

---

## PORODIČNI METAROMAN

---

PREDRAG BREBANOVIĆ

*Filologija, to je porodica, jer svaka porodica ima svoju intonaciju i citate, i navodnike. I najležiernije prozoborena reč u porodici ima svoju nijansu. A beskrajno, specifično, čisto filološko nijansiranje reči predstavlja osnovu porodičnog života.*

Osip Mandeljštam

U svom lirski intoniranom bečkom predavanju održanom povodom Freudovog osamdesetog rođendana, Thomas Mann je – zatekavši se za trenutak “u veni” psihoanalitičkog diskursa – progovorio i o osobenoj infantilnosti jednog od paradigmatičnih likova vlastite proze. Opisujući *infantilizam* kao “zaostalu dečju prirodu”, zapitao se tada on o ulozi koju u “životu svih nas” igra taj “prevashodni element psihoanalitički” (Mann 1980: 305). Kakav je udeo detinje komponente u oblikovanju celokupnog čovekovog iskustva? Nije li upravo umetnik, kao “u igranju izgubljeni i strasno detinjasti tvor”, neko ko bi nam o tome najbolje mogao posvedočiti? Možda zaista čak i junak *Josifa i njegove braće* – o čijoj sudbini tvorca sâm, na Freudovoj svečanosti, meditira kao o jednom vidu nesvesne i u suštini infantilne mitske identifikacije – ima u sebi nečeg umetničkog?

Naravno, veza između umetnosti i prvog životnog doba, stvaraoca i deteta, nije bila otkriće romanopisca koji je psihoanalizu u predvečerje najvećeg svetskog pokolja – baš zbog njene zaokupljenosti nesvesnim i upućenosti na detinjstvo – doživljavao kao zametak nekog tek nastupajućeg, istinskog humanizma. Prve su decenije minulog stoleća proticale u znaku svakovrsne, ali po duhu pretežno avangardističke, fascinacije dečjom kreativnošću. Takav se trend umnogome može objasniti sve izraženijim preispitivanjima samih temelja kulture i činjenicom opšteg porasta interesovanja za nesvesno, usled čega Mann nije ni mogao biti prvi niti jedini koji je tvrdio da se umetnikovo *Unbewusste* uvek pokazuje kao “detinjski-duboko”, te da otuda često, budući infantilno, prerasta u “nasmešeno svesno”.

Zaokret ka detinjstvu neretko je u međuvremenu značio i potvrdu autorske zrelosti onih koji su ga na različite načine načinili. Tako je recimo Lidija Ginzburg, prisećajući se dvadesetih godina i ukazujući na knjige kao

što su *Detinjstvo Liversove* i *Šum vremena*, tadašnje sovjetske prilike sažeto okarakterisala opaskom da je čitava jedna plodna spisateljska generacija “okrenula na decu” (Etkind 1999: 202). Posebnu je težinu imala pri tom okolnost da se takav pristup, osim što je uveliko već bio prisutan i izvan ruskog konteksta – kojem, pored ostalog, pripada i poklič *deca su naša groteska*, kao i konstatacija da o deci “brblja i peva naš modernizam” – u podjednako meri ticao formalne, koliko i sadržajne komponente. Infantilna neusiljenost i poetičnost tada postaju upadljivo obeležje epohe, a jedan u psihološkom smislu “regresivan” mehanizam u umetničkoj se ravni iskazuje kao neobično produktivan i dojmljiv. Dete je napokon i u književnosti prestalo da bude puka “igračka za strine i tete”:<sup>1</sup> ono tek tada počinje da stiče status autonomnog književnog medija, pa sve učestalije sa tekstualne periferije biva premešteno u središte samo, zadobijajući po pravilu – kada je o fikcionalnoj prozi reč – i poziciju pripovedajuće instance.

Čini se da je moguće razlikovati dva osnovna tipa “dečjih” narativnih tekstova. Na jednoj su strani ostvarenja koja, poput *Kotika Letajeva* (1922), predstavljaju izraz spisateljskog nastojanja da se pripovedno uobliče najraniji doži-

vljaji, i koja obično naginju jezičkom (i ne samo jezičkom) eksperimentu; na drugoj, u delima kakvo je docniji *Limeni bubanj* (1959), detinje ili detinjasto figurira kao signal uspostavljanja (mahom satirične) distance spram porodičnog i društvenog miljea. U prvom idealnom tipu dolazi do saživljavanja sa mališanima i rekonstrukcije dečjeg iskustva, dok se u drugom javlja težnja da se iz infantilnog rakursa sagleda i opiše svet odraslih. Ali, obe opcije podrazumevaju “podetinjenje” narativnog mehanizma, to jest “oslon na različite tipove dječjega estetičkog oblikovanja, ekspresivnoga ponašanja i govornoga komuniciranja”.<sup>2</sup>

Da u procesu kreativnog sazrevanja “okretanje na decu” može i izvan konteksta takozvane dečje književnosti imati odlučujući značaj, potvrđuje nam i evolucija pisca Bore Ćosića (1932). Ostavši do danas bezmalo isključivo poznat i čitan kao autor nekolicine proznih tvorevina pisanih na porodične teme – a nadasve onih u kojima se pojavljuje stilizovani dečji pripovedač – Ćosić je u stvaralačkom smislu doista “odrastao” tako što je “podetinjio”. Nije teško uočiti da se tom autoru oko 1965. događa nepovratan prelom. Posle ranih prevoda Majakovskog (1953, 1955) i prvih romana iz druge

<sup>1</sup> Poznato je da srednjovekovna civilizacija nije pravila nikakvu razliku između sveta odraslih i sveta dece: o otkriću detinjstva kao posledici jedne specifične osećajnosti, proizašle iz novovekovne borbe moralista za preuzimanje kontrole nad procesom obrazovanja i vaspitanja; vidi Arijes 1989: 58–77; a za njegovo “iščeznuće” u savremenoj, amerikanizovanoj kulturi – Postman 1994: 120–142.

<sup>2</sup> Benčić 1991: 175. Izložena se distinkcija delimično poklapa sa onom koju je, krećući se u zoni ruske avangarde, iznela ista autorka. Prema tvrdnji Benčićeve, *futuristički* infantilizam počivao je na “afirmativnom obesmišljanju govora”, dok je *obeirutski*, kao njegov svojevrsni antipod, bio zasnovan na “kritičkom obesmišljanju stvarnosti” (189). Mi smo pak za ovu priliku u svojim načelnim razmatranjima zanemarili poeziju, a kao neophodnost nam se nametnulo i ignorisanje bilo kakvih vremenskih ili prostornih (nacionalnih) ograničenja.

polovine pedesetih (*Kuća lopova* [1956], *Svi smrtni* [1958], *Anđeo je došao po svoje* [1959]), a potom i raznovrsne intermedijalne esejistike iz ranih šezdesetih godina (*Vidljivi i nevidljivi čovek* [1962], *Sodoma i Gomora* [1963]), u njegovom se delovanju, počev od *Priča o zanatima* (1966), zapaža jedan sasvim novi kvalitet. U pitanju je bio prepoznatljiv pripovedni prosede, čijim je “virusom” pisac ubrzo postao “zaražen”, i koji bismo, uz izvesnu meru klasifikatorske grubosti, bez mnogo dvoumljenja za početak mogli podvesti pod drugi (grasovski) od pomenuta dva modela infantilizma.

Ovakva se promena u Ćosićevom slučaju ipak nije mogla smatrati posve iznenađujućom. Početkom šezdesetih, on je za beogradsku Prosvetu priredio i/ili predgovorom opremio izdanja niza “dečjih” klasika, kako južnoslovenskih (J. Jovanović Zmaj, B. Nušić, O. Župančić), tako i inostranih (A. de Saint-Exupéry, J. Swift, D. Defoe, M. Twain). Još snažniji nagoveštaj nadolazećeg “podetinjenja” bila je svakako antologija *Dečja poezija srpska* (1965), koju je pisac – takođe pred vlastiti zaokret – sačinio. Ako u ovoj prilici ostavimo po strani (osnovno) pitanje antologičarevog (subjektivnog) odabira poetskih tekstova, kao i interesantnu (nehronološku) kompoziciju dotične zbirke, pažnju će nam prirodno privući predgovor “Dečja poezija danas”. U njemu pronalazimo i sledeći, unekoliko već programski iskaz:

Infantilizam, masovno osećanje za humor, kao i osećanje humornosti daljeg ljudskog postojanja vezanog za katastrofalne metafizičke klackalice bivstvovanja ili nebivstvovanja, nestvarnost tolikih činjenica stvarno-

sti, ludaštvo i nadrealizam svakog našeg realnog dana, teške i crne šale prisutne i dostupne sve više dečjem prepričavaocu, – sve to oslobodilo je savremenog stvaraoca one granice kojom je dečje biće bilo odvojeno od ljudskih, na mnogo mesta utvrđeno neozbiljnih poslova. (Ćosić 1965: 12–13)

Sa višedecenijske distance, navedenu bismo rečenicu, čitav predgovor, pa i sâm rad na kritici, istoriji i selekciji jednog tako specifičnog književnog materijala, zaista mogli protumačiti i kao predskazanje svega onoga što će u autorovoj docnijoj aktivnosti uslediti. Posebno nam se važnim čini to što je govorom o “infantilizmu”, “humoru”, “ludaštvu i nadrealizmu”, “dečjem prepričavaocu” i “oslobađanju” – kao i svojom opservacijom iz nastavka citiranog pasusa, da “svet je gomila nerazumljivih iracionalnih događaja, gomila dečjih događaja” – priređivač ovde barem donekle prekoračio granice teme koju je sebi zadao, dokazujući time da ga od “književnosti za decu” daleko više impresioniraju različiti oblici ispoljavanja detinjeg duha, kao i fenomen njegove sve veće raširenosti u tadašnjoj srpskoj književnosti.

Prisustvo tog duha, po Ćosićevom mišljenju, nipošto nije ograničeno samo na poeziju Lukića, Radovića i ostalih pesnika čije stihove uglavnom čitamo u njegovoj antologiji. Ono je evidentno i kod onih modernista koji su sproveli revoluciju pesničkog jezika (Rastko i Vina-ver), a pogotovo kod nadrealista (Vučo i Davičo). Upravo je posredstvom potonjih – barem po priređivačevom književnoistorijskom sudu, iz kojeg proizilazi da je “Zmaj ne samo prvi pesnik naše dečje literature, već, do modernih

vremena (između Vuča i Radovića), jedini” (21) – opčinjenost detinjstvom bila i prenetá predstavnicima novog književnog naraštaja. Samim tim smo o inicijalnoj piščevoj zainteresovanosti za infantilno indirektno doznali da je bila u isti mah nadrealistička (po poreklu) i generacijska (po rasprostranjanju). Otuda – pomalo paradoksalno, ali sasvim u skladu sa činjenicom da je u srpsku književnost 20. veka infantilizam doista nahrupio s nadrealističkom pobunom protiv “kroćenja i krotitelja” detinjstva – najduži citat iz predgovora Ćosićevoj antologiji dečje poezije potiče iz (nimalo dečje) *Turpitude* Marka Ristića;<sup>3</sup> i otuda – opet nimalo slučajno – priređivač antologije oseća potrebu da istakne kako “čitava jedna generacija (od Makavejeva do Vučićevića) radi ili bi mogla da radi za dečjeg čitaoca” (19).

122 Zanimljivo je da se sličnim razmišljanjima o samom sebi i sopstvenim književnim i neknjiževnim ispisnicima pisac odavao i ranije, u godinama koje su prethodile promeni. Učinio je to, na primer, u tekstu “Mladi intelektualac danas”, kojim je zaključio prvu verziju knjige *Sodoma i Gomora*. “Ruku na srce”, konstatuje on u tom eseju nadahnutom ideologijom jugoslovenskog socijalizma, “svaka generacija, to je njih nekoliko” (Ćosić 1963: 234). Kao najpro-

minentniji “mladi intelektualci” i tada su pomenuti Dušan Makavejev i Branko Vučićević, ali i Borislav Radović, uz sentimentalnu napomenu da su svi oni svoja “prava senzualna iskustva” doživeli tek pošto su “izgradili nekoliko pruga i dva-tri metalurškijska giganta” (246). Istovremeno je, držeći se prvog lica plurala, Ćosić dodao i da, kao osobe čije je detinjstvo bilo obeleženo ratom, ni njegovi vršnjaci ni on sâm nisu iz revolucije “izvukli nijedan kompleks”, iako su “najčešće bili krvno vezani za nju” (241).

Suočen sa takvim, ispovednim pasażima, današnji istoričar “poratne” kulture – ukoliko je zainteresovan za novi talas dečje poezije koji se u srpskoj književnosti uistinu dogodio šezdesetih – nipošto ne bi smeo da zanemari okolnost da je generacija o kojoj se ovde govori (a kojoj se i pripada) u prilično reprezentativnom uzorku jedno vreme bila okupljena oko beogradske revije *Danas* (1961–1963). Uostalom, i sâm naziv te relevantne a bezmalo zaboravljene publikacije potpuno razgovetno odjekuje u naslovima Ćosićevih tekstova o mladim (uglavnom nadrealizmom zadojenim) intelektualcima i dečjoj poeziji. Iako sporadično, “drugi” *Danas* – koji sa “prvim”, Krležinim i Bogdanovićevim, simbolički povezuje ličnost

---

3 Od svega što je na srpskom jeziku napisano o dečjoj poeziji, na Ćosića je verovatno najviše uticao Ristićev napis “O modernoj dečjoj poeziji”, koji je nastao povodom Vučoviĥ *Podviga družine* “*Pet petlića*”, da bi prvobitno bio objavljen 1934. u časopisu *Danas*. Bilo bi bez sumnje potrebno podrobnije porediti interpretativne i vrednosne ocene koje o pojedinim “dečjim” autorima imaju prethodnik na jednoj, i sledbenik (trideset godina kasnije) na drugoj strani. U najkraćem, stiĥe se utisak da Ćosić delimice smera da koriguje Markovu nadrealistiĥku iskljuĥivost, i to ne samo spram “Staše”, nego i spram Desanke, Gvida i još ponekog. Osim toga, treba već ovde napomenuti da ĥe prethodnikov odnos prema mitologiji detinjstva nakon njegove smrti postati jedno od tematskih ĥvorišta sledbenikovog opsežnog eseja “Marko Ristić, jedna porodiĥna drama” (1991).

Marka Ristića – nesumnjivo je ispoljavao izvestan sluh, kako za književnost namenjenu najmlađima, tako i za književnost najmlađih.<sup>4</sup> Štaviše, ne samo da su u njegovom uredništvu sedeli Ćosić i Vučićević, i ne samo da je među njihovim saradnicima bio i Makavejev, nego su heterogenoj “danasovskoj” grupaciji pripadali i skoro svi pesnici iz *Dečje poezije srpske* koji su rođeni tridesetih godina, pa tako i onaj koga njen priređivač (pristrasno) u predgovoru proglašava “najblistavijim predstavnikom” tadašnje “dečje” književne scene: Mića (potonji Milovan) Danojlić.

Imajući sve to u vidu, zaključujemo da je dotična antologija, osim što je najavila novine, bila i više nego rečito svedočanstvo o priređivačevom spisateljskom razvoju, koje nam pomaže i u otklanjanju eventualnih dilema vezanih za pitanje dijahronijskog i sinhronijskog okruženja u kojem će se odvijati predstojeće “okretanje na decu”. Povrh toga, zahvaljujući “Dečjoj poeziji danas” – kao jednom od najznačajnijih ovdašnjih esejističkih doprinosa na tu temu – (p)ostajemo svesni nasleđa na koje se autor (ne samo kao antologičar) najneposrednije oslanja i koje će i kasnije, pa i onda kada unutar sopstvenog generacijskog okruženja već uveliko bude

predstavljao znatno osobeniju pojavu, nastaviti da baštini.

Ćosićevo je književno sazrevanje–podetničavanje teklo dakle uz punu (samo)svest o uzrocima i posledicama, takoreći planski. *Priče o zanatima* značile su, kao što je već kazano, odlučujući iskorak, usled čega ih i danas doživljavamo kao ugaoni kamen čitavog opusa. Onako kako se i “miksmidijalna” piščeva orijentacija do tada već iskazala, da bi se zatim u narednim decenijama neprestano potvrđivala kao konstanta (*Sadržaj* [1968], *Mixed media* [1970], “druga” *Sodom i Gomora* [1984], *Sadržaj/Kazalo* [1990], *Dobra vladavina* [1995]), tako će i nova (infantilistička) pripovedna praksa presudno doprineti profilisanju onog obeležja autorovog stvaralačkog rukopisa koje smatramo fundamentalnim, a koje smo najskloniji da nazovemo *porodičnim principom*. Porodica je zaista nešto mnogo više od pukog ambijenta Ćosićevih dela: osim što je tematska opsesija, ona je i osnovna regulativna ideja njegovog mišljenja i pisanja, neka vrsta “forme sadržaja”; za nju je – kao što ćemo pokazati – kod njega rezervisana uloga središnje duhovne, ali i stilske kategorije.

Primat porodice na snagu stupa upravo u onim fikcionalnim tvorevinama koje i kritičari,

123

---

<sup>4</sup> Na stranicama tog dvonedeljnika pojavljuju se tako i kolaži dečjih tekstova, ankete sa osmogodišnjacima i jedanaestogodišnjacima, kao i tekstovi pedagoga. U petom je broju bio štampan i temat “Moral igračke”, u okviru kojeg su, na tragu klasičnog Baudelaireovog teksta, kraće priloge objavili Radomir Konstantinović, Raša Popov i – Bora Ćosić. Tvrdeći da ga “igračka, predmet dečje zavisti ili ushićenja” u stvari ne zanima, Ćosić se na tom mestu uglavnom posvetio “igramama života”, koje su utoliko ozbiljnije što se, kako se tvrdi, moraju “igrati do kraja”. A kao neke od najupečatljivijih igara te vrste pominje pisac i one koje će nedugo potom postati njegovom osnovnom tematskom preokupacijom: “Od igre ‘tate i mame’ do harmonično koncipirane porodične idile stoje samo jedan red kvantitativnih promena, bogaćenja instrumentima, bezgranično širenje arsenala zabavljačkih pojedinosti.” (Ćosić 1961)

a ne samo takozvani obični čitaoci, odavno tretiraju kao najreprezentativniji segment autorove tekstualnosti. Reč je o dvema tesno povezanim etapama piščeve istorije, čiji rezultati postaju vidljivi krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih, odnosno desetak godina docnije. Prvoj osim *Priča o zanatima* pripadaju još *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* (1969) i *Žašto smo se borili* (1972), dok drugu čine *Tutori* (1978) i *Bel tempo* (1982). U prvoj se najpre odvija pominjano “podetinjenje”, da bi nakon toga infantilizam naizgled nestao, ali samo da bi bio zatvoren jedan i formalno i sadržinski nesumnjivo porodični krug. No, porodični princip ne bi bio ono što (smatramo da) jeste – neka vrsta, jakobsonovski shvaćene, dominante sveukupnog autorovog književnog, pa i neknjiževnog truda – da nije vremenom prerastao i u sveobuhvatni obrazac njegove prakse. Taj se obrazac, na način koji zavređuje podrobniju analizu, učvrstio i u poetičkoj ravni, nastavljajući da prožima i sve kasnije rukavce opusa, koji u tom pogledu mogu biti protumačeni i kao njegova transpozicija u nove tekstove i (tematske, žanrovske i ine) kontekste. Naprosto, sve što je Ćosić u poslednje dve decenije (na)pisao ukazuje nam se kao neka vrsta prirodnog produžetka onoga što je bilo započeto infantilizacijom i zatim nastavljeno porodičnom obeleženošću njegovog proznog diskursa.

O maločas pobrojanih pet naslova praktično nije ni moguće razmišljati drugačije nego kao o postepeno razvijanom *porodičnom ciklusu*.<sup>5</sup> Ta dela zajedno očitno čine jedinstvenu porodičnu sagu, koja stoga i ne može biti čitana drugačije nego *in toto*. Pa ipak, o samom karakteru i ustrojstvu te celine, premda posredno, najviše možda govori okolnost da su 1980. godine objavljena nova izdanja (prvih) dveju knjiga – *Priča* i *Uloge*. Zato će nam ta naizgled efemerna činjenica, koja bi se lakonski mogla objasniti i nekim isključivo spoljašnjim faktorima (na primer: kao logičan nastavak saradnje sa Nolitom, otpočete s *Tutorima*), ovde poslužiti kao polazište za tumačenje čitavog jednog – u kvantitativnom i kvalitativnom smislu najzametnijeg – korpusa autorovih tekstova, ali i kao putokaz u središte njegove poetike.

Naime, način na koji su ta izdanja bila koncipirana i recipirana u najmanju se ruku mora nazvati specifičnim. Opseg i logika pojedinačnih razlika između kasnijih i ranijih varijanti Ćosićevih tekstova pokreću važna (iako u kritici potpuno zanemarena) pitanja, na koja mora odgovoriti svaka (pa i ova) interpretacija. No, nekome ko traga za opštijim odlikama piščevog pisanja još je važnije uočavanje osnovnog smera njegove prerade sopstvenih tekstova, a potom i prepoznavanje prirode odnosâ koji se tim putem uspostavljaju. Ukoliko se najpre zadržimo

<sup>5</sup> U naznačenom se intervalu, doduše – budući da pisac nije zapostavio ni svoja “miksmedijalna” interesovanja – pojavljuju pominjani *Sadržaj* i *Mixed media*, kao i intermedijalni projekti poput *Sna i jave Miće Popovića* (1979); realizovane su i dve autorove pozorišne predstave (*Rado ide Srbini u vojneke* [1969] i *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* [1971]), više televizijskih scenarija (od kojih su verovatno najrelevantniji bile *Naše priredbe* [1973]), kao i jedan filmski (*Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* [1971]). Nažalost, zbog okvira za koji smo se u vlastitim istraživanjima (prinudno) opredelili, čitav taj aspekt autorovog rada ostavljamo po strani.

u toj ravni rasprave, videćemo da je autor sistematski pribegavao izvesnim prilično netipičnim i veoma indikativnim postupcima. Pođimo od onoga što nam se u tom pogledu čini najdrastičnijim.

Iako su “druge” *Priče o zanatima* publikovane nepunu deceniju i po nakon “prvih”, u samoj se publikaciji ta činjenica začudo ignoriše: ona ne donosi nikakvu naznaku o bilo kakvoj povezanosti sa ranijim pišćevim delom. Suočeni smo, stoga, sa fenomenom postojanja dveju knjiga identičnog naslova i identičnog žanrovskog usmerenja, ali različitog tekstualnog materijala. Prva zbirka sadrži četrnaest, a druga dvadeset i pet kraćih prozних priloga. Kao zajednički se pojavljuje jedan jedini naslov, ali se i ta priča u svojoj novoj inkarnaciji toliko razlikuje od stare, da i nju doživljavamo ne samo kao drugačiju, nego i kao drugu.<sup>6</sup> Mada je prikazani svet ostao prepoznatljiv, mada se ni infantilistička narativna tehnika nije suštinski promenila, druge *Priče* nipošto nisu bile puko ponavljanje prvih. S te strane gledano, logičnije bi recimo glasilo naslov *Nove priče o zanatima* ili *Priče o zanatima II*. Koliko god nemaštovito, bilo bi to naizgled posve prikladno: ako jedna fiktionalna tvorevina uopšte može biti nastavak druge, onda su nove *Priče o zanatima* zbilja bile nastavak starih.

Kada, međutim, u sledećem koraku uvidimo da se, uprkos tome, uglavnom nije radilo o novim pričama, pred nama se već ukazuju konture jednog znakovitog, *ćosićevskog* paradoksa.

Jednostavno, čak osamnaest od pomenutih dvadeset i pet priča nose naslove identične onima koje su prethodno ponele autorove kratke proze iz zbirke – *Žašto smo se borili!* Daleko od toga da su to uvek i iste priče: stepen njihove “istosti” varira u najširem mogućem rasponu, od praktično potpune (“Mi i električari”), preko izrazite (“Kako smo upoznali zanat ludački”) i delimične (“Kako su nas frizirali”), do zanemarljive (“Zanat svečarski u novim uslovima”). Nijedna od ranije objavljenih priča nije ostala netaknuta, premda ni onima koje su izmenjene do neprepoznatljivosti nigde nije promenjen naslov. I pored podudarnosti osnovnih “paratekstualnih” elemenata pretežnog broja pripovednih jedinica, relacije su među dvema zbirkama toliko složene i raznolike, da ih je faktički nemoguće podvesti pod bilo kakvu jedinstvenu formulu.

