća, odnosno sve do devedesetih godina. Simultano objavljuju se i razvijaju i realistički i postmodernistički romani i proza. Vidimo elemente tradicionalnih romanesknih poetika, kao i razvoj novih književnih postupaka koji su se u kritici nazivali postmodernističkim. Istovremeno objavljuju romane Kiš, Pekić, Bulatović, Krleža, Selimović, Davičo i drugi. U to vrijeme još uvijek je prisutan i određeni „jugohibrid i ostatak doktrine socrealizma, u Jugoslaviji je preživio do pred kraj sedamdesetih godina 20. veka“ (Longinović 2013: 113). Kultura u jugoslavenskom socijalističkom kulturnom sustavu nakon 1948. godine smatrala se slobodnom, međutim, kako smo pokazali na primjerima prethodnih analiza, vidjeli smo da je cenzura bila uspostavljena kroz kontrolu glasila, književne kritike, „lična blaćenja, a ponekad i pretnje ne bi li sačuvali sopstvenu kontrolu na književnim Olimpom Balkana“ (Longinović 2013: 113). Politički romani, „sa svojom opsesivnom negacijom institucionalno nametnutih ograničenja“ (Longinović 2013: 159), izrastaju, prema Longinovićevom mišljenju, iz *poetike graničnosti* i nisu u periodu između pedesetih i osamdesetih godina još uvijek bili ušli u politički i društveni vakuum „iznenadnim odsustvom totalitarne kontrole“ (Longinović 2013: 159).

Iz prethodne književnohistorijske i žanrovske analize vidjeli smo kako neki žanrovi funkcioniraju u književnoj praksi kada su u pitanju centralni romani interkulture južnoslavenske zajednice. Vidjeli smo jedan prijelaz u tretiranju historije i dokumenata u romanima od Lalića, preko Andrića do Kiša, koji svaki za sebe ima neki odnos s modernom i tim romanima suvremenom historijom. Politički roman je neodvojiv od upotrebe historijskog diskursa, pogotovo u vidu dokumenata kao paraliterarne građe.⁹⁵ Takav pristup historiziranja književnog narativa dolazi do kulminacije u Krležinu novopovijesnom romanu *Zastave*, objavljenom u konačnoj verziji 1976. godine.

Politički roman, pogotovo u onom šestom i sedmom desetljeću, nazivanim „postmodernističkim“, ima tendenciju dezintegracije forme romana kao nadžanra, odnosno njegovo svodenje na neke narativne diskurse, forme ili žanrove „stabilnijeg“ statusa i strukture,

⁹⁵ Usp.: „Sve knjige kojima se služim izrovašene su mojim ispravkama i samo me nedostatak vremena, a možda i strah da ne ispadnem smešan, osujećuje da tu reformističku maniju dovedem do kraja i da, šunjajući se od biblioteke do biblioteke, kao razgoropađeni Duh Erate, svim ikada objavljenim knjigama, enciklopedijama, rečnicima, priručnicima, udžbenicima, novinama i brošurama, pismima, uključiv i privatna, analima, memoarima, aktima, peticijama, poveljama, proklamacijama, manifestima, oglasima, i proglasima, formularima i formulama – i matematičkim, naravno – uredbama, zakonima, zapisnicima, receptima, cenovnicima, zapisima i napisima, i prepisima, čak i lascivnostima na zidovima javnih nužnika, putem brižljive naučne rekonstrukcije vratim njihov jedini mogući, božanski izgled“ (Pekić 1991: 23).

ili tradicionalnih žanrova kao što su: povijest, sotija, kronika, priča. Upotrebom podnaslova, ali i čestim autorskim referiranjem „negira“ se pozicija romanopisca kao instance, a pripadnosti djela onome što se naziva žanrom romana. Postmodernistička igra, ili mistifikacija, koja, dakako, za cilj nema uništenje romana, već ističe u prvi plan gradivne, odnosno strukturne elemente tih poetika: u pitanju su povijesti ili dokumenti.

Tu smo tendenciju političkog i uopće roman promatrali kao modernističku. Tradicionalni realistički romani su se uglavnom oslanjali na „maštu“, imaginaciju, na pričanje priče kao proizvod genija i mašte. Ta tendencija da se „zapleti izmišljaju“ narušena je u modernizmu, odnosno postmodernizmu. Roman se sve do modernizma bavio privatnim životom pojedinca i njegovom intimom koja se kretala u jednom svijetu zatvorenih kućnih, ili širokih društvenih relacija. Na primjerima koje smo tumačili u radu, svjedočili smo kako roman pokušava otključati mehanizme na kojima počiva politika, odnosno kako se preko historije uvlačila u privatni život pojedinca oduzimajući mu osnovna ljudska načela – fizičku i psihološku slobodu i to slobodu govora i slobodu mišljenja.

6.2 Međukulturni pisci političkog romana i njihova međuknjiževna djela

6.2.1 *Derviš i smrt i Tvrđava* – Meša Selimović

Meša Selimović i njegovo djelo su jedan od malobrojnih slučajeva međukulturnih književnika koji izaziva kontraverze. Selimovićeva međuknjiževna sudbina, i međukulturna pripadnost njegovih likova onome što Zvonko Kovač naziva *identitet dualiteta* izazivaju kontraverze. Naime, Selimović prema Kovaču prati i afirmira „kako integracijske tako i diferencijacijske procese karakteristične za međuknjiževne zajednice, odbijajući unitarne i dezintegracijske tendencije“ (Kovač 2011: 252), a njegovi likovi „pitanja identiteta toga neprihvaćenoga dualiteta“ (Kovač 2012: 253).

U tekstu *Društvo i književnost* Meša Selimović izlaže ideje o odnosu književnosti i politike. Zanimljivo je svjedočanstvo koliko je Selimović pokušavao naći činjenice i razloge koliko su dva fenomena udaljena jedna od drugog, kao da se radi o najudaljenijim čovjekovim interesovanjima, stvaralačkim i filozofskim konceptima. No, primijetiti ćemo da u njegovim dihotomijama nalazimo da ono što se pridaje jednom aspektu (književnosti), možemo vrlo često pronaći u drugom (politici), i obratno. Neke od dihotomija koje nudi izuzetno su duboke i precizne, i govore u prilog koliko su ta dva svijeta proturječna, ali i koliko se dijalektičko

prožimaju. U njegovom tretmanu ove teme razvidna je činjenica da se po svaku cijenu želi dati autonomija književnom djelu, kao da mu politika to želi po svaku cijenu oduzeti. Čita se i *strah od političkog* kao discipline čovjekovog duha koja se nikako ne da poistovjetiti s književnim mišljenjem i stvaranjem. Naravno, želi se pobjeći od utilitarnog smisla koji politika nameće umjetnosti. Izvod odlično predstavlja odnos kakav pisci imaju prema politici i političkom, to jest kako međukulturni pisac doživljava svoju ulogu u društvu i državi, pogotovo u onom socijalističkom. Primjetno je da pisac nema apsolutno ništa negativno reći o politic, Partiji i vlasti kao političkom i društvenom fenomenu. U tome pogledu se i politički roman južnoslavenskog konteksta razlikuje od američkog političkog romana. Za Selimovića politika je uvijek humanistička i pozitivna praksa poput književnosti:

Politika razmatra i organizuje konkretnu i strogo cjelishodnu stvarnost; za književnost, i umjetnost, ona je teško opterećenje. Politika teži da izmijeni čovjeka i svijet posredstvom čovjeka; književnost želi da proдре u tamni svijet u čovjeku. Politiku interesuje ekonomika, društveni odnosi, standard i društvena svijest ljudi; književnost se interesuje za psihološki i emotivni život. Politika je opčinjena zakonitošću razvitka društva, književnost je opčinjena sudbinom. Politika počiva na čvrstom uvjerenju i optimizmu; književnost na skepsi i strepnji. Političar postupa racionalno i po diktatu usmjerene svijesti; književnik stvara spontano, angažujući najviše podsvijest. Politika djeluje prema programu; u umjetnost je program pogibelman. Za političara stvarnost je jedini realitet s kojim on računa; za književnika je možda najvažnija „metafizička jeza“ – kako kaže Paskal – kojom je okružen u životu. Politika je organizovana nada; književnost je „natpevano beznađe“ (B. Miljković). Politika se bavi pojavnim svijetom; književnost traži „egzistencijalno jezgro“. Politika zna samo za život; književnost često misli o smrti. Političar razmišlja; književnik zamišlja i mašta; Za političara je važno ono što hoće; za književnika samo ono što može. Političar upoznaje svijet u njemu samom; književnik jedino u sebi. Sve je sadržano u njemu, i nije važno kako je u životu već kako je u piscu, kako je životna činjenica transponovana u umjetničku. Pisac je najviše izraz sebe samog, i djelo mu je vrednije ukoliko je izrazitije individualan, koliko više kopa po sebi, ukoliko se više grči oko svojih vlastitih muka, koje u djelu postaju i opšte. Političar, međutim, misli drukčije: „Ukoliko je umjetnik veći, utoliko je manje izraz sebe samog“ (B. Zihner). Političar vidi društveni cilj i želi da mu podredi svu ljudsku djelatnost, književnost želi da sagleda čovjekovu sudbinu, na žalost tragičnu, i najviše ga žali. Zato su političari uvijek nezadovoljni umjetnikom (Gramši) i uvijek će smatrati da zaostaje, „da je anahroničan, da ga uvijek prevazilazi stalno kretanje.“ Po Gramšiju – umjetničko djelo nije lijepo zbog svoje moralne i političke sadržine, „već zbog svoje forme u koju se apstraktna sadržina svila i s kojom se poistovjetila.“ (Selimović 1986: 250-252)

Citirajući Gramscija Selimović izlaže svoj politički nazor koji pripada organicističkoj struji koja od *Aristotela naovamo* promatra formu i sadržaj kao nerazdvojne i uzajamne. To su učenje naslijedili i marksistički teoretičari, a prvenstveno ih zanimaju „propaganda, poruka i ideologija“ (Wellek 2015: 67). Gramscijeva poanta koju citira Selimović jeste da forma

obuhvaća apstraktnu poruku (pa čak i političku), te da se onda i ta forma i ta sadržina (pa čak i politička) prožimaju.

Dva romana koja s pravom možemo spomenuti u kontekstu našeg rada su romani *Derviš i smrt* (1966) i *Tvrđava* (1970) Meše Selimovića. U prvome redu oba su romana zaokupljena temom *pravde* i njezinom nejednakom distribucijom u društvu, zajednici i u jednoj državi. Odnosno, etikom pravde i kako pojam pravde i pravednog najčešće uzima oblike Moći i zloupotrebljava se neetički u političke i ideološke svrhe, a zarad potvrđivanja istih. *Derviš i smrt* je „koncipiran kao retrospektivna vizija iskustva u kome su sve odluke unaprijed donesene, u kome je akcija samo izraz i kristalizacija već gotovog čina“ (N. Kovač 1988: 166). Ahmed Nurudin, derviš mevlevijskog reda u jednom zlom i nepravednom političkom poretku pokušava naći korijen zla i nepravde, ali i pronaći sebe i svoje Ja koje sudbinski determinirano tim okovima koje nameće društvo i institucija: „kao da se otvara nekom neodređenom potragom za samim sobom, upravo za osobnom identifikacijom“ (Kovač 2011: 253). Njegovo unutarnje Ja i egzistencijalno Ja ga tjera na akciju, na djelovanje, i pronalaženje svog političkog bića kroz koje bi došao da pravde i istine. Ne treba naglasiti da se narativ pripovjednog Ja ispisuje kao tragičan, a egzistencija na slobodi isto tako se čini kao bezizlazni logor, mnogo više nego što bi to bio možda pravi zatvor: „Vjerojatno je nemoguće u fikcionalnom tekstu u tako koncentriranom obliku pronaći tako razornu sliku *sebstva*, koje pripovjedno *ja* u dijalogu u kojemu je teško razabrati strane, ostvaruje dvostrukom komplementarnom slikom svoje *tragičnosti* (Kovač 2011: 255). Roman se preispitivanjem i tragičnom potragom za *identitetom* i bitkom zarobljenom u ideološkim i političkim tamnicama svijesti pridružuje političkom psihološkom romanu. Glavni čimbenik ovog tipa romana jest da kroz narativni identitet emanira prisustvo političkog: „politički identitet dio je našeg narativnog identiteta: slijedeći narativne strategije koje koristimo u formuliranju našeg političkog identiteta, automatski svjedočimo stvaranju našeg političkog ja“ (Brühwiler, 2013:16), kako tvrdi Claudia Franziska Brühwiler u djelu *Political Initiation in the Novels of Philip Roth*.

U romanima Meše Selimovića direktno svjedočimo ispisivanju tragike sukoba narativnog identiteta i političkog identiteta koje se u konačnici gubi u smrti kao jedinom izlazu iz te tjeskobne situacije. Njegova potraga (Selimovićeva i Nurudinova) je njegova pobuna protiv društvenih i religijskih konvencija: sukob pojedinca s društvom, onako kako ga derviš doživljava, zasnovan je na psihozi opšteg podozrenja, straha i međusobnog sumnjičenja“ (N. Kovač 1988: 177). Smrt njegova brata suočava ga s neprolaznom i neumitnom istinom koju zapisuje na kraju dnevnika: „Smrt je besmisao, kao i život“ (Selimović 1967: 406).

6.2.3 Heroj na magarcu (1967) – Miodrag Bulatović

Ne treba mnogo uvida u literaturu da bismo vidjeli već prema samome naslovu romana da Bulatović priziva tradiciju i to onu najbolju: Miguela de Cervantesa i sliku Don Quijotea i Sancha Pansu i njegovog magarca. Ovaj roman je jedan od rijetkih satiričnih romana te vrste koja potječe od Rabelaisa. Naime, kritičari Bulatoviću prilaze s analitičkom postavkom koju je Mihail Bahtin postavio u studiji o Rabelaisu, koju je nazvao: karnevalizacija. Karnevalizacija pripada srednjem vijeku jer okreće cijeli srednji vijek „naglavačke“. U njemu se ogleda cjelokupno naličje srednjovjekovne kulture oličeno prije svega u karnevalu: „U romanu *Heroj na magarcu* (1967) parodiraju se sve svetosti crnogorskog društva i komunističke ideologije, vrši se radikalna demitologizacija vladajućih mitova“ (Czerwiński 2018: 171).

U Bulatovićevu djelu miješaju se fantastični i realistični ključ, kao dva pripovjedačka modusa, iza kojih se nalazi satirički duh kojim se prožimaju likovi i situacije. Bulatović izokreće poznatu sliku rata, i želi je predstaviti na jedan drukčiji način od kojeg je reprezentira historiografija, sjećanje, ili ideologija: slika rata u romanu je *karikaturalna*. Najbolji način da se takav događaj, koji je po sebi tragičan i krvav, prikaže u satiričnom duhu kroz tragi-komični humor. Istu narativnu strategiju koristi Jaroslav Hašek u romanu *Doživljaji dobrog vojnika Švejka*. U njemu Hašek pripovijeda o događajima Prvog svjetskog rata, satirizira austrijsku birokraciju i besmisao rata, a ismijava političke vlasti u karnevalskom i cervantesovskom duhu. U karnevalu je život igra, a igra povremeno postaje život. To je drugi život naroda organiziran na principu smijeha. To je njegov praznični život. Suštinsko svojstvo svake igre je da ne poznaje ograničenja. U Bulatovićevom romanu posredstvom lika Grubana Malića, groteskne figure, čovjek oslobađa od vladajuće istine. Sloboda u djelu je u vezi s karnevalom. Gruban Malić je i tragična ličnost i groteskna ličnost, običan čovjek u ratu poput vojnika Švejka.⁹⁶Njegova tragika je njegova ambicija da postane heroj, i da se u ideološkom smislu dodvori svima. On je ti kafedžija i trgovac prezervativima u ratu: „Kao što je Don Kihot celog veka uzaludno pokušavao da postane vitez, tako Gruban Malić celog svog veka pokušava uzaludno da postane heroj“ (Milošević 1996: 96). U tome je njegova tragika, ali i tugaljivi smijeh, kako ga naziva Bahtin.

⁹⁶ Usp.: „*Veliko doba traži velike ljude. Postoje neznani junaci, skromni bez slave i povijesti Napoleona. Raščlamba njihova karaktera zasjenila bi i slavu Aleksandra Makedonskog. Danas, na praškim ulicama možete sresti pohabana čovjeka koji ni sam ne zna što znači u povijesti novog, velikog doba. Ide skromno svojim putom, ne gnjava nikoga, ali ni njega ne gnjava novinari moleći ga za intervju. Ako biste ga upitali kako se zove, odgovorio bi vam jednostavno i skromno: »Ja sam Švejk...«*“ (Hašek 2004: 7).

I njegova tragika, i cjelokupna ratna situacija, prestaje se doživljavati ozbiljnom, jer: „U vrijeme talijanske okupacije Bijelog Polja, jednog od crnogorskih gradića, lokalno se stanovništvo ne bori protiv osvajača, već masovno s njime kolaborira“ (Czerwiński 2018: 171). Herojstvo se u romanu, kao crnogorsko-etički kodeks, podvrgava podsmijehu, a „Gruban Malić je ipak jedini pozitivni lik u moru pokvarenjaka, ljudi bez vrijednosti, krajnje dehumaniziranih“ (Czerwiński 2018: 172). Koliko god da se čini komičnim, njegovo herojstvo dolazi do izražaja zato što pruža otpor okupatoru i na vrata svoje kavane ispisuje riječi: „Ovo je radnja... ..velikog 'komunističkog' kriminalca.. kog treba u 'logor proćerati“ (Bulatović 2006: 242-243). Odlično je primjerio Czerwiński da se u ovom romanu ne radi o potpunom uništenju svih vrijednosti u ratu, kao i herojstva kao kodeksa. Malić izražava pobunu⁹⁷, a njegova je pobuna komična u očima okupatora. Ovim postupkom Bulatović ostvaruje ambivalentnost koju Bahtin pronalazi u Rabelaisovom djelu. Mogli bismo ovaj roman nazvati u pravom smislu riječi satiričnim političkim romanom, ako ga promatramo kroz Vučkovićev registar tipičnih oblika kritičkog pristupa reprezentaciji zbilje, koje imenuje kao oblike *eruditnog romana: satira, alegorija, parodija, antiutopija*. Oblici koji su, tvrdi on, „bile u funkciji direktnog ili indirektnog demistifikovanja porodičnih odnosa, ideoloških dogmi, državnih institucija“ (Vučković 2013:226). Osobine romana koje Palavestra pridružuje romanu kritičkog realizma. Bahtin je prepoznao da se junak-ideolog razvija od menipske satire. Junak-ideolog postaje i najuže žanrovski predstavnik političkog romana. Bez obzira na sve pobrojano, roman *Heroj na magarcu* nalazi na žanrovskoj granici između satiričnog ratnog i političkog romana.

⁹⁷ Njegova pobuna se izražava kroz subverzivne riječi koje ispisuje na vratima svoje gostionice i imaju funkciju anonimne subverzije koju nose suvremeni grafiti. To je politički čin kojim samog sebe obilježava kao što često u ratovima obilježavaju izdajnike: „Neću više da *radim* za okupatora. Radnju zatvaram iz *političkih* razloga. Nalazim se *svuda*“ (Bulatović 2006: 220). Slova je ispisao crvenom bojom kao otpor i kao prkos okupatoru: „Slova crvena, kao i zvijezda ona njihova! (...) Nije mi jasno što je one četiri riječi stavio iza znakova navoda. (...) Komunisti, signor capitano! (...) Kod njih je sve pod navodnicima“ (Bulatović 2006: 221).

7. DANILO KIŠ – *GROBNICA ZA BORISA DAVIDOVIČA*: DOKUMENTARNI MEĐUKNJIŽEVNI POLITIČKI ROMAN LOGORA⁹⁸

7.1 Dokumentarnost kao ideologem i tekstualna determinanta

Često se događa da su politički važne sudbine i sudbine velikih pisaca *čudesne i proturječne*. Takva je bila sudbina Danila Kiša, i sudbina njegovih likova poput Borisa Davidoviča Novskog. Određena sfera te čudesne proturječnosti prenosi se i na roman kao umjetničko djelo, i na prirodu žanra *Grobnice za Borisa Davidoviča* kao političkog romana. Život i sudbina Danila Kiša, njegovo književno djelo, svjedoče o tome da se u ovom svijetu u kojem živimo ne može naći udobno mjesto i pozicija za one čiji se identitet nalazi između ideologija i nacionalizama. Ta pozicija postaje tragična u vremenima radikalizacije politika, i zaoštavanja identitetskih odnosa i aktiviranja mehanizma Zla politike kao instrumenta dehumanizacije i uništenja drugačijih i Drugih. Sudbina Danila Kiša je egzemplarna sudbina međuknjiževnog pisca, a njegovo djelo egzemplarno međuknjiževno iskustvo, koje je u svojoj biti modernističko:

Jamesonov argument je relevantan jer se posebno odnosi na roman. Za njega roman i modernizam općenito mogu odjednom biti proizvod ideologije i istodobno 'pobuna koja slijedi to postvarenje i simbolički čin koji uključuje cijelu utopijsku kompenzaciju za sve veću dehumanizaciju na razini svakodnevnog života' (42). Odnosno, Jamesonovo rješenje ideološkog problema sastoji se u tome da postoji obostrano – da se kaže da kultura oponaša ideologiju, ali se također može pobuniti protiv nje. (Davis 2004: 48)

U smislu ovoga rada govorit ćemo o *otvorenom identitetskom polju* kojim se kretao Danilo Kiš i njegova poetika, te na koji način je njegov roman *Grobnica za Borisa Davidoviča* kao modernistički roman bio pobuna protiv politike i ideologije zla: ideologije staljinizma i nacionalizma, te na koji način njegovo djelo pripada korpusu političkih romana u međuknjiževnom kulturnom kontekstu. Ni ovaj rad neće izbjeći onu metodološku zamku u koju upadaju manje-više svi autori koji se bave Kišovim djelom, a to je tumačenje djela njegovim autopoetičkim stavovima i njegovim vlastitim riječima. Pokazat ćemo da je *Grobnica* bila pobuna protiv umjetnosti kao sluge ideologije (pogotovo u socrealizmu, ili staljinističkom konceptu umjetnosti), čovjeka kao žrtve političkog zla i na koncu obrana ljudskog dostojanstva i života u vremenima revolucija. Nije slučajno što je autor najutjecajnije studije o političkom romanu Irving Howe napisao o *Grobnici za Borisa Davidoviča*: „Jedna od najboljih stvari koje

⁹⁸ Na stranicama koje slijede (170-195) donosimo prerađenu verziju dijelova teksta objavljenog u Mandić 2012: 149-159, koje je u ovom radu važno jer daju razradu problema dokumentarnosti u političkom romanu i njegovu funkciju.

sam vidio o čitavome iskustvu komunizma u Istočnoj Europi, ali i više od toga, to je stvarno prvorazredni roman“ (Kiš 1985b). Da bi se kazala istina, mora se reći da ipak ovaj roman nije isključivo o iskustvu komunizma, ovo je, kao između ostalog svako originalno i veliko književno djelo, roman o zadovoljstvu izmišljanja i naracije-dakle, o književnom pripovjedanju o iskustvu komunizma. Zato će narativne strategije biti dio ovog istraživanja o prirodi političkog romana u južnoslavenskom kontekstu, a ne isključivo politika i političko.

Priča o sudbini knjige *Grobnica za Borisa Davidoviča*, njezinom nastanku, objavi i životu podsjeća na one logorske procese i mehanizme političke moći koje su zadesile njezine likove, ali na neki način i njezina autora. Provučene kroz mehanizme cenzure, javne osude i kritike, lažne optužbe, isljeđivanje i obrana su bili neki od totalitarnih i ideoloških procesa koji su toj knjizi i Danilu Kišu bili nametnuti. To su neki od procesa *konceptualizacije i instrumentaliziranja* Zla protiv slobode čovjeka i čovjekova mišljenja, ali i pisanja književnosti.

Važan je početak priče o nastanku knjige zato što će on do kraja odrediti njegovu žanrovsku prirodu: „Godine 1973. dobio je mesto lektora na univerzitetu u Bordou. 'Ovde pijem najbolja vina i **patim od logorologije**', pisao je u Beograd svom prijatelju Mirku Kovaču“ (Radić 2020: 243, istaknuo E.M.). „Logorologija“ i „staljinizam“ su političke teme kojima se bavi roman *Grobnica za Borisa Davidoviča*, a ono je logičan nastavak i ishodište političkog i historijskog okvira njegovih porodičnih romana.⁹⁹ Knjiga memoara *7000 dana u Sibiru* Karla Štajnera i sudbina toga pisca i komunista je bila podsticaj koji je pokrenuo ideje o pisanju političkog romana o sovjetskim koncentracijskim logorima i staljinizmu, te o antiepskoj i zloj strani revolucije. Memoar, a onda dokument kao pisana činjenica i svjedočanstvo nalaze se u središtu ovog čuvenog djela, jer „svjedočanstvo i fikcija pripadaju istom režimu značenja“ (Ransijer 2013: 163):

Ovo uporno, rekao bih manijačko insistiranje na *dokumentu*, na *svedočenju*, na *podatku*, na *citatu*, za pronicljivog čitaoca i pogotovu za pronicljivog kritičara moglo bi biti već samo po sebi dovoljnom indicijom da pisac ovim očigledno želi da istakne pre svega značenje književnog postupka, čiji je krajnji cilj da se čitalac uveri u istinitost ovih priča, u *istinitost* opisanih događaja ne samo na nivou fabule nego i na nivou sižejne obrade te fabule. (Kiš 2005: 113)

⁹⁹ Usp.: „Što se tiče *Grobnice za B.D.*, ona je nastala po sličnom (neprofesionalnom) prosedeu, što će reći kao posljedica jedne opsesivne teme: biti savremenikom dvaju sistema opresije, dvaju krvavih istorijskih zbilja, dvaju sistema logora uništenja duše i tela a da se pri tome u mojim knjigama pojavljuje samo jedan od njih (fašizam), dok se drugi (staljinizam) previđa po sistemu psihološke slepe mrlje – ta opsesivna intelektualna ideja, ta moralna i moralistička mōra pritiskala me je u poslednje vreme takvom silinom da sam morao da pribegnem tom 'puštanju lirske krvi' na žili-kucavici“ (Kiš 2005: 65-66).