Nije li neobično da nam takvo preplitanje vlastitih tekstova pisac ni na koji od raspoloživih načina nije ni nagovestio? Mada svoju novu – staru zbirku nije morao nazvati *Žašto smo se borili II* ili *Žato smo se borili*, izdavački su mu običaji (ako već ništa drugo) nalagali pružanje nekakvog obaveštenja o transformacijama kroz koje je prvobitni tekst prošao. Tek oko jedne četvrtine od ukupnog broja novoobjavljenih priča bile su zaista (tj. sasvim) nove, a preuzimanje naslova one stare zbirke iz koje predloži ne potiču doprinosi zabuni i predstavlja svojevrsno, svejedno da li svesno ili ne, navođenje čitalaca na

<sup>6</sup> U pitanju je “O velikom zanatu, švalerskom”; uporedi Ćosić 1966: 37–48 i Ćosić 1980a: 30–38. Utisak “drugosti” nije narušen brojnim sličnostima (tematski okvir, naratorov ujak kao glavni junak, izvesni elementi fabule), pa čak ni time što dva pripovedna predloška imaju praktično istovetan zaključni pasus, u kojem se razlikuju jedino po imenu jednog od epizodnih likova (“frizerka Ankica” postala je “frizerka Ružica”).

krivi trag. Istina, informaciju o tome da autor (ili njegov izdavač?) dotičnu knjigu vidi kao “novu verziju” starih *Priča* dobićemo (tek) na klapni jedne od narednih pišćevih (Nolitovih) publikacija. Ali bismo, na adresu onoga ko je posegnuo za tom odrednicom, mogli uputiti sledeća pitanja: da li su druge *Priče o zanatima* uistinu bile “nova verzija” autorovog istoimenog ostvarenja, ili knjige *Žašto smo se borili?* Zar nije već potonja zbirka u suštini nastala sasvim na tragu prv(obitn)ih *Priča*, za koje ju je onda bilo potrebno blagovremeno, naslovom ili napomenom, vezati? Naposletku: koliko to pišćevih dela zapravo imamo pred sobom – tri, dva ili jedno?

126 Iako naoko manje iznenađujući, nije manje osoben bio ni odnos druge *Uloge* prema prvoj. Ukoliko pitanje značenja brojnih pojedinačnih izmena ponovo ostavimo za kasnije, na opštijem ćemo planu opet biti prinuđeni da konstatujemo kako se i u tom izdanju dešava niz modifikacija posredstvom kojih pisac – u nejednakom obimu, s različitim intencijama i uz promenljive učinke – vidno menja ono što je ranije napisao. Zato nam se još jednom nameće i pitanje o osnovnom smeru promena i naravi međutekstovnih relacija koje ovim putem nastaju. Te relacije ni ovde nisu tipične, jer se već na prvi pogled uočava autorova težnja ka uzajamnom ujednačavanju romanesknog teksta i ostalih porodičnih “fikcija”. Ako se već u prvim verzijama *Priča* i *Uloge* kao glavni akter javlja jedna te ista porodična grupa, ako je ta grupa već tada bila prikazivana iz iste, dečачke perspektive, sada se ovim bazičnim srodnostima pridružuje i čitav niz naknadnih strukturalnih zahvata koji doprinose još izrazitijem saobražava-

vanju ovih tekstova. Tako je u toj “novoj verziji” (kako će kasnije “druga” *Uloga* takođe biti nazvana) roman “razbijen” na dvadeset kraćih poglavlja (umesto na dvostruko manji broj dvostruko opsežnijih segmenata); postignuta je usaglašenost između imena epizodnih likova, kao i mnoštvo drugih, sitnijih prilagođavanja; a povremeno ćemo i ovde naići na preuzimanja (ili preoblikovanja) nekih odeljaka koji su nam poznati iz ranijih tekstova, ne isključujući ni one iz *Žašto smo se borili*. Ishod je utoliko neobičan što i same “nove verzije” tvore čitavu mrežu uzajamnih povezanosti, zahvaljujući čemu nove-stare *Priče* i prerađena *Uloga* – mada im žanrovsko ustrojstvo navodno ostaje različito – u mnogo većoj meri nego njihove “stare” verzije međusobno liče. I to toliko da nam je povremeno praktično nemoguće oteti se utisku da čitamo samo različite odeljke *jednog te istog* teksta!

Taj kompleksni i gotovo nerazmrsivi sistem stalnog uzajamnog nalikovanja i nikada savršenih podudarnosti – o kome bi se možda dalo razmišljati i u duhu dekonstrukcionističke teze o ponavljanju kao tragu koji zamenjuje prisustvo nečega što nije ni bilo prisutno – na tekstualnom se planu realizuje putem zasecanja u sopstveno štivo i naizgled nehajno provedenog postupka montaže. Otuda pišćevo poigravanje opetovanjem i razlikom ipak prevashodno doživljavam kao važan simptom jedne dublje isprepletenosti, jedne bukvalno “porodične” sličnosti njegovih ionako porodično obeleženih tekstova. Granice među tim tekstovima, od samog početka labave, kao da postepeno postaju sve propusnije, da bi onda povremeno bile i ukidane. Zato će čitalac, ukoliko toga postane svestan, sa manje čuđenja gledati na odnose ko-



ji vladaju među delima iz druge faze porodičnog ciklusa, pa i na način na koji je taj ciklus bio priveden kraju. Okolnost da se dve godine nakon dveju “novih verzija”, pojavilo i drugo izdanje *Tutora*, koje se ni po čemu – izuzev po pogovoru Miloša Stambolića i u pogovor inkorporiranoj autorovoj belešci-autoportretu – nije razlikovalo od prvog, predstavlja pri tom najobičniji kuriozitet (što bi se moglo reći i za ponovljene “nove verzije” *Uloge* iz 1987. i 2000); mnogo je važnije to što se poslednje u nizu pišćevih “porodičnih” prozних dela, koje se pojavljuje iste godine, u stvari doživljava kao nastavak *Tutora* ili neka vrsta njihovog dodatka. Jer, u *Bel tempu* je naratorska uloga ponovo bila poverena jednom odranije (u)poznatih likova – preciznije, baka-Lauri, koja se prethodno već pojavila u “tutorskom” svojstvu. Iako je pripovedanje pri tom izmešteno u znatno kasniju vremensku tačku, njegov okvir nesumnjivo ostaje ona ista porodična istorija sa kojom smo u prethodnom romanu upoznati. O tome da se *Bel tempom* okončava čitav jedan period pišćevog stvaranja svedoče i reči “FINIS OPERIS” koje stoje na samom njegovom kraju, upozoravajući nas da je porodični ciklus – taj dugotrajni i po mnogo čemu jedinstveni *work in progress* – time i definitivno dovršen.<sup>7</sup>

Pravi je trenutak da se zapitamo: šta nam ovakva varijabilnost, povezanost i zaokruženost Ćosićevih dela zapravo govori? Nismo li se već samim skretanjem pažnje na njihove međusob-

ne relacije upustili u sitničavo filološko “vrtlarstvo”? Koliko je taj tip “knjigovodstva” uopšte potreban, i treba li istraživanje skiciranih odnosa – izuzimajući eventualne estetski relevantne pojedinačne autorske intervencije – prepustiti onima koji su zainteresovani za pisanje anala, a ne analiza? Nismo li odveć mnogo pažnje posvetili pukim faktima koji samo dokazuju ili opovrgavaju trivijalnu istinu ili neistinu da mnogi pisci čitavog života ispisuju jedan te isti tekst?

Pokušavajući da na temelju dosadašnjih zapazanja formulišemo zaključke kojima bismo odgovorili na ova pitanja, svoju ćemo argumentaciju naizmenično usmeravati u dva već nagoveštena, podjednako bitna i umnogome paralelna pravca: poetičkom i kritičkom. Filologiju ćemo pri tom tretirati kao interpretativnu šansu, jer ničeansko upozorenje po kojem je njen nedostatak prečesto uzrok pogrešaka u tumačenju shvatamo kao jednu od najmudrijih opomena koje su čitaocima ikada izrečene.

Poetički govoreći, srž se Ćosićeve spisateljske subjektivnosti, pogotovo počev od rada na porodičnoj prozi, nedvosmisleno manifestuje kroz dejstvo onog oblikotvornog načela koje je Gérard Genette nazvao *hipertekstualnošću*. Podsetimo da francuski teoretičar tu vrstu “transtekstualnosti” prepoznaje svugde gde smo – usled pribegavanja postupcima preoblikovanja, prilagođavanja ili proširivanja – suočeni sa postojanjem dvaju ili više artefakata koji u značajnoj

127

---

<sup>7</sup> Vidi Ćosić 1982: 274. Bio je to doista “konac dela”, iako će autor barem u jednoj naknadnoj prilici na trenutak iznova kročiti u prethodno omeđeni prostor vlastitih porodičnih fikcija. Desilo se to potkraj devedesetih, kada je u časopisu *Reč* objavljena jedna nova “priča o zanatu” – “Kratka pripovest o plivačkoj veštini, u vreme ratno” (Ćosić 1998c) – koja evidentno pripada porodičnom jezgri, mada se pojavila tek *post festum*, mimo zbirke koje to jezgro čine.

meri uzajamno nalikuju, ali pri tom nisu u potpunosti jedan na drugog svodivi (v. Genette 1982: 7–II). Imajući u vidu naš slučaj i posežući još jednom za porodicom kao metaforičkim okvirom, rekli bismo da se kod Ćosića radi o tekstovima-precima i tekstovima-potomcima ili – budimo za trenutak nadrealisti u razumevanju porodičnih odnosa – o tekstovima-pelcerima i tekstovima-kamatama. Nije li ovaj pisac znatan broj svojih (ne samo fikcionalnih, nego i esejističkih) knjiga objavio u više od jedne “verzije”, pri čemu su među njima uvek postojale naročite, često i veoma komplikovane “srodničke” relacije?<sup>8</sup> I ne bi li stoga povodom Ćosića zaista najprikladnije bilo govoriti o jednoj osobenoj *poetici hipertekstualnosti*?

128 S druge strane, upravo zbog toga što se takav poetički model u fikcionalnoj autorovoj prozi uspostavlja istovremeno sa onim što smo prepoznali kao porodični princip, interpretacija piščevog narativnog ciklusa pružiće nam ne samo najpouzdaniji okvir za razumevanje centralnog masiva njegovog opusa, nego i idealni “minimalni makrokontekst” koji će nam, usled nesporne poetičke težine, omogućiti da zadržimo oba pomenuta argumentativna toka. Zbog toga nam se čini da je, pre tumačenja samih “porodičnih” dela, neophodno i dodatno pojasniti fenomen njihove strukturne povezanosti.

Već je nagovešteno da se organizacija porodičnog ciklusa najplastičnije može predstaviti

jezikom brojki, odnosno postupnom hermeneutičkom redukcijom mnoštva i raznolikosti do tačke u kojoj nam se ukazuje nesporna jedinstvenost čitavog projekta. U integralnom se obliku ciklus sastoji od ukupno *sedam* autorovih knjiga, koje u hronološkom poretku pokrivaju raspon od prvih *Priča o zanatima* do *Bel tempa* (1966–1982). Njega, međutim, čini svega *pet* naslova (jer su dva realizovana u po dve verzije), koji su pak jasno podeljeni u *dve* grupe: ako je prvi deo ciklusa bio vezan za ratno-revolucionarni period (*Priče, Uloga, Žašto*), drugim su delom obuhvaćeni neki raniji (prva četiri dela *Tutora*) ili kasniji (peti deo *Tutora* i *Bel tempa*) vremenski odsecci. Prvo nam je dakle ponuđen horizontalni (sinhronijski, trenutni), a zatim i vertikalni (dijahronijski, istorijski) presek *jedne te iste* porodične zajednice. U svakom slučaju, pomenuti obrasci – označimo ih, uslovno, kao “paradigmatski” i “sintagmatski” – zajedno tvore ne samo jedinstvenu fabulu, nego i čitav jedan složeni sistem, koji bismo sada najradije nazvali Ćosićevim *porodičnim metaromanom*. Kažimo odmah i to da na potonjem pojmu insistiramo iz najmanje tri razloga.

Njime pre svega sugerišemo da jezgro autorovog opusa zapravo počiva na karakterističnom mehanizmu stvaralačkog “ekonomisanja”. Jedinstvom porodičnog materijala omogućeni su razmeštanje i disperzija fabulativnih elemenata, dok smo u strukturalnom pogledu u metaromanu svedoci komplikovane unutarne “he-

---

8 Pomenimo tek neke od nefikcionalnih primera: uključivanje *Poslova, sumnji, snova* Miroslava Krleža (1983) u *Žagrebačku analizu* (1991); naknadno vezivanje eseja “Epilog za *Povest o Miškinu*: Razbijena šolja, Descartesova” (1997) za zbirku koja je objavljena šest godina ranije; najzad, ustrojstvo knjige koja je naknadno nazvana “novom verzijom” *Pogleda maloumnog* (2001), iako se od sarajevskog izvornika (1991) upadljivo razlikuje.

mije” i dubinske hipertekstualne povezanosti među jedinicama koje ga čine. Njegova razgranatost, pa i haotičnost, nipošto ne bi smele da nas učine slepima za suštinsku celovitost. Iz te perspektive onda manje čudi i opisano piščevo ponašanje spram vlastitih tekstova: ako, na primer, naslove tretiramo kao “kontrolne metafore”, njihovo ponavljanje u okviru iste metastrukture ne deluje više toliko neprirodno, naprotiv.

Pojam porodičnog metaromana ima, zatim, i veoma izraženu književnoistorijsku konotaciju. Ona ne proističe isključivo iz činjenice da *Tutori* po mnogo čemu pripadaju tradiciji romanesknih porodičnih hronika. Zapravo, već međuodnos autorovih porodičnih proza i te kako priziva formalni okvir genealoškog ciklusa: ne samo zbog toga što se već kod pripadnika prethodne spisateljske generacije (Faulkner i drugi) kao glavni junaci pojavljuju porodične grupe, nego i zbog toga što (i) Čosićev ciklus – poput, recimo, Krležinih *Glembajevih* – nastaje kumulativno, usled čega podrazumeva i anti-klasiciističko kombinovanje različitih žanrova, te praksu dodavanja, odnosno rastakanja formalnog jedinstva. Iako primena tih načela – budući da proishodi iz jedne u suštini epske volje koja biva realizovana sad u ovom, sad u onom obliku – doista dopušta samostalnost pojedinih delova, čak ni takav piščev postupak nipošto ne

dovodi u pitanje našu svest o totalitetu preduzetog porodičnog zahvata.

I konačno, govor o porodičnom metaromanu za nas će ujedno značiti i uspostavljanje psihoanalitičkog interpretativnog okvira, koji će nam biti dragocen već i zbog toga što bi se i za Čosića – na način na koji je to činjeno za Freuda i njegov nauk – moglo tvrditi da je zatočenik jedne nepopravljive porodičnosti, te da njegov “familiocentrizam” za posledicu ima intenzivnu, fantazmatsku upotrebu početne “čelije” društva. Podjednako će nam ovde biti važno i to da su za izvesne fantazme psihoanalitičari koristili oznaku *Familienroman*, kao i da su pod tako shvaćenu odrednicu oduvek prevashodno bivale podvođene takozvane “fantazije o poreklu”. Nema sumnje da se čitav porodični ciklus može razumeti kao osobita varijanta tog scenarija: kao delo (neurotičnog?) subjekta koji, stvarajući fiktivne pripovedi, uporno istrajava na književnoj transpoziciji jednog (da li zaista vlastitog?) genealoškog stabla.<sup>9</sup> Psihoanaliza, očekivano, tvrdi da se ishodište svekolikih porodičnih fantazama krije u Edipovom kompleksu, na šta ćemo se morati vratiti kada elemente jedne prepoznatljive porodične konstelacije budemo pronalazili i u autorovoj esejistici, koja dobrim delom funkcioniše kao razgranati sistem naširoko elaboriranih i ponekad začudnih ideja o vlastitom (spisateljskom) poreklu, pretrpljenim

129

---

<sup>9</sup> Istim scenarijem nije protkan samo metaroman, nego i čitav opus čije je on središte. U *Intervjuu na Ciriškom jezeru* čitamo rečenicu: “Svačije poreklo je isto tako nejasno, ali svakom drugom se, kad tad, to nejasno u njegovom poreklu razjasni, međutim poreklo jednog književnika, ono obično ostane do kraja barem jednim svojim delom potpuno nerazjašnjeno” (Čosić 1989: 21), dok u “Epilogu za *Povest o Miškinu*” stoji opaska da “mi se propitujemo o sopstvenom poreklu, a posebno onom koje se odnosi na naša znanja, stečena u detinjstvu” (Čosić 1997: 64).

uticajima i njihovim posledicama. A s obzirom da kod Ćosića porodična drama postoji kako u samim (fikcionalnim i nefikcionalnim) tekstovima tako i u (poetološkom i svakom drugom) kontekstu, ispostavlja se da su nam psihoanalitička oruđa neophodna, kako za tumačenje njegovih dela, tako i za razmišljanje o stvaralačkoj psihi koja stoji iza njih.

Priznajmo, na kraju, da nas je na obrazlaganje celovitosti porodičnog ciklusa podstakao i jedan piščev autopoetički komentar – tačnije, crtež. U pitanju je kaligram “Drvo mojih knjiga” (Ćosić 1998d: II), koji po našem sudu predstavlja skoro sasvim veran piščev prikaz vlastitog opusa, pa nam kao takav može poslužiti i kao (u najmanju ruku tekstološko) pomagalo. Ono što nazivamo porodičnim metaromanom pojavljuje se na toj slici-dijagramu – sa svoja četiri (!) elementa: *Priče o zanatima*, *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, *Tutori* i *Bel tempo* – kao stablo jednog prilično razgranatog drveta, pa bismo, preuzimajući autorovu metaforu, mogli reći i da ćemo se ovde baviti *stablom Ćosićevog opusa*, te da ćemo krošnju privremeno zanemariti. Tako gledano, poći od onog sudbonosnog trenutka u kojem je autor “okrenuo na decu” znači uspinjati se od podnožja prema vrhu, dok za nekoga ko je u lektiru piščevih tekstova počeo da ulazi (tek) počev od kraja osamdesetih naznačeno kretanje u isti mah ima karakter putovanja unatrag. Ali, čak i nezavisno od praćenja traga vlastitog čitalačkog iskustva, opravdanje za prefiks “meta” iz naše odrednice pronalazimo, recimo, u Deleuzeovoj i Guattarijevoj opasci o celini koja ne unificira i ne totalizuje, nego sebe pripaja vlastitim delovima, uspostavljaajući mestimice posve neobična, neret-

ko i “zastranjajuća” opštenja među “nesimetričnim stranama” i “nespojenim sudovima” (Delez 1990: 35). Zbog toga bi se, u ključu Proustovih natuknica o jedinstvenosti Balzacovog romanesknog ciklusa, situacija u kojoj se kao Ćosićevi čitaoci nalazimo mogla (pro)čitati i kao potvrda jednog znatno opštijeg nalaza po kojem nam u pokušajima da razrešimo pitanje odnosa sastavnica i celine sami po sebi ne mogu pomoći ni vitalizam ni mehanicizam – drugim rečima, niti (kritičko) izvođenje totaliteta iz delova, niti (poetičko) insistiranje na izvornom totalitetu.

Tako se već na nivou tipološke skice pokazuje da porodični metaroman predstavlja jednu umnogome eksperimentalnu formu. On nam, na primer – kada je reč o postojanju “duplih” verzija, koje nas ostavljaju u nedoumici oko toga da li pred sobom imamo nove varijante starih tekstova ili nove tekstove – dopušta čak i to da se, povremeno (onako kako će to činiti i pisac sâm), više-manje slobodno i sa podjednako dobrim razlozima, pozivamo i na *editio princeps*, a ne samo na ono što bi u konvencionalnijim slučajevima potpadalo pod kategoriju takozvanog “izdanja iz poslednje ruke”. Kada tome dodamo i okolnost da smo ovde suočeni i sa nekim od osnovnih i verovatno nerešivih pitanja vezanih za logiku fikcionalnih svetova i njihov odnos prema “stvarnosti”, preostaje nam samo da (privremeno) zaključimo kako je pred nama veliki izazov suočavanja sa teško uhvatljivom, a ipak homogenom makrostrukturom, koja samim tim iziskuje i naročit – dinamičan, ali i obazriv – čitalački pristup.

Pridajući podjednak značaj genezi i funkciji pojedinih metaromanesknih elemenata,

krenućemo dakle od onog segmenta opusa u kojem je, “okretanjem na decu”, otpočeo Ćosićev “preobražaj” u samog sebe.

## I. PORODIČNA PARADIGMA(TIKA): NEDORASLI NARATOR

*Trideset i pet mi je godina: svest o sebi mi je raznela mozak i jurnula u detinjstvo; raznesenog mozga gledam kako se dime kolotovi događaja; i kako trče unazad...*

Andrej Beli

Ukazali smo na najvažnije, mahom očigledne i nimalo sporne razloge zbog kojih *Priče o zanatima, Ulogu moje porodice u svetskoj revoluciji i Zašto smo se borili* (uključujući i druge verzije prva dva naslova) doživljavamo kao zaokruženu celinu. Radi se o narativnim tvorevinama u kojima su prepoznatljivi porodični ambijent i društvena pometnja uzrokovana revolucijom predočeni iz perspektive dečjeg pripovedača, ali i o delima o kojima se jednako suvislo može govoriti polazeći od njihove tematske usmerenosti ka dvema temeljnim ljudskim institucijama – porodici i zanatima.

Sama ta usmerenost, opet, ima svoju psihološku, društvenu, pa i istorijsku podlogu. Iz čisto sociološke perspektive, čini nam se logičnim da je u *Vekovima detinjstva* (1962) Phillipe Ariès familiji i profesiji posvetio onoliko prostora. On, naime, konstatuje kako se u 19. veku dovršava proces odumiranja ranijih oblika organizovanja društva. Sve do tada, afektivna razmena i socijalna komunikacija odvijale su se unutar jednog okvira koji je bio znatno širi od porodičnog i u kojem su se supružničke zajednice jednostavno “topile”. To znači da porodica nije oduvek imala nužno i emotivnu funkciju: tek sa iščezava-

njem tradicionalne *sociabilité* počinje da se uspostavlja razlika između javne i privatne sfere, a jedna od pratećih posledica nastale polarizacije biće i to što će se u središtu kućnog života sve više nalaziti – dete. Pošto na opisani način nije nastala samo nova, “detecentrična” porodična realnost, nego i moderan doživljaj prvog životnog doba, ne bi trebalo da nas začudi činjenica da Ćosić različitim zanimanjima i jednoj familiji pristupa isključivo kroz (u naznačenom smislu povlašćeni) medij detinjstva. U tome se, zaista, nazire i jedna dublja, doslovce antropološka zasnovanost prvog dela metaromana.

Najpre o zanatima. Njih ovde treba shvatiti u jednom osobenom i pri tom veoma širokom smislu. Autorove proze govore o “šusterskoj veštini”, ali i o “većitom zanatu, atletskom”; nisu u njima junakinje i junaci samo “naše pliserke”, već i poslenici “zanata ludačkog”; ne odaje pišćev pripovedač počast jedino “glumačkoj umetnosti u nemogućim uslovima”, nego i “vrlo pohvalnom zanatu, barapskom”. Da se prisutni koncept ipak ne iscrpljuje pukim arbitrarnim proširivanjem pojma zanatstva, potvrđuje nam samo naizgled paradoksalna okolnost da u *Zašto smo se borili* nakon priče posvećene friziranju sledi priča pod nazivom “Kako smo živeli sa susedima”, te da kao zanati – i u *Pričama* i u *Zašto* – bivaju tretirane i čitave nacije (npr. ruska ili japanska), pri čemu se ta postavka onda mestimice izokreće u proznu argumentaciju po kojoj i pojedini zanati (poput “slavnog naroda, kelnerskog”) poprimaju obeležja nacije. Svaka pripadnost i svi identiteti podvedeni su pod više-manje istovetan narativni model, koji – uz naglašavanje umetničke komponente u većini odabranih “zanata”, u širokom rasponu od šin-

terskog do “muškog” – podrazumeva obradu iste osnovne teme u modusu za koji bismo mogli reći da je unekoliko sentimentaln, ali da se pretežno zasniva na komici, a neretko i grotesci.<sup>10</sup> Zanati ovde gotovo da opravdavaju ono mesto koje je u vaspitnom sistemu za njih predvideo Rousseau.