Zašto bi autor želio uvjeriti čitaoca u istinitost fikcije? U kakvoj vezi su dokumentarnost i politički roman, i kakve to veze ima sa žanrom političkog romana *Grobnica za Borisa Davidoviča*, bit će predmet ovoga rada. Roman je kao književna vrsta ili književnost najšire genološki rečeno u periodu sedamdesetih godina u bivšoj Jugoslaviji doživio korjenite promjene, koje nisu bile samo sadržajne odnosno suštinske prirode nego i formalne „žanrovske“ prirode. Može se reći bez ustezanja da su te promjene bile toliko formalno-suštinski radikalne, pogotovo u slučaju Danila Kiša, da su izazvale poetološko-političke polemike koje su svoj zenit dobile u djelu *Čas anatomije*, koji predstavlja neku vrsta apendiksa romanu *Grobnica za Borisa Davidoviča* ili produženog teorijsko-političkog objašnjenja. Zapravo, toliko je radikalan da izgleda kao da potpuno mijenja svoj oblik i diskurs koji je kanoniziran, osvjedočen i čitaocima poznat: „Roman je kraj žanra, ako ga shvatimo kako je definisan u prethodnom poglavlju: kao pripovednu ideologemu čija spoljna forma, izlučena kao neka ljuštura ili spoljni kostur, i posle nestanka svog domaćina dalje predaje svoju ideološku poruku“ (Džejmson 1984: 182).

Najveća se promjena, i to radikalna, dogodila u onome što nazivamo „realizam“:¹⁰⁰ kako doživljavamo realizam kao estetičko-reprezentacijski koncept, odnosno kako vidimo stvarnost i istinu pogotovo u književnosti. Kiš je shvatio da je realizam kao stilska formacija postao isuviše istrošen i artificijelan, i nije odgovarao *režimu istine* njegova vremena, *onome što se desilo*. Tako se cijeli mehanizam reprezentacije stvarnosti (samim tim i politike) tokom sedamdesetih godina u južnoslavenskoj književnosti pomjera prema metafikcionalim diskursima. Cijela polemika i promjena je oko čuvenog poimanja „dokumenta“ i „dokumentarnosti“ kao novog postupka reprezentacije stvarnosti, prvenstveno političke. Viktorija Radić je odlično zaključila da „Kišov dokumentarizam, međutim, nema nikakve veze sa suženim pogledom na svet koji nam nude faktografska književnost ili 'stvarnosna književnost'; on u dokumentima i ne traži stvarnost, nego verodostojnost, koja je garant vernosti istini“ (Radić 2020: 223). Ali i dalje od toga, taj se *pogled na svet* i *verodostojnost dokumenata* podvrgavaju ironiji, kao jednom od modusa pripovjedanja.

Način na koji se predaje ideološka poruka u romanu je radikalno promijenjen u slučaju političkog romana u južnoslavenskom kontekstu, te nije ni čudo što je došlo do tolikog polariziranog stava prema novoj formi romana, jer je domaćin promijenio svoju ljušturu i

¹⁰⁰ Usp.: „Zaista, kako tvrde gotovo sve 'definicije' realizma, i kako emblematski dokazuje totemski praotac romana, *Don Kihot*, ta procesna radnja koja se naziva pripovednom mimezom ili realističkim predstavljanjem ima istorijsku funkciju da potkopava, demistifikuje, na svetovan način 'dešifruje' one prethodno postojeće, nasledene, tradicionalne ili posvećene pripovedne obrasce koji su njena početna dana“ (Džejmson 1984: 183).

navukao novi način predaje ideološke poruke. Dokumentarnost u romanu je istovjetan dokumentarnosti u dokumentarnome filmu koji „posvećen »stvarnom« je, u izvesnom smislu, kadar za snažnije fikcionalno izumevanje“ (Ransijer 2013: 164) nego igrani film ili realistički roman, „koji lako klizne u izvesnu stereotipnost radnji i likova“ (Ransijer 2013: 164).

Jedan od glavnih čimbenika promjene žanra političkog romana od Krleže, Andrića, Lalića, Davića, prema Kišu, Pekiću i Kovaču jest *dokumentarnost*. Već smo opisali začetke dokumentarnog postupka kod Lalića i Andrića. Dokumentarnost je pojam koji se najčešće u teoriji i književnoj kritici povezivao s postmodernizmom u smislu ovoga rada nazvat ćemo *tekstovnim određivačem (textual determinants)*.¹⁰¹ Reference kao književni fenomeni imaju mnogo funkcija u tekstu, stoga je potrebno mnogo prostora da bi se napravila sveobuhvatna analiza. U ovome poglavlju bavit ćemo se njenom književnom funkcijom, ulogom u sižeu priče, kao i povezanošću dokumenata s pripovjedačem priče u Kišovom političkom romanu, a pripovijedanje koje ima funkciji razotkrivanja *ideološke upotrebe dokumenata*, fakata i historije. Dokumenti u političkom romanu su pripovjedna kategorija, strategijsko žarište otuđenog pojedinca koga političke ideologije i njegovu stvarnost stavljaju na margine društva i postojanja. Moral koji stoji u centru svake priče: Da li neko biće ili čovjek imaju veće pravo od drugog? Ko sebi daje moralno opravdanje za ubistvo u ime ideologije, rase? Na koji sve način politika opravdava i relativizira zlo i zločin. Najkraće rečeno, najvažniji čimbenik dokumentarnog političkog romana logora jest dokumentarnost: „dokumentarizam: osobeni kvalitet otkriven u svedočenju. A svedočenje je najbolji dokument“ (Radić 2020: 225).¹⁰² Kakav je paradoks romana koji želi biti što istinitiji u nečemu što se proizvodi u mašti, što je krajnji rezultat fiktivnog i izmaštanog svijeta? Kako se može vjerovati svjedočenjima koja su, kako saznajemo iz *Grobnice*, lažno i pod prisilom sastavljena.

Kao što je u realizmu takozvani sveznajući pripovjedač, kako nam to otkriva Jameson, služio kao *autorska intervencija* slika zatvorenosti načina pripovijedanja priče, to jest događaji su završeni i prošli prije nego uopće krene postupak naracije: „Sama ta zatvorenost projicira

¹⁰¹ „Proučavanje kulture omogućuje nam da izdvojimo izvestan broj posebnih instanica i mehanizama koji pružaju konkretne veze između 'nadgradnja' psihološkog ili življenog iskustva i 'baza' pravnih odnosa i proizvodnog procesa. Oni se mogu nazvati *tekstovnim određivačima*; to su polumaterijalni punktovi koji proizvode i institucionalizuju novu subjektivnost buržoaskog pojedinca, a istovremeno sami otiskuju i reprodukuju bazne zahteve. Među te tekstovne određivače u zreom realizmu svakako se ubrajaju takve pripovedne kategorije kao što je Džemsova 'točka gledišta' ili Floberov *style indirect libre* (nepravni slobodni stil), koja su po tome strategijska žarišta potpuno konstruisanog ili centralizovanog buržoaskog subjekta, ili monadskog ego-a“ (Džejmson 1984: 186).

¹⁰² Usp.: „Otuda ona moja potreba da učinim da mehanizam mojih romana kruži oko onoga što se naziva dokumentima ili dokumentarnim, da bih čitaocu, dobrom čitaocu, pravom čitaocu, kao što kažu Borhes i Nabokov, pokazao da je to što pišem zasnovano na izvesnoj realnosti, da nije puko izmišljanje“ (Radić 2020: 226), izjavio je Danilo Kiš 1986 godine.

nekakav ideološki privid u obliku pojmova sreće, sudbine i providenja, ili predodređenosti, koje ta pripovedanja naizgled 'ilustruju', a čiji prijem se svodi, prema rečima Valtera Benjamina, na grejanje naših života o smrti koju čitamo“ (Džejmson 1984: 186). To je sirovi materijal, neočekivane sreće i sudbine dodirnete slučajnošću, romana u realizmu. Kao i socrealističkoj književnosti u kojoj je junak epski predodređen za pobjedu i sretan kraj.

Dokumentarnost je kod Kiša otvaranje književnog pripovijedanja, a sirovi materijal su fakti i činjenice historije, odnosno politički dokumenti, svjedočanstva, memoari, zapisnici, izvještaji, čiji je ideološki cilj razotkrivanje pogubnosti dogmatičnog mišljenja, dehumanizacije čovjekovog života i njegova nemoć pred moćnim političkim i totalitarnim sustavima, kakav je bio komunistički, u obliku pojmova smrt, zatvor, dogmatizam, ideologija, politika. Dokumenti i postupak iz *Grobnice* su u Jamesonovoj terminologiji bili bi nazvani *ideologemi*. Ideologemi koji kroz proces transformacije (književne transpozicije), epifanije kako bi je nazvao sam Kiš „preobražava[ju] u tekstove drugačije vrste“ (Džejmson 1984: 225).

Kiš se udaljava od realističkog-mimetičkog postupka. *Antimimetički*, kako ga Kiš naziva, mijenja oblik *mimesisa* (režim vidljivosti), i kao takav suprotstavlja svoj književni postupak socrealističkom književnom modelu, koji je obrađivao iste teme, samo s drukčijih ideoloških i književnih pozicija. Anitimimetički (koji nije antireprezentativni) postupak, ili ranciérovski rečeno *režim vidljivosti*, je postmoderna¹⁰³ ideologema otpora socrealizmu u južnoslavenskom književnom kontekstu. Otpor, Davisovski rečeno, koji je *Grobnica* izazvala nije samo bio ideološko-politički postfestum pisanja o logorima. Otpor je bio formalan i književan, jer je razbio anakrone književne konvencije, tradiciju realizma i socrealizma, koji je nosio ideološke poruke. Otpor se javlja prema čitanju romana.

Književnost jeste fikcija, ali se bavi razotkrivanjem iluzija koje nameću politika i ideologija: „Ne možemo slušati što nam roman govori jer je roman kao kulturološki fenomen dio gigantskog obrambenog mehanizma. Odnosno, služi obrambenoj funkciji pomažući nam da nastavimo i živimo u svijetu“ (Davis 2008: 11). I zato je čitanje takve knjige u čitaocima izazivalo otpor jer razbija čitalački obrambeni mehanizam zatvaranja očiju prema zlu i moći politike. Ova knjiga ne da čitaocu da nastavi živjeti u svijetu slijep za logorsku stvarnost koju

¹⁰³ Postmodernizam, Jacques Rancière nazvao je protivmodernost, odnosno preokretanje teleologije modernizma: „Postmodernizam je, u izvesnom smislu, jednostavno bio ime pod kojim su neki umetnici i mislioci postali svesni onoga što je bio modernizam: očajnički pokušaj da se utemelji »ono svojstveno umetnosti« tako što će se prikačiti za jednostavnu teleologiju istorijske evolucije i istorijskog prekida“ (Ransijer 2013: 154). U izvjesnom smislu Rancière je upravo (pogotovo u književnosti) kada tvrdi da je postmodernizam ukazao na „modernu ludost ideje o nekoj samoemancipaciji čovečnosti i na njen neizbežan i beskrajan svršetak u logorima smrti“ (Ransijer 2013: 154). Dokaz za tu tvrdnju su upravo i djela kakva je *Grobnica za Borisa Davidoviča*.

politika proizvodi. U smislu političke potke ove knjige najvažniji je njezin odnos prema *logorima* koji su bili *simbol toga vremena*. Književna faktografija koju ćemo opisati je želja da se „obračuna ne samo sa politički shvaćenim totalitarnim duhom i dogmatičnim razmišljanjem koji vlada ljudskim glavama, i to ne samo u Jugoslaviji i Sovjetskom Savezu. Pored toga osećao je i moralnu odgovornost: jednu stranu velike izdaje čovjeka, ubistvenu atmosferu fašizma već je prikazao i odao je počast žrtvama – sada je na redu druga strana medalje, svet sovjetskih koncentracijskih logora“ (Radić 2020: 247). Koncept i mehanizmi koncentracijskih logora, pogotovo staljinističkih, i njihova reprezentacija je glavna tema¹⁰⁴ Kišovog romana, a o čemu ćemo nadalje pisati.

7.2 Diskursi svjedočenja u *Grobnici za Borisa Davidovića*: Politika, historija, naracija

Kakvo je proturječje koje karakterizira politički roman, koji želi ostati književnost, a baviti se političkim? Ovo pitanje je srce proze Danila Kiša i političkog romana kao takvog. Jacques Rancière razrađuje svoju estetičku ideju politike književnosti prema kojoj „podrazumeva se da se književnost bavi politikom ostajući književnost“ (Ransijer 2008: 7). Književnost je politika koja stvara *logos* i poredak ljudi bez glasa i bez povijesti. Čovjek se želi osloboditi politike, izaći iz nje, ali to je paradoksalno jedino moguće putem uključivanja u politiku i putem politike. Važno je u smislu političkog romana i na primjeru Danila Kiša dokazati kako to književnost postiže i kojim sredstvima. Kiš je bio frustriran činjenicom da jugoslavensku književnost na Zapadu isključivo promatraju kroz prizmu političkog. Prema Nikoli Kovaču, romani južnoslavenske književnosti od Andrića i Selimovića pa sve do Danila Kiša bave se politikom i historijom kao oblicima *čovjekovog egzistencijalnog zatočenja*:

Riječ je o romanima koji istoriju i politiku shvataju kao oblik čovjekovog egzistencijalnog zatočenja, kao realnost koja se misli u sudbinskim pojmovima; to su romani u kojima su istorija i politika *terminus a quo* i *terminus ad quem* svakog psihološkog, moralnog, idejnog i pravnog postupka i čina; to su romani čiji likovi žive sa sviješću da ne mogu prekoračiti granice istorije, ali čija drama započinje upravo saznanjem da oni nisu tvorci vlastite sudbine ni subjekti istorije nego, najčešće, njeni puki svjedoci ili žrtve. (Kovač 1989: 8)

Ovaj izvod iz Kovačeve knjige je amblematičan za tumačenje romana *Grobnica za Borisa Davidovića* i njegovog poetskog cilja. Sâm roman ima elemente historijskog romana po tome što autor (što i sam Danilo Kiš tvrdi) za građu sižea uzima historijske događaje iz perioda ratova i revolucija u Europi tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina XX. stoljeća, s jednim

¹⁰⁴ Vladimir Zorić tvrdi da središnja tema Kišove knjige i nije totalitarni poredak *per se*, nego doživljaj tog poretka iz perspektive zapadnih intelektualca“ (Zorić 2005: 60).

izuzetkom u priči *Psi i knjige*, čija se radnja odvija 1330. godine. Međutim, kao što će kasnije biti pokazano, knjiga ne pretendira da predstavi historijske činjenice, iako se njima uvelike služi. Ne pretendira da reprezentira historiju i politiku kao takvu; ona teži redefiniranju historije kao koncepta (historija je alegorija narativnog podteksta), isticanju onoga što je zajedničko svakom velikom zločinu, stvaranju *dajdžesta historije*, u kojoj činjenice pomiješane s fikcijom tvore *sanjalačku i dirljivu pomešanost različitih sfera*; razotkrivanju da je stvaranje jedne jedine historije, uvijek iste, *historije zla* i to isključivo književnim i estetskim mjerilima i sredstvima, a to je njegova politika: „Davanje smisla istorijskom procesu izrodilo se u konceptualizaciju masovne smrti. To je *differentia specifica* i ujedno neoprostivi višak istorijskih zločina XX veka“ (Radić 2020: 247). To je i *differentia specifica* i datost političkog romana. Likovi političkog romana miješaju se s javnim i političkim životom, kao ličnost Borisa Davidoviča čiji „se život posle 1917. meša s javnim životom i postaje 'deo istorije'“ (Kiš 1985: 72). Pripovjedanje u romanu se pomjera prema historiografskom i metafikcionalnom, za razliku od na primjer Krležina političkog romana, u kojemu je književno vrijeme psihološko i unutarnje.

Centralna priča, novela ovog romana je *Grobnica za Borisa Davidoviča*. To je politička tragična sudbina jednog revolucionara: „Tako je *začuđujući i neobjašnjiv način*, taj čovjek koji je svojim političkim principima dao značenje jednog rigoroznog morala, taj žestoki internacionalista, ostao zabeležen u hronikama revolucije kao ličnost bez lica i bez glasa“ (Kiš 1985: 71). Ova rečenica sažima poetiku ovog političkog romana i njegove centralne ličnosti, po kojoj je roman i dobio naziv. Njezini revolucionari nisu slavne nego tragične ličnosti revolucije, fanatici zaljubljeni u ideje revolucije koji su ostali bez lica i bez glasa kao političke žrtve, antiheroji revolucionarne misli, politički prestupnici koji su bili: „osuđeni već od samog početka, ne toliko pravosnažnom presudom, koliko stavom vlasti koja je na njih gledala na „parije, otpadnike“ koje interludijum iza rešetaka ne može pročistiti pa ih treba u doslovnom smislu reći trajno izolovati od društva“ (Zorić 2005: 57).

Kako može neko ostati zabilježen u hronikama bez lica i bez glasa? U tom ironijskom odnosu prema historiji, ironijskom odnosu prema dokumentu i svjedočenju kao istinitom iskazu, u ovom djelu opisuju se zastupnici ideja revolucije, isljednici kontrarevolucionara, ili naprosto fanatika revolucije, to su službenici revolucije i revolucionarnih ideja, a ustvari zastupnici mehanizma laži, moći i zla, poput Fedjukina, čija je funkcija bila uništenje glasa, lica, tijela i političke revolucionarne biografije, moralno pitanje opravdanja zločina u ime politike:

Novski se borio da u svojoj smrti, da u svom padu, sačuva dostojanstvo ne samo svog lika nego i lika revolucionara uopšte, a Fedjugin je nastojao u svom traganju za fikcijom i za uslovnostima da sačuva strogost i doslednost revolucionarne pravde i onih koji tu pravde dele: jer bolje je da strada takozvana istina jednog jedinog čoveka, jednog sićušnog organizma, nego da se zbog njega dovedu u pitanje viši principi i interesi. (Kiš 1985: 94-95)

Ovo moralno pitanje čovejkove egzistencije (političkog i historijskog bića), stoji kao centralno pitanje i priče *Nož sa drškom ružinog drveta* i drugih priča. To su dva politička antipoda revolucije, dvije sudbine koje podjednako vjeruju u svoja uvjerenja: „i svaki od njih pokušava da unese u njih deo svojih strasti, svojih uverenja, svoje viđenje stvari iz jednog višeg aspekta“ (Kiš 1985: 94). Kamijevski kazano, jedan predstavlja Duh Pobune, a drugi Duh revolucije. Kako pronaći istinu kada se istina krije u političkim igrama koje su smislili moćnici kao *viši aspekt života*. Politika i njezina uvjerenja i ideologije su *viši aspekt života* kojem se ljudi odaju i zbog kojeg se podvrgavaju zlu, i na kraju zbog *višeg aspekta života* predaju se smrti, poput Novskog: „Jer, nema sumnje, Fedjugin zna isto toliko dobro kao i sam Novski (i to mu daje do znanja) da je sve to, ceo taj tekst priznanja, sročeno na nekih deset gusto kucanih stranica, najobičnija fikcija koju je on sam, Fedjugin, sastavljao tokom dugih noćnih sati...“ (Kiš 1985: 94).¹⁰⁵ Kako vjerovati historiji, kako vjerovati politici, dokumentima, znanju uopće kada znamo da su dokumenti, pogotovo u vremenima punim buke i bijesa, lažna i obična fikcija isljednika? Gdje se krije istina? To je etičko pitanje koje Danilo Kiš pokušava odgonetnuti svojom poetikom u političkom romanu *Grobница za Borisa Davidoviča*.

U ovom romanu Kiš je ostvario svoje poetička i politička načela u svome maksimumu: „Ovim tekstom, ma koliko fragmentarnim pokušaću da oživim uspomenu na čudesnu i protivurečnu ličnost Novskog“ (Kiš 1985: 71). Novela, kako možemo zaključiti iz ovog uvoda, ne pretendira na realističku zaokruženost i zatvorenost života i biografije odnosno lika, već fragmentarnost i otvorenost koju fragmentarnost i „nedovršenost“ nameće. Literatura je bijeg od politike i života, da bi se politika i život opisali, kao dio historije zločina totalitarizama: „Spajajući stvarna s apokrifnim dokumentima, stvorio je fiktionalni svet koji politički raskrinkava totalitarizam moćnije nego mnogi historijski i istoriografski tekstovi“ (Longinović 2013: 114).

S obzirom da se na početku priče postavlja pitanje: „Da li ga je istorija zaista sačuvala?“ (Kiš 1985: 71), politika teksta (nativ) prerasta u oživljavanje izgubljenih glasova kao vraćanje, i stvaranje ličnosti Novskoga. U pitanju *da li ga je istorija zaista sačuvala* otkriva

¹⁰⁵ Usp.: „Kreiranje fiktivnih priča koje su potvrđivale krivicu 'nevino' osuđenih jedan je od glavnih zadataka isljednika“ (Bošković 2004: 136). Reprezentacija ovog postupka začeta je i dovedena do estetsko-književnog vrhunca u romanu *Pomračenje o podne* koje smo već ranije opisivali.

se nemogućnost i nemoć historije da pamti i čuva. Dekonstruira se njena primarna uloga kao kolektivnog pamćenja čovječanstva. Historija kao vječno čovjekovo pamćenje otkriva se kao politika sadašnjeg trenutka, politika koja kreira svoju buduću prošlost u kojoj običan čovjek ne može prekoračiti metahistoriju i ne može sebe sačuvati. Historija je prikazana kao ciklična. Jedno isto Zlo se uvijek vraća, znači da čovjek uvijek plaća jedan te isti grijeh: historija je *okretna pozornica zla*. Kiš se u novelama kreće kroz historiju fakata sve do njenog srca tame, njenog univerzalnog zla, a to čini tako da mora „da zaroni veoma duboko da bi odatle izvadio „poeziju“ predmeta ... probijajući se kroz sloj banalnosti i patosa, političkih značenja i ideologema“ (Radić 2020: 249).

U *Grobnici* stil je hladan kao površina jezera zimi, kao metalni dio noža kojim Ajmike ubija Hanu Kžiševsku, kao potmul i samrtni krik Hane Kžiševske koji je u njoj probudio jezik Babilona. Stil je u službi dokumentarnog prikazivanja hladnoće staljinističkog aparata, Gulaga, ideologija što beskrupulozno gutaju čovjekovu dušu i biće. Stil je u službi *višeg aspekta etike* koja je u *Grobnici* epifanija. Epifaniju doživljava Novski u trenutku kada ga Fedjugin dovodi do spoznaje o vlastitoj sebičnosti.

Fedjugin je istražni sudac i dželat Borisa Davidoviča: „koji je velikim stručnim znanjem, samodisciplinom i istrajnošću želeo da uništi telo i biografiju Novskog, i na kraju je nemilosrdno razorio i jedno i drugo“ (Radić 2020: 289). Istražni postupak u ovoj priči je centralni dio romana, a istraga i isljeđivanje centralni poetički princip političkog romana kao žanra.¹⁰⁶ Zašto? Dokument kao proizvod isljeđivanja je postupak koji Danilo Kiš želi dovesti u sumnju, i dovesti ga u književne narativne tokove. To je jedan od čimbenika *oblikotvornog identiteta* političkog romana. Fedjugin je simbol logorskog zla i njegovog paklenog mehanizma laži koja sudbine briše, a biografije krivotvori. Zlo i politička moć imaju svoju izvršiteljsku ruku u obliku Fedjukina. Komentator je istraživač logora i logorskih priča revolucije u fusnoti kaže o Fedjukinu sljedeće: „Fedjugin je bio, čini mi se, izvan žive prakse, teorijska nula. On je

¹⁰⁶ Ovome problemu Dragan Bošković je posvetio cijelu studiju, te će se naš rad samo osvrnuti na neke od glavnih poveznica s političkim romanom kao žanrom, a detaljnije o tome može se pročitati u spomenutoj Boškovićevoj knjizi na koju upućujemo. Istražne tehnike u romanu, prema njegovu mišljenju „projektuju na jedinstven način oblikovane stvarnosti, koje, u krajnjoj instanci, skrivaju totalitet političkih i policijskih zakona lišenih humanističkih predispozicija“ (Bošković 2014: 9). Među njima izdvaja pet tehnika, dovodi ih u vezu sa žanrovskom prirodom romana, te u petoj tehnici kaže: „na poetičkom planu, oblikovanje imanentne logike romana i teksta u skladu sa zakonitostima istražnog postupka (**istražni diskurs predstavlja oblikotvorni identitet romana**), koji određuje jedan kulturni i društveni model opštenja i pogleda na svet, jedan govorni, pripovedni i diskurzivni žanr“ (Bošković 2014: 9, istaknuo E.M.). Istražni postupak je postupak dehumanizacije i dislokacije čovjeka iz prostora i vremena „zajedničkog“, a taj proces imanentan je političkom romanu, pogotovo romanu koji opisuje stvarnosti logora i zatvora.

iscedivao priznanja po najdubljim zakonima dubinske psihologije a da nije znao da ona postoji, bavio se dakle ljudskom dušom i njenim tajnama i ne znajući“ (Kiš 1985: 88).

Novski prihvaća i bira smrt svojevolumno kao jedini izlaz iz pakla života, „smrt pod pušćanim plotunima smatrao je srećnim završetkom i dostojnim krajem: mora da je osećao, i izvan ovog moralnog konteksta, da neka viša pravednost zahteva da mu dođu glave čelik i olovo“ (Kiš 1985: 102). To je junak apsurdna iz modernih romana, jednog života na zemlji koji nije dostojan čovjeka, da čovjek smatra na kraju pravednom svoju smrt. Od političkog metka, od pucnja, koji je kao pucanj ironičnog zvuka, „kao da se izvlači zapušač iz šampanjske flaše“ (Kiš 195: 92), ta ironija slavodobitnog pucnja revolucije koji je ubio milijune drugih ljudi. Da apsurd bude još veći, Novski neće moći ni izabrati vlastitu smrt sve do jednog trenutka u kojem je „ugrabio“ da sebe uništi: „Ali nisu ga ubili (teže je izgleda izabrati smrt nego život)“ (Kiš 1985: 102). Logori su bili silovito pakleni mehanizmi mučenja tako što su produžavali patnje ljudima i želju za smrću na zemlji.

Ovaj roman je prvi u nizu koji se do kraja negativno i kritički određuje prema logorima i politici socijalizma u Evropi i Rusiji kao proizvođačima tog dehumanizirajućeg koncepta i u južnoslavenskom kontekstu predstavlja prvi radikalni književni pokušaj u reprezentaciji tih ideoloških konceptata. Književna djela Lalića, Davića, Andrića nisu dostigla nivo kritičke reprezentacije politike i logora kao što je to učinio Danilo Kiš. To je hipoteza ovog dijela rada, koju ćemo ilustrirati interpretacijom Kišovog romana.

Danilo Kiš je jedan od prvih pisaca u južnoslavenskom kontekstu koji je shvatio da se historija ne može pisati bez svjesnih krivotvorenja i distorzije dokumenata, odnosno ljudske stvarnosti predstavljene u dokumentima: „Stvarno mora fiksijski da se obradi kako bi bilo promišljeno“ (Ransijer 2013: 164). Shvaćanje politike historije dovodi do promjene književnog diskursa iz mimetičkog u dokumentarno, a na koncu „ideologije teksta“ mimetičke u dokumentarnu, zamućujući liniju razdvajanja između fikcije i dokumenata. Ovaj književni postupak nije čisto formalistički. On je ideološkog modernističkog karaktera jer skreće pažnju, stvara otpor, razotkriva, dekanonizira, otkriva da političke ideologije zamućuju stvarnost svojim viđenjem i nametanjem svojih slika javnosti i široj zajednici, kreirajući vlastito viđenje historije. Saznanje o dogmatičnosti ideologija kritički je rezultiralo u promjeni književnog postupka i stila. Kiš neće praviti historijski diskurs u književnom tekstu, falsificiranom simulakrumu¹⁰⁷, a da konstantno ne podsjeća čitatelja na artifićijelnost takvog postupka.

¹⁰⁷ Usp.: „Sterne neće umjetno oblikovati stvarnost u falsificirajući simulakrum, a da nas stalno ne podsjeća na tu akciju“ (Davis 2004: 152).

U prvoj priči *Nož sa drškom ružinog drveta* kaže se da priča koja slijedi, koja će biti napisana, „ima jedinu *nesreću* (neki to zovu srećom) što je istinita: ona je zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka“ (Kiš 1985: 5). Iz toga slijedi da ta priča, kao i sve ostale u knjizi, pokušavaju uvjeriti čitaoca da su istinite i zasnovane na istinitim događajima. Da se fiktivni autor služi dokumentima (u kojoj mjeri i jesu li pravi – čitaoci često to ne mogu razlučiti) i, da li ti dokumenti postoje, ili se autor možda igra s našom maštom, vidimo u primjeru: „Posle jedne vidne praznine u izvorima kojima se služimo (i kojima nećemo opterećivati čitaoca, kako bi mogao imati prijatno i lažno zadovoljstvo da je u pitanju priča koja se obično na sreću pisaca, izjednačava sa moći fantazije.)“ (Kiš 1985: 78). Ne možemo pobjeći od osjećaja ironijske pozicije koju pripovjedač zauzima u odnosu na nas čitaoce. Međutim, ima to i još funkciju estetizacije dokumenata kao ljudskog pamćenja, iz koje je isisan etički kodeks vremena: „To je estetski zadatak vizionarskog, halucinantnog i stvarnog prikazivanja koje Kiš shvata kao izbjavljenje *ljudske* smrti iz beznačajnog beskraja pustog ništavila“ (Radič 2020: 287). U toj priči, kao i priči *Psi i knjige* dominantna je tema *jevrejstva*: „neka vrsta anksioznosti koja, jednako na književnom i psihološkom planu, pothranjuje osećanje relativnosti i – poteklu iz nje – ironiju“ (Kiš 2005: 48). Ironija života kao posljedica identitetske religijske pozicije obilježava likove iz priča *Nož s drškom ružinog drveta* i *Psi i knjige*. Ironija koja slijedi iz naslova priče, a nožu napravljenom od estetski i simbolički privlačnog cvijeta, kojim se čine najstrašniji zločini u ime ideologije, politike i na koncu religije.

Takvih je primjera potvrđivanja dosljednosti i istinitosti tih priča, kao i mistificiranja u kojima pripovjedač tvrdi da se tu ipak čita nešto što je fiktivno, zaista mnogo, i oni su u direktnoj vezi s dokumentarističkim pristupom. Dokumentarnost kao građa pojavljuje se kao želja pripovjedača za stvaranjem historije. Dokumentarnost je njegova književna ideologija. Pripovjedač stvara *dajdžest historije* tako što kritički propituje i stavlja pod sumnju dokumente. „Dokumentaristički pristup je, jednom rečju, antiromanički, antipoetski princip, okvir i posuda, Nojeva barka, koja vodi tačnu i jasnu evidenciju o inventaru“ (Kiš 2005: 55).

U priči *Mehanički lavovi* prisustvujemo razotkrivanju historije i nastanku historijske činjenice kao posljedice lažno predstavljene stvarnosti.¹⁰⁸ Eduard Erio, vođa francuskih radnika, dolazi u posjetu Kijevu. Od velike je važnosti za sliku revolucije na zapadu da se on uvjeri kako se u revolucionarnoj Rusiji poštuje i prakticira religija. Priča govori o *moći privida*, govori kako politika svojim strategijama manipuliranja može izmijeniti izgled stvarnosti.

¹⁰⁸ Usp.: „Fabularno jezgro priče jeste jedna istorijska anegdota na temu Potemkinovih sela“ (Radič 2020: 275).

Govori o tome koliko su moći reprezentacije njeno osnovno sredstvo borbe za masovnu indoktrinaciju. Pogotovo slika koju šalju izvan svojih granica uvijek je fabricirana za potrebe te i takve politike.

Za tu priliku, Čeljustnikov će, po naređenju nadređenih, napraviti čitav *cirkus*. U inscenaciji crkvu Svete Sofije, koja je u međuvremenu pretvorena u pivaru, privremeno vraća u službu religije i dovodi plaćene vjernike, sve rođake i poznanike zavjere: „Kiš zapravo razotkriva historijsku anegdotu, on u srcu *mehanizma laži* nalazi s jedne strane varvarstvo, a s druge samoobmanjujuću amoralnost koju u sebi nosi moralizam političke „lepe duše“ (Radič 2020: 277). Posvetivši priču Andre Gideu, Kiš je posvetio svim lijevim, zapadnim intelektualcima koji su slijepo vjerovali i bili uvjereni u ispravnost revolucionarnih aktivnosti, te su širili ideje staljinizma na Zapadu bivajući potpuno nesvjesni tragičnih događaja ispod privida novih vrijednosti¹⁰⁹. Podrobno je o tome pisao Mihail Riklin u već spomenutoj knjizi *Komunizam kao religija*: „Komunističkom vjerom bili su opčinjeni i radnici, seljaci, svećenici, parlamentarci, članovi vlade, ali posebno su često njezini predstavnici bili intelektualci. Nije slučajno da ju je Raymond Aron nazvao „opijumom za intelektualce“. U 20. stoljeću vjerovatno nije pronađena jača droga od nje“ (Riklin 2010: 148).

Iz svjedočanstva Čeljustnikova saznajemo pravi tijek događaja: pivaru i stovarište privremeno su sakrili, zatim Avram Romanič, šminker u kazalištu, prerušio je Čeljustnikova u protojereja, stavivši mu bradu i mantiju, i lažni trbuh; saznajemo kako je Čeljustnikov držao bogoslužjenje, i da su sva prisutna lica, osim jedne starice, bila od ranije poznata (Čeljustnikov prepoznao je Alju koja mu je toga jutra služila čaj). Ovo je parodija komedije, koja treba u čitaocu izazvati komične efekte koji nestaju s realizacijom zločina. Čeljustnikov, ubojica i nemoralan čovjek postaje špijun, te nas autor obavještava o dva moguća kraja: kako je i obmanjivač postao obmanjen. Dvostruki krajevi priča odnosno života i smrti likova govore o tome da ne postoje konačne istine o ljudskoj smrti, pogotovo u logorima. Eduard Erio zapisuje u notes predgovor svoje knjige u kome se čitaju sljedeće riječi: „Nisu napujdali mehaničke

¹⁰⁹ Usp.: „To da su logori simbol našeg vremena, stravičan simbol našeg vremena je činjenica koju nisam ja prvi izrekao ni prvi primetio. To je jedno od najstrašnijih iskustava celokupne istorije čovečanstva, utoliko pre što se pojavljuje u veku u kojem se činilo da do toga ne može doći. Iskustvo logora govori o zabludama u shvatanju istorije kao razvoja, o zabludama o pristupu istoriji kao nečemu što uvek ide napred i naviše, to iskustvo, dakle, dovodi u pitanje ceo koncept istorije... Naravno, taj i takav odnos prema logorima, posebno staljinističkim, postoji i u svesti mnogih naših ljudi do dana današnjega, kao opravdan historijski koncept, kao historijska nužnost. I zato moram reći i ovo: takav odnos prema tom najstrašnijem historijskom iskustvu ostavlja mogućnost da se ponovi treći ili peti koncept logorski, ostavlja stalno otvorenu mogućnost da se tako nešto dogodi“ (Radič 2020: 276). Ovaj Kišov izvod iz intervjua dat prema Radič, upućuje nas na misao da je *Grobница za Borisa Davidoviča* u tom smislu poziv, nada, upozorenje i otkrivanje mehanizma vođenja ljudi u ideološke zablude i prikriivanja političkih zločina historijskom nužnošću, da bi ih ljudi eventualno uvijek prepoznali.

lavove da reže na mene; mogao sam da posmatram u miru i slobodno“ (Kiš 1985: 49). Dobro konstatira Radič za ovaj kraj kada kaže da „Erio je ovde taj koji je dogmatičan, a ne prepredni i cinični Čeljstnikov“ (Radič 2020: 275).

Naravno, ne treba smetnuti s uma da je Eduard Erio *jedina historijska ličnost u priči*, a da je Čeljstnikov proizvod pripovjedača. Shodno tome, svjedočanstvo koje daje Erio je ono koje je historija zapamtila. *Što to znači da nam autor otkriva književnu činjenicu da je u fiktivnom tkivu neka nit zapravo historijska?* Ako je Erio jedina historijska ličnost, onda su dakako sve druge fiktivne to jest izmišljene. Erio je alibi iz polja Realnog, on svoju auru historijskog prenosi na ostale likove u romanu. Pripovjedač nudi alternativnu priču i drugo viđenje poznatih događaja kroz svjedočanstvo Čeljstnikova, čije porijeklo nije poznato. U toj priči se čita da nisu svi sačuvani dokumenti gola istina, štoviše, čitalac se može zapitati da li je uopće vjerovati stvarima koje se čovjeku predstavljaju kao nepromjenljive i bogom dane: „roman je predstavio istoriju kao sistem lažnih i otuđenih vrijednosti osnovanih na proizvoljnim i apsolutizovanim načelima“ (Kovač 1989: 9).

U priči *Nož sa drškom od ružinog drveta*, glavni lik Mikša ubija tvora, zguli mu kožu i kači ga o žicu na dovratku. Kraj priče *Krmača koja proždire svoj okot* i smrt njene glavne ličnosti, Goulda Verskojlsa, neodoljivo podsjeća na Mikšin zločin: „Njegov zaleđeni, goli leš, vezan žicom, okrenut naglavce, bio je izložen pred logorskim ulazom kao opomena onima koji su sanjali nemoguće“ (Kiš 1985: 27). Analogije između priče uspostavljaju na paradigmatском nivou sveze koje ne pokazuju samo da se radi o romanu, o čemu će kasnije biti riječi, već i to da je zlo i zločin nepopravljiv životinjski nagon, i da ne postoji razlika u zločinu između čovjeka i životinje. Na ovome kraju kao da nam se vraćaju riječi očaja Reba Mendela: „Neka me kazni veliki pravednik koji je rekao da su svi živi stvorovi jednako vredni njegove pažnje i milosti“ (Kiš 1985: 27). Ove dvije priče spajaju se u *sanjalačku povezanost sfera*, gdje nisu samo tvorovi i košinšinske kokoške nejednake, nego su košinšinske kokoške vrednije od ljudi. Ovom uvodnom pričom se otvara veliko etičko pitanje romana (koje je zapravo etičko pitanje ideoloških koncepata koje roman reprezentira i kritizira), koje se perpetuiira na raznim nivoima u pričama koje joj slijede (samim tim predstavlja paradigmatски sloj teksta): Ko to može i na osnovu kojih identiteskih pozicija da odluči da je vrijedniji od drugog ljudskog bića i kako ima pravo da oduzme drugi ljudski život na osnovu takvog mišljenja? I na koji način to politika i ideologija totalitarnih sistema na kraju opravdava i okreće u svoju korist? To veliko pitanje naravno pripovjeda se kroz antisemitizam likova koji učestvuju kao ubice i isljednici u romanu.

Antisemitizam nije nikad eksplicitno dat. On se prikazuje kroz „(ne)moral“, odnosno akcije književnih likova, antisemitizam kao pokretač fašističkog (ali i staljinističkog) koncepta se prikazuje (odnosno otkriva) književnim postupcima. Čeljustnikov se pojavljuje u drugoj priči kao sporedna ličnost, pomoćnik komandanta. U trećoj priči *Mehanički lavovi* on je druga glavna ličnost i nalazimo ga u ulozi vanjskog suradnika lokalnoga lista. Naravno, kao i sve ličnosti u ovoj knjizi, pod torturom priznaje sve zločine koje je počinio i koje nije protiv partije: „Grobница za Borisa Davidoviča je simbol koncentracione logike koja apsolutizuje načelo državnog razloga, ističući da 'pojedinaac ne može biti u pravu protiv partije'“ (Kovač 1989: 162). Veoma sličan zaključak donosi i Zorić u svojoj studiji o Danilu Kišu, s tim što on ide dublje u analizi. Zorić bazira svoje istraživanje na arhetipskim slojevima u podtekstu, a taj podtekst aktivira legendu kao jedan od važnih književnih žanrova koji učestvuje u paradigmatskom čitanju priča koje Kiš pripovijeda: „Kišova kritika uperena je, dakle, prevashodno protiv ideologije koja je izrodila represivne institucije, pojedinačna odgovornost ličnosti koje su organizovale progone nije poništena, ali je ipak u drugom planu“ (Zorić 2005: 54).

Tako prva priča biva povezana s drugom, druga s trećom, itd., prave sižejnu dinamiku na nivou kompletne strukture. Tim postupkom je ovo književno djelo žanrovski novitet na planu forme i tako se čita kao modernističko.¹¹⁰ Na ovom mjestu nužna je kratka digresija u vidu žanrovske rasprave.

Već smo ranije istakli njegovu formalnu sličnost (iako su opisane razlike velike) s romanom *Na rubu pameti* Miroslava Krleža. No, u romanu *Grobница* sve priče djeluju kao odvojene, neovisne (za razliku od romana *Na rubu pameti*), jedan čimbenik koji stavlja romanički prosede u pogon jest *red priča*. Priče nisu date kronološki, one su povezane tako da izgleda kao da se događaju sve u jednom vremenu i simultano. Ponekad postoje veliki razmaci u godinama između priča. Ovo nas upućuje na romaneskni žanrovski prosede prisutan u ovom djelu. Povezivanje priča preplitanjem likova ili događaja ostvaruje se, kako bi Nabokov to nazvao, *tehtnikom sinkronizacije*. U ovome se sastoji napuštanje realističke, kronološke

¹¹⁰ Modernizam za Danila Kiša je pitanje *senzibiliteta*, pogotovo je pitanje forme pitanje modernističkog pristupa obrađivanju sižejne građe: „Uopšteno govoreći, mislim da je modernost pre svega pitanje senzibiliteta. Transpozicija tog i takvog uslovno nazvanog senzibiliteta na književnom planu, na planu proze, zahteva izvesne prosede i stilske zavrslame, koje će taj mutni senzibilitet i osmisлити. Moderna evropska i američka književnost tu negde od početka ovog veka i ne čine ništa drugo nego pokušavaju da slede transformacije tog modernog senzibiliteta, da stanu na planu proze rame uz rame s poezijom, koja je uspela da nađe manje-više adekvatan izraz tom i takvom senzibilitetu. *Peščanik* je samo jedan od pokušaja da se primeni moderna tehnologija, kako bi se izrazili neki treptaji „jučerašnjeg sveta“ (Kiš 2006: 218). Upravo i *Grobница* je isto takav jedan pokušaj da se modernom tehnologijom, što će reći modernom pripovjedačkom tehnikom izrazi jedan, također, moderni odnos prema jednoj temi političkog zla, a opet koristeći se iskustvima sjećanja i pamćenja u političkim tekstovima i dokumentima žrtava logora i pogroma. Komplementarnost teme i forme u ovom slučaju predstavljaju sretan amalgam modernizma i modernih pogleda na politiku, historiju i čovjeka kao centar tih režima.

povezanosti događaja i stavljanje neovisnosti ovih priča njihovim redoslijedom i sinkronizacijom događaja i likova u funkciju više strukture tipične za romane. Ona je ishod modernističkih traganja Danila Kiša za formom, o čemu će riječi biti malo kasnije. Smije se konstatirati da *Grobnica za Borisa Davidoviča* formalno i žanrovski stoji negdje između zbirke priča i romana. Na kraju priče *Psi i knjige* u napomeni stoji: „U ovom kontekstu redosled varijanti je bez većeg značenja; ipak sam se opredelio za redosled duhovnih a ne istorijskih datuma“ (Kiš 1985: 119). Redoslijed u formalnom i kompozicijskom smislu nije bez značaja¹¹¹, jer je *duhovni*, a Kundera kaže da je *duh romana* njegova sumnja i vječno preispitivanje vlastite forme, odnosno graničnost: „Totalitarna Istina isključuje relativnost, propitivanje i ne može se nikada pomiriti s onim što bih nazvao *duh romana*“ (Kundera 2002: 20). Izbor romana koji za temu ima opisivanje totalitarnih režima logičan je jer se i sam roman kao forma u svojoj tradiciji opire totalitarizmu oblicima i žanrovskom okoštavanju. Njegovo *političko* je i njegovo *poetičko* načelo.

Longinović i Bošković u svojim knjigama stoje pri hipotezi da je *Grobnica za Borisa Davidoviča* **roman**. To je važna žanrovska dilema ovog književnog djela, jer upućuje na njegovu modernističku prirodu i inovativnost. Longinović tvrdi da se radi o graničnome književnome žanru, koji ima za cilj da ukaže na „krajnje fragmentarnu prirodu nove stvarnosti“ (Longinović 2013: 115). To korespondira s našom tezom koju smo već opisali i koju ćemo do kraja i opisivati. Kiš prikazuje novu političku stvarnost logora. Idući Kunderinim tragom, Longinović prihvaća najširu moguću definiciju žanra romana i navodi sljedeći razlog zašto smatra *Grobnicu* romanom: „Međutim, s obzirom na to da je ujedinjujući podtekst implicitno prisutan u pojedinačnim pričama protagonista, čije su sudbine uvek vođenje istom surovom silom revolucionarne istorije, *Grobnicu za Borisa Davidoviča* razmatraću kao roman“ (Longinović 2013: 115). On Kišov žanrovski odabir fragmentarnosti kao prosedea tumači njegovom *egzistencijalnom pozicijom*, i njegovom *graničnom identitetskom pozicijom* s koje mora razgrađivati monološku i monolitnu prirodu diskursa pripovijedanja. Njegova je definicija žanra romana postkolonijalne prirode promatranja književnog izraza kao posljedice identiteta.

S druge strane, Bošković problem žanra ovog djela naziva *nedoumicom* i određuje ga kao roman, a tu svoju tezu dokazuje kroz četiri razine. Jedna je pripovjedna, odnosno narativna razina i tvrdi da za razliku od drugih Kišovih knjiga *Grobnica* ima „*jedinstvenu pripovednu*

¹¹¹ Također, vidljiva je semantička povezanost u slijedu priča iz primjera priča koje stoje kao kontrapunkt jedna drugoj: „Borise Davidoviču, ne dajte se pasjim sinovima!“ (Kiš 1985: 92). Tko su ti psi iz priče o Borisu Davidoviču, oni isti psi koji spaljuju knjige u priči o Nojmanu u priči koja slijedi nakon *Grobnice*.

instancu, i samim tim jedinstvenu pripovednu perspektivu, što je odvaja od heterogene narativne strukture novela i čini je romanom“ (Bošković 2014: 10). Druga je genološko razlikovanje između povijesti (kako stoji u podnaslovu *Grobnice* čime ju je autor na neki način i sam žanrovski definirao) i romana, koju Bošković izvlači iz Kišovih autopoeitičkih stavova iz eseja i priča, a koji raspravljaju o dužini romana i dužini povijesti (pluralizmu sudbina i drugo) kao jedine preostale razlike između pripovjednih žanrova. Na trećoj razini dokazuje odnos između tradicionalnog i modernog romana, nazivajući romane Danila Kiša slobodnim i nekonvencionalnim, fragmentarno formiranim: „Fragmentarnost, sažimanje, kao posljedice izazova koji nameće epoha, nisu prepreke da se *Grobnica za Borisa Davidoviča* razume kao žanrovski hibrid (novelistički roman, romansirane novele, roman sastavljen od priča“ (Bošković 2014: 11). I na kraju četvrta razina, u kojoj je za njega paradoksalno „na planu cele knjige *Grobnica za Borisa Davidoviča* roman, dok je na planu partikularnosti zbirka priča“ (Bošković 2014: 12).

Iz svega gore rečenog vidimo da postojeće teorije i definicije i romana i novele nisu sasvim dobar i dovoljan okvir da bi se uhvatila žanrovska priroda ovog djela. Čak ni polifonost kao Bahtinov zahtjev, koji ističe i Bošković, za definiranjem romana kao višeglasnog žanra ili enciklopedije žanrova, o čemu smo raspravljali u drugom poglavlju. Višeglasje je nužnost i uvjet kada se u političkome romanu žele predstavljati različite ideološke pozicije likova, te narativne strategije autora. Apsolutno je točno kada Bošković kazuje da je ono „delo složene strukture i umnoženih diskursa, u čijem težištu leži *istražni proces* koji konstituiše Kišov prozni opus“ (Bošković 2014: 13). No, taj proces kako smo dosad pokazali, a i pokazat ćemo i na primjeru drugih romana, jedna je od karakteristika, odnosno čimbenik koji konstituira i druge modernističke političke romane kao žanr.¹¹² Modernistički književni uspjeh ovog djela su njegova inovativnost i originalnost. Jer svako umjetničko djelo je originalno ili nije umjetničko uopće. Vratimo se onome što je politička priroda, magnetna sila ovog romana.

Nevjerojatna je sličnost povijesti *Grobnica za Borisa Davidoviča* i *Psi i knjige* i snaga slike koju takva sličnost proizvodi u umovima čitalaca, iako se radi o pričama koje su prostorom i vremenom radnje udaljene šest stoljeća, da je svako zlo isto od kad postoji ljudsko pamćenje, da samo se mijenjaju imena, da, štoviše, postoji neko đavolsko kruženje događaja i da se oni vraćaju u identičnom obliku u kojem su nekad bili:

¹¹²Bošković u tom smislu dobro primjećuje da se u tom procesu, odnosno čimbeniku može prepoznati „magistralnu priču srpske književnosti druge polovine 20. veka“ (Bošković 2014: 13). No, ta se magistralna priča žanrovski prenosi kroz cijelu južnoslavensku interliterarnu književnu zajednicu na međuknjiževni roman, i to pogotovo politički, kroz cijeli XX. vijek, čije smo korijene ranije opisali i predstavili.

Grobnica za Borisa Davidoviča je bravurozna priča, po svemu sudeći jedna od najboljih novela dvadesetog veka. Ona ne samo što razgrađuje lik revolucionara i jedan njegov paradigmatični sudbinski sklop, već ocrtava i životni put modernog, sekularnog čoveka (mogli bismo reći „self-made man“-a). Dok je Barhuova sudbina ukleštena u jedan milje izjedan protivrečnostima koji je kidaju, kolektivist Novski je monada: revolucionarno doba u ovoj priči jeste okvir kroz koji se poput metka probija autonomni život glavnog junaka. (Radič 2020: 259)

Zanimljivo je što je Radič upotrijebila metaforu pucnja metka koju koristi i Irving Howe želeći da opiše prisustvo politike u književnosti. Revolucionarno doba je iznad svega političko doba, pogotovo radikalnih ideologija, a to je okvir ovog romana, ona gusta ideološka mračna soba kroz koju se kreću: Ajmike, Verskojls, Taube, Čeljustnikov, Erio, Novski, Fedjukin, Nojman, Darmolatov i drugi. Revolucija i okvir jesu **pucanj** koji probija život književnog lika Novskog, pukotina kroz koju vidimo historiju i politiku, i vidimo zločin. Novski je književna pukotina u dokumentu. On svojom fikcijom pojačava njezinu životnost, kao što dokument pojačava njegovu istinitost. To je međusoban i dijalektičan odnos književnosti i politike. Ove dvije priče su historijsko-politički i književni kontrapunkt. U pogledu što boljeg objašnjenja reda u kojem su našle te dvije priče i kakva je njihova povezanost, prenosimo jedan duži dio *Napomene iz povijesti Psi i knjige*:

Slučajno i iznenadno otkriće ovog teksta, otkriće koje se vremenski podudara sa srećnim završetkom rada na povesti pod naslovom *Grobnica za Borisa Davidoviča*, imalo je za mene značenje ozarenja i mirakla: analogije sa pomenutom pričom u tolikoj su meri očigledne da sam podudarnost motiva, datuma i imena smatrao božjim udelom u stvaralaštvu, *le parte de Dieu*, ili đavoljim, *le parte de Diable*. Postojanost moralnih uverenja, prolivanje žrtvene krvi, sličnost u imenima (Boris Davidovič Novski-Baruh David Nojman), podudarnost u datumima hapšenja Novskog i Nojmana (u isti dan kobnog meseca decembra a u razmaku od šest vekova, 1330...1930), sve se to odjednom pojavilo u mojoj svesti kao razvijena metafora klasične doktrine o cikličnom kretanju vremena: 'Ko je video sadašnjost, video je sve: ono što se dogodilo u najdavnijoj prošlosti i ono što će se zbiti u budućnosti. (Kiš 1985: 119)

Sjajan primjer kako i na koji način ove priče šire svoje polje značenja jedna na drugu, i povezuju se u jedan nerazdvojni mozaik, u jednu sliku koja je povezana na više nivoa. Svih sedam poglavlja predstavlja sedam biografija historijskih ličnosti. Bivajući biografije, priče iziskuju enciklopedijski pristup, pristup koji autoru ni u ranijim radovima nije bio stran, tako da daje gomilu dokumenata, svjedočenja, zapisnika, fotografija, dnevnika, kronika, oglasa, istražnih dokumenata, citata i referenci iz knjiga drugih autora, itd.