I samoj se porodici povremeno pristupa kao jednom – istina, “nezahvalnom” – zanatu. Pripovedačev porodični personal najvećim delom upoznajemo već u uvodnoj prozi prvih *Priča* (“Životopis”), i on će ostati praktično nepromenjen sve do poslednje priče koja je u porodični metaroman uvrštena (“O neozbiljnom poslu, školskom”). Čitave se galerije porodičnih i izvanporodičnih likova iz *Priča*, ukoliko izuzmemo izvesna nevažna, mada rečita sitnija odstupanja (poput izmena izvesnih imena, zahvaljujući kojima, recimo, jedan Nikola postaje Jovo, a jedan Jovo – Simo), pisac ne odriče ni u *Ulozi*, pa ni u njenoj kasnijoj verziji. I pripovedač sve vreme ostaje isti: jedinač čije najuže porodično okruženje, osim majke i oca, čine deda, ujak i dve tetke. Pored predstavnika triju generacija, među pridruže-

nim se akterima prevashodno porodičnog scenarija nalaze još i naratorovi drugovi (Voja Bloša, Lonja Bondarenko), malobrojni susedi, kao i – jer se radnja uglavnom odvija u godinama “svetskog i građanskog” rata – partizani (Miodrag Vaculić, Jovo Sikira), nekoliko ruskih emigranata i bezimernih crvenoarmejaca, te podjednako bezimeni Nemci. Svi su oni pretežno uobličeni po karikaturnim obrascima, jer figuriraju kao nosioci izvesnih dominantnih karakternih crta, koje ih determinišu i deformišu. Tako je majka fatalista, a otac pijanica; ujak je veliki ljubitelj suprotnog pola, tetke obično nastupaju kao plačljivi tandem, dok kroz dedu kao namrgođenog rezonera progovara gorko-humorno intonirana životna mudrost. Zbivanja uglavnom proističu iz atributa likova, koji su koncipirani manje kao subjekti, a više kao pozicije: utoliko bi se ovde vredelo pozvati i na radikalno strukturalističko određenje uloge kao “kodiranog” aktera ograničenog određenom funkcijom. Čak i pripadnici porodičnog jezgra, mada su bez sumnje najznačajniji likovi ove proze, ostaju uglavnom plošni, dok većinu epizodnih od

<sup>10</sup> Treba li podsećati da sve tri pomenute vrste “ophođenja” prema zanatima imaju svoju tradiciju? Analizirajući značaj profesije u ranijim epohama, Ariès se najviše zadržava na srednjovekovlju, tokom kojeg se – kako u pogrebnim kultovima, tako i u naučnoj sferi – tema zanata pokazuje kao središnja: “Značaj rada, zanimanja, u srednjovekovnoj ikonografiji znak je ‘sentimentalne’ vrednosti koja mu se pridavala, kao da je lični život pre svega i iznad svega bio zanat, zanimanje.” (Ariès 1989: 222). Dok, na drugoj strani, o bogatom nasleđu ismevanja pojedinih profesija piše, primerice, Propp u *Problemima komike i smeha* (Prop 1984: 70–78), na trećoj nam se čini da za groteskno dočaravanje zanata ni danas nemamo boljeg “vergilija” od Rabelaisa. Nezavisno od svoje direktne i indirektno, svesne i nesvesne ukorenjenosti u drevnim toposima, Čosićeva “dečja” proza ipak – objedinjavajući sentimentalnost, komiku i grotesku – u ishodu nudi njihovu prilično originalnu mešavinu: možda zbog toga što je ulogu amalgama u njoj odigrala autorova (avangardistička) estetizacija svakodnevice?

pukih statista odvaja jedino to što kakvu-takvu individualnost stiču zahvaljujući postupku oneobičavanja samih njihovih imena, usled čega ovim tekstovima defiluju lica kao što su Pavle Bosustov i Igor Černjevski, Efrem Madulji (iz prvih) i Efreem Badulji (iz drugih *Priča*), Jehudi Alhalel i Jovan Podzemaljski, te mnogi, mnogi drugi.<sup>11</sup>

Dijahronijski posmatrano, nominalno pomeranje akcenta sa zanatstva na porodicu istovremeno je – sudeći po podnaslovu koji (samo u prvoj verziji) nosi *Uloga* – značilo i prelazak sa novelističke na romanesknu strukturu. Ali, kada u vidu imamo da su se već u *Pričama* i u *Zašto* ustaljeni i poznati likovi kretali kroz omeđeno vreme i definisani prostor, insistiranje na žanrovskim razlikama među delima koja tvore horizontalnu osu porodičnog metaromana učinice nam se prilično neproduktivnim, ako ne i posve deplasiranim.<sup>12</sup>

Kao narativno načelo ovog segmenta opusa, infantilizam se uspostavio odmah, premda se profilisao postupno. Puerilizacija pripovedanja ponajmanje je bila izražena u prvim *Pri-*

*čama*, gde sama perspektiva u suštini i nije bila infantilna (mada ton uglavnom jeste), da bi već u prvoj *Ulozi* naracija postala znatno doslednija. Simptomi infantilizacije postaju sve uočljiviji, kako u gramatičkoj i retoričkoj, tako i u striktno naratološkoj ravni. Setimo se, na trenutak, jednog karakterističnog odeljka sa početka *Uloge*:

Majka je izlazila na sims s krpom u ruci i tu, nadnoseći se nad ponor od tri sprata, brisala prozore. U kući su vrištali, deda je hteo da je drži za noge, jedna tetka je pala u nesvest. Otac je pitao: “Je l’ moraš tako da vidiš dok pereš?” Majka je rekla: “Moram!” Majka je kuvala paradajz u velikoj šerpi koja je opasno ključala. Majka se pela na stoličicu i otud dugačkom varjačom mešala po žitkoj kaši kao po veštičjoj čorbi. Ujak je govorio: “A ako upadne?” Kaša je iskakala u strašujućim mlazevima, kvareći zid, nanoseći opekotine ukućanima, čak i onima udaljenim. Život je bio pun opasnosti. (Ćosić 1969: 7–8)

133

---

<sup>11</sup> Sudeći po nekim okasnelim reakcijama, u jednom od “aktanata” savremenici su prepoznali Branka Miljkovića: “Književnik Bora Ćosić, koji je bio suprotnost mog brata – naklonjen svim zemaljskim radostima i uživanjima, izbegavao je svako boemstvo i bio tipična mamina maza, povodom uspeha mog brata objavio je ružnu priču pod nazivom ‘Kratak život narodnog pesnika Poznatova’, koja je čudo od monstroznih izmišljotina, tako da više govori o njemu nego o Branku”, čitamo u *Glasu javnosti* od 26. marta 2003. Poznatov se međutim pojavljuje samo u “Našim priredbama”, odnosno u poslednjem pasusu prvih *Priča*; uvređeni čitalac verovatno misli na “Kratak život narodnog pesnika Junačka” (Ćosić 1966: 137–145), čiji je protagonist zaista pesnik–samoubica, po imenu Živko.

<sup>12</sup> Aleksandar Flaker se već o pojedinačnim pričama iz zbirke *Zašto smo se borili* izjašnjava kao o “poglavljima knjige”, pri čemu nam je od njegovih uvida u evidentnu žanrovsku ambivalenciju daleko interesantnije to što je pisac *Proze u trapericama* – zbog, kako kaže, “feljtonističke” strukture Ćosićevih tekstova – polovinom sedamdesetih pokazao sklonost da dotično delo čita uporedo sa tada aktuelnim knjigama Mome Kapora (vidi Flaker 1976: 42 i 236).

Ključna obeležja ovakvog proznog stila jesu veoma izraženo prisustvo upravnog govora (od čega, ponovo, odstupaju samo prve *Priče*) i osobena sintaksa. Detinjasto konvencionalne uvodne klauzule (“Majka je rekla”, “Otac je pitao”, “Ujak je govorio”), jednostavne “citirane”, pretežno upitne i uzvične rečenice (“Je l’ moraš tako da visiš dok pereš?”, “Moram!”, “A ako upadne?”), te relativno svedene izjavne sintaksičke strukture, uglavnom skrojene po modelu subjekat-predikat-objekat (pri čemu se subjekat, često i po više od dva puta uzastopno, ponavlja: “Majka je rekla [...] Majka je kuvala [...] Majka se pela...”) – faktori su koji doprinose sve osetnijoj infantilizaciji naracije. Isti će postupci docnije još radikalnije biti provedeni u novoj verziji *Uloge*, gde će i navedeni odlomak postati poseban pasus, poprimajući sledeći oblik:

134

Mama se penjala na prozor s krpom u ruci. Tu je visila nad rupom od tri sprata i brisala stakla. U kući su vrištali, deda je hteo da je drži za noge, jedna tetka pala je u nesvest. Tata je pitao: “Je l’ moraš da visiš dok pereš!” Mama je rekla: “Moram!” Mama je kuvala paradajz u velikoj šerpi za veš, ovo je ključalo. Mama je stajala na stoličici i odatle mešala dugačkom varjačom, na daljinu. Ujak je govorio: “A ako upadne u šerpu!”

Paradajz je štrcao na sve strane, kvario zid i šurio nas po prstima. Mama je objašnjavala: “Šta vam ja mogu?” Život je bio pun opasnosti. (Ćosić 1980b: 63–64)

Ne radi se ovde samo o tome da su “majka” i “otac” u međuvremenu postali “mama” i “tata”, da se “mama” u tekstu oglasila još jednom i da je interpunkcija ponešto promenjena: ono što udara u oči kao mnogo značajnija izmena jeste pre svega dodatna simplifikacija sintakse – kako u izgovorenim, tako i u “vezivnim” rečenicama, pa i na nivou paragrafa.<sup>13</sup> “Kaša je iskakala u zastrašujućim mlazevima” tako biva transformisano u “paradajz je štrcao na sve strane”, a “nanoseći opekotine ukućanima, čak i onim najudaljenijim” u – “šurio nas po prstima”. Složeniji sklopovi (tipa: “deda je saslušao pa rekao”) biće sistematski ukidani, pa će forma iskaza postajati sve ogoljenija i repetitivnija.

Povremeno će nam se, štaviše, učiniti da se ovakvim izlaganjem, barem u gramatičko-logičkom smislu, praktično dovodi u pitanje i najuopštenije shvaćena narativnost. Takav se utisak ne zasniva samo na očiglednoj “iscepkanosti” radnje, nego i na (naratološkim istraživanjima potvrđenoj) slutnji da bi se suština pripovedanja mogla definisati polazeći od “neizgovorivih” rečeničnih sklopova, među kojima se, po načinu na koji obavlja narativnu funkciju

13 Čak će i prva rečenica romana (“Majka je sašila kesu, na kesi izvezla je slova: ‘Za novine’”) u drugoj verziji takođe biti pojednostavljena i svedena na elementarne sintaksičke sheme: “Mama je sašila kesu. Na kesi izvezla je slova: ‘Za novine’.” Prvu od njih pisac će kasnije ponoviti na samom početku autobiografskog eseja “Iz autobiografije kengura”, ističući njenu “praiskonsku formulu i primarnu metaforičnost” (Ćosić 1998b: 123), da bi potom – u jednoj od svojih najefektnijih poenti – dotičnu “kesu” proglasio i metaforom celokupne vlastite pismenosti.



ju, posebno izdvaja slobodni neupravni govor. Praksa korišćenja ne-govornog jezika – koja po mnogo čemu predstavlja ovaploćenje narativnog fenomena u njegovom najčistijem obliku – u infantilističkim Ćosićevim prozama očito izostaje, pošto u njima takozvani nevlastiti ili “kombinovani” govor ne postoji. Uprkos tome, na prvi pogled bi se reklo da je pred nama klasično pripovedanje u prvom licu u potpunosti fokalizovano (“kroz” dečaka-pripovedača), i to na način da narativno “ja” sebe uglavnom tretira bezmalo sasvim ravnopravno sa ostalim likovima, kao puki objekat iz fikcionalnog sveta. U ovim nam se prozama obraća svojevrsno pripovedačko *je sans moi*, koje je – onda kada ne predložava govorne situacije – skoro isključivo zaokupljeno doslednim razvijanjem impresionističkog potencijala jednog zbilja detinjastog kazivanja. Takav modus izražavanja svojom intonacijom najviše podseća na pisane sastave mladih školaraca, pa se zato – kada, pomalo i na silu, pokušavamo da mu pronađemo i književne prethodnike – prisećamo priča poput “Ljudskog materijala” Jurija Oleše, ili romana *Dani jedne obitelji* Natalije Ginzburg. Pri tom je potonji na hrvatski – da li slučajno? – bio preveden iste one godine u kojoj se na srpskom pojavio *Kotik Letajev* i u kojoj se desio i Ćosićev zaokret.

U ravni retoričkoj, važno je istaći i da se infantilističko pripovedno pismo proteže čak i na segmente kakav je zaključna napomena iz *Žašto smo se borili*, pod naslovom “Objašnjenje zanata ili o poslu pripovedačkom” (Ćosić 1972: 133–138), gde je autorovo obraćanje čitaocu neposredno, odnosno lišeno bilo kakve pripovedačke transmisije. U skladu s tim nam se, nakon što u poslednjem pasusu teksta i knjige pročita-mo rečenicu “Ja imam trideset devet godina, ali ću uskoro imati četrdeset”, nameće i pomisao o autobiografskoj prirodi veze između autora i pripovedača. U iskušenju smo da pribegnemo oksimoronu i dela o kojima govorimo proglasimo ne samo “autobiografskim fikcijama”, nego – još preciznije, ali i paradoksalnije – svojevrsnim “memoarskim” pričama i romanima. Pošto ćemo u prvoj *Ulozi*, na primer, saznati da se hauzmajstorka junakovom ocu u jednom periodu obraćala sa “Dobro jutro, gospon Ćosić”,<sup>14</sup> ponukani smo da neupitnom poklapanju glavnog lika i pripovedača pridružimo i takvu jednu – hermeneutički svakako manje relevantnu, a u logičkom pogledu, s obzirom na fundamentalnu razliku između fikcionalnog i istorijskog sveta, neuporedivo manje izvesnu – podudarnost.

Neposredne i posredne dokaze potonjeg (uslovnog) identiteta pronalazimo širom auto-

---

14 Ćosić 1969: 53. U samom je tekstu naglasak na tituli kojom otac biva oslovljen, ali nam je u ovom kontekstu još značajnije izgovoreno prezime. Što se autobiografske dimenzije tiče, u intervjuu koji je u svojstvu dobitnika *NIN*-ove nagrade za 1969. dao tom beogradskom nedeljniku, Ćosić je opisao i način na koji je, “iznenada, jednog leta”, posegnuo za zalihom vlastitih biografema i tako napisao *Ulogu*: “Selekcija je bila psihološka, skoro psihoanalitička: mi želimo da se izvesne stvari zadrže u našem sećanju, a sećanje kasnije, kada se pisac laća svog vlastitog iskustva, upravo te iste stvari diktira našoj svesti.” U nastavku tog razgovora bila je pomenuta i “prekrasna slika čudaka i bizarnosti”, kao i “postepeno eliminisanje patetike i pojačavanje ironije”.

rovog opusa. U esejističkoj nam se knjizi *Mixed media* kao jedan od “II hepeninga iz piščevoeg života” prepričava požar u kupatilu u kojem strada očeva pidžama (Ćosić 1970a: 73–74), što je epizoda koju poznajemo još iz prvih (Ćosić 1966: 13), ali i iz drugih *Priča* (Ćosić 1980a: 136). Ili: kada u pomenutom “Objašnjenju zanata” pisac progovori i o tome kako se dva puta “slikao u kolicima” i kako se na jednoj od tih fotografija vide “moj otac u crnom šeširu i majka u bundi kako stoje na snegu” (Ćosić 1972: 135–136), poznavalac “hibridnog” sveta autorovog docnijeg romana *Doktor Krleža* prisetiće se fotografije štampane na omotnici tog izdanja, pa i lika majčinog udvarača, fotografa J. Simetzkog, kojeg bi pak vredelo porediti sa likom “gospodina Š. Milera”, i čija će uloga u drugoj *Ulozi* biti značajnija nego u prvoj. O još očiglednijim pojedinostima, poput ukrašavanja prve *Uloge* onom fotografijom koju čitalac kasnije takođe sreće i u *Mixed media* (Ćosić 1970a: 74) – a na kojoj maleni *Bora Ćosić* svojeručno i razdragano razvlači isti onaj “muzički instrument neprijateljskog porekla” (harmoniku marke “Meinel & Herold”) koji se opisuje i u samim “fikcijama”, pri čemu se u drugoj *Ulozi* pominje i sama ta fotografija (Ćosić 1980b: 98) – da i ne govorimo.

Našoj pažnji ne promiču ni začudni oblici dijaloga sa vlastitim i tuđim tekstovima. Kada u priči “O zanatu gospodskom” pripovedač izgovara rečenicu “Mi ćemo sve oteti od gospode” (Ćosić 1972: 26), pisac se zapravo poigrava sopstvenom mladalačkom pesmom “Marksova slika” (Ćosić 1949); a kada u “Kako smo iznosili đubre” jedan od likova i uzvikne “Neko mora da iznosi đubre!”, pri čemu pripovedač do-

daje da je to “bilo iz jedne knjige” (Ćosić 1972: 106), tada nam na pamet smesta pada šef “Čeke” Feliks Đeržinski, ali i jedna Anouilheva rečenica koja je poslužila kao povod za polemiku između Marka Ristića i Radomira Konstantinovića, vođenu početkom šezdesetih na stranicama *Danasa* (v. Brebanović 2000: 134). Potonja se replika u svojoj standardnoj varijanti (“Neko mora da iznosi kiblu!”) pojavila i u filmskoj verziji *Uloge*, a kasnije i u drugim *Pričama* i drugoj *Ulozi* – pri čemu joj je oblik promeњen u “Ali netko mora da čisti i zahod” (Ćosić 1980b: 134) – te su utoliko njena sudbina i prolazak kroz hipertekstualnu transformaciju odlična ilustracija jednog od piščevih omiljenih postupaka. Da je pak Ćosić i te kako bio svestan toga da je hipertekstualnost mnogo prikladnije oruđe infantilizma nego “klasična” intertekstualnost, pokazuje pored ostalog i okolnost da će samo u prvim *Pričama* biti pominjani Joyce, Svevo, i “najčudniji od svih pisaca” André Breton, kao i to što će Jovanu Nepomuku – rođaku iz Detroita, koji se pominje u prvoj *Ulozi* – u “novoj verziji” ime biti promenjeno u “Gustav Foretson”.

Sve intenzivniji infantilizam ovih proza ne iscrpljuje se, dakle, u samoj formi iskaza. Osim što određuje stil, ton i tehniku, dečačka perspektiva usmerava i brehtovski “deblji kraj batinne”, kojeg je pisac u predgovoru svojoj antologiji dečjeg pesništva nazivao “mentalitetom” pripovedanja i njegovim “moralom”. Uronjeni u rat i revoluciju, pripovedačeva se porodica i njegov *family life* nalaze u nekoj vrsti vanrednog stanja: pred našim se očima odmotava jedna izglobljena, nesvakidašnja svakodnevnica, podobna onome što je u ruskoj umetničkoj avan-

gardi i formalističkoj književnoteorijskoj tradiciji nazivano “revolucionarni *byt*”. Sudeći po naznakama iz samih tekstova, vremenski okvir prikazanih zbivanja obuhvata, orijentaciono, period od 1937. do 1947. Prvim su *Pričama* zahvaćene samo poslednje četiri godine tog intervala, dok će se u ostalim “fikcijama” zalaziti i dublje u prošlost, pri čemu će težište ipak ostati na završetku rata i prvim danima mira. U pitanju je, kao što znamo, istorijski *millieu* u kojem tadašnja deca postaju svedoci pretvaranja svetosavskih priredbi u pionirske, ali u kojem ni srpski (malo)građanski *byt* – sa sopstvenom (pot)kulturom, čiji su reprezentanti ovde, recimo, “Patin” kuvar ili Dragoljub Aleksić – još uvek nije iščezao iz života beogradskih porodica. Znamo i da su sličnu situaciju u sličnim, pre-vratničkim (ne)prilikama ranije dočaravali sovjetski autori, pri čemu ni oni koji su “okrenuli na decu” nisu predstavljali izuzetak: još je Andrej Beli isticao da najmlađe savremenike “graničnih epoha” treba razumeti kao “problem makaza”,<sup>15</sup> pa upravo okolnost da je infantilizam (i) kod Ćosića lociran u istorijski procep (na razmeđi društveno-istorijskih epoha) predstavlja jedan od najzanimljivijih i najprovokativnijih aspekata tekstova sa “paradigmatske” ose njegovog porodičnog metaromana.

Odgovor na pitanje o tome kako je u *Pričama*, *Ulozi* i *Žašto* rešavan “problem makaza” iziskuje podrobnije rasvetljavanje prirode i smisla prisutnog infantilizma. U tome nam je neophodna

i pomoć dečje psihologije, ali i psihoanalize, uključujući i njeno povezivanje infantilnog sa neurotičnim, kao i sa takozvanim “primitivnim”. Istina, moguće je – onako kako je to u predgovoru drugoj verziji *Uloge*, koji je do danas ostao jedino ozbiljnije čitanje tog romana, činila Milica Nikolić – tvrditi i suprotno: da je posezanje za psihologijom ovde neumesno, zato što infantilizam u Ćosićevoj prozi funkcioniše kao puki “pripovedački alibi”, neka vrsta “izabranog ugla parodiranja” i “pomoćnog sredstva” (Ćosić 1980b: 27). Međutim, nama se takav pristup čini otprilike onoliko legitimnim, ali i ništa manje pogubnim, kao kada bi čitalac *Doktora Krleže* odlučio da u potpunosti prenebregne Krležino prisustvo u tom romanu. Zar je u narativnoj književnosti ikada na stvari bilo išta drugo do izbor estetički uverljivog “pripovednog alibija”? I zar otuda pitanje prirode “pomoćnih sredstava” – Beli bi rekao: vrste “simbolizacije” kojoj autor pribegava pokušavajući da reši “problem makaza” – nije zapravo ključno?

Obično se pri razmatranju infantilne semioze ukazuje na rezultate lingvističkih eksperimenata koji su potvrdili da u dečjem govoru apelativna i posebice ekspresivna funkcija imaju prednost nad referencijalnom. Pokušavajući da objasne karakterističnu “metakomunikativnost” dečje govorne razmene, psiholozi su, počev od Jeana Piageta, insistirali na tome da, zahvaljujući nerazlikovanju između unutrašnjeg i

15 Vidi Beli 1965: 31. Jedne “puerilne makaze” spomenuće tridesetak godina kasnije i sam Ćosić, i to u eseju o Radomiru Konstantinoviću, u kojem će *Dekartova smrt* biti prikazana kao “pripovest o dečaku sa srozanom čarapom”, a njen junak nazvan “detetom-filosofom” (Ćosić 1997: 66). Onome što je u nekoj trećoj prilici označio kao “reprezentativno oruđe osujećenja”, autor je posvetio i esej “Opasne makaze” (Ćosić 1998b: 47–53).

spoljašnjeg sveta – subjekta i objekta – dete redovno pokazuje tendenciju da povezanost ličnih utisaka pobrka sa povezanošću samih stvari. Jedan od osnovnih problema sa kojima se ono pri verbalnoj komunikaciji suočava jeste i takozvano “decentriranje” (ili intuitivno centriranje), koje podrazumeva nesposobnost uzimanja u obzir tuđeg mišljenja. Svima nam je poznato u kojoj meri detetovom mišljenju nedostaju elastičnost i smisao za odnose, ali nismo manje svesni ni činjenice da se baš taj momenat pojavljuje i kao izvor komike. Pogotovo to važi za situacije u kojima dečja upotreba jezika nadihodi samu moć razumevanja, i kada mališani pribegavaju kombinovanju kolektivnog (konvencionalnog) znaka i individualnog (u principu arbitrarnog, ali detinjim duševnim životom motivisanog) simbola. Upravo tu leži i uzrok onog fenomena koji nam je podjednako poznat: dete, potpuno nezavisno i skoro sasvim proizvoljno, kreira nekakav vlastiti kontekst za tumačenje iskaza odraslih. Implikacije pri tom često odnose prevagu nad praktičnim i objektivnim značenjem iskaza, jer deca manje vode računa o smislu samih reči koje se koriste, a više vagaju ono što odrasli čine.

Budući da je umnogome zasnovana na upravnom govoru i prenošenju “tuđih” reči, ćosićevska infantilna naracija vidno ublažava neke od iznetih odlika dečjeg jezika i mišljenja. Ono što nam se nudi jeste porodična *dramaturgija*, komedija porodičnih običaja u narativnoj “režiji” deteta. Dijalog je u ovoj prozi mnogo više od pukog mimetičkog umetka u (inače nužno dijegetičkoj) strukturi pripovednog teksta. Samo štivo dobrim delom funkcioniše kao niz kratkih, neretko i nepovezanih skečeva, čiji su

akteri zaokupljeni vlastitim delovanjem, te nečim što bi se jezikom sociologije moglo označiti kao “interakcijska autoprezentacija”. Što se dijegeze tiče, ono što je Freud nazvao “primarnim procesom”, a Lévy Bruhl “pred-logičkim mentalitetom”, ovde biva odraženo posredstvom empirijskog i konstatujućeg karaktera dečjeg fabuliranja. Mada takav postupak podrazumeva delimično zauzdavanje malenog naratora, pri razmišljanju o ovom tipu pripovedanja, koji je zaštitni znak Ćosićevih infantilističkih proza, ipak ne bismo smeli (p)ostati žrtvama onih kulturnih predrasuda koje je čak i psihoanaliza uspela da raskrinka tek delimično. Da bismo te predrasude izbegli, podsetićemo na elemente jedne definicije deteta koju je već i sam njen tvorac okarakterisao kao “pristrasnu”.

Trudeći se da otkloni neke od najuvreženijih neutemeljenih predstava o detinjstvu, “etnopsihijatar” Georges Devereux (1908–1985) uveo je, po našem mišljenju nadasve korisnu, distinkciju između *dečjeg* i *detinjeg*. Prvim je pojmom označio “spontano, autentično i pozitivno ponašanje ljudskog organizma u stanju nezrelosti”, dok je drugim obuhvatio one vidove autoprezentacije “koje odrasli nameću detetu u ime kulturom uspostavljenih stereotipa” (Devereux 1992: 161). U domenu ovako shvaćenog detinjeg, pogrešna poimanja deteta, kada je – recimo – o seksualnosti reč, mahom osciluju između stereotipa “male pohotne životinje” s jedne, i stereotipa aseksualnog heruvima s druge strane. I u jednoj (ekstremno frojdističkoj) i u drugoj (radikalno rusovskoj) varijanti njihovi pravi konstruktori i proizvođači ostaju odrasli, jer – svejedno o kojoj se od dve dominantne sheme radi – čine sve što je u nji-

hovoj moći kako bi kod “nezrelih” ohrabрили ono što kod “zrelih” osuđuju (pohota) ili ne primećuju (nevinost). U takvom ponašanju Devereux prepoznaje svojevrstu podmuklost starijih, ističući da se u pozadini svega zapravo kriju odbrambeni mehanizmi. Dok represijom nastoji da obuzda dečju seksualnost i agresivnost, odrasla osoba na jednom dubljem nivou zapravo pokušava da ovlada vlastitim nagonima, ali tako što odgovornost za njih pripisuje deci. I ne samo to: podvrgavajući “mlade”, pod izlikom didaktike, svakovrsnim disciplinarnim i kaznenim režimima, “stari” se, u stvari, prepuštaju vlastitim, nimalo naivnim “čuvstvima”. Tako gledano, istinsku infantilnost i regresiju ne treba ni tražiti kod dece – nego isključivo kod odraslih, čija je nezrelost *per definitionem* samoskrivljena.

Devereuxova se opozicija tek delimično poklapa sa našom uvodnom infantilističkom dihotomijom, pa bismo svoju zapitanost nad konkretnim pripovednim “alibijem” sada mogli (pre)formulisati na sledeći način: barata li naš autor u svojoj prozi “dečjim” ili “detinjim” glasom? Kako to čini? U koju svrhu?

Prvo pitanje je faktički retorsko, premda na njega ipak nije bilo automatski odgovoreno sa-

mim podvođenjem Ćosićevskog infantilizma pod grasovski model. Ali, “detinja” komponenta nad “dečjom” ovde odnosi prevagu na jedan karakterističan način. Pošto ni u jednom od dela koja su trenutno predmet našeg interesovanja narator nipošto nije nekakvo dete-ando lišeno nagona, nego – naprotiv – mlado biće koje krajnje otvoreno ispoljava nezajažljivost i seksualnu radoznalost, povremeno je sklono agresiji i nimalo ne “pati” od empatije ili samilosti, mogli bismo reći da se i Ćosić odlučno opredelio za jednu krajnje de-idealizovano “detinje”.<sup>16</sup> Sami tekstovi nam na svakom koraku nude obilje dokaza za to: počev od dečakovih noćnih i dnevnih prisluškivanja roditelja i suseda, preko gnječenja muva o prozorsko okno i davljenja vrabaca u buretu, pa do bušenja očiju na fotografijama rođaka i – ne na poslednjem mestu – premlaćivanja mlađanih “reakcionara”.

Zanimljivo je da se u ovoj tački uočavaju i izvesne osetnije razlike u odnosu na grasovsku naraciju. Mada i Ćosićev narator pripoveda sećajući se, on – za razliku od Oskara Matzeratha iz *Limenog bubnja*, ali i pripovedača kakve srećemo u *Gradu En L. Dobičina* ili *Dečaštvu* J. M. Coetzeeja – svoj izbor narativnih sredstava saobražava sopstvenoj perspektivi iz vremena kada

139

---

16 U pozorišnoj adaptaciji *Uloge*, dečaka-naratora je – u predstavi koju je 1970. godine u Ate-ljeu 212 režirao Ljubomir Draškić, i koja je ubrzo bila skinuta s repertoara – glumila Milena Dravić, što samo potvrđuje tezu da se ponekad više uzajamno suprotstavljenih (u ovom slučaju rediteljskih) vizija mogu na začudan način spojiti u jednu. Devereux, uostalom, pominje da su i heruvimi u teatarskoj praksi u više navrata bivali predstavljeni kao mlade i lepe žene: sama reč “heruvim”, ističe on, “dolazi ustvari od Keruba koji potječe od Kiruba, supermuževnog bika s ljudskom glavom koji postoji u religijskom mezopotamskom kiparstvu”, usled čega i “lik Kerubina, koji je Mozart posudio od Beaumarchaisa, predstavlja čudnovati spoj između ovih dviju krajnosti”. Istorijski je, naime, potvrđeno da je francuski spisatelj insistirao na tome da “ulogu Kerubina treba igrati mlada i lijepa žena, i to usprkos tome što se radi o romantičnom mladiću” (163).

se prikazani događaji odvijaju. Jezikom naratologije kazano: “vreme priče” i “vreme pripovedanja” naizgled se (sudeći po odabiru afektivnih dodataka jezičkom izrazu) poklapaju, iako između njih faktički jaz postoji već i zbog toga što je pripovedanje u perfektu. Dalje, nije sporno ni da Grassov junak, uprkos tome što tokom većeg dela romana odbija da (od)raste, prolazi kroz nekoliko životnih faza, dok je u prvom delu porodičnog metaromana vreme, bez obzira na promene samih koordinata praktično zaustavljeno, a zajedno sa njim i pripovedačev lični razvoj. Čosićevo dete-harmonikaš stoga još manje liči na junaka Bildungsromana – i još više je, usled potpunog izostanka psihološkog “rasta”, nalik tradicionalnom pikaru – nego Grassovo dete-bubnjar, premda zajedno s njim (a nasuprot Mannovom detetu-Buddenbrookku, čiji je instrument, nimalo slučajno, klavir) svakako spada u junake takozvanog niskomimetskog modusa. Bubnjar i harmonikaš nam svojim pripovednim habitusom i ponašanjem sugerišu da je samo u stabilnim i statusno regulisanim zajednicama detinjstvo svedeno na puko biološko pitanje. Njihova mladost ne može ni biti identična onoj kakvu su imale prethodne generacije, jer se, blagodareći odraslima i Velikom Mehanizmu koji oni pokreću, odvija u jednom sasvim drugačijem socijalnom ambijentu. Ali, dok Grassov junak naposljetku ipak sazreva (mada je u većem delu romana to uspe-

vao da izbegne), Čosićev dečak to ne uspeva da učini (mada želi i pokušava).<sup>17</sup>

S druge strane, pitanje načina i svrhe usredsređivanja na “detinju” (a ne “dečju”) komponentu detinjstva vodi nas pravo ka onome što čini možda i najupečatljiviji kvalitet autorovih proza i u isto vreme osnovu njihove nepobitne, pa i neprolazne subverzivnosti. Presudnom nam se u tom pogledu čini okolnost da, uporedo s napredovanjem “naratorskog” infantilizma, govor i postupci ostalih aktera pokazuju tendenciju da se sve manje razlikuju od pripovedačevih, te da baš to (saglasno izloženim Devereuxovim idejama) kod čitaoca stvara osećaj da je na delu jedna osobena tehnika razotkrivanja. Infantilizacija sve više pogađa i odrasle, što znači da se odigrava svojevrсно vraćanje poruke pošiljaocu: poopštavanjem puerilne perspektive, pripovedačko se ogledalo zapravo usmerava ka stvarnim gospodarima diskursa. Poimanje i objašnjavanje dojmova i pojmova uglavnom se odvija na detinji način, iako su učesnici ovog porodičnog pozorišta pretežno odrasli. Prikazujući odrasle kao korisnike detinjeg načina sporazumevanja (čija se narečja možda razlikuju, ali su mu temelji jedinstveni), čosićevski se dijalog veoma udaljava od uobičajene “mimeze govora”, ali upravo time stiče neophodno svojstvo narativnosti.

Prvi deo porodičnog metaromana otuda praktično u celini počiva na jednom jeziku koji je – kako je pokazano u psihoanalitičkim teori-

17 O neposrednom uticaju nemačkog pisca dalo bi se razmišljati već i zato što je prevod njegoveg najpoznatijeg romana u Novom Sadu bio objavljen još 1963. Osim toga, Grassu je Čosić tokom devedesetih posvetio čak dva eseja, pri čemu ga je u jednom od njih nazvao “Güntheraniusom Grassiusom” i “bratskim”, “baroknim majstorom” (vidi Čosić 1998a: 7–46 i 123–144).

jama detinjstva – mnogo manje prožet nežnošću, a mnogo više željom, strašću i erotikom. Zahvaljujući tome, i psihička stvarnost odraslih biva postavljena u istu ravan kao i pripovedačeva, odnosno izmeštena u bezmalo pred-pojmovni svet detinjstva. Kada u *Žašto smo se borili* junakov ujak izgovara rečenicu “Ova zima nije ništa, kad Rusi pobeđe, sve će zime biti sibirske, to ćete da vidite!” – nakon čega onda usledi dedino pitanje o tome hoće li oslobodioci onima koji će biti oslobođeni poneti i bunde, kao i ujakov “kličački” odgovor: “Aha, pričao mi mlekađzija!” (Ćosić 1972: 67) – ili kada u drugoj verziji priče “O kuvarskoj veštini” partizani pokušavaju da pojasne kako, tražeći “sangviče”, žele da dobiju “komad kruva i odozgor nešto za požderati” (Ćosić 1980a: 115), svedoci smo onog tipično detinjeg i uveliko poetizovanog intelektualnog “domaćeg majstorisanja”, koje je Claude Lévi-Strauss u svom klasičnom opisu nazvao *bricolage*.

Pa ipak, ne smemo gubiti iz vida ni da to što su reakcije likova mahom krajnje jednostavne, a njihovo ponašanje posve prozirno, nije posledica samo odabrane narativne perspektive. Takva regresija, koja povremeno poprima razmere polimorfne perverzije, proističe i iz same prirode prikazanog sveta i odigrava se sasvim u skladu sa principima realističke motivacije. Nije li “bujno raslinje puerilizma”, koje je kao takvo prepoznao Johan Huizinga, zaista u jednom trenutku počelo da zadobija status civilizacijske činjenice života? Setimo se rezignirane dijagnoze sa poslednjih stranica *Homo ludens*:

Duševno stanje svojstveno poodraslom mladiću, stanje u kojem nedostaje obuzdavanje

stečeno odgojem, lijepim ponašanjem i tradicijom, pokušava pobijediti na svakom polju, pa mu to predobro i uspijeva. Svim područjima na kojima se stvara javno mnijenje ovladao je temperament odraslih dječaka i mudrost omladinskih klubova. (Huizinga 1970: 273)

Pišući tako godine 1938, Huizinga je takođe uočio da se infantilni doživljaj sveta, koji ni u jednoj prethodnoj kulturi nije bio toliko prisutan, krajnje brutalno širi ljudskom zajednicom. Prepoznajući “svetski” infantilizam u banalnim razonodama, grubim senzacijama, uživanju u masovnim predstavama i “klubaškom” duhu, on ukazuje i na različite vidove “službenog” puerilizma, koji proističu iz same “tehnike današnjeg duhovnog ophođenja”, a posebno se osvrće i na ponašanje sovjetskih vlasti. Tom sveopštem puerilizmu političke dece u prvom se delu metaromana pridodaje i jedan konkretniji, koji je Huizinga tek naslutio, a posredstvom kojeg Ćosićeva proza u jednoj od bitnih svojih dimenzija stiče svoju *vraisemblance*. U ratu se, naime, ljudi nalaze u nekoj vrsti “eksperimentalnog” stanja, pa se i ratne neuroze neretko uspešno tumače i leče kao naročiti vid *infantilne* zavisnosti. Zar nije upravo rat, kao fenomen hegelovskog “duhovnog životinjskog carstva”, ona istorijska i društvena konstelacija koja snažnije od bilo čega drugog potvrđuje detinju nemoć odraslih? I šta tek reći za konstelaciju koja nastaje kada se zajedno s furijama rata “razvežu” i sile revolucije?

Uz tu i takvu infantilnost onih koji odavno nisu deca, izvrsno je denunciran i psiho-socijalni *double bind* u kojem se – opet kao u makaza-

ma – zatekao preadolescentski pripovedač. Njegovo je odrastanje takvo da mu porodica i društvo, prožeti haosom, emituju neusaglašene i međusobno neusaglasive poruke. Pošto ni dečakova svakodnevnica, ali ni njegovo nesvesno, nisu određeni isključivo unutarporodičnim prilikama, eventualnim bismo svođenjem njegovog formativnog procesa na kućna zbivanja učinili nepravdu samom tekstu. To ne znači da prikazana stvarnost ne zadržava vrstu naboja karakterističnu za porodični “enterijer”: dovoljno je u tom smislu podsetiti na neke od “najedipskih” epizoda, kakvu na primer predstavlja junakov san da se nalazi “u očevim plućima kao u nekom zatvoru, a da se otac potpuno providi” (Ćosić 1969: 31), kojima je “uhvaćena” detinja ambivalencija spram istopolnog roditelja. No, ovde nam je mnogo uputnije slediti upozorenja iz *Anti-Edipa* koja se tiču opasnosti mrvljenja političkih, kulturnih i istorijskih sadržaja u Edipovom “mikseru”. Ne svodi se (ni) kod Ćosića sve na trougao “tata-mama-ja”, niti na nekakvog “grupnog Edipa”, koji bi obuhvatio i pobočne rođake, odnosno čitav pripovedačev – doista širok i faktički sve vreme otvoren – porodični krug. “Dete je metafizičko biće”, tvrde Deleuze i Guattari, ali i dodaju da

[...] čineći porodične odnose univerzalnom medijacijom detinjstva, osuđujemo sebe na prenebregavanje proizvodnje samog nesvesnog i kolektivnih mehanizama koji se direktno odnose na nesvesno, naročito čitave igre primarnog potiskivanja, želećih mašina i tela bez organa. *Jer nesvesno je bezroditeljno siročće*, i proizvodi samo sebe u

identičnosti prirode i čoveka. Samoprodukcija nesvesnog se javlja na samom onom mestu na kome je subjekt kartezijanskog *cogito*-a otkrio da je bez roditelja, a i tamo gde je socijalistički mislilac otkrio u proizvodnji jedinstvo čoveka i prirode, tamo gde ciklus otkriva svoju nezavisnost od beskonačne roditeljske regresije. (Delez 1990: 39)

Ako poslušamo ovaj savet i krenemo za “socijalističkim misliocem”, analiza procesa (samo)proizvodnje nesvesnog i mehanizama njegove kolektivne regulacije dovešće nas napokon i do specifično ideološke komponente Ćosićeve proze. A ona, kao što se već moglo primetiti, prevashodno proističe iz interakcije između specifično porodičnog i šireg društvenog “ozračja”, koju pripovedač oseća na vlastitoj koži. Ne samo da roditelji posreduju detetu društvenu stvarnost, nego narator – kao socijalno najmobilniji pripadnik porodice – tu stvarnost kuša i u njenom nepatvorenom obliku. Naj snažniju potvrdu postojanja napetog i umnogome dijalektičkog odnosa između biološkog i sociološkog aspekta junakovog ličnog “razvoja” predstavlja način na koji se u ovoj polovini porodičnog metaromana prepliću erotsko-seksualna i ratno-revolucionarna tematika. Na to nam preplitanje neretko i sam pripovedač – počev od prvih *Priča* pa sve do druge *Uloge* – eksplicitno skreće pažnju, govoreći o “sjajnoj mešavini istorije i nežnosti, inače nezamislivoj” (Ćosić 1966: 46), te konstatujući da su pripadnici njegove porodice “mnogo puta povezivali najvažnije stvari iz istorijskog razvitka sa nevažnim kurvanjem i igranjem karata u komšiluku” (Ćosić 1980b: 175). Tako će na svega



petnaestak stranica prve *Uloge* narator najpre ravnopravno tretirati “igre” kao što su ujakovo “rupice-boce” s jedne strane, i partizansko “otkrivanje neprijatelja i njihovo uništavanje” (Ćosić 1969: 67) s druge; zatim će u istu ravan staviti vlastitu seksualnu nevinost i socijalnu pripadnost “sitnoburžoaskoj” klasi (77); da bi, najзад, u svom neznanju – koje je tek maska “znanja” implicitnog autora – povezoao i reči “eksproprijacija” i “ejakulacija” (81).

Povodom začaranog kruga seksa i revolucije, o kojem se potkraj šezdesetih i u teoriji mnogo govorilo, ponovo smo – kao i povodom opaski o infantilizmu iz predgovora *Dečjoj poeziji srpskoj* – u prilici da se pozovemo i na samog autora. U svom esejističkom štivu o Marku Ristiću, on u jednoj fusnoti poseže i za tekstom “Krstiški pohod nevinih” (u kojem Maria Janion govori o Jerzyju Andrzejewskom), a potom i sâm meditira o deci kao učesnicima i pokretačima istorije:

Gavroche samo je reprezentant mnogih dečjih junaka, iritantnih i iritirajućih jer sa decom se ratovati ne može, ili se ratuje uvek teško, uz osećanje nemoći, a ti kepeci, ti gnomi, te *male dečje skitnice koje se pojavljuju svuda i od kojih neke neće, ne žele da rastu*, kao što Grassov junak iz *Limenog bubnja* protestno ne želi da raste, pa sada na puškometu ti je jedan patuljak kontraljudski i protivčovečanski iskonstruisan, a može li se po njemu pucati kao po zecu u streljani, pitanje je. *Ideologija*, međutim, veli ista autorica, *rađa se iz telesnih žudnji*, a ove najtačnije i najpreglednije očituju se na majušnom telu freudovski pročitano deteta, erotizovanog,

pa zašto onda ne već i ideologizovanog pre no što iko pomisliti može. (Ćosić 1991a: 134–135n)

Ove bismo redove mogli čitati kao naknadnu autopoetičku anamnezu i objašnjenje erotizacije i ideologizacije kojima je Ćosić podvrgao svog malenog “filosofa”. Budući pravoverni i savesni pionir, taj dečaćić se glatko uklapa u poznati kliše o dobrom komsomolcu koji je spreman da, ako ustreba, sve svoje drugove, pa i roditelje prijavi političkoj policiji. Svojim najboljim prijateljem on uostalom smatra oficira državne bezbednosti Miodraga Vaculića, kojeg naziva “Čarobnjakom iz Ozne”. Kao “prvi vojnik slobode koga sam video” (Ćosić 1972: 138), Vaculić “prolazio je na svome konju kroz našu porodicu, između naših prijatelja zanatlija, jednom rečju kroz narod” (69). Za razliku od jarosnog revolucionarnog silnika Jove Sikire – koji najpre figurira kao bezimeni “strogi drug”, a sve vreme se tako i ponaša – on ipak nije toliko surov prema žrtvama: ne samo da boluje od ratne neuroze, nego je na svoj način i senzibilan, na šta ukazuje i njegova privrženost paraumetničkim formama izražavanja, u rasponu od “Bolani mi leži” do mađioničarskih trikova. Time on priziva i autorovu ranu miksmedijalnu esejistiku, dok su političke instrukcije koje daje mališanu uglavnom dobronamerne, jer se kreću u rasponu od “Idi svuda u cilju izgrađivanja” (Ćosić 1969: 83–84), do “Ako se ova stvar zagovna, zapamti da nije trebalo tako da bude” (77). Vaculić je simbol utopijskog prolivanja krvi, pa će i njegov kraj – koji je, u skladu s njegovim “čarobnjačkim” nadimkom, opisan (tek) u “Neuobičajenom zanatu čarobnjačkom” – bi-

ti tragičan, premda će ga pripovedač evocirati kao gotovo bajoslovan.<sup>18</sup>

Zapravo se iz pripovedačeve vizure čitava revolucija – ne isključujući ni sadizam nalik onome kakav će u *Simpsonovima* biti prezentovan kroz “Ichy & Scrachy Show” – sagledava kao karneval: vreme “naređenog nereda” i neviđenog nasilja prepoznaje se po ljudima odevenim u uniforme-kostime, po pesmi, po masovnim manifestacijama, po sveopštoj dehijerarhizaciji, po veseloj anarhiji. Na delu je ono što će autor docnije esejističkim žargonom dočarati kao “revolucionarni tulum” i “sankilotsku premetačinu” (Ćosić 2001: 12). Poremećaj društvene ravnoteže dovodi do krize, a dete se – pošto tradicionalni regulatori običnog života više nisu u stanju da izađu na kraj sa vlastitim funkcijama – posredstvom svog krepkog i samo naizgled na-

144

ivnog pogleda “odozdo” pojavljuje kao jedan od glavnih pobornika nove kulture u nastajanju. U svojstvu glasnogovornika karnevalskog kolektiva, ono uživa u provali nesvesnog do koje dolazi brisanjem razlika između privatnog i javnog, prirode i kulture, pesničkog i političkog govora. Socijalni prasak doveo je do prerastanja porodičnog u parodično, a gde je nekad bilo građansko i uštogljeno, zacarilo je blasfemično i opsceno. Otuda se u Ćosićevoj prozi oseća ona

ista snaga *lobode* o kojoj je Sergej Ejzenštejn, u kontekstu osvajanja izvesnih *sloboda*, govorio povodom psihoanalitičkog pojma *libida*.