Pripovjedač nam u pričama nekad otkriva izvore iz kojih nam daje detalje, a nekad ih sakriva. U pričama nailazimo na prave izvore, izvore koji su nam poznati iz opće historije, lako provjerljive, i neke veoma nepoznate i teško provjerljive. Npr. u priči *Mehanički lavovi*, u fragmentu *Ljudina*, pripovjedač ostavlja fusnotu s memoarima Eduara Erioa, *jedine historijske*

ličnosti. U fragmentu *Onaj drugi*, o Čeljustnikovu, koji nije historijska ličnost, pripovjedač navodi da o njemu „znamo pouzdanije samo toliko da je imao oko četrdeset godina (...)“ (Kiš 1985: 30). Kao književni lik on je u potpunosti podređen mašti autora. Takva književna *mistifikacija* koju je inaugurirao Jorge Luis Boghes, „gde se mešaju istinito i lažno“ (Kiš 2005: 111), ima za cilj „postizanje neke *istorijske istine*“ (Kiš 2005: 111). Reference su nekad zamaskirane i ne daje se pravo ime autora citata, kao na primjer u priči *Krmača koja proždire svoj okot*. U njoj početak radnje smješten je u Dublinu, Irskoj i pripovjedač citira najpoznatijeg Dublinca, Jamesa Joycea, nazivajući ga „Dedalusov dvojniki“, naravno po junaku njegovih djela, Stivenu Dedalusu: „Prvi čin ove drame započinje, dakle, u Irskoj, *najdaljoj Tuli, zemlji s onu stranu znanja*“ (Kiš 1985: 17). U fragmentu *Crna Bara*, Gould Verskojls, prije nego što će napustiti Dublin, izgovara rečenicu kojom izražava odvratnost prema svom gradu: „Napuklo ogledalce djevojke za sve, krmača koja proždire svoj okot“ (Kiš 1985: 19). Naravno, pripovjedač ne navodi porijeklo rečenice, i te riječi pripisuje glavnom junaku. Svi koji su čitali *Portret umjetnika u mladosti* znaju da je *napuklo ogledalce djevojke za sve* jedna od poznatih izreka Stevena Dedalusa. Dublin iz *Grobnice* sa svojom menažerijom ekscentrika podsjeća na Joyceov Dublin 16. juna 1904. Godine, a Gould Verskojls kao da je pobjegao iz Joyecovog Dubilna.

U *Grobnici za Borisa Davidovića* pripovjedač, na nivou pojedinačnih povijesti, prisutan je samo kao glas, kao viša instanca koja kontrolira slijed priče, njenu psihološko-motivacijsku povezanost. Pripovjedač je poput nekoga historičara koji nam daje uvid u arhivu dokumenata i uvid u svoj stvaralački nagon. Autorefleksivni momenti, koji su tipični za modernu književnost XX. stoljeća, u *Grobnici* su brojni. Npr. u priči *Mehanički lavovi*, autor (pisac) javlja se u parentezi kao komentator vlastitoga djela:

(Možda je bilo pametnije da sam se opredelio za neki drugi oblik saopštavanja, esej ili studiju, gde bih ova dokumenta mogao da upotrebim na uobičajen način. Ali me dve stvari sprečavaju u tome: nepogodnost da se živa, usmena svedočenja pouzdanih ljudi navode kao dokumentacija; a kao drugo: nisam mogao da se lišim zadovoljstva pripovedanja koje piscu daje varljivu ideju da stvara svet i, dakle, kako se to veli da ga menja.). (Kiš 1985: 31)

U ovom i sličnim primjerima pripovjedač se otkriva kroz način na koji organizira fabulu, ali i svoj odnos prema istinskim svjedočenjima političkih mučenika koje Umberto Eco, u knjizi *Šest šetnji pripovijednim šumama* kaže da su mnoge teorije književnosti ustrajale na shvaćanju da se glas modela autora čuje isključivo kroz organizaciju činjenica (fabule i sižea). Pri tome, Ecov model autora kod formalista i strukturalista predstavlja (ili nešto što je jako slično tome) pripovjedača, a ne autora-pisca. Ali, nešto više od narativne strategije, ovaj izvod

govori o hibridizaciji fikcije. Govori o graničnosti poetike, i približavanju u diskurzivnom smislu modelima priopćavanja koje Northrop Frye naziva tematskim modusom (naučnom diskursu). Danilo Kiš (autor) imao je materijal i predmet koji ga je navodio na esej ili studiju, ali se diktatom unutarnjeg duha morao opredijeliti za fikciju. Morao je usvojiti zakone komponiranja djela i manipulacije dokumentima koji nije tipičan za studiju. Zbog forme svjedočenja morao je zadržati „ozbiljnost“ prenošenja istine. „Istina“ kao etički imperativ logorskoj fikciji diktira narativni modus: „On testira mogućnosti fikcije, ne omalovažavanjem naše čežnje za pričama nego uvlačenjem te čežnje u domeni storije, gde se ona sukobljava s našom gladi za neulepšanom istinom“ (Tompson 2014: 12).

Na nivou pojedinačnih povijesti pripovjedač je, koristeći se genetovskom terminologijom, ekstradijegetički „koji je iznad priče, odnosno, koji je superioran u odnosu na priču koju pripoveda“ (Rimon-Kennan 2006: 54). Čitalac nema nikakve podatke o vremenu u kojem se pripovjedač nalazi (naravno, postoji izvjesna vremenska distanca u odnosu na pripovijedano vrijeme, potrebna da bi o događajima postojala dokumentacija), ni kako on izgleda, ni kako se zove. Step en vidljivosti svodi se na komentare i autopoetičke opaske, a pouzdanost pripovjedača prenosi se na razinu koju bi čitalac trebao *smatrati autoritativnim opisom fikcionalne istine*.

Čitalac prisustvuje stvaranju historije, „gole istine“ o logorima, ali fikcionalne i obrađene u spisateljskoj književnoj produkciji. Svjedočanstva dobivaju snagu univerzalnosti i na koncu umjetnički oblik. Pripovjedač-pisac, prema riječima samoga Kiša, postaje Bog. Pisac postaje Bog „na način Božjeg arhivara i zapisničara koji u času smrti vadi veliki protokol postupaka i iz njih čita *već zapisane* postupke, misli i ideje svojih junaka!“ (Kiš 2005: 114). Možemo ga nazvati terminom kojim je Roland Barthes nazvao pisce u eseju *Smrt autora*, a to je *moderni skriptor*. Autor kao da se povodio za načelima pisanja koje je Flaubert dao u svojim pismima, u kojima kaže: „Umetnik treba da bude u svom delu kao bog u svemiru, nevidljiv a svemoćan; nek se svuda oseća, ali neka se ne vidi“ (Flober 2017: 101). Modernističku poziciju pripovjedača koju je naslijedio i James Joyce. U *Portretu umjetnika u mladosti* kaže: „Umetnik kao Bog tvorac ostaje u svom delu ili pored, ili iza, ili iznad njega, nevidljiv, oplemenjen toliko da više ne postoji, ravnodušan, i obrezuje nokte“ (Džojcs 2015: 213).

Glas iz *Grobnice* je moderni skriptor, kompilator dokumenata, Bog dokumenata i svjedočanstava o nečasnim djelima ljudi u ime ideologija, i posjeduje izuzetno veliki inventar

izvora kojima se služi u *predstavljanju* priča.¹¹³ Inventar izvora, koji nekad imaju argumentalnu, a nekad ornamentalnu funkciju, kreće se na skali od lažnih do pravih, često je podvrgavan sumnji i ironijskoj lupi pripovjedača. Mozaik diskursa je pripovjedna polifonija, odnosno narativna polifonijska struktura ovog romana. Imamo, već spomenut, primjer u poglavlju (svih sedam manjih cjelina te knjige genološki možemo nazivati poglavljima, pripovijetkama, povijestima, biografijama, pričama) *Grobnica za Borisa Davidoviča*. U biti priče funkcioniraju kao dijelovi jedne veće nadstrukture, ili makrostrukture koju moramo nazvati roman. Pripovjedač, nakon što nas je u priču uveo rečenicom: „Istorija ga je sačuvala pod imenom Novski“ (Kiš 1985: 71), pita: „No ono što odmah izaziva sumnju jeste pitanje: da li ga je istorija zaista sačuvala?“ (Kiš 1985: 71).

Primjera ornamentalnoga izvora ima mnogo, ali ćemo za priliku izdvojiti samo jedan. U poglavlju *Krmača koja proždire svoj okot* na početku fragmenta *Izbledele fotografije*, u kojem *skriptor* upućuje na njegovu moguću lažnost i ornamentalnost rečenicom: „Pouzdanost dokumenata, makar bili nalik na palimpseste, ovde za trenutak prestaje“ (Kiš 1985: 19). Čitalac saznaje da je Verskojls učesnik u Španjolskom građanskom ratu i da je njegov revolucionarni život nejasno pobrkan sa „životom i smrću mlade španske republike“ (Kiš 1985: 19). *Izbledele fotografije* (snimci) s kojih nam pripovjedač čita dalju sudbinu Gould Verskojlsa su ornamentalnog karaktera i daju statične opise njegovog izgleda u ratu, ali i sliku udaljenosti autora od događaja o kojima piše, toliko da su izbljedili i skoro postali zaboravljeni. Obično (nepoznato) lice na izbljedjeloj fotografiji postaje lična, tragična historija jednog revolucionara.

Primjer argumentalnoga izvora možemo naći u priči *Psi i knjige*, u kojem pripovjedač daje u fusnoti Divernoovo objašnjenje povodom jedne rečenice iz teksta. Fusnota iz iste priče o dekretu Arnoa Dežana argumentalni je citat. Pripovjedač ga komentira riječima koje možemo poistovjetiti s političkim i pragmatičnim ciljem te knjige koja opisuje staljinističke i totalitarne sisteme: „Uolikoj meri lični stav i građanska hrabrost u teškim vremenima mogu da izmene sudbinu koju kukavice smatraju neminovnom i proglašavaju je fatumom i istorijskom nužnošću“ (Kiš 1985: 115).

¹¹³ Dragan Bošković u svojoj studiji *Islednik, svedok, priča* (2014) nabraja „slobodno kreiranje žanrovskih varijanti“ (Bošković 2014: 155-156), kako ih on naziva, jednog istog pripovjednog glasa odnosno instance, i to četrnaest varijanti: čisto *narativno*, *islednički*, „jezikom“ tužioca, *esejistički*, *polemički*, *istorijski*, *kataloškim postupkom*, kao *izveštač*, *feljtonista*, *književni istoričar*, *književni kritičar*, *prevodilac*, *biograf*, iz jednog „apsolutnog položaja“. Ovisno o funkciji priče koju autor priča ovisit će i upotreba jedne od instanci tog glavnog autorskog glasa, odnosno njegovih žanrovskih varijanti. Ovaj spisak koji upućuje na glasove, na indirektan način upućuje na sve one diskurse i metaknjiževne tekstove kojim se ovaj politički roman služi u pričanju priče.

Ukoliko je forma *moгуćnost izbora*, onda je izbor enciklopedijskog i naučnog stila ovih priča, pogotovo priče *Psi i knjige* u skladu sa životima ličnosti koje predstavljaju, i koje, poput srednjovjekovnih hagiografija, opisuju njihove živote od rođenja (biološkog ili revolucionarnog), pa sve do logičnog, neumitnog kraja, smrti (opet biološke ili revolucionarne). Fragmentarnost njihovih biografija, koja je intencionalna, je nemogućnost da se obuhvate svi momenti u životu jednog čovjeka, pogotovo čovjeka koji je živio u godinama ratova i revolucija. Fragmentarnost je slika nepouzdanog ljudskog pamćenja, necjelovitosti i nepouzdanosti dokumenata i kulturne baštine, nepouzdanosti historije i historijskog predanja, na koncu *proizvodnje historije kao ideologije, odnosno politike*. Fragmentarnost je na koncu *modernistički senzibilitet* ovog romana, njegova *modernistička tehnologija* koja je bila nužna (sic!) u obradi teme logora i političkih progona, koji ne ostavljaju modernom čovjeku mogućnost da sačuva pamćenje na svoje tragične žrtve jer svojim zlim mehanizmom moći pokušavaju relativizirati svaki zločin i opravdati ga višim revolucionarnim ciljevima, te uništiti ljude fizički i njihove biografije moralno, politički i historijski.

Grobnica za Borisa Davidoviča obrađuje likove koje su totalitarni sistemi progutali, čiji je život postao obezličen niz historijskih događaja i koji su nestali u lavini života. Političke kazne kojima podliježu svi likovi *Grobnice* su ishod prevara i političkih igri i zamki u koje su upleteni svojom voljom, a najčešće nevoljno. *Grobnica za Borisa Davidoviča* je enciklopedija prevara, samoobmana, podvala i obmana, kako je to dobro detektirala Viktorija Radič. Ali ti zapleti izviru iz igre političke moći koja se manifestira kao neuhvatljiva i sveprisutna sila, iracionalni i magijski princip kruženja optužbi i kazni zarad opravdanja jednog političkog „ideala“ i cilja:

Povorke obezličenih likova koji defiluju u romanima Solženjicina i Kiša nisu žrtve neravnomjernog odnosa snaga i rizičnog sukoba u društvenoj areni nego su **sistematski dezinirane žrtve** kojima je uskraćeno čak i pravo moralnog protesta kao simboličnog otpora nasilju i nepravdi; to su žrtve koje naplaćuje religija apsolutne moći. Kišov junak strada kao žrtva fatalnosti koja oživljava u obliku političke kazne: optužen bez krivice i bez pravnih dokaza, ona strada u ime iracionalnog principa koji je svoju bezumnu moć apsolutizovao kao vrhovni autoritet i neprikosnovenu mjeru. (Kovač 1989:160-161, istaknuo E.M.)

U priči *Grobnica za Borisa Davidoviča* kaže se da su Grci imali običaj da naprave kenotafe, prazne grobnice za ljude koji su umrli, a čije tijelo nije bilo moguće pronaći. *Grobnica* za likove bez lica i bez glasa, koji su to postali nakon što su provučeni kroz logorske procese uništenja tijela, duha i biografije. *Grobnica za Borisa Davidoviča* je jedna od *formi vidljivosti* estetskih praksi, *forma upisivanja smisla zajednice*. Likovi poput Novskog su nešto što postoji otkad postoji čovjek. Međutim, sustav logora kao organizirane, moderne mašine za uništenje

čovjeka, *stravičan simbol našeg vremena*, je doveden do nivoa savršenog mehanizma političke moći nad pojedincem u kojima se pokušavaju delegitimizirati ljudski glasovi i ljudska tijela. On je posljedica modernističkog projekta, posljedica koja uništila modernističku ideju o progresu. Logor je postao *ideološki koncept*, a ne *spontan*, kako to tvrdi Danilo Kiš u intervjuu iz 1984. godine. Taj koncept logora je podignut na nivo institucije. To je konceptualizacija političke moći, a *Grobnica za Borisa Davidoviča* je pokušaj demaskiranja i razotkrivanja tog koncepta u književnom svijetu. *Grobnica za Borisa Davidoviča* predstavlja moderni i modernistički kenotaf za žrtve staljinističkih logora i svih totalitarnih sistema, ona je pamćenje, *tijelo-voda, vatra i zemlja, duša-alfa i omega* svih ljudi koje historija nije mogla sačuvati.

7.3 Parodirati Borgesa i Sveopću historiju beščašća

*Treba biti književno prilično nepismen pa ne videti što je vidljivo golim okom i izdaleka – da je Grobnica za B.D., kako sam to manje-više formulisao i ranije, polemička u odnosu na borhesovski uzor. Borhesova Sveopšta istorija beščašća jeste – tematski govoreći – niz priča za malu decu: pirati, njujorški banditi i slične detinjarije, a sveopšta istorija beščašća jeste upravo ono o čemu govori Grobnica za B.D. (Kiš 2006: 20)*¹¹⁴

Ekstradijegetički pripovjedač, koji ne učestvuje kao lik u prvih šest priča pojavljuje se, otjelovljuje u sedmoj priči *Kratka biografija A. A. Darmolatova*, postaje dio priče i o njemu saznajemo da je bio na Njegoševom jubileju o kojem piše i na kojem se pojavio sam Darmolatov i da (pripovjedač) ima ujaka, koji je čuvar muzeja. Pripovjedač se otkriva na Njegoševom jubileju kada je Darmolatov sjeo na Njegoševu golemu stolicu, nalik prijestolju kakvoga boga. Pripovjedač eksplicitno kaže „Ja (ja koji pričam ovu priču)“ (Kiš 1985: 128), i iznosi nam svoju osnovnu i jedinu funkciju u djelu, a to je pričanje priče. Otkrivajući svoje prisustvo u posljednjoj priči, pripovjedač postaje intradijegetički, odnosno dio je historije o kojoj priča i, sljedbeno tome, knjiga koju stvara postaje i sama dio historije, dio dokumenata, dio krhkog ljudskog pamćenja i ideološki gledano pokušaj *građanske hrabrosti i lične inicijative*. Ova priča je ključ za razumijevanje parodične prirode romana, te grotesknog i apсурdnog svijeta kojim se kreću likovi *Grobnice*. Osim toga, da se radi o parodiji na Borgesa

¹¹⁴ „Majstor Borhes stvara svoj svet na strašnoj metafizičkoj praznini koja mi je veoma bliska. Pre sam polemisa o sa naslovom njegove knjige *Sveopšta istorija beščašća*, čije teme, u poređenju sa istorijom, nisu ni sveopšte ni beščasne. To su samo značajne pustolovine pirata i bandita, naravno, veličanstveno ispričane. Sveopšta istorija beščašća, to su logori sa milionima nestalih u pozadini“ (Radić 2020: 250).

koristeći isti antimimetički model pripovijedanja, ali za priče koje se drukčije ni ne mogu ispričati:

A ja tvrdim da je *sveopšta istorija beščašća* dvadeseti vek sa svojim logorima, i to u prvom redu sovjetskim. Jer beščašće je kad u ime ideje jednog boljeg sveta, za koju su ginule generacije ljudi, kad u ime jedne takve humanističke ideje stvaraš logore i prikriješ njihovo postojanje, i uništavaš ne samo ljude nego i ljudske najintimnije snove u taj bolji svet. Sveopšta istorija beščašća može se svesti, dakle, na sudbinu svih onih nesrećnih idealista koji su iz Evrope krenuli 'Treći Rim', u Moskvu, i koji su beščasno i bezočno uvučeni u zamku u kojoj će krvariti i umreti kao dvostruko ranjene zveri. (Radić 2020: 251)

Ove riječi Danila Kiša kazane 1984. godine govore o političkom ideološkom slomu pojedinaca koji su zarad ideje socijalizma koji je protutnjio Europom i sami išli putem tih ideja. Putanja koja se razvija kroz roman *Grobница* kao politički put kojim idu sudbine njegovih likova. Pripovjedački okret na samome kraju knjige predstavlja političko-geografski prostor kroz koji se kreće pripovjedač i njegova priča:

„opisavši, u prostoru, jedan 'evropski krug kredom' (Bukovina, Poljska, Irska, Španija, Francuska, Mađarska, Rusija) i, u vremenu, jednu vertikalnu od nekih šest vekova, objektivni se Duh Pripovedanja na poslednjim stranicama otelovljuje kao Duh Pripovedača, koji se tu, na kraju pojavljuje kao jasno naglašeno Ja naratora“ (Kiš 2005: 58).

Bog tvorac joyceovski, ipak se otkriva, da bi nam otkrio i sam naravoučenije svoje priče kao, također, pouzdan svjedok: „Ali pouzdano pamtim: između raskrečenih nogu pesnikovih, pod izlizanim pantalonama, već se bubrila grozna oteklina“ (Kiš 1985: 1289).

To što se pripovjedač pojavljuje na samom kraju knjige, u posljednjoj priči, nije slučajno. Posljednja priča je ujedno i sublimacija i naravoučenije cijele knjige. Sudbina pjesnika Darmolatova je naravoučenije da se ne može pisati u vremenu u kojem postoje politički logori za uništenje čovjeka, a da se o tome ne nađe ni trag u autorovoj književnosti. I da je sudbina takvih pisaca, bez obzira na čudne mehanizme književne slave, da budu zapamćeni u enciklopedijama, ne po pisanju, nego, sasvim ironično i komično, po bolestima kao što su elefantijazis. Ako svi revolucionari, hommo politicusi nisu zapamćeni u enciklopedijama po junaštvu i otporu, ili kao tragične žrtve totalitarizma, ono jesu u enciklopedijama, sasvim ironično zapamćeni pjesnici koji su tu sudbini izbjegli svojim sakrivanjem od istine, kako je to činio Darmolatov.

Na samom početku priče, pripovjedač kaže: „U naše vrijeme kad se mnoge pesničke sudbine grade po čudovišno standardnom modelu epohe, klase i sredine“ (Kiš 1985: 121). To je vrijeme u koje je smješten pripovjedni glas. U vremenu ideološke i političke ždanovske književne klime živio je i Danilo Kiš. Vrijeme u kojem Kiš stvara priču. Početak ima i ironičan karakter. Vidjet ćemo iz Darmolatovljeve biografije da je svako vrijeme isto i svako vrijeme

daje model pjesnika i pisaca. Njima upravljaju više političke sile i pjesnicima: „omogućujemo potpunu slobodu u izboru stvaralačkih metoda, ali pod uslovom...“ (Kiš 1985: 124), što će reći da ideologije često stvaraju pjesnike: „Možda se od sada bolje razumije zašto nacionalsocijalizam nije naprosto predstavljao, kao što je to rekao Benjamin, 'estetizaciju politike' (na koju je bilo malo previše uzvratiti, poput Brehta, 'politizacijom umjetnosti', jer za takvu stvar je totalitarizam takođe savršeno sposoban da se zauzme) nego stapanje politike i umjetnosti, *proizvodnju političkog kao umjetničkog djela*“ (Nansi 2017: 34).

U ovoj priči spominje se i Novski, glavni lik biografije *Grobnica*. On je Darmolatovljev poznanik i veza za objavljivanje njegovih knjiga. Nakon pada Novskog, Darmolatov biva progonjen zbog poznanstva s revolucionarima. Vidimo da se Darmolatovljeva biografija sastoji od svega, osim od opisa njegove književnosti. Njegova je književna biografija potpuno nevažna i minimalizirana, ili je u službi revolucije i vremena u kojem živi, a kao takva samo proizvod političkog kao umjetničkog djela. Pripovjedač u njemu ne vidi dobrog pjesnika čijim je djelom važno pozabaviti se i kaže: „Nije mi namera da se ovde pobliže pozabavim pesničkim osobenostima Darmolatova, niti da ulazim u složeni mehanizam književne slave“ (Kiš 1985: 122). Izuzetno ironičan komentar autora prema onim književnicima u čijem djelu se ne prepoznaje trag vremena, pogotovo trag ljudskih djela izazvanih mržnjom i političkom totalnom represijom čitamo u sljedećim riječima: „Pesme sa datumima 1918. i 1919. ne daju nam nikakve mogućnosti da dešifrujemo mesto njihova nastanka: u njima se sve još zbiva u kosmopolitskim predelima duše koja nema svoju preciznu kartu“ (Kiš 1985: 124). Ironično, pa čak i komično izgleda da jedan pjesnik i njegove pjesme ne govore ništa o zločinima i ne spominju ih ni slovom. Autor kaže da se događaju politički tektonski poremećaji koji ubijaju ljude a pjesnik ćuti: „Napolju je besnela bura pokretana magnetnim polovima revolucije-kontrarevolucije; po cenu bezumne hrabrosti Buhara je ponovo pala u ruke boljševika; pobuna kronštatskih mornara ugušena je u krvi; oko izumrlih naselja vukle su se ljudske olupine, onemoćale žene gangrenoznih nogu i deca nadutih trbuha; kada su potamanjeni rage, psi, mačke, pacovi, varvarski je kanibalizam uzdignut do običajnog prava“ (Kiš 1985: 124).

Darmolatov se (kao ličnost i kao čovjek-biografija), razvija u vremenu koje obuhvaća vrijeme simultano s pričama koje mu prethode, s već spomenutim izuzetkom u priči *Psi i knjige*. Radnja romana završava se u Crnoj Gori, na Cetinju na jubilej *Gorskog vijenca*, a pripovjedač svjedoči tom događaju dok pjesnik „se koprca pesnik-samozvanac u visokoj, asketskoj stolici Njegoševoj“ (Kiš 1985: 128). Ovom slikom uskrsava tradiciju junaštva, velike junačke slave crnogorca i čuvenog vladike koji je opisivao junački epski svijet borbe protiv

tiranije. Izgleda skoro komična slika (iako nije tipično čitanje) pjesnika s otečenim međunožjem koji sjedi na prijestolu romantičarskog pjesnika, nedostojna pjesničkog zanata i pjesničkog poziva. Tu se otkriva parodijska i marionetska priroda čovjeka koji je spreman ignorirati i služiti ideologijama. Čovjek olako zauzima pozicije velikana koristeći se trenutkom i ideološkom pobožnošću, a to je uvreda za pjesnike koji žele s *vječnošću zboriti*.