S obzirom da je, više no ostali članovi porodice, obuzet patosom promene, piščev dečak – poput mnoge druge male i velike dece u brojnim gradovima i državama – potpuno gubi ionako slabašan osećaj za uzročnu povezanost. U njegovoj se percepciji dešava preplitanje stanja na frontovima i ujakovog ljubavnog života, savezničkog bombardovanja i očevo boravka u toaletu. Zbog svega toga nam se i dovođenje u vezu prvog dela metaromana sa idejama Mihaila Bahtina, kakvom je pribegla i kritičarka u pominjanom predgovoru drugoj *Ulozi*, čini potpuno prirodnim. Ova proza zaista obiluje svakovrsnim grotesknim incidentima, te kao takva neizostavno priziva najuticajnu teoriju književnog predstavljanja telesnog. Bahtin je, osim toga, i mislilac koji je presudno doprineo ekspanziji shvatanja po kojem svest pojedinca i osećanje identiteta nastaju u dijalogu. Njegove su ideje zato veoma značajne za razumevanje “dečje” i “adolescentske” proze, čijim su mejnstrimom predugo dominirale romantičarske koncepcije jastva, koje su, u kombinaciji sa moralnim predrasudama, toj književnosti omogućile da u većini slučajeva ostane “otpor-

---

18 Vidi Ćosić 1980a: 136–143. “Čarobnjaka iz Ozne” pisac će mnogo godina kasnije oživeti u svom istoimenom novinskom tekstu, u kojem se *Čarobnjak iz Oza* (film za koji i na tom mestu autor kaže da ga je, kao i njegov pripovedač, prvi put video u predratnom beogradskom bioskopu *Kasina*) povezuje sa konkretnim političkim (ne)prilikama (suđenjem Slobodanu Miloševiću). I u tom tekstu se “mašinerija politička” objašnjava jednom “scenom dečjom”, pri čemu je uloga *wizarda* dodeljena – Ljubiši Ristiću (vidi Ćosić 2002a). Inače će u orbitu autorove novije publicistike često ulaziti i drugi likovi iz *Priča* i *Uloge*, ali sada kao stvarna lica i akteri jedne žanrovski drugačije usmerene, memoarsko-feljtonističke proze klasičnijeg kova.

na” na modernističke teme i narativne strategije (v. McCallum 1999: 67). Danas znamo da su detinjstvo i adolescencija podjednako ideološki konstrukti koliko i biološke faze, što se jasno vidi i kod Ćosića, gde detinja subjektivnost doista biva oblikovana kroz relacije sa socijalnim snagama i (u konkretnom slučaju: marksističko-lenjinističkom) ideologijom. Ali, uprkos tome što i prevlast komičnog u prikazivanju istorijskih zbivanja takođe iziskuje bahtinovsku analizu (smehovne kulture), čini nam se da nijednog trenutka ne smemo gubiti iz vida ni one manje vesele aspekte ovih tekstova.

S onu stranu svake komike, začudna nas pripovedačeva tolerancija spram netolerancije, te okolnost da maleni grubijan gotovo uživa u nasilju i da se radosno pokorava svim “dražima” komunističkog inženjeringa, navode da se još jednom obratimo psihoanalizi. Čini se da je i te kako uputno, zarad aspekata sociološko-istorijskih, uporedo sa čitanjem ovih “fikcija” prelistavati i knjige poput *Vaspitanja* (1939) Huga Klajna, u kojoj je kao pedagoški cilj bila proklamovana jedna od kategorija koja će u “ratnom” delu metaromana zadobiti status (ugroženog) zanata – *gospodstvo*.<sup>19</sup> Takođe, u analizi dečačkog *ja* mogla bi nam pomoći i koncepcija one Klajnovе prezimenjakinje o kojoj se opravdano govori kao o tvorcu dečje psihoanalize, i koja je duševni život najmlađih, uključujući i ratne strahove (od kojih Ćosićev narator praktično ne pati, što nam već samo po sebi nešto kaže), videla kao međugru introjeksijske (“spoljašnjih”) i

projekcije (“unutrašnjih” objekata). Ipak, možda su nam u ovom kontekstu najkorisnije teze koje je jedan od kritičara Kleinove izneo u eseju koji je, poput Klajnovе knjige, nastao neposredno pre no što su se istorijska zbivanja koja su fikcionalizovana u *Pričama* i *Ulozi* dogodila.

U tekstu “Psihoanaliza i sociološko značenje komunizma” (1935) W. Ronald D. Fairbairn (1889–1964) obrazlaže ulogu koju porodica zadobija u uslovima komunističkog prevrata. Da bi procenio stvarni karakter novog tipa uređenja, engleski se lekar usredsredio na prikaz istorijskog razvoja društvenih grupa (porodica, klan, pleme, nacija). Opisujući osobenost odnosa što ga nacija gaji prema porodici – koju, za razliku od plemena i klana, ne uspeva da ukine – Fairbairn podseća na to da se komunizam u svojoj ranoj, konceptualno čistijoj fazi, trudio da deluje kao ne samo nadnacionalni, nego i protivporodični pokret. Iako će vremenom sve više biti prinuđeni na neku vrstu nagodbe sa nacijom kao istorijskom i porodicom kao socijalnom realnošću, revolucionari se nikada neće odreći mržnje spram buržoazije. Fairbairn smatra da je ta mržnja duboko ukorenjena u njihovom nesvesnom i zasnovana na činjenici da baš buržoazija – posredstvom pravno regulisanog mehanizma korišćenja i nasleđivanja imovine, te na brojne druge načine – obavlja ulogu jednog od najjačih uporišta porodičnog sistema. Stremeći naročitom tipu društvene organizacije, komunizam porodicu ugrožava mnogo više nego što to čini nacija; a budući da

19 Vidi Klajn 1939: 179–250. Tri decenije nakon *Uloge* i šest decenija nakon *Vaspitanja*, Ćosić će u eseju “Glumci umiru” evocirati uspomene na predavanje “jednog starog gospodina koji se bavio psihijatrijom i teatrom uporedo”, da bi potom i otkrio da je u pitanju bio – “doktor Klajn Hugo” (Ćosić 1998a: 59).

se radi o društvenoj grupi u kojoj se uspostavlja prve libidne spone, “napad komunizma na društveni sustav uključuje drastičan (iako nesvjestan) pokušaj borbe s edipskim sukobom uništavanjem edipske situacije, iz koje on nastaje” (Fairbairn 1982: 267). Radeći na ukidanju te “situacije”, komunizam je, barem u početku, bio okrenut stvaranju režima koji bi, u meri u kojoj je to moguće, ukinuo i samo očinstvo.

146 Ono što nam se iz ugla ovakvih Fairbairnovih historijskih analiza čini indikativnim, jeste okolnost da neka vrsta “bezočinskog” porodičnog sistema biva uspostavljena i pred kraj *Uloge*, kada pripovedačev otac zbog preljube napušta porodicu. U romanu koji je faktički bez fabule, takvim se klimaksom – kada otac u prvoj verziji ode kod “daktilografkinje Štefice”, a u drugoj kod susetke, “gospođe Darosave” – na semantički povlašćenom mestu ostvaruje ono na šta su protivnici marksizma davno ukazivali kao na stanje zastrašujućeg infantilnog promiskuiteta. I zaista, sve to na svoj detinji način naslućuje i pripovedač, koji pod pritiskom pomenutih zbivanja u prvoj verziji teksta počinje da čita “jedan udžbenik od Fridriha Engelsa” (Ćosić 1969: 94), dok nam u drugoj majčinu i vlastitu reakciju na nastali porodični rasap opisuje ovako:

Mama me je uhvatila za ramena i saopštila: “Nemaš više oca!” Ja sam se setio Vladimira Ilića Lenjina, oca čitavog proletarijata, ali nisam rekao ništa. (Ćosić 1980b: 166)

Bizarnost sinovljevog pokušaja da se izbori sa gubitkom oca donekle zasenjuje bizarnost samog gubitka: u vreme kada očevi odlaze na front ili u zatvor, junak *Uloge* bez oca ostaje iz sasvim drugih razloga. Zato bismo prethodna zapazanja mogli dopuniti onim shvatanjem politike i “hiperpolitike” koje je u svom ogledu “U istom čamcu” izneo Peter Sloterdijk. Zastupajući tezu da famozna politička “veština mogućeg” nije ništa drugo do “veština sapripadanja”, odnosno manipulacija određenim tipovima fantazmi, nemački filozof se – poput Fairbairna – takođe bavi i problemima kohezije ljudskih zajednica.<sup>20</sup> Prema njegovoj opasci, “ako se veliki poreci raspadnu, veština sapripadanja može ponovo početi da postoji samo iz malih poredaka” (Sloterdijk 2001: 50). Pošto nas povodom Ćosićeve proze najviše zanima odnos između (“malog”) porodičnog i (“velikog”) državnog poretka, priču o sapripadanju bismo mogli nastaviti da sledimo i u onom njenom aspektu koji se odnosi na totalitarizme, jer oni po Sloterdijku počivaju na neuspehim projekcijama malog u veliko, iliti “greškama u formatu”

---

20 Tako će na samom završetku tog ogleda Sloterdijk duhovito i razložno ukazati na neophodnost pisanja svojevrsnog “testamenta političke životinje”, za koji on predlaže naslov “Otvorena horda i njeni neprijatelji”. Za analizu prosvetiteljskog ustoličenja deteta kao političkog objekta unutar građanskog društva, kao i za kritiku psihoanalitičke pozicije spram “kiničko-animalne” infantilnosti, vidi, svakako, *Kritiku ciničnog uma* (Sloterdijk 1992: 66–68 i 293). Najzad, Sloterdijkovim se viđenjem građanstva i psihoanalize pozabavio i sam Ćosić, u pomalo haotičnoj esejističkoj varijaciji pod naslovom “Nakrivo, neuspjelo, popišano” (Ćosić 2001: 119–130).

(53). Onoga trenutka kada država nastupi kao intimna grupa nastaje istinski raspad sistema, koji – ukoliko manja jedinica društva ne uspe da uspostavi kakvu-takvu koheziju – može rezultirati jedino patologijom. Ako je revolucija pre svega destrukcija dotadašnje političke forme, pojedinac se od nje može izlečiti jedino pokušajem očuvanja mogućnosti “sapripadanja” na nekom nižem nivou. U tom smislu, ono što čine junaci *Dekameron*a – iz čijeg se bekstva od kuge koja nije samo fizička, po Sloterdijku, može iščitati i naravoučenije o vezi između “regenerativne vedrine” i “male politike” – čini i Ćosićeva rodbinska zajednica. Ali: suočena sa izazovom koji premaša firentinski, ta zajednica, čak ni iz detinje vizure posmatrano, ne uspeva da se realizuje kao idila. Otuda porodična drama demaskira psihopolitičku srž komunizma.<sup>21</sup>

Funkcija je ovakvog umetničkog dočaravanja uloge koju “svetska revolucija” igra u “mojoj porodici” – treba li to posebno isticati? – kritička. Zapravo se ono što je jedan kritičar nazvao “dečjim teatrom Bore Ćosića” ne zasniva isključivo na jezičkim atrakcijama i formalističkom očuđenju, nego i na ideološkim nalazima i brehovskom *potuđenju*. Tekst u nama ne budi nikakvu želju za identifikacijom, nego nas – kao u epskom pozorištu, čija je najizrazitija inkarnacija u žanru porodično-ratne drame bila *Majka Hrabrost* – stvarajući fiktivni svet, u isti mah od nje ga i distancira. Mada je relativno oštra reakcija

cenzure na dramatizaciju i ekranizaciju *Uloge* čak i danas donekle razumljiva, važno je uočiti da je autorova književna vizija novije istorije i sama bila podložna menama u kojima današnji čitalac može naslutiti odjeke političkih zbivanja. Da li je, na primer, slučajno to što će četnici (ali i homoseksualci) značajnije mesto dobiti samo u onoj zbirci koja je objavljena 1972? Nije li logično da u “novim verzijama” spisateljevih tekstova dešavanja sa samog “kraja građanskog rata u Srbiji” bivaju ne samo prikazana kao (još) surovija, nego i uz diferenciraniju podelu na vesnike novog doba (s jedne) i žrtve (s druge strane)? Čime objasniti (opravdati?) upadljivo Tittovo odsustvo?

Kako god bilo, čini se da baš zbog osobene ideološkičnosti Ćosićevski infantilizam, uprkos kritičarskoj ravnodušnosti, nije ostao bez sledbenika. Tako se u srpskoj književnosti tokom devedesetih barem jednom javio unekoliko sličan, premda manje dosledan prozni obrazac. Radilo se o romanu Milovana Danojlića *Oslobodnici i izdajnici* (1997), koji je možda najumesnije bilo čitati onako kako to nije činjeno, a kako je – prema našoj intuiciji – to delo pisano: na fonu Ćosićevog okupacijsko-oslobodilačkog ciklusa. Pošto se smisao Danojlićevog romana potpuno iscrpljuje u – podjednako problematičnoj koliko i za trenutak pojavljivanja očekivanoj – historiografskoj reviziji, stiče se utisak da je u tom književnom delu Ćosićeva fiktionalna

147

21 Naravno, ne i samo komunizma. U godini pojavljivanja citiranog Fairbairnovog teksta, Theodor W. Adorno zapisao je: “U fašizmu je zao duh djetinjstva dospio do samog sebe.” (Adorno 1987: 192) Usput, o krizi porodice u osvit totalitarizama, isti autor kaže: “S porodicom je iskopnjela, dok sistem traje i dalje, ne samo najdelotvornija agentura građanstva nego otpor koji je doduše potčinjavao individuu, ali ju je i jačao, ako je već nije čak i stvarao.” (17)

interpretacija revolucionarnog preloma iz dečake perspektive dobila svoj svesni i u rđavom smislu reči ispolitizovani(ji) antipod. Sličnost između *Oslobodilaca* i *Uloge* povremeno je tolika da se pitamo nismo li suočeni sa fenomenom kontra-knjige. Danojlić *Ulogu* priziva već samom postavkom zbivanja i likova: i njegov je pripovedač (zbog vremenske distance, doduše, nekadašnji) dečak, a roman je takođe prevashodno posvećen ratnim i prvim poratnim godinama, porodičnom životu i razgovorima, pri čemu raspored “uloga” (deda, otac, stric, ujak, majka, baba) i odabir istorijskih zbivanja (savezničko bombardovanje, dolazak Sovjeta, pionirske priredbe) frapantno podsećaju na *Ulogu*. Čak i pojedini izvanporodični likovi – poput neurotičnog partizanskog borca i junakovog prijatelja Strajinje Sabljica – deluju kao replika Ćosićevih (Vaculić); čak su i visokopar-

ni esejistički pasaži Danojlićevog romana (odjeljak posvećen šajkači i opanku) sasvim na tragu novije Ćosićeve interdisciplinarnе esejistike.<sup>22</sup> Istorijsko i junakovo vreme u Danojlićevom romanu protiče samo da bi potvrdilo krhkost svih ideoloških konstrukata izuzev nacije, ali nam se najvažnijom ipak čini razlika u formi, koja je posledica činjenice da kod Ćosića odrasli progovaraju kao deca, dok u *Oslobodocima* i *izdajnicima* i deca misle kao odrasli, što doводи do predvidivo neprijatnog ishoda: umesto univerzalne romaneskne komike nudi nam se publicističko lamentiranje nad “srpskom” sudbinom.

Za razliku od estetski neubedljivog i politički konzervativnog Danojlića, znatno će dosledniji – i, recimo odmah, neuporedivo uspešniji – pri posezanju za Ćosićevskom *formom* biti Viktor Ivančić.<sup>23</sup> Njegov maleni pripove-

22 Kad smo već kod esejistike, treba reći da je još u *Muci rečima* (1977), a nedavno i u *Naivnoj pesmi* (2004), Danojlić pokazao da je i te kako svestan kompleksne prirode dečjeg govora, ali i da je tu svest u *Oslobodocima* i *izdajnicima* pokušao da zloupotrebi, za šta je – sasvim u skladu sa stanjem kulturnih prilika spram kojeg vreme kada je srpski *mainstream* bila *Uloga*, deluje kao izgubljeni književni raj – nagrađen *NLN*-ovom nagradom. Inače, veza između Ćosića i Danojlića potrajala je i nakon pohvala izrečenih u “Dečjoj poeziji danas”: Danojlić je sarađivao u Ćosićevom časopisu *Rok*, dok je Ćosić napisao ne samo esejčić “Miševi, kokoši, lude M. Danojlića”, nego i predgovor za Danojlićevu knjigu *Brisani prostor* (v. Ćosić 1984: 35–38 i Danojlić 1984: vii–xxviii). Tek će devedesete dovesti do raskida, pošto će Danojlić iz Pariza u Srbiju slati “patriotske” apele, dok će Ćosić u Berlinu osećati “apatridsku” melanholiju.

23 Osim što je osnivač i urednik hrvatskog nedeljnika *Feral Tribune* (za koji i sam Ćosić poslednjih godina ispisuje kolumnu “Berlin apatrida”), Ivančić je nakon raspada Jugoslavije postao i verovatno najznačajnije publicističko pero na celokupnom njenom području, ali i u najmanju ruku zanimljivi prozaista. Književna ga kritika – uprkos neupitnom novinarskom ugledu ili naprosto zbog toga – uglavnom potcenjuje, ne uspevajući ili ne želeći da prepozna istinski estetski potencijal jedne prevashodno političko-satiričke rubrike, koja je međutim već doživela nekoliko ukoričenih izdanja. Slično ćutanje, izgleda, okružuje i Ivančićev prvi roman (*Vita activa*, 2005), dok je za naš kontekst karakteristično i to da je jedan njegov novinski tekst iz 2001. poneo naslov “Uloga macana u mišjoj evoluciji” (te da je iste godine i Boris Buden napisao “Ulogu Haškog suda u novoj svjetskoj revoluciji”).

dač iz *Bilježnice Robija K* već dve decenije, višemanje kontinuirano, hrvatsku porodično-društvenu stvarnost opisuje iz detinje (a zapravo nimalo “dečje”) narativne perspektive. Pri tom, za razliku od dotične “povijesne zbiljnosti” – koja je u međuvremenu otklizala od beskonfliktno-socijalističke, preko ratno-nacionalističke, ka uveliko-tranzicionoj – on sâm, poput “neprestano trogodišnjeg” Grasso-vog Oskara, ostaje nepromenjen, nastavljaajući da se potpisuje kao učenik istog “IIIa”. Stilska i strukturalna srodnost sa Ćosićevom prozom povremeno postaje izrazita, bez obzira na Robijevo, odnosno Ivančićevo, preuzimanje splitskog žargona, kao i na (prirodom medija stečeni) viši stepen slobode u kompoziciji i fakturi. Evo kako izgleda uvod u priču “Američka mindža”, koja je prvi put objavljena 1990. kao svojevrsni snimak porodične svakodnevice uspostavljene pola stolecá nakon one istorijske stvarnosti kojom se kao predloškom poslužio Ćosić:

Mama je uletila u primaću i skočila prema meni. Ona je drečala: “Jel istina, manijače mali?! Pa rascopaću te na proste faktore, jebate! Brzo pivaj, jel istina?!” Ja sam u roku odma zbrisnijo iza trosjeda i viknijo sam: “Nije istina, majke mi mile! A šta to?” Mama je vikala: “Jel istina da si danas pušio iza trafike? Pivaj sine barbarine!” Ja sam rekao: “Ja? Ajme klevete! Ajme koji gnjus i podmiještalo!” Mama je arlauknula: “Lažeš majmune mandrilski! Kragićka te tačno vidila da si pušio!” Ja sam viknijo: “Ma koja Kragićka?! Pa šta ti slušaš tu laživicu jednu i ustašinku i...” Mama je dreknula: “Umuk-

ni, banditu! Saću te živoga skršit...” (Ivančić 2001: 110)

O bezmalo opipljivoj kongenijalnosti možemo govoriti i zbog samog efekta Ivančićevog infantilizma. Slučaj Robija K, naime, zorno potvrđuje ono o čemu većina malobrojnih današnjih Ćosićevih čitalaca intenzivno razmišlja, a o čemu je u jednoj nedavnoj prilici, upravo na stranicama Ivančićevog *Ferala*, progovorio i Dean Duda, ističući da je pitanje detinjstva pitanje kulture, te da su sukobi koji kulturu utemeljuju “u jednome svom liku i sukobi oko koncepcije i izgleda djetinjstva, oko tipova odrastanja, njihova simboličkog repertoara i pripadne ideologije” (Duda 2004: 42). Tako posmatrano, Ivančićevo je pripovedačko derište prevalilo čitav onaj put na koji je, zaokupljen izmenama “simboličkog repertoara”, Duda ukazao povodom dveju hronološki skoro susednih, a sudbinom tako različitih ovdašnjih generacija: od mirko-slavkovskog “nikad robom” – što je bio simbolički okoliš Ćosićevog dečaka, ali i neka vrsta polazne stanice Robija K, koji se na sceni pojavljuje otprilike potkraj “pionirske” epohe, kao predstavnik *eurocream*-generacije koji ipak ne odrasta – pa do, još uvek (ali ne valjda i vazda?) aktuelnog, “sve je roba”.

Nije teško zamisliti pripovest o tome šta su sve *pueri nostri* – ti maleni mislioci sa porodičnih pozornica – na vlastitoj koži podnosili tokom treće i četvrte četvrtine prošlog veka, u vreme kada je ovdašnji socijalizam, nakon “kulturne”, već bio prešao i u svoju “civilizacijsku” fazu. Mada ni njemu te vrste imaginacije zasigurno nije manjkalo, Ćosić ipak nije (po)želeo da se

takvim događajima i posveti.<sup>24</sup> Prvo delo koje je objavio posle *Zašto smo se borili* bili su *Tutori*, dok je u vreme kada su se pojavile “nove verzije” *Priča* i *Uloge* pisac već uveliko privodio kraju i zaključni segment porodičnog metaromana. A na poslednjoj stanici te svojevrsne metanaracije o svima onima koje je u *Ulozi* junakov deda nazvao “rođacima iz prošlog veka”, pripovedačku ulogu više nije imao pripadnik “zanata” dečakog, nego – baba.

## 2. PORODIČNA SINTAGMA(TIKA): GENEALOGIJA GOVORA

*Transformacija stavova moje porodice otkrivanjem obrazaca u isprepletenim korenima mojih predaka nije samo lični analitički problem. Ona je istorijski korak ka oslobođenju generacije od kolektivnog obrasca. Prome-  
na kolektivnog povlači i promenu same istorije.*

150

James Hillman

Drugi deo porodičnog metaromana – njegovu dijahronijsku ili “sintagmatsku” osu – tvore dakle *Tutori* i *Bel tempo*. Iako sačinjen od manjeg broja naslova, taj je segment makrostrukture daleko obimniji od prvog. Kada se 1982. goto-

vo istovremeno sa drugim izdanjem prvog pojavilo i prvo (za sada i jedino) izdanje drugog romana te svojevrsne duologije, pokazalo se da je reč o otprilike hiljadu stranica. “Uvijek bolje napiši više”, poručuje nam uostalom jedna od autorovih junakinja, “pa ako je nekomu puno, nek podrapa, a ono malo nek čuva, a ako si reko na pol, nema od tog ništ ni on, ni ti” (Ćosić 1982: 68). No, izgleda da je već i sama količina napisanog donekle sprečila živ i neposredan dodir sa ovim delima, koja su – van svake sumnje – znatno manje čitana.<sup>25</sup> Ako za trenutak, makar i nerado, ponovo prihvatimo dihotomiju između običnog i profesionalnog čitaoca, manjak rezonance na njenom “stručnijem” polu izgleda nam, koliko neumitan, toliko i neopravdan. Jer, uprkos tome što se iole ozbiljniji kritički napisi o *Tutorima* mogu nabrojati na prste jedne ruke (a i onda će nam neki od prstiju ostati u rezervi), ta knjiga po mnogo čemu predstavlja zlatnu granu novije srpske književnosti.

Mada sobom ne nose nikakve tekstološke nedoumice koje “život” (tj. značenje) znače, i mada njihova nimalo konvencionalna komple-

---

24 Možda će i Robi K. jednom začutati, ili barem nastaviti da raste: ali, prvi preduslov za to verovatno jeste nešto što bismo nazvali *dobrom vladavinom* u nemetaforičkom (nećosićevskom) smislu reči.

25 Prema podacima iz samih knjiga, tiraž *Bel tempa* bio je više nego respektabilnih 4000, dok su *Tutori*, za svega četiri godine, štampani u ukupno 14000 (četnaest hiljada) primeraka. Oba izdanja potonjeg dela bila su Nolitova, s tim da je znatno obimnija druga naklada ponela redni broj 49 u biblioteci “Srpska književnost” (tj. ediciji pedeset najznačajnijih romana srpske književnosti). Takav je izdavački potez bio posve opravdan, premda se iz današnje perspektive – kada nam neprilike u kojima se Nolit nalazi deluju kao neminovna posledica tržišnih, ili barem pseudotržišnih zakonitosti – čini hrabrim i gotovo neshvatljivim. I pored izvesne oficijelne priznatosti, za proteklih smo petnaestak godina bili u prilici da upoznamo svega nekoliko čitalaca *Tutora*; doduše, intenzitet recepcije tog dela verovatno je bio obrnuto srazmeran njenom kvantitetu.



mentarnost ne počiva ni na kakvoj teško dokumentarnoj dijalektici, *Tutori* i *Bel tempo*, kao akumulacija romaneskne porodične građe u njenoj vertikalnoj, vremenskoj dimenziji – za razliku od *Priča*, *Uloge* i *Žašto* – uistinu jesu zahtevna štiva. Atributi *radikalno* i *razuzdano* nameću se sami od sebe, pa ih je i kritika praktično bez izuzetka uporno i rabila. Autorski je zahvat u oba slučaja rezultirao neobično kompleksnom teksturom: dok *Tutori* pokrivaju vremenski raspon od vek i po i donose neverovatno iscrpan kompendijum ne samo narativnih tehnikâ, nego i samih jezika (prerastajući tako i u svojevrsnu ćosićevsku gensko-generativnu gramatiku), dotle je prvi od dva pasusa, koliko ih ukupno poseduje (do monotonije monolitni) *Bel tempo*, dug tačno 265 gusto otisnutih stranica. Razuzdanost je pak ono što Ćosićev zahvat odlikuje u njegovoj stilskoj dimenziji, čijoj bujnosti nisu strani ni mestimični prelasci u hirovito stanje koje se ne bi moglo okarakterisati drugačije izuzev kao “podivljalo” i po svojoj tipološkoj suštini dadaističko, ili u najmanju ruku nadrealističko.

Čini se paradoksalnim da smo upravo zahvaljujući ovim, naizgled haotičnim ostvarenjima – koja bi se, s jedne strane, mogla nazvati “velikim otromboljenim čudovištima” predbalzakovske romaneskne estetike, dok se s druge ipak logično nadovezuju na ranije jedinice porodičnog metaromana – napokon dobili nešto što je valjda uvek željeni domet svake istrajne za-

okupljenosti rodbinskim vezama: zaokružen genealoški sistem. Tako je dugotrajni autorov porodično-arheološki poduhvat priveden kraju,<sup>26</sup> što znači da je nekoliko pripovedačkih generacija intencionalno povezano u jedinstvenu mrežu, satkanu od složenih i znakovitih odnosa. Funkcija je genealogije u metaromanu utoliko uporediva sa mestom koje joj obično pripada u mitovima: posredstvom nje se familiocentrični kontinuitet uobličava, ali i u isti mah opravdava, u jednom naročitom smislu i posvećuje; ona omogućava da se između onoga što je na njenom početku (najstarije) i onoga što je na kraju (najmlađe) uspostave i veze koje nisu samo uzročno-posledične, nego otelovljuju i neku vrstu produženog delovanja porodičnog principa na daljinu.

Budući da se svaki porodični ciklus zasniva na ponavljanju i variranju, piščeva nam genealoška imaginacija pruža i mogućnost “deduktivnog” čitanja, pa nas čak na takav pristup povremeno i obavezuje. Ispostavilo se da baš najneobuzdaniji tekstovi iziskuju najviši stepen čitačke discipline, ali i da u toj disciplinovanosti svakako vredi istrajati, jer je interpretativni ulog u porodičnom metaromanu neobično veliki. Zato što *Tutori* nisu tek klasična književna transpozicija jednog rodovskog stabla, već istovremeno i “stablo” čitavog Ćosićevog opusa, kritička će nas rekonstrukcija “tutorske” porodične istorije dovesti i do same matrice autorskog *écriture*.

---

26 Učinjeno je to faktički već sa *Tutorima*: *Bel tempo* je bio tek dodatak, koji sa stanovišta strukture nije ni bio neophodan. Iako svaki ciklus uvek ostaje načelno otvoren, usled čega je i porodični metaroman moguće nastavljati iz bilo kog pripovedačkog ugla i bilo koje vremenske perspektive, obećanje sadržano u onom “FINIS OPERIS”, kao što smo već registrovali, gotovo da nije bilo kršeno.

Posmatrano izvan metaromaneskog okvira, najrelevantnije autorovo delo ima puno toga zajedničkog sa romanima-hronikama iz druge polovine pretprošlog i prve polovine prošlog veka. Najupadljivija je sličnost sa takozvanim genealoškim romanima, u kojima se prati sudbina izvesne porodične grupe kroz vreme i sled generacija. U pitanju je onaj dobro poznati rukavac tradicije čijim bismo najznačajnijim predstavnicima mogli smatrati Zolu, Manna i Faulknera, i kojem – kako je svojevremeno, govoreći o Krleži, zapazio jedan kritičar – pripadaju još i ostvarenja pisaca kao što su Saltikov-Ščedrin, Galsworthy, Martin du Gard i Gorki. Razume se, niti je svaki porodični roman genealoški, niti se genealoška ambicija nužno mora realizovati isključivo u toj književno-genealoškoj zoni: tipični bi primeri ostvarivanja takve težnje bile velike romaneskne i dramske sage o propadanju građanskih porodica, kakva je upravo glembajevska.

Za razliku od tipske postavke genealoških romana, u Ćosićevom čitalac dolazi u dodir sa čak pet porodičnih naraštaja. *Tutori* time odstupaju od obrasca podvrste, jer – premda i u njima “obiteljsko i ekonomsko, privatno i javno, vode do konačne serije melodramskih eksplozija” (Vidan 1975: 57) – ovde ipak ne možemo govoriti o onakvom shematizmu biološkog ili

socijalnog iscrpljivanja porodičnog materijala, koji je kod većine navedenih preteča sugerisan bio već i samim prisustvom triju generacija likova (osnivači, naslednici i “izneveritelji” predaka). Kompoziciono najbliži *Buci i besu*, roman je oštro podeljen na pet nejednakih delova. U središtu svakog od njih nalazi se po jedan predstavnik porodične grupe, lociran u jednu karakterističnu tačku istorijskog vremena. Sama porodična povorka – čiji su nam pripadnici predstavljeni već u nazivima segmenata: “Teodor, 1828”, “Katarina, 1871”, “Laura, 1902”, “Lazar, 1938” i “Pisac, 1977” – ipak ne predstavlja uobičajeni biološki niz, jer su u nju, kako se odmah vidi, uvrštene i dve žene.<sup>27</sup> Rodoslov u kojem se najpre pojavljuje snaha, a zatim, u sledećoj generaciji, čak i snaha te snahe, zasigurno se ne može smatrati tipičnim. Samim tim, roman nije ni mogao biti nazvan po prezimenu svojih protagonista, jer su prvo troje pripovedača Uskokovići (pri čemu je samo prvi od njih pod tim prezimenom i rođen) dok su Lazar i Pisac nesporni Ćosići. I tako smo stigli i do neizbežnog pitanja: kako razumeti naslov dela?

U dva novija rečnika srpskog, odnosno hrvatskog jezika, pod odrednicom *tutor* čitamo identičan tekst – o “licu kome je vlast poverila brigu i staranje o maloletnim, umobolnim i sl. osobama”. Duža (srpska) odrednica nastavlja

27 Ovde se prisećamo *Ženskog rodoslova* Ljiljane Habjanović-Đurović, kao i čitavog njenog porodičnog ciklusa nastalog devedesetih, s obzirom da taj korpus tekstova, osim tržišnim uspehom – samo prividno paradoksalno – i svojom patrijarhalnošću daleko nadmašuje ostale genealoške projekte srpske književnosti (kakav je, na primer, *Zlatno runo* Borislava Pekića, čiji prvi tomovi izlaze u godini pojavljivanja *Tutora*). Kasnije ćemo videti da je kod Ćosića pod dela muških i ženskih uloga takva da se na binarnu opreku muško/žensko i te kako možemo osloniti pri tumačenju čitavog porodičnog metaromana, kao i da se izvedeni zaključci pokazuju primenljivima i u najširem kontekstu rasprave o piscu.

da je tutor “onaj koji se o nekom ili nečemu brine, stara, skrbnik, staratelj uopšte”, nakon čega sledi i dodatno obrazloženje da se tutorom naziva i “svetovna osoba koja se kao predsednik crkvenog odbora brine za crkvu i crkvene stvari i predstavlja civilnu vezu između sveštenika i vernika”. Treći izvor koji smo konsultovali – najnoviji hrvatski rečnik stranih reči – takođe ponavlja isto osnovno značenje, ali za razliku od srpskog kao sekundarno pominje da je tutor “onaj koji upravlja čijim postupcima ili ih određuje”. Poznato je da niz uobičajenih upotreba pojma tutorstva podrazumeva negativnu konotaciju, o čemu je moguće navesti i brojne ilustracije iz lektire: recimo onu iz jednog Kašaninog teksta s kraja dvadesetih godina, koja govori o potrebi da se srpska književnost odrekne “tutorstva književnih posrednika” (Kašanin 1978: 92), ili onu iz (hrvatskog prevoda) *Mase i moći* Eliasa Canettija, gde se opisuje slučaj paranoika koji je “bio toliko uvjeren u ispravnost i značenje religije koju je sam stvorio da ju je dao štampati čim su ga oslobodili tutorstva” (Canetti 1984: 361).

Ko su onda u *Tutorima* tutori – i predstavlja li oni pozitivnu ili negativnu kategoriju – a ko bi eventualno bile “maloletne, umobolne i sl. osobe”? Kako i čijim postupcima tutori upravljaju? Koliko je važno i to što roman započinje neobično uobličenom pripovešću jednog sve-

štenika? Da li išta izuzev rodbinskih relacija spaja likove iz petočlane skupine koju, kako kaže jedan od samih “tutora” – preciznije, jedna od njih – čine “I pop, I kućanica i gospodarica, I liječnikova supruga, I trgovački namještenik, I spisatelj” (Ćosić 1978: 130). Najzad, postoji li ikakva dublja povezanost između njihovih “pouka”, koje se – doduše, pretežno tek posredno – redom odnose na “bogoštovlje, prosvjetu, liječništvo, trgovinu i spisateljstvo” (131)?

Na nivou celine, *Tutori* nam se – poput glasovite teorijske rasprave kojom su u isto diskurzivno polje neočekivano bili uvedeni De Sade, Fourier i Loyola – ukazuju kao jedna osobena knjiga o *logotetima*. Pod “logotetima” ovde naravno podrazumevamo utemeljitelje jezika u bartovskom smislu reči,<sup>28</sup> koji nam se nametnuo zbog toga što svaki od pet delova romana uspostavlja vlastite izražajne kodove. Logotetski tekstovi, tvrdio je Roland Barthes, uvek imaju dvostruki karakter: osim što izlažu sâm *logothesis*, u njima se upoznajemo i sa životima logo-tehničara. Mogli bismo otići i korak dalje, pa konstatovati da u *Tutorima* postoji zaista začuđujuća podudarnost sa bartovskim shematskim prikazom stvaranja jezika. Teoretičar zadovoljstva u tekstu smatrao je, naime, da svako jezikotvorstvo nužno počiva na jednom te istom sledu operacija: na samom početku dešava se izdvajanje, potom sledi artikulisanje, uređivanje i, na kraju – teatralizacija.

---

28 Vidi Bart 1979: 9–16. Ukoliko roman shvatimo u tom ključu, neće nas začuditi ni to što je prvobitni njegov naslov, kako saznajemo iz pišćeve beleške sa klapne prvog izdanja, bio *Mesije*. Klica dela navodno je nastala još tokom prve polovine šezdesetih (po svemu sudeći, i pre no što je rad na porodičnom metaromanu i započeo), ali su – da se usput poigramo jednim drugim naslovom, čiji je autor veoma uticao na razumevanje *Tutora* koje ovde iznosimo – *Mesije* dobrim delom ipak doživele *autodafe*. Za etimologiju reči “mesija” vidi upravo Haddad 2000: 59.

Barthes napominje i da su pobrojane faze neophodne da bi bilo kakav jezik nastao, što bi – ako kao sopstvenu radnu pretpostavku prihvatimo tu tezu – značilo i da svaki od romaneskih tutora kroz njih prolazi. Stvar je, međutim, u tome da se i o čitavom romanu (kao jedinstvu višeg reda) može razmišljati iz te perspektive. Takvim prenošenjem logotehnike sa ontogenetske na filogenetsku ravan, prva četiri dela takođe postaju struktura koja ima svoj razvoj od izdvajanja (Teodor), da bi se preko artikulacije (Katarine) i uređivanja (Laura), stiglo do teatralizacije (Lazar). Što se pak poslednjeg dela romana tiče, teško je u njemu ne videti neku vrstu epiloga proisteklog iz “fantazmatskog” poretka koji su prethodno uobličili pripovedači-tutori, ali i kulturna istorija u najširem smislu reči: peta faza *logothesis* može biti samo porodija.

Polazimo zato od toga da su *Tutori*, ćosićevskom frazom kazano, neobično ekstenzivna priča o zanatu *logotetskom*, u kojoj je potraga za izgubljenim porodičnim vremenom poprimila karakter potrage za jezikom, i u kojoj se protok tog vremena materijalizuje u promenama jezičkog senzibiliteta. Tutorska je “crkva”, u tom smislu, jezik sâm, dok smena porodičnih generacija umnogome simbolizuje njegovu evoluciju – od uspostavljanja lingvističkog poretka (Teodor), preko triju međufaza (Katarina/Laura/Lazar), do njegove skoro potpune, ali u visokom stepenu poetske distorzije (Pisac). Stoga

smo ponukani da ranije pomenutom bartovskom triju smesta pridružimo i onaj Platonov, koji čine Sokrat, Kratil i Hermogen: metaforički rečeno, *Tutori* se – kao odiseja u jeziku – mogu čitati i kao jedno moguće putovanje kroz imaginarnu zemlju koju je Gérard Genette nazvao Kratilijom, ili kao romaneskna saga o jednoj porodici čiji reprezentativni pripadnici spadaju i među Kratillovo “potomstvo”.<sup>29</sup> Ovakve konstatacije svakako iziskuju i podrobniju eksplikaciju, ali nam se čini da pre toga – a zarad preglednosti izlaganja – ne bi bilo na odmet svaki od pet delova romana unapred ilustrovati jednim kratkim i paradigmatičnim citatom. Evo jedne pregršti primera na koju ćemo se i u docnijem izlaganju pozivati:

(pr. 1) DANAS, ono šta već nije jučer a još ni sutra, trinajsti junij, Mučenica Akilina, po nji ovom 25, Prosp., bez mjeseca, godine 1828. Sve što biva, u ovaj dan, drugo ili bilo, ili biti će. Uvijek samo taj bude što je sad.

NEDJELJA, ko svaki drugi, samo što sam u crkvi, a nakon toga u polju. Ni jedan se ne primjeti da je takav, samo što nedje zapisato a mogu bi biti i drugi. Nedjeljom tuku decu nizašto. (Ćosić 1978: 22–23)

(pr. 2) Prvo porazbijati će židovske, pa srpske, pa nakon toga i sve druge dućane. Srbi i Hrvati biće prvo braća, nakon toga nebra-

29 Genette 1985: 10. Najpre je Barthes pojmom “kratilizam” označio program čitave tradicije koju utemeljuje Platonov dijalog *Kratil* (kao tekst u kojem je prvi put bila artikulisana ideja motivisanosti jezičkog znaka), da bi onda Genette pokušao da toj ideji u *Mimologijama* ispiše istoriju.

ća, posle opet braća i kumovi, onda opet je-  
dan drugomu nož pod grlo, a nakon svega  
ko da se nikad nisu vidli. Buna biti će 3, sve  
ugušite u krvi, ratova 7. (128)

(pr. 3) I zar, šaleći se sa mnom kako ja njome  
nikada nisam, sudbina ostavlja mi namesto  
čitavog njezinog bića, ovu zaboravljenu  
knjižicu, cenovnik sviju stvari našega veka,  
prečitavanu toliko puta a na izgled gotovo  
sasvim novu. Surovi rečnik robe, merkan-  
tilnih pojedinosti, namesto onih nekoliko  
samo njenih, premda dragocenih reči,  
mnoštvo sličica, kako ljudi, tako i stvari, za  
utehu na sliku joj i priliku, koja, eno, još  
jednom uzmiče mojem zadnjem pogledu.  
(374–375)

(pr. 4) Sine, polažem mač na tvoje rame s  
obzirom da si stasao za velika dela i nasled-  
stvo čitave carevine, uzmi svog vernog št-  
tonošu Isaka Albinuma, s kojim si razme-  
nio krv ubodom moje ukrasne pribadače,  
otvori četvore oči, te, ne ugledajući se na  
hrđave čudi staroga kralja, svog nesretnoga  
oca, kreni uz pomoć beogradskog opšt-  
skog vozila, put najzabranjenijih avantura.  
(453)

(pr. 5) Mala noćna posuda. Kiblija. Raspra-  
va o komodi. Duh balkona. Uvek sa njim sve  
otvoreno. Razgovori s detetom. Natparijske  
priče. Vrućina. Svašta, krepao. Po ovoj  
žegi. Hodisej. Huspomene Hodiseja Ho-  
bradovića velikog hodača naše hronopro-  
šlosti. Nigde žive duše. Pod podnevnim  
suncem. Nikojih kolhas. (606)

Zbog ovakve jezičke raznolikosti, *Tutore* je naj-  
podesnije savladavati – postupno. A na takav nas  
pristup podstiče i to što ćemo, usled komplek-  
snosti romaneskne građe, biti prinuđeni da na  
sebe preuzmemo i rizik od nečega što na prvi  
pogled deluje kao puko skretanje u jeres para-  
frazе.

#### 2. 1. “Teodor” ili izdvajanje

Kao i svaka genealogija, i tutorska biva začeta u  
jednoj tački koja – premda sa zdravorazumskog  
stanovišta može delovati i kao proizvoljno oda-  
brana – takav status zadobija i učvršćuje posred-  
stvom svega onoga što nakon nje dolazi. Traga-  
nje za poreklom i počelom mora se negde zau-  
staviti, iako je zapravo nemoguće dopreti do  
trenutka stvarnog konstituisanja istorije, jezika  
ili porodice: “Društveno-povijesni trenutak za-  
počinjanja diktiran je izborom pisca, a taj izbor  
podrazumijeva i formiranje čitavog porodičnog  
modela.” (Vidan 1975: 102) Tako je u *Tutorima*  
ishodište pronađeno u godini 1828, dok je ute-  
meljiteljska uloga poverena Teodoru Uskokovi-  
ću, slavonskom pravoslavnom svešteniku (sinu  
pokojnog Avrama, čiji su se preci doselili iz sela  
Uskok kraj Prizrena) i prethodniku ostalih tu-  
tora. A čim se, makar i letimično, pogleda nje-  
gov deo romana – rečnik čija je prva odrednica  
pojam “riječ” – preostaje nam samo da prizove-  
mo prve reči onog svima znanog teksta, koje bi,  
u skladu sa tvrdnjom jedne teoretičarke da bi *Je-  
vandjelje po Jovanu* trebalo čitati (i) kao semiotičku  
raspravu, za ovu priliku mogle glasiti i ponešto  
drugačije: u početku beše (jezički) znak.

Otprilike jednu šestinu celokupnog roma-  
nesknog štiva čini niz od preko hiljadu i šest sto-  
tina pojmova, kojima prvi pripovedač, najčešće

u svega nekoliko redaka, obrazlaže značenje.<sup>30</sup> Teodor nastupa kao opsesivni logoteta-klasifikator, čija strast za definisanjem naizgled poprva razmere robovanja onome što se u filozofiji jezika naziva esencijalističkom zabludom, a prepoznaje kao preterano pridavanje važnosti rečima i njihovom značenju. I zaista, čitalac je u prvi mah sklon da poveruje kako ovaj čukundedovski svet neminovno počiva na konsenzusu, folklornoj naivnosti i optimizmu, te da u njemu zajednica, regulišući odnose između reči i stvari, u potpunosti kontroliše i sve drugo, a nadasve svoj temeljni, simbolički poredak. No, takav utisak ipak vara, pošto u Čosićevom romanu već prvi tutor u velikoj meri ispoljava jezičku domišljatost. Već se on poigrava, pa već ovde osećamo privlačnost i raskoš samog jezika. Odiseja je uveliko započela.

156

U formalnom pogledu, rečnik uz gramatiku predstavlja nesporno najznačajniju filološku disciplinu. Radi se o osobenom (i istorijski, verovatno, nužnom) *metajeziku*, svojevrsnom tehničkom pomagalu za premošćavanje jaza među jezicima, koje, naravno, uvek podrazumeva postojanje dveju komponenti, dveju strana: one *koja* se tumači i one *kojom* se tumači. Upravo je to osnovni princip svakog rečnika, da “može odjednom *pokazati* obe strane jezika, ovu i onu – uz jezičnu ovostranost filološki vidljivom učiniti i jezičnu onostranost” (Peti 1995:

104). Prisustvo oba elementa mora biti transparentno, s tim da se podrazumeva njihovo jednačenje, ekvivalencija “ovostranog” i “onostranog”. Utoliko je rečnik možda i “najsemiotičkiji” vid jezičke prakse. Štaviše: pretpostavlja se da je i sâm lingvistički pojam znaka umnogome bio izveden iz rečničke strukture, te da onda kada razmišljamo i govorimo o najdragocenijem oruđu međusobnog sporazumevanja (ali i sredstvu našeg uspostavljanja u svetu) – svesno ili nesvesno – uvek na umu imamo rečnik. Sa potonjeg lingvističkog stanovišta, koje insistira na opoziciji između *signifié* i *signifiant*, svi rečnici, nezavisno od svog sadržaja i formalnih varijacija, pretpostavljaju dodeljivanje odgovarajućih “označenih” izvesnom broju alfabetski uređenih “označitelja”.

Ali već se tu, na prvom koraku, ispostavlja kako Teodorova pripovest nipošto nema oblik i smisao uobičajenog rečničkog produkta. Iako se veza između pojma i njegove oznake ovde još uvek ne dovodi u pitanje, priređivač se uveliko prepušta asocijacijama na označiteljskom nivou. Naime, označitelji nisu poređani po azbučnom ili abecednom, niti po nekakvom proizvoljnom ili slučajnom redosledu. Umesto toga, njihov je poredak naprosto takav da i sam figurira kao element (istina, ne uvek i do kraja razaznatljivog) smisla, usled čega se značenja u ovaj rečnik ne unose na način na koji to nalaže

---

30 Sticajem okolnosti, u našem se posedu još od 1998. nalazi i neobjavljeni autorov tekst pod naslovom “Pojmovnik za *Tutore*”. Nismo sigurni da nam je potpuno jasna intencija tog spisa, ali nam se čini da dotični popis pojmova, uzet integralno, može poslužiti kao okosnica za čitanje romana i neka vrsta njegove “gramatike”. Sama pak činjenica postojanja romanesknog pojmovnika – poput niza drugih momenata, kakav je recimo “Index ličnosti” iz *Zagrebačke analize*, koji će nam ovde takođe biti od pomoći – svedoči o piščevoj leksikografskoj “žici”, verovatno nasleđenoj od Krleže i Ristića.

rečnički tekstualni kôd – to jest, isključivo na desnoj strani.