U *post scriptumu* priče kaže se da je slika Darmolatovljevih mošnji ušla u sve novije udžbenike patologije, da je njegov slučaj uvećanih mošnji (*elephantiasis nostras*) medicinski fenomen i prešampava se u stranim stručnim knjigama. Pjesnik je postao poznatiji po svojoj bolesti nego po svom djelu, i njegov život je poruka piscima „da za pisanje nisu dovoljna samo muda“ (Kiš 1985: 128). Komičan i ironičan kraj jednog pjesnika koji pati od elefantijazisa, ali nije imao hrabrosti da piše o zločinima svoga vremena. Da bi se postalo piscem, potrebno je da čovjek koji učestvuje u zločinima, ili ih vidi i zna za njih, mora o njima progovoriti, pogotovo ako je pisac, pogotovo ako su varvarski zločini *uzdignuti do običajnog prava*. To je etički imperativ pjesnikovog zanata. Darmolatovljeva književna slava je nemoralna jer je prešutjela sve zločine svoga vremena. To je Kišova politika književnosti, eksplicitno izražena u romanu *Grobnica za Borisa Davidoviča*.

7.4 Zaključak: Čas anatomije – Poetika i politika

Za Danila Kiša viši aspekt života bila je literatura. Ona je bila, kako reče u jednom intervjuu, *veštački raj*. Čini se da je svako tumačenje i naučni prilaz romanu *Grobnica za Borisa Davidoviča* nemoguć bez čitanja *Časa anatomije*. Te dvije knjige iz današnje perspektive izgledaju suvremenom čitaocu i kritičaru neodvojivo. Nema praktično nijednog osvrta na *Grobnicu*, a da se ne uzimaju u obzir Kišovi stavovi i obrana u *Času anatomije*. Od te „interpretativne mane“ metodološki ni ovaj rad nije htio izmaći. Svako veliko književno iskustvo je neponovljivo. Postoji nekoliko važnih osjećanja i principa, ljudskih i političkih, što ih je Kiš osvijestio u književnom biću: „Dakle, apsolutna vrijednost pojedinca ključna je premisa njegove poetike, te tako i politike. Ovo je politička filozofija“¹¹⁵ (Hemon 2005: 97).

¹¹⁵ „Drugim riječima, nijednom čovjeku ne treba ideološka legitimacija da bi imao pravo na život ili slobodu, ili priču u kojoj je on glavni lik. Očigledne su političke implikacije ove priče i u 'Enciklopediji mrtvih'. On, naravno, spominje da je *Enciklopedija mrtvih*, ne njegova nego ona knjiga koja se nalazi u biblioteci u Švedskoj, nastala posle 1789, dakle posle Francuske revolucije. **Poetičke implikacije su neodvojive od političkih i posledica su te premise prevedene u narativnu formu... Narativna forma je posledica, odnosno poetska forma je posledica te političko-filozofske premise**“ (Hemon 2005: 97, istaknuo E.M.). Historija i politika odnosno i njene narativne implikacije su tema ove priče. U toj priči *Enciklopedija mrtvih* se na jednom mjestu kaže: „Istorija je za Knjigu mrtvih suma ljudskih sudbina, sveukupnost efemernih zbivanja“ (Kiš 1990: 73), i nadalje: „Tako nas *Enciklopedija* uvodi u atmosferu vremena, u politička zbivanja“ (Kiš 1990: 74). Politička zbivanja su poput

Kišova politička filozofija sastoji se od nekoliko premisa. Prvo da se može, da se mora pisati o nestalima i onima o kojima se ništa ne zna. Da je to književni i politički (angažirani) imperativ pisca. Da se o svemu mora pisati književno relevantno i estetski originalno. Hrabrost za takvim spisateljskim normama u južnoslavensku književnost usadio je Danilo Kiš naslijedivši književnu i humanističku tradiciju od Krleže.¹¹⁶ Također, da se o vlastitoj književnosti može i smije promišljati. Da nitko nije pozvaniji od samog pisca da o svom djelu piše i promišlja. I tu vrstu hrabrosti, književno-kritičke slobode naslijedila je tradicija od Danila Kiša i Miroslava Krleže. Poetsko iskustvo nadogradilo je idealističku političku težnju za humanijim svijetom i za razumijevanjem i za slobodom. Književnost je otpor ideologijama i dogmama. Da je točna premissa Lennarda Davisa da je čitanje, a pogotovo čitanje romana, u bliskoj vezi s „otporom“¹¹⁷, vidjeli smo na primjeru cijele polemike oko romana *Grobnica za Borisa Davidovića*. Da su otpor i dogma blisko povezani, piše i Kiš u tekstu *Otpor i dogma* (1971) povodom Lasićeve knjige *Sukob na književnoj ljevici*.

Može se kazat da postoji teorijska škola koju je uspostavila knjiga *Čas anatomije*. Za teorijsku i kritičku misao u južnoslavenskom kontekstu ona je bila nova tradicija koja govori da u pisanju ne smije biti kompromisa, da se pisac ne smije baviti konvencijama koliko god bio njima okružen. Da se pisac se svojom književnošću mora boriti protiv konvencija. Konvencije i ideologije su sile teže koje vuku svakog pojedinca k banalnosti, površnosti, gluposti, kiču, stereotipu, ponavljanju, besmislenosti. Da pisac mora imati svoj snažan glas i boriti se protiv svih navedenih fenomena, da mora imati i tražiti svoju poetiku, mora imati jezik i da taj jezik koristi na najbolji mogući način i da ga hrabro brani – i to je njegova književno-kritička politika. Jezik na kojem se misli je jezik na kojem se mora pisati. Da se poštuje, ali ne kopira lektiru koja ga je obrazovala i formirala kao pisca i kao čovjeka.

filmske trake na kojoj se odvija fabula *Enciklopedije mrtvih* na čijoj površini se smjenjuju ljudske sudbine i sasvim mali i obični trenuci jednog privatnog i jedinstvenog života pojedinca.

¹¹⁶ Roman *Grobnica za Borisa Davidovića* nadovezuje se na srednjoeuropsku tradiciju romana, pogotovo romana o logorima i zatvorima, i logoraškom prozom: Franz Kafka, Arthur Koestler, Bruno Schulz, Danilo Kiš je isticao Koestlera kao jednog od najvažnijih svojih uzora.

¹¹⁷ Usp.: „Riječ 'otpor' upotrebljavat će se u dva različita, ali konačno povezana značenja. Otpor je i politički i psihoanalitički pojam. U prvom smislu, mislim na 'otpor' način na koji se politički potlačene skupine bore protiv sila koje ih tlače“ (Davis 2014: 12). Ako historiju pišu „pobjednici“, onda romane u političkom smislu pišu „gubitnici“ odnosno oni koji su pobijeđeni od strane politike, protivnika, društva i historije. Zato će roman uvijek biti otpor i subverzija politički dominantnog diskursa. No, to ne znači da ni politički pobjednici ne pišu romane, oni unutar političkog sustava zarad legitimacije vlastite moći i sustava i potvrđivanja pred javnim mnjenjem svoje verzije historije. Pišu, ali pitanje u kojoj mjeri mogu otkrivati čovjeku nepravde i loše strane sustava. Što znači da je za roman možda potrebna pozicija izopćenika, pobunjenog čovjeka, ili čovjeka u izolaciji, otuđenika, disidenta, ili kao u slučaju Danila Kiša dobrovoljnog egzila: u svakom slučaju pisac političkog romana i književnosti kao otpora mora imati izvanjski i kritički pogled na politiku i političko, da bi imao ironijsku distancu.

Kiš je po uzoru na francuske književne klasike bio veliki stilist. Njegova rečenica je čista, precizna, pročišćena i u službi onoga što je diktat njegovog djela. Početak *Peščanika* je nije samo stilska uvertira jednog lika u pripremi za pisanje pisma koje opisuje surovost života i odlučujuće trenutke iz života, koje će, također, odrediti sudbinu književnog djela; to je i priprema pisca za pisanje djela, početak, epifanija (kako izgleda epifanija), zaleđen trenutak osjećaja kako se život osipa, da je ono koliko je iza nas već pripada smrti. Takav je i njegov stil. Otkrivajući, kao svjetlosna pukotina kroz koju izlaze riječi i otječu, prosipaju se, šume. Do *Peščanikove* politike se dolazi kroz uski otvor književnog svijeta koji prikazuje neprimjetno osipanje ljudskog života u vremenu.

Možda najvažniju književnu epifaniju, ili politiku koju tradicija južnoslavenske književnosti duguje Danilu Kišu, to je politika spisateljskog poštenja; moral i istina kao vrhovni etički principi estetike. Kišovsko spisateljsko poštenje je kompleksno i višedimenzionalno. U prvome redu ono je osjećaj da ono što pisac ima kazati mora da je proživljeno, zatim da postoje stvari o kojima pisac ne smije šutjeti. Stvari koje su zahtjev vremena u kojem živi. To je mislio bez obzira na prezrenu pozitivističku misao koja kao oreol kruži oko takve ideje. Poštenje prema književnom zanatu. To je možda i najvažniji književno-politički zahtjev. Da pisac mora prepoznati *odsustvo gađenja* od pisanja i da onda piše, da bude samokritičan prema onome što piše, i da nije sve baš o čemu razmišlja literarno i važno za pisanje. A to je možda najteži zahtjev upućen jednom piscu. Drugo, da pisac ima važne teme i to o čemu ne smije šutjeti da je najbolje da izrazi u svojim književnim, literarnim pokušajima. Treće, možda najvažnije, jest da poštuje napore svojih najbližih i da o njima ne govori ni dobro ni rđavo, ukoliko to pisanje ne ugrožava opću humanističku misao, suštinu čovjekovog bića, njegovu slobodu, književnost kao umjetnost – u ovom dijelu politika-poetika Danila Kiša završava se u apolitičnom.

Čas anatomije nije obična polemička knjiga. Vatra koja izbija iz te knjige je vatra fikcije otkrivena, iznutra ostvarena, vatra koja stvara fikciju. To je druga najvažnija knjiga Danila Kiša, ona je književna i politička dopuna *Grobnice za Borisa Davidoviča*, ona je njena pozadina i njezina vanknjiževna, odnosno političko-poetička realnost. Knjiga koja kaže zašto je važno pisati i kako pisati. Ona je teška, tragična i iz nje izlazi bol povrijeđenog pisca koji brani svoj književni rad i život od politike, od ideologije, od političkih miljea koji udruženo formiraju ukus klase i stvaraju kulturne dogme u socijalističkom društvu. I brani ih književnim, teorijskim i političkim sredstvima. Tragedija nesretno unižene književne sudbine. S druge strane, ona je puna humora, teške i britke ironije, cinizma. Njen ton je pun polemičke gorčine. Sudbina jednog međukulturnog i međuknjiževnog identiteta, pisca, sudbina književnosti koja

želi promjene, sudbina književnosti koja teži istini, sudbina umjetnosti koja se bavila temom revolucije. No, u jednom je iz današnje perspektive Danilo Kiš uspio: praveći umjetnost od revolucije, Kiš je uspio tamo gdje revolucija nije: da spasi čovjekovu dušu i sjećanje na žrtve revolucije, vratiti politici humanost, *Grobnica za Borisa Davidoviča* je revolucija u sedam poglavlja sveopće historije čovječanstva. Ova knjiga kao i druge knjige iz Kišova opusa ostat će kao svjedočanstvo i *savjest epohe* zvane XX. stoljeće.

8. POLITIČKI ROMAN LOGORA IZMEĐU DOKUMENTARNOSTI I PSIHOLIGIJE U *KAKO UPOKOJITI VAMPIRA* (1977) BORISLAVA PEKIĆA

Taj Kurtov svet bio je koncentracioni logor. Pri svemu tome, Hilmar, nemoguće je da nas ne obuzme divljenje pred intelektom koji od jednog provincijskog kelnera pravi hajdegerskog mislioca. (Borislav Pekić: *Kako upokojiti vampira*)

Europska civilizacija, nastala iz tradicije europske političke i filozofske misli, kadra je bila da u XX. stoljeću izrodi totalitarizam i njezine derivate fašizam, koji su u ime tih misli i ideja, pretvorenih u političke ideologije ubile milijune ljudi. Čovjekova unutrašnja svijest i misao, njegova psiha, postaje koncentracijski logor koji naseljavaju vampiri prošlosti, postaje bezizlaznim logorom smrti, u kojem stanuju svi podjednako, i žrtve i krvnici, kao proizvodi politike, historije i nauke. *Kako upokojiti vampira* je psihološka i filozofska dezintegracija nacističkog mita kao političkog mita koji je osmišljen za upravljanje ljudima i masama, a zarad zločina.¹¹⁸

Kako upokojiti vampira bavi se historijom kao režimom koji je u službi ideologije. Što je historiografija ako služi fašizmu? Kako dolazi do revizionizama u povijesti? Kako se podigao spomenik Adamu Trpkoviću? Kako dogmatski um, pa čak i naučnika koji se bavi činjenicama, biva „steinbrecherizovan“ odnosno, provučen kroz policijsku logiku koja upravlja svim aspektima života u ratu, a pogotovo modusima stvarnosti. Kako politika na koncu piše historiju:

Povremene omaške u našim idejama o prošlosti nisu morale da znače kako je historiografija kao nauka promašena. Istoriografija je, kao i sve na ovom polovičnom svetu, kompromis. Kompromis između stvarne istorije i ljudske potrebe. Ali takva je i sama istorija. Hibrid. Kompromis. Iz provincijskih zabluda ne bi se smele izvlačiti generalizacije. Kuda bi nas to odvelo? Morali bismo poverovati da su nemačku pograničnu radio-postaju Gleivitz, na kraju krajeva, napali Poljaci. Da su komunisti zapali Reichstag. Da se sa Jevrejima u konfinaciji

¹¹⁸ „Samo nam je važno da podvučemo koliko ta logika, po svom dvostrukom obilježju kao mimetičke volje za identitetom tako i samoostvarenja oblika, suštinski pripada dispozicijama Zapada uopšte ili, tačnije, temeljnim dispozicijama subjekta, u metafizičkom značenju riječi. Nacizam ne rezimira Zapadnu kulturu a još manje predstavlja njezin nužni ishod. Ali, takođe, nije moguće naprosto ga odstraniti kao zastranjenje, pa niti kao zastranjenje koje je stvar prošlosti. Uljuljkivati se u čvrste pouzdanosti morala i demokratije ne samo da ne jamči ništa nego nas izlaže riziku da ne vidimo kako dolazi ili kako se vraća ono čija se mogućnost pojavljivanja ne smatra čistim istorijskim slučajem. Analiza nacizma se ne smije nikako shvatiti kao puki dosije optužbe, nego radije kao još jedan prilog opštoj dekonstrukciji istorije iz koje potičemo“ (Nansi, Laku-Labart 2017: 45). Ako bismo tražili objašnjenje o čemu govori roman *Kako upokojiti vampira*, onda bolje od onoga koje su dali dvojica filozofa u svojem eseju o *Nacističkom mitu* ne bismo mogli pronaći ni dati. Pokušat ćemo i prikazati zašto.

ipak pristojno postupalo. Morali bismo reviziji podvrći nimbursku presudu i oceniti je u velikoj meri kao nepravednu. (...) Cela nemačka istorija izgledala bi sasvim drukčije. Sabina se ne bi stidela a ti morao podmuklim fusnotama da je ispravljaš. Svi naši pogledi na evropske prilike u ovom veku, a naročito između 1918. i 1945, radikalno bi se izmenili. To bi nas prinudilo da uvidimo kako su vesti o neobuzdanom Staljinovom teroru preterane, a cifre njegovih žrtava proizvoljne ... Ali pre nego što sam sasvim odbacio slučaj sa Spomenikom, nisam mogao, pa ni sada ne mogu da odolim iskušenju a da ne zamislim svet koji je integralno protivurečan predstavi o sebi, svet u kome su mane ozakonjene a vrline proganjane kao subverzivne, laž za istinu proklamovana u svim područjima života i mišljenja, a svaka istina proglašena za laž; svet-pakao koji se prihvata kao svet raj i čija historiografija ima jedini zadatak da celokupnu istoriju revidira u skladu sa novim shvatanjima, kako bi mogli reći da je tako oduvek, od pamtiveka bilo. (Pekić 1991: 87)

Postmodernisti su imali maniru da svojim romanima daju podnaslove (praktično većina postmodernističkih romana ima neki žanrovski podnaslov) koji žanrovski upućuju na neki od glavnih i dominantnih čimbenika u romanu. Taj žanrovski podnaslov nikako ne mijenja činjenicu da se ipak radi o romanu. Ovaj roman autor je nazvao *sotija*. Cijeli ovaj duži izvod upućuje na to da je autor, odnosno narator imao namjeru prikazati svijet izvrnutih vrijednosti, odnosno svijet sotije u kojemu se vrijednosti izokreću i dobivaju novi oblik i novi smisao. A ovaj roman i njegov glavni lik, Konrad Rutkowski, prikazuju historiju, sjećanja i stvarnost kroz oblike policijske svijesti i njome relativiziraju sve čega se dotaknu. On je svjestan pogubnosti toga postupka: „Radikalna subjektivnost nije jedina poteškoća u razumijevanju prošlosti... Tako do izražaja dolazi jedan od najopsesivnijih motiva Pekićeva pisma, naime žudnja, i ujedno nemogućnost stvaranja objektivne poruke o prošlosti, ili modifikacija uvjerenja o prošlosti ovisno o okolnostima odnosno o perspektivi i upotrebljivosti“ (Czerwiński 2018: 187-188).

U ovom romanu izokreće se svijet utvrđenih i humanističkih vrijednosti iz ugla policijske i fašističke logike, a historija se promatra i preinačuje kroz ideologiju i psihi onoga tko služi toj ideologiji. Čak i jedan naučnik nije spašen od totalitarne svijesti, a jedino što izmiče toj logici i toj nauci je jedan obični kišobran. Kišobran¹¹⁹ koji je sa sobom imao Adam Trpković je simbol, ironija; on je otpor dogmi i policijskoj logici, i totalitarnom režimu koji za sve ima protokol i sve uspijeva objasniti i podrediti svom načinu mišljenja, pa čak i Steinbrecherovoj¹²⁰

¹¹⁹ Usp.: „Odgovor je bio zadovoljavajući. I sve je uopšte bilo zadovoljavajuće. Osim, dabome, onog kišobrana“ (Pekić 1981: 75).

¹²⁰ Usp.: „Bilo je očigledno da se pukovnik Steinbrecher kao opaka zaraza uvukao u sve pore našeg službenog, pa možda i privatnog bića. Bili smo temeljno steinbrecherizovani, svi zajedno kao jedinica, i osim Rotkopfa koji je, naravno, bio rotkopfiziran, svaki ponaosob“ (Pekić 1981: 73).

policijskoj metodi: „Takve stvari ne bi smele da se događaju u jednoj dobro uređenoj državi. One su opasne, vrlo opasne! Minch je bio upravu. Kišobran je u najvećoj meri bio opasan. Možda više nego njegov vlasnik. On je razarao osnove cele ove steinbrecherske režije. Svojom drskom spontanošću kišobran je jednostavno desteinbrecherizovao život“ (Pekić 1981: 75).

Kako upokijiti vampira je u kompozicijskom smislu promatrano epistolarni roman. Pronađeni rukopis je također jedan od poetičkih manira postmodernizma, to jest književni postupak koji je postmoderna napravila svojom književnom konvencijom. Pekić bira da njegov lik putem privatnih pisama (ispovijesti ličnih i psiholoških) otkrije sliku rađanja totalitarne svijesti. Bira to umjesto naučnog rada, kaže Konrad Rutkowski Hilmaru, u prvome pismu. Međutim, njegova pisma imaju naučnu formu, i kao takva zadržavaju oreol naučnog pristupa ličnoj, privatnoj, ispovijesti o fašističkoj prošlosti. Dva su sloja, dimenzije te ironijske pozicije, koja je tipična za modernističke tekstove. Prva je da je Konrad Rutkowski naučnik. On ne može pisati drukčije. Parodična je situacija u kojoj on želi pobjeći od nauke (kao od prošlosti), naći spasenje u privatnom i intimnom, ali bijeg nije moguć. S druge strane, Rutkowski pisanje daje naučno-filozofski legitimitet ideologiji fašizma. Naime, nacionalsocijalizam je u Njemačkoj bio doveden do nivoa nauke. Pekićev roman, kao i roman Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča*, imaju dokumentarni karakter, a dokumentarnost je dominantni čimbenik njihovog narativa, stoga oni se uklapaju u žanrovsku sliku *dokumentarnog političkog romana*.

Nije uopće slučajno što Pekić roman posvećuje Danilu Kišu, te ga tematski i poetički zasniva na principima dokumentarističkog postupka opisanim u poglavlju o Kišu. No, ipak, Pekićeva poetika se umnogome razlikuje od Kišove. Hilmar piše *Dokumentarnu istoriju nacionalsocijalističke radničke partije*. Profesor Konrad Rutkowski je prvi lik, profesor historije, koji se želi baviti vlastitom prošlošću kao naučnom disciplinom. On svoju poziciju ne može drukčije promatrati osim kao ironičnu. To je opasnost koju Rutkowski kao povjesničar ne može izbjeći. Rutkowski je toliko slab kao i njegova nauka da ne može da ne potpadne pod demonski utjecaj i demonsku logiku Steinbrechera. Privatni život Rutkovskog je slika historiografije kao nauke koja narušava privatni život pojedinca: „Evo me, Hilmaru, u istorijskoj jami, za koju smo zavedeni pseudobožanskom ravnodušnošću Nauke, verovali da je iskopana za druge, a da se obaveza istoričara sastoji jedino u njenom skrupuloznom imenovanju i premeravanju. Evo me, dakle, kako narod veli u govornima“ (Pekić 1991: 17).

U ovoj rečenici vidimo sukobljavanje dva diskursa (žanra) govorenja i stila: naučni i svakodnevni. Sukob nauke i svakodnevnog života. Velike naučne istine mogu se reći i na

jednostavan i prost način. Sintaktički tijekom cijelog akta pisanja pisama (kome kao čitaoci svjedočimo simultano pa su vrijeme pripovijedanja i pripovjedačko vrijeme izjednačeni) otkrivamo dualističku prirodu autora pisama, a iza nje suptilnu ironiju autora prema historiji i njenim dokumentima. Privatno pismo je dokument. Dokument prošlosti koji čitamo kao sadašnji trenutak. Paradoks čitanja kao vremenske kategorije otkriven.¹²¹ Konradova privatna, lična historija, njegova pisma postaju metahistorija. Zato autor roman naziva sotijom, parodijom. Jer Konrad i njegova pisma postaju vlastita historijska parodija.

Miješaju se lična historija i historija XX. stoljeća: „Ti, Hilmare, zbivajući se uporedo sa svojom temom, istorijom XX veka, barbar sa njenim datumima, himerama i zabludama, nemaš čak ni od najmudrijeg zaključka nikakve, ni profesionalne ni lične hasne“ (Pekić 1991: 18). Historija je za profesora Rutkowskog, kao i za Hilmara, bezbjedna promatračnica zločina koji su činjeni u njezino ime. Politika njihove historije je bila čista od savjesti i etike, čista od zločina za koje je pokušala pronaći činjenice:

Dr fil. Konrad Rutkowski, profesor srednjovekovne povesti na Univerzitetu Heilderberg, *nota bene* napredno mladunče zapisničarskog čopora sa začelja istorijske trpeze, nepovratno je zbačen sa bezbedne naučne Osmatračnice, koju smo smatrali neprikosnovenim lenom, i od koje si ti – a donedavno, bojim se, i ja – napravio izgovor za nečovečnu ravnodušnost i neodgovornost svog građanskog života. (Pekić 1991: 17)

Konrad Rutkowski dosljedniji je Jamesonovom imperativu *uvijek historizujte* nego Jameson. Konrad upozorava Hilmara (koji je istovremeno i narator), da je ovo pisanje pisama *van pouzdanih i neoborivih činjenica* bavljenje fantomskom prirodom života. Konrad izražava nadu (skepsu) da je historija za razliku od prošlosti privatnog života različita i da se zasniva na *neizmjenljivoj realnosti*. Vidjet ćemo da se Konradov svjetonazor završava u nihilizmu, ničeanstvu „pokretač“ hitlerovskog nacionalsocijalizma:

Čemu se zavaravati, Hilmare, ni najbolji među nama nikad ne dospevaju dalje od manje-više savesne rekonstrukcije istorijskih činjenica. A istorijske činjenice su školjke iz kojih je vreme izvuklo bise. Uprkos obimnoj građi, mi nismo kadri da rekonstruišemo njihovu živu srž, već samo suvu i mrtvu ljušturu, ostavljajući izvan saznanja i osećanja sve ono što se *stvarno* zbivalo

¹²¹ Moramo istaknuti dragocene uvide koje je dao Nikola Kovač uopćeno o prirodi romana kao vremenske umjetnosti: „Stvarnost u romanu – bez obzira da li je pomjerena u prošlost ili u budućnost, ili se odvija pred našim očima – stvarnost je u nastajanju, zahvaćena dinamikom trajanja, u suštini neokončiva. Sadržaj romana je neprekinuto obnavljanje trajanja, nastajanje i tok vremena. Čak i kad je sastavljen od epizoda i odlomaka, roman uvijek dočarava ukupnost života; kao i vrijeme, može imati svoje fragmente, ali ga u romanu doživljavamo u njegovoj cjelovitosti, kao totalitet koji traje u beskrajnom toku prolaznosti“ (Kovač 1988: 43). Ovo je osobina romana koju nemaju druge forme iskustva, forme vidljivosti ili estetske prakse kao što su politika ili povijest, i ono što razlikuje književnost od tih drugih čovjekovih režima.

pod tim enigmatskim šiframa prošlosti, pa ma to imalo najsurovije oblike patnji, iskušenja i smrti, a što, tek sad uviđam, čini jedan relevantan sadržaj *prave istorije*, koja nikad neće biti napisana. (Pekić 1991: 21)

Ovaj izvod iz romana uvodi u dezintegraciju modernog mita o fašizmu. On se bavi poviješću kao metahistorijom. On se bavi prošlošću kao psihozom i šizofrenijom i postratnom traumom: „Rutkovski pribegava svom poslednjem kompromisu: njegovo ludilo je duboko u ličnosti obavljen kompromis sa savešću, koji proizvodi žrtvovanje uma zarad održavanja ega“ (Ahmetagić 2014: 39). Rutkowski se cijeli život nalazi u stanju moralne utrnutosti. Etika je potpuno isisana iz njegovog ega i iz njegove nauke. Susret s vampirom prošlosti dovodi ga, kako to odlično tumači Jasmina Ahmetagić, u stanje poricanja. Konrad nikad ne zaranja u prošlost a da napusti perspektivu stvarnosti sadašnjeg Ja. I obratno. On hoda u sadašnjem trenutku kao vampir iz prošlosti. Sve što vidi, prekriveno je slikama prošlosti: sjećanjima, oblicima kao utvarama koje padaju na svaku zgradu, sobu, razgovor i događaj. Roman *Kako upokojiti vampira* se graniči s povijesnim romanom, ali je čitava naracija u funkciji dekonstrukcije historiografskog narativa kao ideološkog, pa čak i psihološkog konstrukta. Sadašnjost je povratak prošlosti. Ironijska pozicija Rutkovskog kao dogmatičnog kršćanina, koji stavlja znak jednakosti između religije i ideologije, nije sposoban da dogmatsku misao na koncu isključi iz nauke. Roman i fikcija se nameće kao zamjena za stvarnu i pravu historiju. Uspostavlja se fiktivni svijet prošlosti koji postmodernistički dovodi u sumnju vlastite naučne postulate. Istina kao etički imperativ historije kao nauke i pisanja postaje upitan, zbog toga što je iz njega izvučena građanska hrabrost pisanja o onome što se događalo pred njihovim očima. Krajnja konzekvenca jest da se ne može živjeti u prošlosti i od prošlosti (historije), a biti slijep za sadašnjost i zločine koji se odvijaju pred očima. I zato, Konrad odustaje od naučnog istraživanja vlastite bliske prošlosti, a ipak se prema njoj odnosi kao prema filozofsko-naučnom tekstu. Diskurs određuje naš pogled i perspektivu na događaje. Privatno postaje naučno.