Određnice se, zapažamo, nižu i grupišu kako po metaforičnom, tako i po metonimijskom (i sinegdotskom) principu, ali najčešće uz kombinaciju tih dvaju osnovnih načela. U prvom je tipu između susednih označitelja uspostavljena relacija zvučne (NASRNU, NAIZMJENICE, NASPIJE [Ćosić 1978: 60]) ili značenjske sličnosti (POČETAK, OSNUTAK, PAMTIVIJEK [9]); u drugom se ta veza zasniva na sintaksičkoj bliskosti (ZRCALO, OTKRIVA, LICE [58]); dok u trećem – preovlađujućem – imamo njihovo smenjivanje u različitom ritmu (DONESU, PAPRIKAŠ, ČORBA, OD, ŽIVADI, KOKOŠI [74]), koje čitalac uglavnom doživljava kao kraće ili duže metaforičke zastojke u jednom bazično metonimijskom protoku. Taj je pak protok takav da u njemu ne postoje nikakva ograničenja u leksemskom, kao ni u morfološkom smislu. Povrh toga, paradigmatске i sintagmatске veze nisu prisutne samo između samih označitelja, nego se uspostavljaju i horizontalno, tako što se označitelj (takođe po principu sličnosti ili bliskosti, a ponekad i po principu opozicije) nadovezuje na neki element iz prethodnog označenog (“RINE se ker [...] MAČKA, živi [...]” [56]). Neretko se i jedna te

ista reč, na začudan način, za tili čas sa označiteljske preseli na stranu označenog: tako nakon “PASU, konji u nizini” ubrzo dolazi i “OVCE, pasu u daljini...” (28).

Time situacija postaje zanimljiva: ako pojam i njegova oznaka doista, kao što tvrdio je Saussure, predstavljaju dve strane istog papira, u Teodorovom katalogu znakova poredak listova i stranica povremeno ostvaruje učinak otežane forme. Lingvistički posmatrano, već se ovde sosiropska svest o tome da je označitelj određen mestom u nekom poretku razlika upotpunjuje izvesnim lakanovskim implikacijama.<sup>31</sup> Prva tutorska pripovest otuda funkcioniše i kao tumačenje jezičkog (i ne samo jezičkog) znaka – preciznije, kao relativizacija sosiropskog modela i realizacija lakanovskih metafora o primatu označitelja. Stoga bi se nagnuće i nadahnuće Teodorovog rečnika prilično verno moglo opisati sintagmom “proširivanje dometa označitelja” ili kakvim drugim lakanovskim toposom. A kada se svemu ovome dodaju i mehanizmi inherentni rečničkoj strukturi kao takvoj, oličeni u oba vida delovanja označitelja na označeno – zahvaljujući kojima se i same određnice mogu podeliti na metaforičke (SREĆA, nekoji svrab u grudima...” [Ćosić 1978: 37]) i metonimijske (“VRŠLJAJU ili zvjeri, ili nekoji divljaci, ili

<sup>31</sup> Lakanovsku je interpretaciju *Tutora* ponudio Radoman Kordić, koji je ukazao na Teodorovo “prepovezivanje beseda”, pomenuvši usput u jednoj rečenici i logotetski aspekt njegovog (ali ne i ostalih pripovedačkih) diskursa (Kordić 1988: 86). Osim u više ili manje relevantnim akcentima, naše se tumačenje u svojoj lakanovskoj dimenziji od Kordićevog prevažno razlikuje po tome što smo u “Lazaru” pronašli ključ za čitav roman, ali i porodični i metaromaneski kontekst u koji smo ga smestili. Interesantno je kako je Kordiću promakla upravo “očinska” (Lacanu u zaprepašujućoj meri podobna) dimenzija Ćosićevog teksta i opusa, na kojoj je inače bio sklon da insistira u svom čitanju proze Danila Kiša (245–266).

vojnici...” [65]) – postaje nam jasno da je Teodorovo verbalno tkanje po svojoj kompleksnosti i neumoljivosti uporedivo sa rešetkama poslovične “tamnice jezika”, kao i da u njemu možemo prepoznati nekakav praoblik današnje, elektronske hipertekstualnosti. U stvari, pripovedač nam ovde doista nudi algoritam nalik kompjuterskom, budući da su svi elementi njegovog repertoara međusobno ispezivani sistemom dvosmernih, trosmernih, a katkada i četvorosmernih uzajamnih upućivanja.

Zbog svega toga, Teodorovo razaranje utvrđenog rečničkog obrasca (koji bi sam po sebi trebalo da sugerise “dosegnutu ikoničnost” i oslobođenost od svake spekulacije) poprima karakter prevazilaženja jezičkog konzervativizma i pučke spontanosti. Istovremeno, priređivačeve se intervencije na označitelju i označenom – čiji je ishod ukidanje tromosti dinamiziranjem obeju strana naizmeničnim semantičkim zgušnjavanjem i sintaksičkim pomeranjem, odnosno nekom vrstom nasilnog i kreativnog metaforičkog i metonimijskog uštivanjanja znakovlja – pojavljuju i kao osnovno sredstvo i regulator narativizacije teksta. Evo jednog rudimentarnog primera koji već sasvim jasno demonstrira mehanizme selekcije i kombinacije posredstvom kojih Teodorov tekst zalazi s onu stranu puke nominacijske funkcije:

CVIJET, i ljepše i nježnije od drva, moraš biti divlji ako ćeš ga pogaziti.

NEKOJE, neodredito od koje.

FELE, jedni od jedne fele a drugi od druge, ali svi su od nekake jer inače ne bi ni bili.

JELEN, šta protrči kad se i ne nadaš, lijep i bez ikakova smisla. Tko bi ga ubio onako krasna.

KOŠUTA, jer ga ljubi. (Ćosić 1978: 49)

Ovih nekoliko leksikografskih čestica pomaže nam da uočimo kako se, posredstvom karakteristične prakse vertikalnog i horizontalnog povezivanja (koja, nakon “okomitog” dočaravanja cvetnog ambijenta, vrhuni u uspostavljanju trougla jelen–košuta–ljubi), u čitavom prvom delu *Tutora* – počev od uvodnih (RIJEČ, U, CRKVA, JA [5]), pa sve do zaključnih odrednica (SVRŠETAK, SPAVAŠ, SANJAŠ, BUDAN [99]) – odvija jedno po svojoj suštini zbilja pripovedno izlaganje, ali takvo da u njemu povremeno dominantna ipak (p)ostaje estetska funkcija. Narativizacija je pri tom i dodatno osnažena sadržajem samih označenih. Ponekad je to – kao u uvodnoj ilustraciji (*pr. 1*) – učinjeno tako što se opšta (konvencionalna) značenja kombinuju sa onima koja su u konkretnim okolnostima važeća za pripovedača samog. Do takvog ogrešenja o princip dekontekstualizovanosti leve strane rečnika, odnosno mešanja semiotičkog i identifikacijskog sloja jezika sa semantičkim i komunikacijskim, dolazi kada se pojedini apstraktni pojmovi (OKRUGO [74], NEZGRAPAN [75], NAMRVI [75]) vezuju isključivo za konkretne “stanovnike” romanesknog sveta (Atanasije Rančić), ili kada – u onim odrednicama koje za označitelje imaju vlastita imena (SAVO VUKOVIĆ [9], BARTOL PAVLIĆ [72], GAVRO ROMANOVIĆ [77]) – već i sâmo pribegavanje portretisanju nameće izrazito pripovedni ton. Tako nam je u pojedinim jedinicama, zahvaljujući osobenoj tehnici



narativnog sažimanja, “ispričano” i daleko više no što je naizgled kazano: minijatura MARA ŠEATOVIĆ (37), iako funkcioniše kao možda najznačajnija i najne očekivanija skica zapleta koji bi se mogao realizovati i u znatno širem obimu (a vezan je za jedini upliv erotskih fantazija u ovu popovsku prozu), u striktno formalnom smislu ne predstavlja nikakav izuzetak. Ukratko, nezavisno od toga što “Teodora” možemo čitati i unazad, što ga možemo konzumirati i onako kako to obično činimo s rečnicima (konsultujući samo pojedine odrednice) ili čak nasumice birajući “linkove”, njegovim nam tekstom na ovaj ili onaj način neprekidno biva posredovana nekakva, makar i (naratološkom terminologijom kazano) “minimalna” priča. Zato ove elaboracije po svojoj prirodi nisu manje narativne od diskursa koji smo registrovali u *Ulozi*, s tim da se struktura pripovedanja, zbog sveopšte izukrštanosti pojmova i oznaka, ukazuje kao rizomska, te se utoliko potvrđuje i kao bitno drugačija i neuporedivo smelija od, na primer, pavićevske, kojoj ionako prethodi: oruđa su ovde oskudnija, ali je čitava igra, usled inventivnosti pravila na kojima počiva, efektnija.

Teodorove odrednice mestimice podrazumevaju i upečatljivu eliptičnost svojstvenu poetskom jeziku (“RAZAPINJE se svinjče kod urediti ga, čovjek kod vojnih vlasti, Isus kad je bilo” [68]), i narodnu mudrost (“RANE, kad imadu čim i koga” [35]), ali i autentičnu priređivačevu “filozofičnost” (“JESAM, a ne da ne” [8]), pa i prisustvo humora (“URODI, kad uspije od onog što raste. Mati kaziva od šege nekoju riječ: Urodilo žito, nema smisla!” [25]). Za izvestan broj njih bi se moglo reći da svojim

informativnošću i retorikom nalikuju na “pravu” leksikografiju, dok druge u sećanje prizivaju pojam *lecciones*, koji je Jorge Luis Borges – kao verovatno najveći poklonik rečnika i enciklopedija među piscima – u svojoj najranijoj mladosti skovao ukrštanjem *diccionario* i *lección*. Povremeno će i kod Teodora pri tom isplivati ona ćosićevska infantilnost koja se u drugom delu metaromana donekle pritajila, tako da će nam izvesna njegova dovijanja (izvođenje jedne oznake iz druge, druge iz treće) i/ili egzibicije (izvođenje korenske reči iz izvedenice, negativna određenja, insistiranje na povezanosti zvučanja i značenja) zazvučati kao odlomci iz nekakve imaginarne devetnaestovekovne antologije za odrasle čiji ton neodoljivo podseća na popularnu zbirku dečjih iskaza *Olovka piše srcem* (koja međutim u stvarnom, istorijskom vremenu pripada onom periodu koji u fikcionalnom [kon]tekstu *Tutora* “pokriva” tek poslednji pripovedač). Tako recimo NEDOKUČLJIVA u svojoj prvoj rečenici donosi tipično metonimijsko nadovezivanje na POPADIJA ili NEPOKORNA, kao i nagoveštaj kasnijih označitelja kao što su NAO-PAKA i NADMEĆE; ali potom će uslediti i nastavak, koji po tome kako je ulančan u označeno već priziva iskaze kakve pamtimo iz *Uloge* ili *Priča*: “Nedokučljiva je i šunka na visokoj gredi, samo je ja mogu skinuti bez lotra.” (61) Postupkom povezivanja kakav smo upoznali u prvom delu metaromana, Teodor je dakle “nedokučljivost” pripisao vlastitog supruzi, ali i – šunki.

Infantilna crta ovog štiva ipak ne bi trebalo da izaziva čuđenje. Sparivanje označitelja i označenih osnovni je način na koji se čovek u svetu orijentiše, a paradoksalnost takve aktivnosti ogleđa se u tome što je svako imenovanje u

160 isti mah i prepoznavanje. U prvom delu romana stoga svežinu detinjstva osećamo ne samo zato što daleki preci u izvesnom smislu predstavljaju “mladost” porodica i čitave ljudske vrste, nego i zbog toga što je, figurativno govoreći, Teodorov kažiprst (lat. *index*) neprestano – kao kod deteta – ispružen u pravcu referenta. Budući da je pripovedač umnogome zaokupljen pojavnom stvarnošću (direktnim upućivanjem na stvari), njegova je pozicija pomalo nalik onoj koju je, opisujući Gulliverove avanture u Lagadu, dočarao još Swift: Teodora bi, istina, bilo nepravedno porediti sa onim “spekulativnim” naučnicima koji eksperimentišu s nasumičnim poretkom reči (verujući u neminovnost proizvodnje smisla), ali bi se ipak moglo reći da on unekoliko liči na one njihove kolege koji su, u nastojanju da usavrše jezik, odlučili da se “izražavaju” stvarima. Potonji su, kao što je poznato, prinuđeni da sa sobom – pošto nisu u prilici da iznajme jednog ili dvojicu jakih slugu – nose vreće sa zalihama onih predmeta čije će im pominjanje u razgovorima biti neophodno; za uzgredne konverzacije, primećuje Gulliver ironično, dovoljni su im i puni džepovi.

Prisustvo detinjastog pričanja pokazivanjem posebno je izraženo na onim mestima gde štivo – zbog toga što je pripovedač uronjen u slavonski pejzaž i naprosto opčinjen njime – poprima snažnu “arkadijsku” notu. A tu već sa forme iskaza prelazimo na njegovu supstancu, pa time i na teren eksplicitne i implicitne (auto)karakterizacije samog “gospodara” diskursa,<sup>32</sup> koga zatičemo u dobi od trideset godina i oženjenog Anom Vuković. O fabuli i njenim nosiocima se ovde može govoriti samo uslovno, ali je to svakako moguće: parohijski i familijarni život nazire se iz jednog broja profesionalnih i porodičnih odrednica, među kojima se kao najduža u čitavom rečniku indikativno izdvaja MATER (59–60), dok se seoski prirodni i socijalni ambijent pomalja iz mnoštva (različitim povodima) evociranih situacija. Zato nam već prvi deo romana nudi i sliku jedne svakodnevice – u rasponu od kuhinjskih navika, preko narodnih verovanja, do pripovedačevog opisa vlastitog dečačkog susreta s Dositejem (SJEĆAM, [30]) – iza čijih se kontura neminovno naziru kultura, politika i istorija. Potonjim će se postupkom, kako ćemo pokazati, docnije služiti i

---

32 U pišćevom se “Pojmovniku” za Teodora redom vezuju sledeći pojmovi: predeo, pejzaž, krajolik; livada, polje; reka, potok; breg, uzvišenje; šuma; biljka, drvo; životinja; vetar; proleće; leto; jesen; zima; kiša; oluja, munja, sneg; dan; noć; jutro; podne; večer; sunce; mesec i zvezde; duga; cveće; hrana, glad; žeđ; igra; crkva; rad, fizički; blagostanje; siromaštvo; lenjost; dvorac; plemić, vitez; seljak; vatra; zdravlje; telo, ljudsko; život; smrt; san; oblak; ptica; jezik, govor; rat; ubica; samoubica; lopov, krađa; porez; vojnik; činovnik, opštinski; sudija; sveštenik; mudrac, seoski, seoska budala; mladost; starost; pobune; vešanje; mučenje; vukodlak, veštica; magla; boje. Otkrivajući nam, posredno, suštinu Teodorovog karaktera (kako je vidi onaj koji ju je i izmislio, tj. Čosić sâm), autorov popis nas u ovom svom segmentu dovodi u zbilja nesvakidašnju poziciju, drugačiju od one kakva postoji u ostatku *Pojmovnika* ili esejističkim knjigama kakve su *Sadržaj* i *Sadržaj/Kazalo*: ovde nam je u stvari ponuđen *pojmovnik* jednog *rečnika*!

ostali tutori, tačnije njihov implicitni i stvarni autor (svaki u svom delokrugu).

Malopre spomenuti “arkadijski” aspekt Teodorovog rečnika, u kombinaciji sa snažnim logotetskim nabojem, vraća nas neizbežnim biblijskim konotacijama. Svojom svešću o tvoračkim principima jezika prvi pripovedač – suprotno Faulknerovom Benjju – u romanu zadobija status jezičkog zakonodavca. Kao popisivač ljudi, njihovog okruženja i običaja, Teodor je neko ko u romanesknom svetu uspostavlja adamske jezičke konvencije. Ali: ovekovečujući jezičku naviku (*nómos*), on nam u isti mah nudi i mnogo više od onoga što je začetnik strukturalne lingvistike, kritikujući romantičnu veru u kauzalnu vezu između pojma i oznake, nazvao nomenklaturom. Koliko god da je za prvog tutora reč još uvek mimetičko sredstvo – drugim rečima, koliko god da se kod njega nominacija i imaginacija uzajamno ne samo podstiču, nego i sputavaju, usled čega i sama “logosfera” ostaje sužena granicama stvarnosti koju logoteta kao takvu oseća – već je u Teodorovom pisanom tragu nedvosmisleno pohranjena svest o tome da “igru” vode označitelji, koji, poređani u lanac, jedan od drugog “kupe” značenja. Sa ovim se rečnikom otuda nepovratno uspostavlja dominacija označitelja nad kontinuumom iskustva: Teodorov bi se produkt možda najtačnije mogao i opisati kao ingeniozno (premda minhauzenovsko) nastojanje da se supstanca vlastitog životnog iskustva i njegov pojmovni univerzum logotetskim mehanizmom pretoči u rečnički, dakle nomotetski oblik.

Zato Teodor u *Tutorima* ne začinje samo porodičnu lozu, odnosno telesnu genealogiju. Sa praocem se uspostavlja i prajezik, pa od njega

romanom počinju da se šire i koncentrični jezički krugovi. Ostali su pripovedači njegovi biološki, ali i jezički potomci. Iz porodičnog ugla posmatrano, Teodor je otac, ali je njegov jezik – majka. Njegovo (pra)očinstvo stoga nije od edipovske vrste, jer je on zapravo otac-oslonac simboličkog trijumfa, frojdovski “otac iz individualne praistorije” (*Vater der personalischen Vorzeit*), koji predstavlja konglomerat oba roditelja i oba pola. Ta instanca, koja ustanovljuje nulti stepen simboličnosti, mogla bi se zato nazvati Majkom-Ocem: radi se o “imaginarnom” ocu i garantu primarne identifikacije čije se neposredno iskustvo beleži kao trajni kôd.

Kao prvi tutor, Teodor svojim potomcima omogućuje ulazak u svet znakova i stvaranja tako što im u lakanovskoj “tački ispunjenja”, vezivanjem oznake za označeno i nametanjem pravila ulančavanja označiteljskog materijala, omogućava prelazak iz prvobitnog stanja u simboličku strukturu koja je temelj kulture. Ini se tutori nadovezuju na njegov život, ali i priču: porodična i neporodična istorija tokom generacija nastavlja da teče, a jezik da evoluirao. Svi koji u romanu dolaze posle Teodora, uključujući i epizodiste, biće baštinici njegovog duhovnog imetka i simboličkog kapitala, a sami tutori-pripovedači će ga često i pominjati. Međutim, dok je pra-tutor barem donekle uspevao da očuva kakvo-takvo jedinstvo između reči i stvari, te da svoj *parole* uobličio kao *langue*, njegovi su naslednici u jezik – koji uvek i svuda funkcioniše na temelju odsutnosti stvarnih predmeta koje znakovi imenuju – “bačeni”. Sputani označiteljskim lancima, oni ne mogu izaći iz njegove “tamnice”, usled čega ostaju potpuno odsečeni od “stvarnosti” shvaćene kao svet koji je, poput

nedostižnog edenskog carstva, još uvek izvan bilo kakvog apriorizma i u kojem se znakovnom režimu tek udaraju temelji.

Teodorova deca dakle neće biti u prilici da, poput onih naučnika kojima se Swift podsmeva, posežu za samim stvarima. Za njih je pratorskim razbijanjem rečničkog monolita ograda znaka – rekli bi lakanovci – već probijena, pa će oni umesto toga biti zaokupljeni isključivo intervencijama na označitelju. Takva je pak praksa regulisana drugačijim pravilima, koja najviše nalikuju onima što ih je izneo sam pisac u predgovoru srpskom prevodu Swifta. Ćosić je, naime, to svoje izlaganje iskoristio kao povod da potencijalnom dečjem čitaocu ispriča priču o hvatanju krokodila pomoću kutije šibica i obrnutog dvogleda.<sup>33</sup> Ta mini-storija o sočivu posredstvom kojeg je moguće ostvariti neviđene ulove nije, naravno, bila ništa drugo do još jedna alegorija o jeziku.

Logično je i da se Teodor, pred kraj rečnika, u odrednici PISMO izjašnjava u prilog Vuku (“od kojeg dobivam Danicu”), a ne “za druge koji mješaju crkveno i svoje” (97). Ali, dok je Karadžić svojim sakupljačkim marom, takođe u prvoj polovini 19. veka, izvršio instrumentalizaciju narodnog jezika u normativne svrhe, Teodor – za koga jezik takođe već nije puki organ govorenja – ostaje upravo u sferi *pisma*. Svojom tekstualnom (sinonimijskom, ali i narativnom) zaigranošću, on kao da promišljeno izbegava da

ostane na površini, težeći da jezik uhvati “na delu” i tako, insistiranjem na njegovim stvaralačkim prerogativima, prevaziđe krutost sa kojom leksikografska forma ovekovečuje jezičku tvar. S obzirom na to “da je primarna funkcija usmenog jezika imenovanje – za lakše snalaženje u prostoru, a pismenog stvaranje međuljudskih odnosa – za lakše održavanje u vremenu” (Peti 1995: 112n6), Teodor uspeva ne samo da se “snađe”, nego i “održi”. Iz njegove jezičke laboratorije doista proizašao tekst, koji se pred čitalačkim očima materijalizuje kao mreža kodova ili procep između njih.

Svojim štokavskim – u kojem, kako sâm na istom mestu kaže, ima i bačkog, ali i “opće srpskog”, pa i “malo rvatskog koje je isto naše” (Ćosić 1978: 97) – pripovedač barata ležerno i lako, uživajući i znalčki ga, bez imalo zaslepljenosti njegovim moćima, koristeći. Ovaj rečnik utoliko predstavlja dostojan uvod u *Tutore*, jer funkcioniše poput bartovskog “srećnog Vavilona”, pa praktično i ne donosi etimologije, a ne pati ni od bilo kog vida jezičke isključivosti. Iako predstavnik srpske crkvene aristokratije, Teodor nije sterilni jezički puritanac, a još je manje cepidlaka opsednuta apstraktnim načelom jezičke korektnosti: on piše “čovjek”, ali i “čovjek”; “svjet”, ali i “svijet”; “čele”, ali i “pčele”. Katarina i Laura će, uz slična sitnija kolebanja, u osnovi slediti njegovu varijantu ijekavskog, obogaćujući je i kvareći onako kako i

33 Swift 1965: 5–6. Kao i u slučaju (nešto ranije nastalog) predgovora *Malom princu*, u tom se tekstu pribegava karakterističnom postupku ispisivanja biografske kritike u dečjem modusu, što pokazuje da se “okretanje na decu” kod nekadašnjeg, pomalo starmalog “predgovornika” izvesnih romana “za odrasle” (*Melankta, Gola godina*), tokom šezdesetih nije desilo samo na tematskom planu, nego da je bilo praćeno i odgovarajućom modifikacijom autorovog kritičarskog rukopisa.

takozvani prirodni jezik vremenom biva proširivan i modifikovan. Pri tom će ulogu kompozicionog zamajca u *Tutorima* odigrati prelazak sa rečnika na neke druge, takođe veoma karakteristične, mahom “popisivačke” izražajne forme.

## 2. 2. “Katarina” ili artikulacija

Sa Katarinom ćemo i prostorno ostati u slavonskom Gruntu. Tek kada ona, kao glas sledećeg naraštaja, bude preuzela pripovedačku palicu, saznaćemo da je njen svekar Teodor imao tri sina: Jovo je bio trgovac, Vaso pop, dok je Mitar “studirao po svetu”. Katarina se za pravoslavnog protu Vasilija udala protiv volje svoje (katoličke) porodice Pejačević, ali je tom odlukom – oko koje se, kao oko najvećeg iskustvenog “krokodila”, uglavnom i plete njena pripovest – takođe stupila u porodični i jezički poredak koji je zasnovao Teodor, postajući i sama jedan od tutora. U Katarininom delu romana već dolazi do stanovitog raslojavanja, zbog kojeg se njeno izlaganje račva u tri, barem fizički odvojena, toka:

prvi odeljak predstavlja jedan jedini, ali veoma dug pasus, u kojem se upoznajemo sa njenim ličnim i istorijskim prilikama (103–131); u drugom naratorica, posežući za trećim licem (ali sa jasnim vlastitim pečatom), iznosi izvesne poučne primere (132–169); dok treći deo ponovo ima oblik produženog paragrafa, s tim da se u njemu pribegava znatno radikalnijim sredstvima izražavanja (170–206).