Funkcija totalnog sveznajućeg realističkog pripovjedača, u Pekićevom romanu „raspada“ se na nekoliko diskursa, odnosno glasova. Autor stavlja fusnote (postmodernistička manira) koje su način da se lik karakterizira ili komentira tok priče i siže. I to na način da se autorski ili sveznajući intervenira ili prekida. Fusnote dobivaju semantičku funkciju argumentalnoga karaktera. To je svojevrsna narativna igra ili strategija koja pokušava narušiti „iluziju“ da se radi o pripovijedanju i to romanesknom, tako što se tekstu (fabuli) daje naučni i dokumentarni karakter. Konrad Rutkowski pred samim sobom otkriva dokumente, koji bi

trebali relativizirati njegovo učešće u zločinima rata. Psihološki opravdava svoju idionsinkraziju spram zločina i žrtve: „Ja sam u Gestapo uguan silom, zbog izvanredne memorije i poznavanja domorodačkog jezika, o čemu imam dokaza u prepisci koju sam oko moje prekomande na front vodio sa berlinskom Centralom u Prinz Albrechtstrasse 8“ (Pekić 1991: 22).

Ono o čemu želi pripovijedati Konrad Rutkowski jesu događaji iz 1943. godine tijekom Drugog svjetskog rata i odnos s Adamom Trpkovićem, jugoslavenskim djelovođom neimenovane D.-ske opštine, u renesansom gradu na Jadranu. Od toga događaja pa sve do kraja vidimo razvijanje historije europske misli od njenog svitanja do sumraka u obliku nihilizma. To je krvava odiseja na čijem kraju čovjeka-Odiseja čeka pomračenje uma: *političkog bezumlja*. U postmodernim djelima, utočište zdravom razumu ne postoji nigdje osim u smrti, u ništavilu pred činjenicom da su totalitarne ideologije potpuno zarobile ljudski um i ubile svaku čovječnost u njemu. Ludilo u sotiji, kao parodijskom žanru ima elemente komičnog, u ovome romanu dobiva zlokobne tragičke političke implikacije: kako živjeti u svijetu koji je uređen na principu ludila i zla, kada se i razum i njegove ideje koriste kao instrumenti političke moći totalne države.

Rutkowski traga u pismima za svojim identitetom u prošlosti koji je bio obilježen političkom tiranijom nad nevinima: „Tako pribegoh kompromisu, starom, lukavom glodaru svih velikih podviga, da ispričam priču, koja i nije drugo do hronologija njihovog poraznog dejstva na naše živote“ (Pekić 1991: 19). Njegov identitet fašiste iz prošlosti je vampir kojeg pokušava upokojiti. Roman *Kako upokojiti vampira* je monodijaloški roman. Za razliku od drugih političkih romana svoju polifonijsku strukturu ostvaruje lingvistički, na parodiji filozofskih stilova kao ideoloških konstrukata totalitarne svijesti koja ih upotrebljava za svoje vlastite ciljeve. U drugom dijelu knjige, u kojem likovi govore o Rutkowski, razvija se objektivistička slika zločina, kao kontrapunkt psihološkoj i subjektivnoj. Roman ostvaruje polifoniju tako što junak koji piše ispovijesti u sukobu je sa samim sobom, sa svojom savješću, i svojom političkom prošlošću. Rutkowski, kao i drugi likovi iz njegove pripovijesti, su bahtinovski rečeno junaci ideolozi. Pekićevi likovi nisu političke vođe, oni su obične marionete ideologija koje pokušavaju svojim djelovanjem i svojim riječima opravdati. Ovaj roman ima sve čimbenike političkog romana: od likova ideologa, do reprezentacije političkih ideologija i sustava mišljenja kao ideoloških instrumenata (u tome je posebna vrijednost ovoga romana), dokumentarnost, marionetizaciju kao književni postupak, isljeđivanje kao instrument političkog zla, i isljednike i isljeđivane. Rutkowski djeluje kao Steinbrecherova marioneta, a

Steinbrecher marioneta ideologije i logike koju zastupa. Rutkowski je nakon rata marioneta svoje političke prošlosti kao vampira koji se vraća u obliku duha Adama Trpkovića; on je marioneta vlastite nečiste svijesti. Jedino što bježi toj logici jest kišobran, kišobran koji za policijsku logiku djeluje kao književnost za dogmu:

Tako je, dragi moj Hilmare, Steibrecher u meni bio poražen od običnog muškog amrela, koji je u rukama veštaka u kaligrafskim petljama postao oslobodilački steg, sposoban pod crno materinsko krilo da primi sve prokletnike, izopštene buntovnike protiv reda, običaja, zakona, dogmi, pa i zdravog razbora, ako ih ovaj podupre. (...) U njegovom crnom, svilenom nebu nisam još nazirao divotnu poeziju bunta, niti u njegovoj žičanoj konstrukciji nežni šator snova... *otpor* prema nasilju svih ograničenja kojima je moja ličnost i spolja i iznutra bila podvrgnuta. Kišobran je postao neka vrsta intelektualnog ortopedskog pomagala u mom tajnom ratu protiv nacizma. (Pekić 1981: 105)

Rutkowski se uhvatio za kišobran Adama Trpkovića kao za spas od dogme i ludila, kao otpor putem poezije bunta i šatora snova: kao što je i politički roman koji Pekić ispisuje:

Sudbina Rutkovskog postaje paradigma večitog vraćanja istorije, u kojoj je pojedincu moguće samo spiralno kretanje u zadatim okvirima. Ako se nekada, kao gestapovac, nužno kretao u krugu zacrtanih mentalnih i dužnosnih okvira, u odnosu na koje je, navodno, nosio intimnu pobunu (nedelatnu, neefikasnu, pa već i zato irelevantnu), sve što ostvaruje dve decenije kasnije samo je kretanje u narednom krugu iste spirale. Ludilo je konačan beg od odgovornosti. (Ahmetagić 2014: 38)

Na koncu, čitalac ovoga romana mora shvatiti vrhunsku ironiju političkog romana da je vampira prošlosti, koji je uzeo krv miliona nevinih, ipak nemoguće upokojiti, čak ni ako se uhvatite za kišobran kao spas.

8.1 *Vrata od utrobe* (1978) – Mirko Kovač

Mirko Kovač je pravi primjer međukulturnog pisca. Njegova sudbina, a i njegovi romani možemo s pravom promatrati kao proizvod međuknjiževnog i graničnog iskustva: „I još: da nije u njemu bilo potrebe da se tako temeljito i cjelovito odriče onih koji su se Boga odrekli, i da – kao rukavom sa zamagljenog prozorskog stakla – nije prebrisao Istočnu Hercegovinu iz svoga svijeta, ne bi nanovo, u drugome jezičkom okviru i osjećaju istoga svog jezika, pisao 'Uvod u drugi život' i 'Vrata od utrobe'“ (Jergović 2016). U romanu *Vrata od*

*utrobe*¹²² susrećemo tri narativne instance. U centru zbivanja je porodična drama: točnije drama glavnog lika Stjepana K. Njegova je drama ispisana u tonu biblijskog diskursa. Drugi glavni lik je Tomislav K. On je revolucionarni ideolog. Njegova supruga Rosa žrtva je ideološkog sustava. Događaji iz 1948. i IB rezolucija su historijski okvir koji je bio uvod otvaranje logora unutar tog sustava, a i začetak logorskih tema unutar južnoslavenske književne povijesti:

Naime, Vrata zbog hroničarski postavljene naracije tematiziraju čovjekovo postojanje unutar historije, pa pretaći Stjepanovu i Rosinu porodičnu prošlost idu do Prvog svjetskog rata, pričaju priču o njihovim porodicama između dva svjetska rata, koncentriraju se na Drugi svjetski rat, a centralni politički događaj u romanu je Rezolucija Informbiroa iz 1948., koja će presudno obilježiti događaje u mjestu L. i usloviti niz tragičnih posljedica. S tim u vezi je i koncept filozofije vremena u romanu, jer narator uviđa da linearnost vremena ne može zadovoljiti njegovu priču, baš kao što historijski perspektivizam i filozofija vremena s njim skopčana ne nude odgovore na smisao historije. (Kazaz 2019)

Kao i u drugim političkim romanima u centru događanja i fiktivnog svijeta je politički događaj, a okvir je povijest, kao i stvarnost običnih ljudi obilježena traumatičnim i prekretnim događajima. Također, postmodernizam se očituje kroz korištenje pseudodokumentarne građe i aktivacije ljetopisa (kalendara) kao vanliterarnog žanra: Stjepan K. ispisuje kalendar. Pravi red i iluziju proticanja vremena. Kovač se priključuje tradiciji dokumentarnog političkog romana. Tomislav K. je komunist. U njoj se ispisuje mitološki narativ o dva brata različitih ideologija i principa. U ovom narativu se postavlja etičko pitanje ideologije: „A komunizma što se tiče, on se u 'Vratima od utrobe' rodi, i u njima on umre. Iako je objavljena dvanaest godina prije kraja epohe (čarobnog li broja – dvanaest), prije 1990. kada se europski komunistički sustav i raspao, ova knjiga kao da je pisana s nekim naknadnim iskustvom“ (Jergović 2016).

Simbolizam je glavna estetička koncepcija stvarnosti u ovom političkom romanu. *Biblija*, odnosno *Knjiga o Jobu* osnovni prototekst koji Kovač koristi kao univerzalni etički kodeks na kojem izgrađuje svoje političke i porodične kronike. Pripovijedanje se nameće kao političko i etičko preispitivanje političkog plana u čijoj je žiži varošica L. u Hercegovini, i njezine porodične tragedije u vremenu i trajanju. *Vrata od utrobe* se ispisuju kao intimni kalendar čovjekovog duhovnog i privatnog bića, a ono ne može biti nikako spašeno od terora

¹²² Usp.: „Vrata od utrobe' roman su o Istočnoj Hercegovini. Najvažniji hercegovački roman, općenito, koji je itko napisao. Ali to je i roman o komunističkom osvajanju vlasti, o retorici i odmazdi među društvenim klasama, etnijama i ljudima“ (Jergović 2016).

političke moći. Roman se završava Rosinom smrću. *Grad u zrcalu* je nastavak ovog romana, priča o istoj tragičnoj porodici; i njih je Enver Kazaz odlično nazvao *romanesknim ogledalima*.

9. ZAKLJUČAK

Niko još nije izmislio način da naučnika odvoji od životnih okolnosti, od njegove (svesne ili nesvesne) vezanosti za sopstvenu klasu, verovanja, socijalni položaj, ili prosto ono što svako čini kao član društva ... Jer, odista postoji znanje koje je manje parcijalno od pojedinca koji ga proizvodi, opterećenog zamršenim i zbunjujućim životnim okolnostima. No, to znanje nije zbog toga automatski nepolitično. (Said 2008: 20)

Književna djela koja su bila predmet disertacije prvo su se kontekstualno uokvirila (prostorno-vremenski kontekstualizirala), te književno-povijesno, i genološko-žanrovski sistematizirala. Pri određivanju korpusa disertacije vodili smo se kriterijima koji su: prostorni, povijesni, žanrovski, tema se obrađivala problemski, sinkronijski i dijakronijski, a autori čija su djela manje ili više uključena u interpretativni dio rada su: Miroslav Krleža, Mihailo Lalić, Oskar Davičo, Miodrag Bulatović, Ivo Andrić, Meša Selimović, Borislav Pekić, Mirko Kovač, Danilo Kiš i drugi. Nadalje, u radu se daje teorijsko-književna eksplikacija političkog u književnosti, i pruža uvid u tradiciju proučavanja žanra političkog romana u svjetskoj i južnoslavenskoj književnosti. U drugom poglavlju se, kao svojevrsan uvod u problematiku teme, predstavlja analitički prikaz svjetskih političkih romana i drama Miroslava Krleže kao prototipa političke književnosti: *Na rubu pameti, Banket u Blitvi, Aretej*.

Književno i povijesno klasificiranje i interpretativni dio rada kreće od pedesetih godina (postratne književnosti) kada se javljaju prvi politički romani u crnogorsko-srpskom kontekstu kao nastavak romana koje je začeo Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti, pa sve do kraja sedamdesetih, odnosno estetsko-političkog zenita te vrste romana u djelima postmodernista, koji se podudara sa povijesno-političkom situacijom na prostoru bivše Jugoslavije. Doktorski rad se sastoji od Uvoda, nakon čega slijedi sedam poglavlja, Zaključak, posebno poglavlje literature i životopisa autora.

U prvome dijelu rada žanr političkog romana se znanstveno analizira interkulturnom i međuknjiževnom metodom i promatra kroz interkulture i transkulture tipove kontakata. Prvi je *interni oblik kontakta* važan pri formiranju specifičnog južnoslavenskog interkulturnog konteksta. Drugi, društveno povijesni oblik kontakta pokazuje na koji način je administrativno-pravni okvir uspostavljen jugoslavenskim ustavima i političkim kretanjima, a to je *eksterni tip kontakta* koji je uvjetovao formiranje specifičnih bilateralnih odnosa koji prave nadnacionalni tip književnosti, odnosno međukulture književnosti. U prvom dijelu rada pojam *političkog* i

žanr *politički roman* opisuje se poredbeno i deduktivnom metodom u poglavljima koja se bave problemom politike i političkog, političkog romana u svjetskoj, te političkog romana u južnoslavenskoj književnoj situaciji i na koncu u crnogorsko-srpskom, i bosanskohercegovačkom-srpskom interkulturnom kontekstu. U tom dijelu disertacija oslanja se na radove sljedećih autora: Jacques Rancière, Hannah Arendt, Fredric Jameson, Michele Foucault, Louis Althusser, Jesse Matz, Tomislav Brlek, Zrinka Božić Blanuša itd. Problematiziranje interkulture kontekstualizacije oslanja se na radove autora: Dionyz Đurišin, Zvonko Kovač, Vladimir Zorić, itd. U interpretativnom dijelu rada nudi se slika reprezentativnih političkih romana i njihova duboka genološka, formalistička i strukturalistička analiza. Genološka analiza prikazuje žanr i vrste političkog romana: satira, alegorija, parodija, antiutopija (distopija), političko-povijesni kao vrste detektirane u tradiciji kritike o političkom romanu kod Branimira Donata, Radovana Vučkovića, Iva Vidana i drugih autora koji su o tome ranije pisali. Tipologija političkog romana i kritički osvrti izvodi se s osloncem na radove Branimira Donata, Radovana Vučkovića, Aleksandra Flakera, te Irving Howe, Stuart Scheingold, Lennard Davis, kao i na druge autore na koje ćemo naići tokom rada na disertaciji.

Od pedesetih do kraja sedamdesetih godina postoji veliko pomjeranje unutar žanra političkog romana koje smo pokazali na primjerima u empirijskoj-kritičkoj analizi djela. Početkom pedesetih unutar žanra vidimo kako se pojedinac odnosi prema tekovinama revolucije i rata, otvaranje socijalnih struktura prema pojedincu i njegovom djelanju kroz književnu optimalnu projekciju i utopiju, a sedamdesetih godina vidimo način na koji se politika odnosi prema pojedincu, na koji način ideologije i dogme zatvaraju čovjekovu individualnost u svoje političke okvire, ali i prelazak žanra u distopijske vizije stvarnosti.

U prvome poglavlju opisali smo poetska i politička pomjeranja od (tridesetih) pedesetih do kraja sedamdesetih godina i kritiku koja se bazirala na političkim, povijesnim i društvenim premisama. Promatrali smo književnost, dakle politički roman, u kontekstu svjetskih i regionalnih političko-povijesnih (hladnog rata, IB rezolucije), ali i književno-kulturnih događaja (Sukoba na književnoj ljevici) koji su utjecali na razvijanje specifičnih međuknjiževnih zajednica, u okviru kojih je došlo do mogućnosti direktnog oslobađanja prostora za književnu subverziju i kritiku, te reprezentaciju političkog i politike unutar kojih se ta književnost generira, ali književnost koja se stvara u povratnoj sprezi i dijalogu s tim specifičnim međuknjiževnim zajednicama.

Opisani su književni prosedei koji polaze od historiografije pa idu do metafikcije, opisano je otvaranje književnosti prema parodiji, kritici i ironiji prema dokumentu kao pamćenju i realizmu kao reprezentaciji. Sveznajući pripovjedač postaje kroničar događaja kao postmodernistička ideologema, svijeta hladnog rata koji je zapao u paranoju, sumnju i dezintegraciju svih dotadašnjih vrijednosti. Te promjene u poetikama (sasvim slučajno ili ne), pratile su ustavne i institucionalne promjene u jugoslavenskom kontekstu. Tu se otvorilo polje iznimno zanimljivih komparativnih mogućnosti za interpretaciju političkog romana. Jedna zemlja s centralizovanim sistemom upravljanja, postaje decentrirana u kulturnom i širem društvenom smislu, pa se elementi polivalentnog sve više javljaju i jačaju s neovisnošću pojedinačnih kulturno-nacionalnih paradigmi unutar tog sistema. Tako u jednom trenutku tokom sedamdesetih godina praktično uporedno, dakle sinkrono, postoje praktično svi poetički oblici od socijalnog realizma, preko obnove modernizma i takozvanog postmodernizma.

U drugom poglavlju koji tretira žanr političkog romana bilo je neophodno prikazati glavne teze teoričara žanra političkog romana, kritički opisati neke od glavnih čimbenika predstavnika političkog romana na razini svjetske književnosti, te preko srednjoeuropskog romana doći do analize i početaka političkog romana u južnoslavenskim književnostima. Ti književni čimbenici obuhvaćaju sve one opreke „političkog“: prijatelj-neprijatelj, društveno-političko, privatno-javno, vlast-moć/zlo, ponašanje-djelovanje koje su u sprezi s definicijama političkog romana koje smo preuzeli od autora koji su navedeni, a koji se reprezentiraju u političkom romanu u južnoslavenskom kontekstu. Ali i proturječnosti i paradokse političkog i književnog diskursa. Političko i politika se pojavljuju u Krležnim i političkim romanima drugih autora kao idealna vještina, svjetonazor, književna činjenica, avantura koju je Krleža radikalno uveo u romanesknu praksu, dao joj književni smisao i život, a na koncu dao joj takav proturječni i paradoksalni oblik kao sudbinu i kroničnu nemogućnost konačnog opisivanja žanra političkog romana, a kao rezultat na koncu njegovu žanrovski graničnu i fluidnu prirodu. Na tragu političkog mišljenja Frederica Jamesona, u romanima pisaca kao što su Dostojevski, Kafka, Koestler, Orwell, itd, ali i Miroslava Krleže govorili smo o utjecaju političkog na sve oblike državnih ideoloških aparata (religije, obrazovanja, kulture, policije, zatvora itd.) kao *odsutnom centru društva* koji je u polju nesvjesnog, ali koji se čita u alegorijama, znakovima i reprezentacijama. Najvažnije istraživačko i naučno pitanje i problem toga dijela rada jeste da li je Miroslav Krleža bio preteča i začetnik žanra političkog romana i na koji način, kako bi se dala slika razvoja tog žanra u južnoslavenskoj književnosti. Došlo se do zaključka da politički romani Miroslava Krleže pripadaju podvrsti psihološkog političkog romana, koji su nastavili

Mihailo Lalić, Oskar Davičo, Vitomil Zupan i drugi. Politički roman postoji u hrvatskoj a samim tim i u tradiciji južnoslavenske književnosti još od XIX i XX stoljeća. On je već prepoznat u tradiciji kao negacija golog objektivizma i kao njegova teoretska suprotnost i *polazi od pretpostavki zadovoljenja transcendentalne nade*.

Politička književnost je bila prisutna u djelima Krleže, Crnjanskog i Andrića, ali i ranije u djelima romantičara, kao na primjer kod Petra II Petrovića Njegoša i Ivana Mažuranića. Tek su generacije modernista Mihailo Lalić, Oskar Davičo, Branko Ćopić, Meša Selimović, Miodrag Bulatović, i „postmoderna generacija“ pisaca Danilo Kiš, Borislav Pekić i Mirko Kovač napravili potpuni otklon od imperijalnih ideologija i do kraja oslobodili roman, „slugu imperijalnih ideologija“, kao književnu vrstu od soc-realističkih tendencija, pretjeranog estetiziranja i priklonili se praksama svjetskog političkog romana koji je u svom postanku bio anti-imperijalan. Taj proces opisan je u poglavljima međuknjiževnog političkog romana koji spadaju u širi južnoslavenski, pa i srednjoeuropski okvir. Tu smo pokušali roman južnoslavenske međuknjiževne zajednice povezati s iskustvom srednjoeuropske književnosti u funkciji razumijevanja „historijske analogije“ između dvije regionalne međuknjiževne zajednice (Zorić 2019: 94). Važniji trenutak u distinkciji poetika političkih romana autora o kojima je riječ u ovom radu jeste da su svi pisci imali različit politički put koji je svakako utjecao i na bit političkog u njihovima romanima. Iako se može reći da su pisci i književnost više trebali politici nego obratno, u svakom slučaju romanu i književnosti, pogotovo onoj kritičkoj i estetski važnoj književnosti, politika je bila i pozadina, ali i teren kritičkog i poetičkog razdvajanja od čistoknjiževnih eksperimenata, kao i one književnosti koja je slijepo putovala za političkim programskim ciljevima. Književnost jugoslavenskog perioda i jeste predstavljala svojevrsnu „ideologiju“, ali ideologiju otpora, subverzivnosti u kojoj je politika bila u polju nesvjesnog. Politika je bila potka ili pozadina, ona je bila u alegoriji, u onome što nije o njoj rečeno, u međuprostoru koji stvara književni tekst.

Cilj rada je bio da da opis žanra političkog romana, kontekst nastanka političkog romana, donese njegovu tipologiju, pruži tumačenje po jednog od djela koje daje potvrdu tipološke relevantnosti teza rada. Ova doktorska disertacija je putem teorijske i znanstvene interpretacije, kritičkih pristupa političkom romanu normirala ovaj žanr koji u svojoj praksi pokazuje veoma raznovrsne strukturalne osobnosti, pokušala prikazati višestranu i konzistentnu žanrovsko-tipološku sliku, opisati fluidnost pojma političkog, te kompleksni narativni, referencijalni i fiksijski odnos koji se formira unutar ovog tipa romana, da bi se na koncu potvrdila teza koju iznosi Stuart Scheingold da: „Romani političkog otuđenja stoga

konstituiraju novi žanr koji odjekuje žalosnom ostavštinom dvadesetog stoljeća - odnosno beskorisnošću političke borbe“ (Scheingold 2010: 2).

Rezultati do koje autor u ovome radu dolazi govore o tome da je politički roman kao žanr proturječan, graničan, polifonijski, subverzivan proizvod modernističkog projekta koji pripovijeda priču o otuđenom čovjeku (političkom pobunjeniku) u totalitarnim političkim režimima. Politički roman u južnoslavenskim književnostima (u interkulturnom kontekstu) općenito, a posebno unutar crnogorsko-srpske međuknjiževne zajednice, specifičan je žanr romana u odnosu na politički roman koji se piše na Zapadu i on je međuknjiževna pojava koja je u svom postamentu bila kritika titoističkog režima, i estetski i književni odgovor na poetiku i politiku socrealizma. On je uvjetovan specifičnim povijesno-političkim i društvenim kretanjima tokom XX stoljeća. Njegova estetička koncepcija stvarnosti je utopijska i satirična, koja je istodobno i avangardna optimalna projekcija. Narativ političkog romana je poetički otpor ideološkoj svijesti i dogmatskom viđenju stvarnosti.

Ukratko, ovaj rad trebao bi dati značajan naučni doprinos opisivanju, teorijskom definiranju i tumačenju političkog romana i političke književnosti što još uvijek nije sustavno i žanrovski tretirano u južnoslavenskom interkulturnom kontekstu i komparativnom studiju. U književno-povijesnom smislu rad je nastojao uspostaviti naučno-kritički okvir žanrovskih istraživanja i dati doprinos suvremenim južnoslavenskim književno-naučnim istraživanjima političkog romana, otvoriti prostor za nova istraživanja i tumačenja već kanonizirane južnoslavenske književnosti u razdoblju obnove modernizma i postmoderne.

U interpretacijama kanonskih romana južnoslavenske književnosti politika i političko su bili analizirani kao dio književno-poetičkog fenomena kojim se bave međuknjiževni autori kao opsesivnom temom kojoj prilaze s inovativnim formalnim i kompozicijskim rješenjima. Tumačeni su, između ostalih, romani Mihaila Lalića, Oskara Daviča, Iva Andrića, Meše Selimovića, Miodraga Bulatovića, Danila Kiša, Borislava Pekića, Mirka Kovača. U praksi, nijedna studija o političkom romanu nije sposobna obujmiti čitav inventar romana žanra kakav je politički roman. To svakako nije ni bio cilj ovog rada. Cilj ovog rada bio je pronaći zajednički imenilac kanonskih tekstova južnoslavenske književnosti i njihovo žanrovsko uporište, kao mogućnost novog tumačenja u svijetlu sveopće politizacije svih diskurza mišljenja i govorenja, i naći njihovu književnu autentičnost, koja ih ipak čini isključivo vrhunskom i originalnom književnošću, a ne političkim pamfletom.

U tom smislu primjetili smo da se u analiziranim romanima ponavljaju sljedeći čimbenici i elementi međuknjiževnih političkih romana koje smo u ovom radu opisivali: reprezentacije političkih ideologija (komunizma, fašizma, kapitalizma, itd.) i partija, zatvora i logora kao političkih mračnih ideoloških soba, političkih otuđenika i likova političkih vođa ideologa, marionetizacija kao književni postupak, ideologija prostora, lika i dijaloga (preispitivanje i tragična potraga za identitetom i bitkom zarobljenu u ideološkim i političkim tamnicama svijesti koje kroz pripovjedno, odnosno narativno Ja koja automatski postaje političko Ja), reprezentacija historije kao prokletog i tragičnog usuda, prostora koji naseljavaju marginalizirani politički likovi, isljeđivanje kao instrument političkog zla i moći, isljednike i isljeđivane, dokumentarnost i pseudobiografizam kao kompozicijsko-formalno ishodište isljednog postupka i procesa nad političkim zatvorenicima, reprezentacija rata i revolucije kao političkih događaja u kojima dolazi do sukoba ideologija i sistema mišljenja, otpor dogmi i dogmatskom mišljenju, subverzija i ironija, zatim alegorija, satira i utopija kao estetičke koncepcije stvarnosti, i na koncu polifonija kao unutarnja žanrovska struktura romana koja stvara centralizam politika i političkog.

Pozitivni politički, pa čak i radikalnopolitički aspekti političke književnosti moraju biti tek interpretirani i reafirmirani. To jest dimenzija političkog u djelima međuknjiževnih pisaca. Postupajući tako da se izdvoji elemenat političkog i politike u interpretaciji kanonskih djela, a ne odričući se tekovina formalističke i naratološke analize, otkrivaju se suptilne nijanse društvenog i političkog diskursa kod književnih kanona, odnosno šireg i užeg historijskog konteksta u kojem su djela nastajala i koji je na djela utjecao i na koji su ta djela utjecala. Osim toga, otkrivaju se suptilne promjene u književnopoetičkim i kompozicijskim aspektima romana u južnoslavenskom interkulturnom kontekstu. Zapravo, komparativna analiza dobija na još većem značaju i pruža veće mogućnosti kontekstualnog tumačenja. Književno djelo je uvijek u dijalektičkom odnosu s jezikom, književnim žanrovima, formama i praksama i kontekstom u kojem nastaje. Taj odnos je dinamičan i kontinuiran. Pogotovu u žanru kao fenomenu i u političkom romanu. Krajnji radikalni zaključak bio bi da što više interpretiramo političko u romanu ono postaje sve teže uhvatljivo i sve manje znamo koja je njegova funkcija i odnos s književnim, a politički roman postaje fluidan, neuhvatljiv (nedefiniran) i nestabilan (promjenljiv). Njegova dvostruka nedefiniranost dolazi od nedefiniranosti romana kao žanra, ali i fluidnosti pojmova političkog i politike.

To je razlog straha od političkog zbog čega međuknjiževna djela i pisci kao fenomen ni do dan danas nisu dobili svoje udobno mjesto u nacionalnim književnostima, iako to

zaslužuju po mnogim kriterijima. Kritici je potrebna razina međuknjiževnog tumačenja da bi stvorila ili opisala i međuknjiževnu zajednicu i žanrove koji se uklapaju u njihove procese, ali i utjecaj na nacionalne književnosti koji je bio nesumnjiv. To ideje su začeli i razradili autori poput Dioniza Đurišina, Zvonka Kovača i Vladimira Zorića. Kontekst, i analiza konteksta i književnih žanrova u kontekstima, otkriva primjerice složene veze koje je politički roman (a ne samo pisac političkih romana) imao s vremenom u kojem je nastao i kakav je odnos toga žanra na nacionalnim i međuknjiževnim, dakle regionalnim razinama. Podsticajno bi bilo uporediti s tim kakva je sudbina ovih autora u postjugoslavenskom kontekstu. Svaka analiza i interpretacija je i izbor i nužno često reducira djelo na samo jednu njegovu komponentu, ili par. Ne tvrdimo da baveći se političkim djelo se nužno ne reducira. Kritički impuls ovog rada je bio da se ne bježi od teme “političkog” i “politike” kao nečiste demonske sile koja nema nikakve veze s književnošću i njezinim instrumentarijem. Tako se daju najrazličitija imena politici i političkom u književnosti da se obilježi “odustno prisustvo”, “nesvjesno”, sakriveno, subverzivno. Dakle, težnji se da se politika i političko ne imenuju. Politički roman se nalazi ali i izlazi iz književnoistorijskih procesa ne samo na nacionalnim nego i na nadcionalnoj razini, dakle nacionalnim osobama koje se ponavljaju na međuknjiževnoj razini, ali na europskoj i svjetskoj. Politički roman je kosmopolitski i globalni žanr, proizvod modernističkog projekta, ali i njegova najveća aporija.

Ni jedan od političkih romana ne razrješava ideološke i partijske antagonizme kao što ih ne razrješava ni roman *Pesma*. Ne razrješava ni političke antagonizme između klasa i „naroda“ ni roman *Svadba*. Također, ne razrješava ni antagonizam između čovjeka i povijesti ni roman *Prokleta avlija*. Politički roman na koncu ne razrješava ni konflikt, odnosno kontradikciju koja se rađa između čovjeka i Revolucije, kao što to ne čini ni roman *Grobnica za Borisa Davidovića*, niti između čovjeka i prošlosti roman *Kako upokojiti vampira*. Sve su to fenomeni koje je stvorio čovjek za sebe i, nevjerojatno paradoksalno, protiv sebe. To je kontradikcija koju pokušava reprezentirati politički roman, ali je ne rješava.

Isto kao što je i roman i političko u kontradikciji, tako su i čovjek i političko: „Dva kratka fragmenta koja su istaknuta na početku kao moto – poput paradigmi iz kakvog lafkadijevskog dnevnika – svedoče o dilemi koja prožima celu ovu knjigu: o protivrečnostima između homo politicus i homo poeticus. (Dvojnost koja se naslućuje, ako se ne varam i u mojim beletrističkim radovima.) Ta dva stava su dva pola jedne te iste intelektualne osovine; oni se, međutim, odbijaju kao dve istoznačne magnetne sile“ (Kiš 2006: 11). Na sociološkom nivou, kako to naziva Jameson, ti ideološki glasovi klasa (uostalom poetika i politika kao

glasovi i diskursi) koji čine polifoniju¹²³ političkog romana, ne razrješavaju njihov konflikt; on ih na neki način reprezentira i čini statičnim. Ono što dobivamo jest mogući utopijski svijet (u drugim romanima kao u postmodernista to je distopijski svijet, ali svakako prirodan političkom romanu kao žanru) u kojem se ti glasovi čuju podjednako, i svaki ima „priliku“ da iskaže svoju stranu priče, odnosno svoj svjetonazor. To je svakako dovoljno subverzivno u odnosu na dogmatsku prirodu ideologija koje roman u svoj fiktivni svijet integrira i s kojom je njegova optimalna projekcija u sukobu. Čak se ne događa ni promjena, osim u romanu *Svadba*, gdje potlačeni na kraju postaje pobjednik; iz pozicije subverzije, donjeg svijeta, iz zatvora on dobiva priliku da se popne na nivo pobjednika i na poziciju Moći (tu roman zaista gubi na estetskoj razini jer taj *happy ending* narušava njegov ironijski modus u kojem se kreće lik (junak) i pretvara ga u epski odnosno visokomimetski modus, kako bi se to reklo arhetipskim rječnikom Northropa Fryea), a romantična priča o uspjehu na simboličkom nivou se pretvara u neku modernu bajku. Slična situacija je i s *Pesmom*. Glavni junak umire, on se ipak svojom smrću žrtvuje za uspjeh svoje partijske ćelije i bijega Andrije Vekovića iz zatvora. Uspjeh akcije spašavanja nije prikazan, ali je logičan jer Mića Ranović svojim tijelom (golim životom) zatvara vrata zatvora (mračne ideološke sobe). Tim činom simbolički je zatvorio vrata prostora iz kojih se rađa fašistička ideologija.

Simbolički akt konačne pobjede Miće Ranovića i Tadije Čemerkića prikazani su na drukčiji način. Kod Lalića djeluje kao da je pobjeda konačna i završena, dok kod Davića ostaje nedoumica je li sve ostalo po starom i nakon smrti glavnog junaka i kraja priče. U konačnici, ni slavlje na kraju *Svadbe* nije prikazano kao pobjeda kolektiva (što bi za bajku bilo logično), već individualna pobjeda čovjeka, a time se ostvaruje subverzivna priroda romana u odnosu na ideologiju koju njegov glavni junak predstavlja.

Socijalistički režim baziran je na ekonomskim principima samoupravljanja, a dominantno obilježje ideologije komunizma je da zamišlja društvenopolitički utopijski svijet: to je njegova *forma iskustva*. U projektiranju čovjekove budućnosti, razvijaju se subalterni vidovi izražavanja-*forme vidljivosti* koje zamišljaju drugi utopijski svijet stvarnosti i suvremenosti u kojem se ostvaruje *pluralizam politika* i *ideologija*, ili distopijski svijet logora

¹²³ Na tom nivou Jameson se približava, ili oslanja na Bahtina. S tim što Jameson zamišlja tu polifonijsku strukturu žanra romana kao spoj antagonističkih glasova u konfliktu, dok je kod Bahtina to sve u službi karnevalizacije romana kao žanra, neka vrsta žanrovske demokratske utopije, u kojoj se glasovi naroda (iz narodne kulture) pretvaraju u zvanične diskurse žanra ili visoke kulture. Nije to slučajno što Jameson uzima Bahtina za temelj svoje teorije o interpretaciji, jer postoji i kod Bahtinove teorije neizrečen stav da „karnevalski“ princip *nesvjesno* postoji kao *političko nesvjesno* unutar jednog političkog i društvenog sustava moći koji ga drži na vlastitoj margini.

(kao margine ili skrivene strane političkog sustava) u kojem smrt nije bezimena nego ipak ima svoj glas, svoj epitaf, svoj dokument i sjećanje. Hoće se reći drukčije prirode su ideološke projekcije budućnosti i one humanističke, subjektivne.

Južnoslavenska književnost u svom razvoju između Drugog svjetskog rata i tijekom sedamdesetih godine doživljava svoj zenit. Dotle je jugoslavenska politika, izašla iz borbe i krvavog sukoba, najstrašnijeg u njezinoj povijesti, prolazila kroz jedan relativno stabilan politički sustav, žurila novom krvavom sukobu, kako bi završila svoj život. Da je točna misao Milana Kundera da roman nekad nema veze s hektičnim promjenama svijeta, možemo zaključiti ako čitamo politički roman koji sve vrijeme upozorava na mogućnosti takvog scenarija, kritizirajući radikalne politike koje vode tim putom. S druge strane, ideološki sloj romana koji je podređen političko-partijskim tendencijama itekako je ukazivao na „hektične“ promjene i pratio ih slijepo kao vjerni sluga. U tom sloju romana moglo se lako pročitati kakve su političke sile i moći planirale i sprovodile u djelo, i ti su romani podređujući se političkim ideologijama postali dio političkog i partijskog programa. Takvi romani nisu bili dio analize ovog rada, iako čine značajan korpus političke književnosti. Njihova sudbina danas je sasvim očigledna. Na njihovom primjeru pokazalo da književnost koja slijepo i ekskluzivno prati politiku svoj život duguje politici, i traje isto onoliko koliko traje politika koja ih programira i koja ih proizvodi.

Važno je napraviti distinkciju koja proizlazi između riječi *poetika* i *politika*. Ponekad djeluje kao da se riječi poetika i politika naprosto zamjenjuju. Poetika se odnosi na kompozicijske, formalno vanjske odlike. Dok se politika i političko u smislu ovog rada odnosi na tematske i unutarnje. No kako je književnost cjelovit sustav u kantovskom smislu riječi, onda je jasno da postoji određena uzročno-posljedična, dijalektična veza i odnos između te dva fenomena. Oni djeluju kao da su nespojivi: heterogeni i oprečni, te se žele poništiti: „**Nije li idealni politički svijet, svijet u kojem politika ne postoji? Nije li uvijek najveći san politike bio da se oslobodi politike?**“ (Siebers 1993: 33, istaknuo E.M.).

Vezivni element dva heterogena način mišljenja, književnog i političkog, koji omogućuje da se dvije divergentne ljudske prakse spoje je **fikcija**. San književnosti je da se oslobodi politike, paradoksalno, tako što će je usisati u svoj diskurs i učiniti dijelom svoje utopijske optimalne projekcije stvarnosti bez politike i bez ideologije: „Nama, dakle, Jugoslovenima, nama *homo politicus*, a ostalima sve ostalo, sve ostale dimenzije tog čudesnog kristala sa stotinu površina, tog kristala što se zove *homo poeticus*, te poetične životinje koja

pati jednako od ljubavi koliko i sa svoje smrtnosti, od metafizike koliko i od politike (...) **Da li smo zaslužili takvu sudbinu? Bez sumnje**“ (Kiš 2006: 83, istaknuo E.M). Kišova poruka je jasna da pisci, a i čitaoci kao i recepcija knjiga iz ovog vremena i prostora, nije mogla da se otrgne silama političkog i nacionalnog kao jednog od derivata ideološkog i dogmatskog mišljenja, i kao takva morala je biti tragična. Bez obzira na očigledno nezadovoljstvo (ili bijeg) međuknjiževnih autora zbog političkog tumačenja njihovih djela, svakako i oni sami su svojim knjigama učestvovali u formiranju jedne šire povijesne slike (mozaika), uloge čovjeka u društvu i politici kao dominantom društvenih kretanja, i čovjekovog političkog djelovanja. Djelo međuknjiževnih pisaca eklatantno otkriva sve aporije političkog u književnosti. Njihovo djelo je borba i otpor dogmatskom mišljenju, ili kako Kundera naziva pravi roman-on je uvijek antidogmatski. No, važno je da se njihova djela na svu sreću ne mogu svesti isključivo na politiku i političko, kao jednu od površina čudesnog kristala zvanog književnost. Upravo je strah od političkog (kao nečeg glasnog i vulgarnog, dakle nečistog i antiknjiževnog, drugog) bio pokretač mnogih subverzivnih naracija i alegorijskih narativa unutar južnoslavenske književnosti. Tako se u ovom radu pokušalo otirkri *middle ground*, srednji put, paradoksalna težnja i avantura da se spoji političko i književno (estetsko) i na koji način su to međuknjiževni i kanonski autori južnoslavenske književnosti činili.

Paradoksalna težnja da se roman, ali i sama politika, oslobode politike ne razrješava se ovim radom. Rad je imao za cilj prikazati na koji način književnost i roman koristi i obrađuje politiku i političko, onoga trenutka kada ona postaje njezina glavna preokupacija i tema, te koji se postupci grupiraju oko teme „politike“ i „političkog“ u južnoslavenskoj književnoj praksi. Ovim radom ne iscrpljuju se svi politički romani, ni sve podvrste toga žanra, a pogotovo ne romani izvan srednjojužnoslavenske međuknjiževne jezičke zajednice. Ovim radom se na izvjestan način potvrđuje, ali i reinterpretira južnoslavenski književni kanon.

Roman i književnost i dalje se čitaju, ali od njih se u XXI. stoljeću ne očekuje koliko se očekivalo u XX., niti imaju približnu važnost¹²⁴ ni političku ni društvenu. Na kraju valja istaknuti da je XXI. stoljeće dugo čekalo na nastavak tradicije žanra političkog romana. Prekinuta ratom na kraju XX. stoljeća, u okviru književnih zajednica i nacionalnih književnosti, počinju se javljati romani i takozvano *ratno pismo*, koji direktno govore o iskustvima rata. Politički roman tek u XXI. stoljeću, kada su se nacionalne književnosti već učvrstile u

¹²⁴ Usp.: „Jedna od najvažnijih promena jeste to da se, iz mnogobrojnih razloga kojima ćemo se baviti u ovoj knjizi, istočnoevropska književnost, barem u tradicionalnom smislu ozbiljne proze, drame i poezije, više ne smatra toliko važnom kao nekada“ (Vahtel 2006: 8).

južnoslavenskom kulturnom kontekstu i države jasno definirale svoje politike, počinje ponovno uspostavljati svoj međuknjiževni karakter. U crnogorskoj književnosti javljaju se romani koji preispituju politike i ideologije koje su dovele do novih političkih i društvenih uređenja.

Važna tema recentnijih političkih romana jeste AB revolucija – koja nije ni bila prava revolucija – već samo ime za rušenje države i političkog sustava koji je već bio iznutra srušen. Politički roman u interkulturnom kontekstu u XX stoljeću bio je *političko nesvjesno* događajima kao što su IB rezolucija. U svojim najzrelijim djelima bio je reprezentacija povijesti logora (kako smo pokazali u prvom i drugom poglavlju). Svoju tradiciju reprezentacije političkih (s)lomova politički roman nastavio je onda kada je AB revolucija ušla u njegov narativ. AB revolucija koja se dogodila 1988. godine bila je početak krvavih građanskih sukoba na kulturno-političkom prostoru koji politički roman u svojoj kratkoj povijesti nastoji opisati. AB „revolucija“ je prvi put u crnogorskom političkom romanu reprezentirana i opisana u romanu *Čovjek bez lica* autora Milorada Popovića objavljenom 2016. godine. Trebalo je proći dvadeset i osam godina da bi se stekli uvjeti da roman reinterpretira početke političke tranzicije novog društva i nove države. Ovaj roman ima sve čimbenike i elemente međuknjiževnih političkih romana koje smo u ovom radu opisivali: reprezentacije ideologija, zatvora i logora, političkih otuđenika, marionetizacija kao postupak, lik političkog vođe, ideologija prostora, lika i dijaloga (preispitivanje i tragična potraga za *identitetom* i bitkom zarobljenu u ideološkim i političkim tamnicama svijesti koje kroz pripovjedno, odnosno narativno Ja koja automatski postaje političko Ja), reprezentacija historije kao prokletog i tragičnog usuda prostora koji naseljavaju ti marginalizirani likovi, opisuje širok kulturni prostor i povijest od Crne Gore, preko Hrvatske i Italije i nazad.

No, važna činjenica jest da ovaj roman proširuje obzor žanra političkog romana graničeći se s žanrom koji se naziva špijunski roman ili detektivski roman, žanrom prakticiranim u tradiciji engleskog jezika, više nego li u tradiciji južnoslavenskih jezika. Važna je, također, činjenica da se autor romana prije svega ostvario kao politički pisac, što bi se današnjim rječnikom kazalo kao politički analitičar, te je objavio mnoge knjige koje se tiču pitanja politike i političkog. Taj diskurs pogotovo se vidi u prvom poglavlju koje je esejističkog i naučno-diskurzivnog tipa. Autor analizira razloge raspada Jugoslavije i pojave novih političkih projekata i nacionalizama, vraćanja u blisku prošlost u socijalistički sustav koji je terorizirao i marginalizirao političke neistomišljenike, pa sve do kritike pseudokapitalističke političke stvarnosti u kojoj živi narator u Crnoj Gori, i njezine hladne nezainteresiranosti za

ljudske sudbine. Narator pravi cikličnu strukturu romana, u kojoj se nalaze marginalizirani likovi, i marginalizirani narator. Narator priče na sahrani oca djeluje kao Kamijev junak iz romana *Stranac*. Roman se završava na Cetinju (uostalom kao i *Grobnica za Borisa Davidovića*), i narator na posljednjim stranicama spominje Danila Kiša, kao očigledan omaž tradiciji iz koje ovaj roman i nastaje, koja se u crnogorskom kontekstu i na crnogorskom jeziku nastavila s četrdesetih dugih godina prekida.

U XXI. stoljeću ne može se govoriti ni o desetljećima kao mikroperiodizaciji, ali ni o generacijama. U crnogorskom kontekstu s početka XX. stoljeća ordinirala je „mlađa generacija pisaca“, koja je uistinu pokazivala stilske, poetičke i „političke“ razlike. *Generacija mlađih pisaca* bila je proizvod emancipiranja književnosti i nacionalnog osamostaljenja u novim političkim okolnostima. Nakon raspada Jugoslavije možemo govoriti isključivo o kategoriji književnih djela. Govorimo o pojedinačnim djelima (npr. autora kao što su Svetislav Basara, Miljenko Jergović, Milorad Popović, Andrej Nikolaidis, Aleksandar Hemon) koji se objavljuju u kontekstima nacionalnih književnosti, i korespondiraju s tradicijom romana začetom početkom pedesetih godina XX. stoljeća u južnoslavenskom kontekstu. Situaciju u postkomunističkom dobu već je odlično opisao Endru Baruh Vahtel u knjizi *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma*: „Od 1989. godine u Istočnoj Evropi su se pojavili mnogobrojni daroviti pisci, a jedan od zadataka ove studije jeste i da se pozabavi nekim od njih, makar delimično zato da podstakne čitaoce da uvide kako se dela na nivou onih koji su u prethodnim decenijama stvarali pisci poput Kundere, Aleksandra Solženjicina, Vislave Šimborske ili Danila Kiša u Istočnoj Evropi i dalje pišu, čak i posle pada komunizma“ (Vahtel 2006: 7). Upravo je žanr u međuknjiževnom kontekstu ostao jedini spas, ili bolje rečeno koncept koji može održati ovu književnost u polju traženja zajedničkog i sličnog.

Na neki način je i naš rad nastojao i opisao književnu tradiciju na koju su se spomenuti pisci oslonili u svojem pisanju, te novim političkim i teorijskim pogledom osvijetliti književnu tradiciju političkog romana što su je ostavili, između ostalih, pisci koje nabraja Vahtel. Tradicija političkog romana nastavila se tek u XXI. stoljeću, stoljeću izuzetno brzih i nestabilnih društveno-političkih prilika i promjena, pogotovo tehnoloških i geopolitičkih (pandemija virusa Corona zatvorila je čovjeka, pa čak cijele države i nacije, u još uže logore), stoljeću koje još uvijek čeka na roman da svoj odgovor i nove estetske domete.

Utjecaj romana na publiku i politiku postao je marginalan i marginaliziran, pogotovo kada je u pitanju politički roman. Možda je to znak početka njegove obnove i revitalizacije.

Možda je politički roman bio pokušaj odgovora na Krležino pitanje: „...kako da se prikaže ova evropska drama, spram koje najkrvavije Homerove slike izgledaju kao naivna opereta?“ (Krleža 1983: 131). Napokon, politički roman oslobađa čovjeka ropstva ideologijama, institucijama, historiji i politici, makar dok traje čitanje. Ako je politički roman bio prozor u nesreće i kontradikcije *imperijalističkog* XX. stoljeća, nadamo se da će politički roman XXI. stoljeća biti prozor u njihovo razrješenje na koje se još uvijek čeka, prozor u utopiju i prozor u bolji i humaniji svijet.

10. POPIS LITERATURE

Agamben, Giorgio. 2006. *Homo sacer. Suvremena moć i goli život*. Prev. M. Kopic. Zagreb: Multimedijalni institut i Arkzin. d.o.o.

Ahmetagić, Jasmina. 2014. *Pripovedač i priča*. Priština: Leposavić.

Altiser, Luj. 2015. *Ideologija i državni ideološki aparati*. Prev. Andrija Filipović. Beograd: Karpos.

Andrić, Ivo. 1977. *Travnička hronika*. Sarajevo/Zagreb: Svjetlost, Mladost.

Andrić, Ivo. 2003. *Prokleta avlija*. Podgorica: Vijesti.

Arent, Hana. 1998. *Izvori totalitarizma*. Prev. Slavica Stojanović i Aleksandra Bajazetov-Vučev. Beograd: Feministička izdavačka kuća.

Bagić, Krešimir. 2016. *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970.-2010* Zagreb: Školska knjiga.

Bagić, Krešimir. 1988. „Nova romaneskna autentičnost u prozama Danila Kiša“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti. Zbornik radova 3*. Ur. Ernest Fišer i Franjo Grčević. Zagreb/Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Uredništvo časopisa Gesta: 148-158.

Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*. Prev. Ivan Šop i Tihomir Vukčević. Beograd: Nolit.

Bahtin, Mihail. 1989. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit.

Bal, Mieke. 2009. *Naratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

Bandić, Miloš. 1965. *Mihailo Lalić Povest o ljudskoj hrabrosti*. Titograd: Grafički zavod.

Barac, Antun. 1959. *Jugoslavenska književnost*. Zagreb: Matica Hrvatska.

Beker, Miroslav. 1995. *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Berk, Piter. 2010. *Osnovi kulturne istorije*. Prev. Marina Marković. Beograd: CLIO.

Biočina, Branko. 1988. „Davičova »Pesma« i tipologija negativnog junaka“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti. Zbornik radova 3*. Ur. Ernest Fišer i Franjo Grčević.

Zagreb/Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Uredništvo časopisa Gesta: 137-141.

Biti, Vladimir. 2017. „Miroslav Krleža i povijest hrvatskog razvlaštenja“. U: *Umjetnost riječi* LXI, 1–2: 1-26.

Blotner, Joseph. 1966. *The Modern American Political Novel 1900-1960*, Austin & London: University of Texas Press.

Bulatović, Miodrag. 2006. *Heroj na magarcu*. Podgorica: Vijesti.

Borhes, Horhe Luis. 2012. *Nova istraživanja*. Beograd: Paideia.

Božić Blanuša, Zrinka. 2014. „Ispisivanje traga: Književnost, politika i političko“. U: *Umjetnost riječi* LVIII, 2: 119-137.

Booker, Keith. 2015. *Literature and Politics Today: The Political Nature of Modern Fiction, Poetry and Drama*. Santa Barbara, California: Greenwood.

Bovan, Kosta. 2015. „Modeli političkog čovjeka“. U: *Politička misao* 52, 3: 77-101.

Bošković, Dragan. 2004. *Islednik, svedok, priča*. Beograd: Plato.

Boyers, Robert. 1987. *Atrocity and Amnesia. The Political Novel Since 1945*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Brajović, Tihomir. 2012. *Komparativni identiteti*. Beograd: Službeni glasnik.

Brlek, Tomislav. 2015. *Lekcije. Studije o modernoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Brühwiler, Claudia Franziska. 2013. *Political Initiation in the Novels of Philip Roth*. New York/London/New Delhy/Sydney: Bloomsbury.

Brozović, Domagoj. 2018. *Poetika prešućivanja*, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

But, Vejn. 1976. *Retorika proze*. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit.

Cerwiński, Maciej. 2017. „Putovanje kao alegorija u prozi o Drugome svjetskom ratu“. U: *Umjetnost riječi* LXI 3-4: 157-332.

Cerwiński, Maciej. 2018. *Drugi svjetski rat u hrvatskoj i srpskoj prozi (1945-2015)*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Cuddon J.A. 1991. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin books.

Cvitan, Dalibor. 1973. „Blitva – totalni ikon Zla“. U: *Republika XXIX*, 6: 611-616.

Churchill, Winston. 1946. „Churchill's Iron Curtain Speech“. <https://www.wcmo.edu/about/history/iron-curtain-speech.html> Internet. 12. prosinca 2019.

Čadenović, Jovan. 1984. „Roman Svadba kao prelomni događaj u našoj književnosti“. U: *Mihajlu Lalić u počast. Zbornik radova*. Titograd: CANU.

Davis, Lennard. 2014. *Resisting novels. Ideology and fiction*. Oxfordshire: Routledge.

Davidson, James F. 1961. „Political Science and Political Fiction“. U: *The American Political Science Review* 55, 4: 851-860. <https://www.jstor.org/stable/1952532> Internet. 12. prosinca 2019.

Davičo, Oskar. 1981. *Pod-sećanja*. Sarajevo: Svjetlost, OOUR Izdavačka djelatnost.

Davičo, Oskar. 1988. *Pesma*. Sarajevo: Svjetlost.

Deutcher, Isaac. 1990. *Heretici i renegati*. Prev. Zdenka Grgić. Zagreb: August Cesarec.

Donat, Branimir. 1973. „Miroslav Krleža i hrvatski politički roman“. U: *Republika XXIX*, 6: 645-650.

Dostojevski, Fjodor. 1964. *Zli dusi*. Prev. Kosana Cvetković. Rijeka: Otokar Keršovani.

Džalto, Davor. 2019. „Jugoslavija: snovi i stvarnost“. U: *Noam Čomski. Jugoslavija. Mir, rat i raspad*. Prir. Davor Džalto. Prev. Tanja Milosavljević. Beograd: Samizdat.

Džejmson, Frederik. 1984. *Političko nesvesno*. Prev. Dušan Puhalo. Beograd: Rad.

Džojš, Džems. 2015. *Portret umetnika u mladosti*. Prev. Petar Ćurčija. Podgorica: Nova knjiga.

Đurišin, Dioniz. 1997. *Šta je svetska književnost?*. Prev. Miroslav Dudok. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarica Zorana Stojanovića.

Đurović, Miroslav. 2020. *Studije i ogledi o crnogorskoj poeziji*. Cetinje: FCJK.

Fuko, Mišel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati-Nastanak zatvora*. Prev. Ana A. Jovanović. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Eaghton, Terry. 2003. *Marxism and literary criticism*. London/New York: Taylor & Francis e-Library

Eco, Umberto. 2005. *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Prev. Tomislav Brlek. Zagreb: Algoritam.

Flaker, Aleksandar. 1979. „O tipologiji romana“. U: *Moderna teorija romana*. Prir. Milovoj Solar. Beograd: Nolit.

Flaker, Aleksandar. 2011. *Period, stil, žanr*. Beograd: Službeni glasnik.

Flober, Gustav. 2011. *Pisma*. Prev. Milan Predić. Beograd: Lom.

Franić Tomić, Viktoria. 2008. „Banket u blitvi“ Miroslava Krležje ili fauna u flori“. U: *Croatica et Slavica Iadertina*, 4, 4: 437-466.

Hašek, Jaroslav. 2004. *Doživljaji dobrog vojnika Švjeka*. Prev. Nada Gašić. Zagreb: Jutarnji list.

Howe, Irving. 2002. *Politics and the novel*. Chicago: Ivan R. Dee.

Iglton, Teri. 2018. *Marksizam i književna kritika*. Prev. Goran Drinčić. Cetinje: FCJK.

Ivić, Nenad. 2021. *Građanski rat riječi*. Zagreb: Mizantrop.

Ivon, Katarina. 2012. „Identitet bez identiteta (Ćamil između Istoka i Zapada“. U: *Croatica et Slavica Iadertina* 8/1, 8: 299-312.

Jergović, Miljenko. 2014. *Nadežda Mandeljštam: Strah i nada*. <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/nadezda-mandeljstam-strah-i-nada/> Internet. 10. prosinca 2019.

Jergović, Miljenko. 2016. „*Vrata od utrobe*“ roman je o Hercegovini, o biblijskom Jobu i o komunizmu. <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/vrata-od-utrobe-roman-je-o-hercegovini-o-biblijskom-jobu-i-o-komunizmu/> Internet. 01. kolovoza 2020.

Jestrović, Zora. 1996. *Poetika fragmentarne proze Mihaila Lalića*. Beograd: Pangraf.

Jokić, Branko. 2012. *Trajno i prolazno*. Podgorica: ICJK.

- Karen, Jurs Munby, Jeromme Carroll i Steve Giles (ur.). 2013. *Postdramatic Theatre and the Political*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury.
- Kazaz, Enver. 2004. *Bošanjački roman XX vijeka*. Zagreb/Sarajevo: Naklada Zoro.
- Kazaz, Enver. 2019. *Poetike truleži, melanholije i nostalgije u Gradu u zrcalu i Vratima od utrobe*. <http://ivanlovrenovic.com/clanci/recenzije/enver-kazaz-o-poetikama-mirka-kovaca/> Internet. 01. prosinca 2020.
- Kiš, Danilo. 1985. *Grobnica za Borisa Davidovića*. Beograd: BIGZ.
- Kiš, Danilo. 1985b. *A tomb for Boris Davidovich*. London, Boston: Faber Faber Inc.
- Kiš, Danilo. 1990. *Enciklopedija mrtvih*. Beograd: BIGZ.
- Kiš, Danilo. 2005. *Čas anatomije*. Beograd: Prosveta.
- Kiš, Danilo. 2006. *Homo poeticus*. Beograd: Prosveta.
- Kiš, Danilo. 2007. *Život, literatura*. Beograd: Prosveta.
- Konstantinović, Radomir. 1980. *Davičo*. Beograd: Rad.
- Kovač, Zvonko. 1988. „Suodnosi „prisposobljene“ povijesti jugoslovenskih književnosti“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti. Zbornik radova 3*. Ur. Ernest Fišer i Franjo Grčević. Zagreb/Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Uredništvo časopisa Gesta: 43-51.
- Kovač, Zvonko. 2011. *Međuknjiževne rasprave*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kovač, Zvonko. 2016. *Interkulturene studije i ogledi. Međuknjiževna čitanja, mentorstva*. FF Zagreb: FF press.
- Kovač, Nikola. 1988. *Roman, istorija, politika*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kovač, Mirko. 2006. *Vrata od utrobe*. Podgorica: Vijesti.
- Koestler, Arthur. 2004. *Pomračenje o podne*. Prev. Željko Bujas. Zagreb: Jutarnji list.
- Korać, Stanko. 1974. *Hrvatski roman između dva rata 1914: 1941*. Zagreb: August Cesarec.
- Kundera, Milan. 2002. *Umjetnost romana*. Prev. Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar.
- Kundera, Milan. 2007. *Iznevjerene oporuke*. Prev. Ana Prpić. Zagreb: Meandar.

Kramarić, Zlatko. 1998. „Povijesno-politički diskurs(i) u opusu Miroslava Krleže (fragment iz veće studije)“. U: *Književnost, povijest, politika*. Prir. Zlatko Kramarić. Osijek: Svjetla grada: 13-28.

Kravar, Zoran. 1995. „Nacionalno pitanje u djelima Miroslava Krleže“. U: *Radovi Leksiografskog zavoda „Miroslav Krleža“* 4: 9-18.
<https://www.lzmk.hr/images/radovi4/zoran%20kravar%20nacionalno%20pitanje%20u%20djelima%20miroslava%20krleze.pdf> Internet. 15. rujan. 2019.

Krleža, Miroslav. 1975. *Aretej*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje, Mladost.

Krleža, Miroslav. 1977a. *Banket u Blitvi I i II*. Beograd: Prosveta.

Krleža, Miroslav. 1977b. *Banket u Blitvi III*. Beograd: Prosveta.

Krleža, Miroslav. 1977c. *Eseji I-Jugoslavenske teme*. Beograd: Sloboda.

Krleža, Miroslav. 1983. *Dijalektički antibarbarus*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje.

Krleža, Miroslav. 1988a. *Svjedočanstva vremena*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje.

Krleža, Miroslav. 1988b. *Gdje smo i kako smo*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje.

Krleža, Miroslav. 1988c. *Pisma*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje.

Krleža, Miroslav. 1988d. *Svjetiljke u tmini*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje.

Krleža, Miroslav. 1988e. *Zapisi sa Tržića*. Sarajevo: Nišro Oslobođenje.

Krleža, Miroslav. 2018. „Miroslav Krleža pripovijeda o adaptaciji svoga romana *Banket u Blitvi*“. <https://www.youtube.com/watch?v=DniBS6siBbk> Internet. 01. kolovoza 2020.

Kritičari o Mihailu Laliću. 1984. Beograd: Nolit.

Lalić, Mihailo. 2004. *Svadba*. Podgorica: Vijesti.

Lalić, Mihailo. 2015. „RTCG, emisija TV Arhiv: Život knjige - Mihailo Lalić“. <https://www.youtube.com/watch?v=ZBRmAjM5moA&t=200s/> Internet. 01. kolovoza 2020.

Lasić, Stanko. 1982. *Krleža Kronologija života i rada*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Lauer, Reinhard. 2013. *Miroslav Krleža hrvatski klasik*. Zagreb: Ljevak.

- Leitch, Vincent. (ur.). 2010. *The Norton Anthology Theory and Criticism*. New York/London: W.W Norton and Company.
- Longinović, Tomislav. 2013. *Granična kultura: Politika identiteta u četiri slovenska romana 20. veka* Beograd: Službeni glasnik.
- Lukács, Georg. 1990. *Teorija romana*. Prev. Kasin Prohić. Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost.
- Lukić, Sveta. 1968. *Savremena jugoslovenska literatura 1945-1965*. Beograd: Prosveta.
- Mandić, Ethem. 2015a. *Pripovjedna proza Huseina Bašića i Zuvdije Hodžića*. Podgorica/Cetinje: FCJK, CEKUM.
- Mandić, Ethem. 2015b. „Svadba – Modernistički politički roman i borba političkih ideja“. U: *Život i djelo Mihaila Lalića. Zbornik*. Ur. Novica Samardžić i Aleksandar Radoman. Podgorica: FCJK, Matica crnogorska: 203-223.
- Mandić, Ethem. 2012. „Pripovijedanje i dokumentarnost u djelu *Grobnica za Borisa Davidovića*“. U: *Lingua Montenegrina* V, 2-10: 149-159.
- Markjević, Henrik. 1974. *Nauka o književnosti*. Prev. Stojan Subotin. Beograd: Nolit.
- Matz, Jesse. 2004. *The Modern Novel: A short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Martens, Michael. 2020. *U požaru svetova: Ivo Andrić - jedan evropski život*. Prev. Valeria Fröhlich. Beograd: Laguna.
- Milanja, Cvjetko. 1988. „Pretpostavke za proučavanje tipologije poratne poetske prakse“. U: *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti. Zbornik radova 3*. Ur. Ernest Fišer i Franjo Grčević. Zagreb/Varaždin: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Uredništvo časopisa Gesta: 100-103.
- Milne, Gordon. 1966. *The American Political Novel*. University of Oklahoma Press: Norman.
- Milošević, Milošević. 2016. „Sledbenik boga Dionisa“. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/09/Polja-244-245-2-4.pdf>/ Internet. 01. prosinca 2020.
- Danilo Kiš (1935-2005): između poetike i politike*. 2005. Prir. Mirjana Miočinović. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, Altanova.

- Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Prev. Vida Flaker. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Nansi, Žan Lik. 2017. *Nacistički mit. Dekonstrukcija hrišćanstva*. Prev. Ugo Vlasisavljević. Beograd: FMK.
- Nemec, Krešimir. 1998. *Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000*. Zagreb: Školska knjiga.
- Nemec, Krešimir. 2010. *Čitanje grada*. Zagreb: Ljevak.
- Nemec, Krešimir. 2016. *Gospodar priče-Poetika Ive Andrića*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ontl. Alen. 2016. *Oblici društvenoga komentara u kairskoj trilogiji i trilogiji USA*. Neobjavljeni doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Orvel, Džordž. 2016. *U utrobi kita*. Prev. Mirjana Radmilović. Beograd: LOM.
- Orvel, Džordž. 2003. *Životinjska farma*. Prev. Zoran Jeftić. Podgorica: Vijesti.
- Orr, John. 1989. *Tragic realism and modern society*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London: The Macmillan Press LTD.
- Palavestra, Predrag. 2012. *Posleratna srpska književnost 1945-1970 i njena istorija*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pavličić, Pavao. 1983. *Književna genologija*. Zagreb: SNL.
- Pekić, Borislav. 1991. *Kako upokojiti vampira*. Beograd: Prosveta, Bigz.
- Pekić, Borislav. 2012. *Zlatno doba dijaloga*. Beograd: Službeni glasnik.
- Petrović, Svetozar. 2009. *Nauka o književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pichois, Cl. i A.M Rousseau. 1973. *Komparativna književnost*. Prev. Jerka Belan. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pirjevec, Jože. 2016. *Tito i drugovi*. Podgorica: Nova knjiga.
- Pižurica, Krsto. 2014. *Poetika romana Mihajla Lalića*. Podgorica: FCJK.
- Popović, Milorad. 2016. *Čovjek bez lica*. Zagreb/Cetinje: Fraktura, Okf.

- Příbáň, Michal. 2020. „Kako je Josef Škovrecký tražio i kako nije pronašao put do socijalizma“. U: *Književna smotra*, 52, 198(4): 47-59.
- Prins, Džerald. 2011. *Naratološki rečnik*. Prev. Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.
- Radič, Viktorija. 2020. *Danilo Kiš: Život, delo i brevijar*. Prev. Marko Čudić. Podgorica/Cetinje: Nova knjiga, Nacionalna biblioteka Đurđe Crnojević.
- Radojević, Radoje. 2012. *Studije i ogledi iz montenegristike*. Podgorica: ICJK.
- Rancière, Jacques. 2004. *The flesh of words: The politics of writing*. Stanford California: Stanford University Press.
- Ransijer, Žak. 2008. *Politika književnosti*. Prev. Marko Drča, Gorana Prodanović, Mirjana Marinković, Jelena Mihailović/Jelena Stefanović, Olivera Ranković i Marina Sudar. Novi Sad: Adresa.
- Ransijer, Žak. 2010. *Filmska fabula*. Prev. Jasna Vidić. Beograd: Clio.
- Ransijer, Žak. 2012. *Na rubovima političkog*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Fedon.
- Ransijer, Žak. 2013. *Sudbina slika. Podela čulnog. Estetika i politika*. Prev. Olja Petronić. Beograd: Centar za medije i komunikacije.
- Ransijer, Žak. 2014. *Nesaglasnost*. Prev. Ivan Milenković. Beograd: Fedon.
- Ricoeur, Pol. 2012. „Politički paradoks“. Prev. Divina Marion. U: *Politička misao* 49, 1: 184-205.
- Riker, Pol. 1993. *Vreme i priča*. Prev. Slavica Miletić i Ana Moralić. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Riklin, Mihail. 2010. *Komunizam kao religija*. Prev. Ivo Alebić. Zagreb: Fraktura.
- Rimon-Kennan, Šlomit. 2006. *Narativna proza*. Prev. Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Rivkin, Julie i Michael Ryan. 1998. *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Said, Edvard. 2008. *Orijentalizam*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: XX vek.

Scheingold, Stuart A. 2010. *The Political Novel Re-Imagining the Twentieth Century*. New York: The Continuum International, Publishing Group.

Selimović, Meša. 1986. *Pisci, mišljenja i razgovori*. Beograd: Bigz.

Selimović, Meša. 2014. *Derviš i smrt*. Beograd: Vulkan.

Siebers, Tobin. 1993. *Cold War Criticism and Politics of Scepticism*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Smit, David. 2019. *Power and Class in Political Fiction*. Switzerland: Springer Nature Switzerland AG, Cham.

Šklovski, Viktor. 1969. *Uskrsnuće riječi*. Prev. Juraj Bedenicki. Zagreb: Stvarnost.

Škvor, Boris i Nebojša Lujanović, 2010. „Andrić kao model izmještenog pisca (ili kako je otvoren prostor za ‘pozicioniranje između’ nacionalnog korpusa i kulturalnih paradigmi”. U: *Flumensia*, 22, 2: 37-52.

Speare, Morris Edmund. 1924. *The political novel*. New York: Oxford University Press.

Štiks, Igor. 2016. *Državljanin, građanin, stranac, neprijatelj*. Prev. Hana Dvornik i Srđan Dvornik. Zagreb: Fraktura.

Stević, Aleksandar. 2014. „Grčka tragedija i politika žanra“. U: *Politika tragedije*. Prir. Aleksandar Stević. Beograd: Službeni glasnik: 7-36.

Tinjanov, Jurij. 1998. *Pitanja književne povijesti*. Prev. Dean Duda. Zagreb: Matica Hrvatska.

Todorova, Marija. 2015. *Imaginarni Balkan*. Prev. Karmela Cindrić. Zagreb: Ljevak.

Tomaševski, Boris. 1998. *Teorija književnosti*. Prev. Josip Užarević. Zagreb: Matica Hrvatska.

Tompson, Mark. 2014. *Izvod iz knjige rođenih*. Prev. Muharem Bazdulj. Beograd: Clio.

Vahtel, Endru Baruh. 2006. *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma*. Beograd: Stubovi kulture.

Vargas, Jennifer Hardford. 2017. *Forms of Dictatorship*. New York: Oxford University Press.

Velek, Rene. i Voren, Ostin. 1965. *Teorija književnosti*. Prev. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević- Beograd: Nolit.

Vidan, Ivo. 1970. *Nepouzdan priповjedač*. Zagreb: Matica Hrvatska.

- Vidulić Lacko, Svjetlan. 2017. „Književno polje SFRJ-a: podsjetnik na tranziciju dugog trajanja“. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić i Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 41-43.
- Vučković, Radovan. 1986. „Politički roman“. U: *Krležina dela*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Vučković, Radovan. 2013. *Moderni roman dvadesetog veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Živković, Dragiša. 2001. *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov.
- Žmegač, Viktor. 2004. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Žižek, Slavoj. 2006. *Škakljivi subjekt: Odsutni centar političke ontologije*. Prev. Dinko Telećan. Sarajevo: Šahinpašić.
- Zogović, Radovan. 1947. *Na poprištu*. Beograd: Kultura.
- Zogović, Radovan. 1983. *Usputno o nezaobilaznom*. Titograd: CANU.
- Zogović, Radovan. 2009. *Voćka na udarcu*. Cetinje: Okf.
- Zorić, Vladimir. 2005. *Kiš, legenda i priča*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Zorić, Vladimir. 2019. „Fantom Srednje Evrope kruži Jugoslavijom“. U: *Jugoslavenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma*, Prir. A. Marčetić, B. S. Pantović, V. Zorić, D. Dušanić. Čigoja: Beograd: 81-96.
- Zupan, Vitomil. 1989. Prev. Miljenka Vitezović. *Levitani*. Beograd: BIGZ.
- Welch, Stephen. 2009. *Koncept političke kulture*. Prev. Srđan Dvornik. Zagreb: Politička kultura.
- Wellek, René. 2015. *Književna teorija, kritika i povijest*. Prev. Slaven Jurić. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Wilding, Michael. 1980. *Political fictions*. London/Boston: Henely Paul, Routledge & Kegan.
- Wisker, Gina. 2010. *Ključni pojmovi postkolonijalne književnosti*. Prev. Predrag Raos. Zagreb: AGM.

11. ŽIVOTOPIS I OBJAVLJENI RADOVI AUTORA

Ethem Mandić rođen je 12.12.1986. godine u Podgorici. Diplomirao je na Filozofskome fakultetu u Nikšiću, a jednu studijsku godinu proveo je na Filozofskome fakultetu u Zagrebu kao stipendista Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa Hrvatske. Magistrirao je 2015. godine na Filozofskome fakultetu u Sarajevu na Odsjeku za književnost naroda BiH i bosanski jezik. Objavljivao je stručne radove, poeziju, prozu i eseje za više stručnih i časopisa za kulturu i književnost, između ostalih *Lingua Montenegrina*. Učesnik je i organizator više domaćih i međunarodnih naučnih simpozija. Godine 2015. Fakultet za crnogorski jezik i književnost objavio je njegovu monografiju pod naslovom *Pripovjedna proza Huseina Bašića i Zuvdije Hodžića*. Njegov debitantski roman *Knjiga moga oca* objavio je 2016. godine Otvoreni Kulturni Forum (OKF), a 2018. godine zbirku kratkih priča *Grad priča*. Dobitnik je više međunarodnih nagrada za književnost i nauku: 1. Danubius Young Scientist Award, DRC, IDM, Ministry of Austria; 2. A sea of Words, IEMED, Barcelona. Također, dobitnik je Fulbright Visiting Scholar stipendije za 2020. godinu i gostuje kao istraživač i profesor na Indiana University na Odsjeku za slavističke i istočnoevropske jezike i kulture. Trenutno radi kao suradnik u nastavi na Fakultetu za crnogorski jezik i književnost s Cetinja, a od 2017. do 2020. obavljao je funkciju prodekana za nauku i međunarodnu suradnju.

Objavljeni znanstveni radovi:

- Mandić, Ethem. 2019. „Puškinov roman *Kapetanova kći* u kontekstu marksističke, formalističke i ruske kritike – Forma, žanr, revolucija“. U: *Lingua Montenegrina*, 23, 1: 191-210.
- Mandić, Ethem. 2018. „Intertekstualnost i uticaj (Prilog komparativnim istraživanjima)“. U: *Lingua Montenegrina*, 22, 2: 155-165.
- Mandić, Ethem. 2018. „Mitologija i žanrovsko određenje *Gorskog vijenca*“ U: *Cetinjski filološki dani I*. Ur. Novica Vujović. Cetinje: FCJK: 595-616.
- Mandić, Ethem. 2016. „Košmar porodice Kuč (*Crnoturci – san i jazija* Huseina Bašića)“. U: *Lingua Montengrina*, 2, 18: 177-184.

- Mandić, Ethem. 2016. „Pričanje i pripovijedanje kao opsesija u djelima Huseina Bašića i Zuvdije Hodžića“. U: *Lingua Montenegrina*, 17, 1: 121-146.
- Mandić, Ethem. 2016. „Dečije poeme Aleksandra Vuča“. U: *Vaspitanje i obrazovanje*, 2: 109-128.
- Mandić, Ethem. 2015. „Pojam igre u romanu *Školice* Hulija Kortasara“. U: *Lingua Montenegrina*, 15, 1: 335-346.
- Mandić, Ethem. 2015. „O stvaralaštu Lesa Ivanovića“. U: *Lingua Montenegrina*, 16, 2: 219-224.
- Mandić, Ethem. 2015. „Svadba – modernistički politički roman i borba političkih ideja“. U: *Život i djelo Mihaila Lalića*. Ur. Novica Samardžić i Aleksandar Radoman. Cetinje, Podgorica: Matica crnogorska & Fakultet za crnogorski jezik i književnost: 202-222.
- Mandić, Ethem. 2014. „Metodičke i metodološke književno-problemske studije – inovatorska knjiga Milorada Nikčevića“. U: *Lingua Montenegrina*, 14, 2: 341-345.
- Mandić, Ethem. 2013. „Kultura i procesi kretanja u semiotičkim sistemima“. U: *Lingua Montenegrina*, 11, 1: 245-250.
- Mandić, Ethem. 2012. „Pripovijedanje i dokumentarnost u djelu *Grobnica za Borisa Davidovića*“. U: *Lingua Montenegrina*, 10, 2: 149-159.
- Mandić, Ethem. 2012. „Ćorsokaci moderne umjetnosti“. U: *Lingua Montenegrina*, 10, 2: 343-350.