Ako bismo opet krenuli od jezika, prvo što bismo uočili jeste da su Katarinini omiljeni modusi kazivanja – nabranjanje i prebrananje. Kao i u ilustraciji koju smo naveli (*pr.* 2), ona se sve vreme trudi da pobeleži ono što se dešavalo, dešava se ili će se tek desiti; da konstatuje “čega sve ima” u njenoj neposrednoj blizini, ali i podalje od nje; te da nakon svega ispod tog vlastitog iskustva raznolikosti podvuče neku vrstu crte, kako bi se sama – u smislu numeričkom, ali i nenumeričkom – presabrala.<sup>34</sup> Stilski gledano, Katarinini nepregledni spiskovi funkcionišu na osoben način, usled čega čitav drugi deo *Tutora*

163

---

34 Autorov popis pojmova najiscrpniji je upravo za “Katarinu”. Evo tog označiteljskog niza, od kojeg bi se Teodorovim metodom mogao sačiniti čitav novi rečnik: porodica; otac; mati; deca; muško; žensko; ljubav; brak; obroci; higijena, kupanje; orman; rođaci; razgovor; trčanje, skok; prozor, vrata; krov; mere, geviht; mlin; vatrogasci; ogledalo; skela; piljari; ljuljaška; šivo; štule; zadruga; insekt; vazduh; dom, kuća, imanje; zemljoradnja; vinogradarstvo; stoka, krava; konjarstvo, konj; živina, kokoš; pčela i med; mlekar i sir; žito, hleb; meso; povrće; voće; lov; ribolov, riba; gljiva, trovanje; pauk; miš; požar; poplava; epidemija; bolest, svadba; slava, veselje, praznik; igra; bunar, bunardžije; kovač, kolar; vuna, pređa; pečenje rakije; alat, oprema; odeća; gorivo; obuća; setva, žetva, vršidba; skitnja, Cigani, pastir i stado; mutavost; sakatost; slepilo; gluvoća; alkoholizam; zanimanja; pokloni; zanatlije; posete, gosti; sluge, posluga; šetnja; dečja igra; događaj; artista, atleta; dečji dan; roba; stan; sused, špeceraj, dućan; namirница kuvanje; dvojnici, melezi, kreteni i invalidi; Palčić, fabulozna ličnost; naravi, blage i teške; religioznost; praznoverica; naivnost; ljubomora; zavist; kukavičluk; nastranosti; obziri; ljubaznost; nežnost; grubost; ucene; bajke; proroci, mesijanstvo; radost; udvaranje; mržnja; baratanje, dohvatanje stvari; funkcionisanje i nefunkcionisanje.

protiče u znaku potpune dominacije onomastičkog retoričkog kompleksa. U Katarini ima nečeg u isti mah ritualnog i puerilnog, pa je njeno kazivanje uobličeno u registru koji je istovremeno i barokni i avangardistički. To će pak za posledicu imati i smanjenje prohodnosti štiva, budući da njime – uz delimičan izuzetak drugog odeljka – teku reke ljudi, događaja, životinja, biljaka, stvari, svojstava, brojki. Ne postoji gotovo ništa što izmiče Katarininim razvrstavanjima, jer njima već u prvom odeljku podležu praktično sve, počev od vladika i sekti (107), preko kriminalnih dela u požeškoj županiji (115), do zanimanja i nacionalnosti “najgorih” ljudi (130).<sup>35</sup> Ali, ne radi se samo o tome da nabranjanja postoje, nego i po kojim se principima vrše. Na primer:

164

Od poslova u kući i polju biće: stalni poslovi, povremeni poslovi, oblagorođenje voćaka, stvari svilenarstva, liječenje bale (sakaga), namještanje iščašite noge ili ruke, pokapanje sasma mrtvog čovjeka, vađenje trna iz zdrave pete, te fruštukanje, rućanje, večeranje i blagovanje nakon teškoga rada. U carstvo bilja spadat će sve što raste iz zemlje, dočim u carstvo životinja, buva i zvjerova, ono što ide, gamiže i leti, osim čovjeka. Najviše čitaće kod nas Ivan Filipović, Fra-

njo Basariček, Josip Štrosmajer, Franjo Rački, Vilim Korajac, Mijat Stojanović, nešto manje čitaće Ante Truhelka, car Franjo Josif, jer ne može sve stići, a najmanje Jovan Uskoković, trgovac iz Grunta, premda mu brat Vasilije prota u istom mestu. Najkorisniji roman Robinson Krusoje od Davida Foje, kao i “Sluge želudca ili istorija čovjeka i životinje”. (II0–III)

Ovde već stupamo u predvorje teme (ne)proizvoljnosti klasifikacije kao takve, kojom su se, svaka na svoj način, bavile i književnost, i lingvistika, i filozofija. Najznačajnija rasprava o tome bila je u drugoj polovini 20. veka inicirana jednim Borgesovim napisom, dok je njen najlucidniji učesnik bio Michel Foucault. U tom smislu, Katarinu bismo sa njenim taksonomijama mogli smestiti unutar duhovnog horizonta omeđenog “Analitičkim jezikom Johna Wilkinsa” iz *Drugi istraživanja* argentinskog pisca (s jedne), i “arheologijom” humanističkih nauka koju je u *Rečima i stvarima* skicirao francuski filozof (s druge strane). Podsetimo: najpre je Borges, oslanjajući se na filozofsku potragu za savršenim jezikom, pokušao da pokaže kako čoveku nedostaje precizan klasifikacijski sistem, navodeći pored ostalog i čuveni primer sa nekoherentnim razvrstavanjem životinja iz jedne

---

35 Sa kraja istog odeljka potiče i tutorski rodoslov koji smo već citirali, a u kojem se Katarina osvrće ne samo na Teodorovu 1828. i svoju 1871, nego i na preostala tri dela romana koji su u vremenu locirani nakon nje. Ona na tom mestu iznosi i kompoziciju samih *Tutora* (“Sve skupa 18 teka iz pet različitih dobi, moće se čitati za redom” [131]), pa nam čak nudi i svojevrsnu interpretativnu matricu za njih (“Sjeme, dom, svijet, igra, djelo” [130]). Ima tih izleta u budućnost i autopoetiku na raznim mestima u romanu: neka nameravamo da pomenemo kasnije, a njihova se funkcija – najkraće rečeno – sastoji u raskrivanju nemimetičkog jezgra dela.

navodne kineske enciklopedije (Borges 1985: 169–170); a onda je Foucault iz toga izvukao zaključke koji se tiču celokupnog epistemološkog polja, insistirajući na ograničenosti ljudske misli i uvodeći pojam episteme (Fuko 1971: 65–66).

U novije je vreme o istoj temi na svoj način progovorio i Umberto Eco, i to onda kada se pozabavio istorijom jedne (lingvističke) ideje na način koji podseća na Genetteov. Kao jedan od najzanimljivijih aspekata Wilkinsove knjige *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (1668) italijanski semiotičar navodi interakciju (pred)naučnih i pučkih taksonomija, pri čemu se poziva i na izvesne zaboravljene komentatore po kojima je engleski biskup brkao klasifikaciju i podelu (Eco 2004: 225–226). Polazeći od te opozicije, Katarinin bismo “problem” mogli opisati kao nevolju na koju nailazi neko ko grupisanje objekata ne vrši po unutrašnjim, nego po izvesnim spoljašnjim kriterijima, i ko – pretpostavljajući podelu klasifikaciji – insistira na bliskosti, umesto na razlikama između, recimo, tekstova kao što su “Robinson Krusoje” i “Sluga želudca”. S obzirom na to kako junakinja formira svoje nizove, citirani odlomak u kojem se pominju kućni poslovi, načitanost i knjige svakako spada u kategoriju manje bizarnih, pošto “gazdarica Katarina” (a tako ona sebe naziva, jer se oseća nadmoćnom nad “dva popa pod krovom, od kojih jednoga u svakoj snagi” [106]) i ne krije svoju fasciniranost ludošću, nakaznošću, invaliditetom i svim vrstama ekscentričnosti.

Iz perspektive onih razmišljanja o jeziku na koja nas je podstakao Teodor, Katarinin “veliki lanac postojanja” nije ništa drugo do označi-

teljski lanac, pri čijoj nam analizi preostaje samo da, sledeći Foucaultovu analizu Borgesove meditacije o Wilkinsu, konstatujemo kako se svi objekti koje naratorica neumorno ređa ne mogu (zajedno) naći nigde drugde izuzev u “odsutnosti” jezika. Takođe, u striktno tekstualnom smislu, i njene “heterotopije” – vrsta diskursa kojim Foucault suprotstavlja utopijsku viziju kao vid fabulacije – “suše govor, zaustavljaju riječi, osporavaju od samog korijena svaku mogućnost gramatike”, “razrješavaju mitove” i “čine sterilnim lirizam fraze” (Fuko 1971: 62). Prelazak od Teodora ka Katarini ipak bi se mogao interpretirati i kao prelazak od jezika ka svetu potpuno kulturalizovanih značenja, koja “nužno sadrže *arbitrarno* jer uvode pomake tamo gde je vladala savršena simetrija, jer ustanovljavaju razlike u okviru identičnog” (Žirar 1990: 246). Ako je prvi tutor utvrdio jezička pravila, njegova će naslednica svojim fiksiranjem vlastitog univerzuma formirati jedan drugi, empirijski poredak, koji već funkcioniše kao neka vrsta kulturnog kodeksa. A ako kulturu shvatimo kao “presabiranje” i refleksiju o poretku u najširem smislu reči, nećemo biti iznenađeni time što modalitate tog poretka “Uskoković Kata” uspostavlja ne samo u porodici, nego i u istoriji, i ne samo u društvu, nego i u prirodi.

Zbog svega toga nam u drugom odeljku ova “tutorica”, napuštajući nabiranja, nudi nešto sasvim drugačije od Teodorovog rečnika – kolekciju od šezdesetak “mudrih primera”. U pitanju su prilično fabulativne, ali kratke, kvazipoučne priče iz svakodnevnog života, u kojima se kao akteri pojavljuju učitelj Jovo Stanivuk (obično u ulozi rezonera), “sudac” Taler (koji vodi Katarinin spor sa Pejačevićima oko nasled-

stva), malena Anka (njena kćer), Mijo Oršić (sluga) i drugi. Donekle očekivano kada se u vidu ima autorski rukopis kojim su ispisane, ni Katarinine narativne minijature ne uspevaju da umaknu izvesnim vidovima infantilizacije. Jedan od svojih “primera” – koji najviše liče na basne u kojima se umesto životinja pojavljuju ljudi – ona će, recimo, započeti na sledeći način:

Kaže gazdarica Katarina: “Nama koji živimo u pitomoj Slavoniji mnogo je lakše no našoj braći Bosancima, s razloga što kod nas nema niti medvjeda, niti vukova, ili makar ne u onom omjeru kao kod njih, a imaju k tomu i Turke!” Dobra i plemenita jetrva na to veli... (Ćosić 1978: 136)

- 166 Lako se uočava kako je na ovakvim mestima – kao i u Katarininim konstatacijama tipa “Zrak biće tokom cjele godine prazna vreća ničega, premda velika” (121) – ponovo na delu onaj isti infantilni duh koji, kroz formu upravnog govora, neretko preuzima čak i isto ono (doduše, leksički ukrašeno) ruho kakvo smo registrovali u autorovoj “dečjoj” prozi. Poigravaće se Katarina i motivisanošću jezičkog znaka (“Cura, car i crc, cvrljukanje crijeva, u cintoru sve je istom, crna sudba zijeva” [185]; “U Gospiću prevario gospu Kangrginu...” [191]), ali se njen treći

odeljak ipak pamti po jednom naročitom tipu jezičke razigranosti, kojim se nadoknađuje manjak fabule kao posledica ponovnog prelaska na heterotopije. Reč je o pretvaranju nabiranja u – često i rimovane – kanonade tipa “Tko u vodi nešta vredna radi: ribe, lađe i davljenik mladi” (171), “Što, kaj, ča, a najviše bre, svak sa svojim norstvom, bedastoćom mre” (184) ili “A ondje, u raju, na božijoj njezi? Samo neke babe, kljasti i Kinezi” (205). One će pak čitaoca podsetiti na songove, replike i doskočice iz Ćosićevih televizijskih scenarija s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih.

Interesantno je i kako se upravo u tom, najrazigranijem odeljku u Katarinin “diskurs” upliće opis političkih i kulturnih prilika u Carevini za vreme vladavine Franje Josifa. Tako će se u njenoj stihovanoj prozi pojaviti veliki broj istorijskih ličnosti, pa među njima i Laza Kostić (“Jedni oru, drugi kose, treći štiju, pop Vaso i Kostić Lazo rujno vino piju” [184]). A sve to ni u razmišljanjima o najopštijim svojstvima Ćosićevog romana ne sme biti zaboravljeno.

### 2. 3. “Laura” ili uređivanje

Sa Laurom – suprugom Katarininog sina Dušana, lekara – stupamo u naredno stoleće. Njen se deo romana od prethodnih stoga suštinski razlikuje već po svom hronotopu, to jest poznno-austrougarskom gradskom ozračju.<sup>36</sup> I ra-

---

36 Promenu više nego upadljivo registruje i autorov spisak pojmova, koji za “Lauru” glasi: grad; ulica; mašina, industrija, rudnik; moda; metro; tramvaj; univerziteti; berze; sajam, izložba; pronalazači, biblioteke; električna struja; muzeji; građevinarstvo; parkovi; hoteli; zoovrt; pozorište; bioskop; varijete; baloni; aeroplan; klubovi; fudbal; tenis; policija; osiguravajuća društva; robne kuće; beda, kriza; manufaktura; nafta; drago kamenje; čelik; Daimler, motori; pneumatik, lanci, konvejer; trustovi; lift; štrajk; vlasnik, svojina; koordinacija rada; publika; artiljerija; opera; kontinenti; narodi; železnice; medicina; putova-



slojavanje teksta postaje još izrazitije, usled čega “Laura” ima četiri odeljka, od kojih se pri linearnom čitanju čak dva ispostavljaju kao naratološki presedani. Prvi je od njih, naime, pisan u dramskoj formi, dok se u trećem – koji bi se ujedno mogao smatrati i najnarrativnijim u čitavom romanu – pripovedanje odvija iz perspektive lika čije ime nije sadržano u naslovu. Kako dotični odeljci i obimom višestruko premašuju drugi i četvrti, analizu središnjeg i najobimnijeg segmenta *Tutora* najprirodnije je započeti upravo od njih. Tim pre što postoji i protagonista koji ih povezuje.

To dramsko lice iz prvog, odnosno fokalizator iz trećeg odeljka, zove se Hinko Hinković. Svoje ime, očigledno, duguje istorijskoj ličnosti hrvatskog političara i publiciste koji je, kao što

je poznato, u jednom kratkom periodu bio blizak i Miroslavu Krleži.<sup>37</sup> Pa ipak, u romanu Hinković nije ni stvarni, ni fikcionalizovani “Krležin” Hinko, već neko treći: dvadesetšestogodišnji apotekarski pomoćnik iz Novog Sada, koji nije ni u kakvom srodstvu s Uskokovićima. Čime je onda zaslužio tako značajno mesto u romanesknoj strukturi?

Njegovo pojavljivanje na sceni i istaknuta uloga koja mu je u prvom odeljku dodeljena svoj puni smisao steći će tek u trećem odeljku, kada shvatimo da je Hinković Laurin udvarač iz voza na liniji Vinkovci–Zagreb, čije tirade zapremaju čitavih šezdeset stranica.<sup>38</sup> Nezavisno od sadržine samog obraćanja, pa i potencijalne Hinkovićeve uloge u porodičnoj i tutorskoj istoriji (koja nije neznatna, s obzirom da on, kako će-

---

nje; more; planina; skijanje; letovanje; brod, pomorstvo; meteorologija; astronomija; mostovi; busola, orijentacija; vodopad; ostrvo; plivanje; svetionik; ronjenje, školjke; Amerika; brodolom; pećine, speleolozi; operacija; pomorska bitka; hidrosistemi; zemni gas; guma, celuloid, “masa”; kanali, Suez; vulkan; zemljotres; usov; smrt u pustinji; gejzir; solane, saline; magnetizam; ekspedicije; banke, finansije; pravo, sudije; hemija; telegraf, telefon; saobraćaj; trgovina; strani jezici; novine; štampa, knjigovezništvo; pušenje; časovnik; nameštaj; pribor za jelo; biro, kancelarije; dobrotvorne organizacije; putničke agencije; lepo ponašanje; karijera; apoteka, farmacija; esnafi; bicikl; konzerve, kompot, marmelada; kočije, fijaker; akcije, vrednosni papiri; zalagaonice.

37 Potonji će Hinković (1854–1929) kod Ćosića naknadno biti pomenut i u “Indexu ličnosti” *Žagrebačke analize*, dakle u krležijanskom kontekstu (Ćosić 1991b: 305); na pozornicu svoga eseja pisac ga je pre toga izveo kao lice iz snova koje je Krleža sanjao 1943, budući da se u jednom od njih pojavljuje pod maskom Lava Trockog (101).

38 Ćosić 1978: 316–375. Oglašavajući se i u četvrtom, Lazarevom delu romana, Laura će, tek sa te velike vremenske distance, razrešiti neke od nedoumica koje čitalac ima pri čitanju Hinkovićevog pododeljka: “U vozu, kad bila sama, ona smlata što pričala sva čudesa, zvao se Hinković, nema rođačke veze s Hinkovićem odvetnikom, sve imam zapisato.” (406) To znači da i treći pododeljak trećeg dela moramo pripisati Lauri, koja je Hinkovićevo izlaganje pribeležila. No, jezik didaskalija iz prvog pododeljka sprečava nas da i u tom slučaju pribegnemo analognoj operaciji atribucije narativnog glasa, budući da se istočna varijanta srpskohrvatskog iz druge polovine 20. veka suštinski razlikuje od Laurinog načina izražavanja, koji će biti zadržan i u *Bel tempu*.

mo u narednom delu romana posredno saznati, figurira i kao mogući otac Laurinog sina Dragomira), ono što se urezuje u pamćenje jesu stil i ton njegovog iskaza. Hinkovo beskrajno i nadasve perifrastičko nagvaždanje o “životu” i jezicima, o saobraćaju, pronalazaštvu i nesrećama – koje povremeno poprima oblik efektnih i duhovitih mikro-eseja, poput onog o bogatstvu kao “tajanstvenoj formuli uspeha, kako ljudi tako i žena” (Ćosić 1978: 338–339) – prožeto je karakterističnim oblicima polu-znanja:

168

Šta je sve trpeo Italijan rodom, Dante, zaljubljen u nepostojeću Lauru prezriva srca, kojoj u čast pisao je debelu knjizurinu, tako neobično nazvanu “Dekameron”? Zar nije on sate i sate potrošio gledajući kako se topi jedan kristal ili kako se koti neka zečica, kako bi pomoću tih običnih slika iz prirode, sačinio spev uperen protivu muža njegove idealne lepoticice? (350)

Jasno je da u ovako ironičnim pasażima takozvani implicitni autor daje sebi na volju, te da čini to i onda kada ovaj “cmoljo iz voza” govori o tome kako voda (taj “praistorijski element”) menja svoje obličje “kao Sizif”,<sup>39</sup> pa i kada – u kontekstu “uzimanja rezanaca samim ustima sa potpunim isključenjem ruku kao pomagala” (Ćosić 1978: 348) – zajedno sa ostalim stanovnicima Bečkereka pomenut biva i izvesni Karl Poppe (aluzija je nedvosmislena). Stvarni je

pak autor, obrazlažući na klapni prvog izdanja *Tutora* izvesne okolnosti vezane za njihov nastanak, konstatovao da stranice kojima dominira Hinko predstavljaju primenu njegovih sopstvenih ideja vezanih za “doktrinu kič-estetike”. Ta opaska nipošto nije neutemeljena, jer je hinkovićeovski doživljaj sveta – koji do izražaja na primer dolazi u epizodi iz života njegove sestre, koju od ljubavnog brodoloma leći velikobečke-rečki poeta Milivoj Čudomirović (344–347) – mnogo pre no što je u ovom romanu doista već bio opisan u piščevoj multimedijalnoj esejistici. Ono što tu esejistiku čini u vremenskom i prostornom smislu jedinstvenom – uprkos insistiranju na ideološkoj pozadini kiča i famoznoj lažnoj svesti na kojoj on, kako se u teoriji (uključujući i ovdašnju marksističku) obično govorilo, počiva – jeste autorov ne samo znalački nego i uživalački pogled na “sliku jedne definitivno simbolizovane realnosti, koja upravo u svom idiotskom, nadnaravnom, nadrealističkom duhu nosi izvrsna humorna i, po mnogo čemu ostalom, artistska svojstva” (Ćosić 1963: 88). Da i Ćosićevoj fikcionalnoj prozi ne manjka fascinacija kičem kao ultimativno svakodnevnom, ali i autentično umetničkom aktivnošću, potvrđuju nam i pre Hinkovića već brojne scene iz prvog dela porodičnog metaromana, kao i kasnija kulturološka osnova na kojoj počiva Laurino pripovedanje u *Bel tempu*.

Na drugoj strani, konstatacija da Laurin deo romana započinje u dramskom obliku zapravo

39 Pošto će, kada se u *Bel tempu* bude raspičala, i Laura praviti slične gafove – jer će, na primer, povodom “izbora po srodnosti” potezati Shakespearea (Ćosić 1982: 76) – moguće je da ovo nepoznavanje Dantea, mitologije i mnogo čega drugog treba pripisati njoj, a ne Hinkoviću. Ipak, svejedno iza svega stoji instanca koja po mišljenju većine naratologa upravlja “retorikom ironije” – implicitni autor.

nam pruža samo najgrublju informaciju o krajnje neobičnoj tekstualnoj organizaciji prvog odeljka (Ćosić 1978: 209–299). Pred nama je izuzetno čudno štivo, čije scensko izvođenje praktično nije moguće ni zamisliti. Spisak lica ne postoji, a teško bi ga bilo i sačiniti, jer bi bio ne samo nesagledivo opsežan, već i takav da bi pobudio neotklonjive nedoumice. U samoj se uvodnoj didaskaliji, recimo, pominju glasovi 30270 stanovnika, uz detaljnu specifikaciju njihove nacionalne i verske pripadnosti. Najistaknutije *dramatis personae* odeljka biće zanatlije Ekfeld i Hinković, čime se autorova opsednutost idejom zanata proteže sa prvog na drugi deo porodičnog metaromana; većina ostalih lica – Rođo, Jud, Mali čovek, Dripac, L. Dunderski, Mata Hari, Zakon, Genije, Izvoz Inostrany, Dr V. Jagić, Zmaj (životinja), Car Ščepan Mali, Dr Sufiks Ilirsky i nebrojeni drugi – izgovoriće tek pokoju repliku. Tekstom doslovce maršira na stotine statista, koji su na ovaj ili onaj način uglavnom veoma karakteristični. Tu su tako Helena Kara-Mraković Opskurny, ali i I. Andrić, učenik iz Travnika; Geca Kon, ali i Nakot Neplemenity; Krpa Bjedničić-Sljeparević, ali i Vasa Stajić. Pojaviće se (preciznije, biće u jednom trenutku “pokazan”) i dečak iz Šapca po imenu Stanislav Vinaver, koji “ljulja se na ljuljački” (263), što je – baš kao i poklič “Santa Marija dela salata!” (288), koji već ovde uzvikuje Zora Todosićka – tek jedan u nizu momenata koji anticipiraju ono što će u petom delu romana postati očigledno: da *Tutori* ne predstavljaju transpoziciju samo porodične, nego i književne istorije.

Početni prizori prvog odeljka zbivaju se, doduše, u Novom Sadu, u vremenu “sadašnjem” (oktobar 1902), ali prostorne i vremen-

ske koordinate ubrzo iščezavaju. Pred kraj će pak uslediti i scena nacionalnog zanosa u kojoj Ekfeld “u mantiji patrijarha vodi narod, ovce i pitomije zverove”, i u kojoj se predvođeni pripadnici naroda “mole, psuju, mokre, jedu živo meso, grebu noktima lica, vade sopstvene oči, vajkaju se, te se naduvaju kao burad, kosa im gori jarkim plamenom, puze, plivaju, uspinju se, smeju se napokon veselim načinom čim pređu na drugu obalu” (280–281). Hinković će pak ne samo “jezditi na konju”, nego i menjati oblička: pretvaraće se u mačku, stršljena, Zolu... da bi u anđeoskom obličju napokon izdahnuo (“Vazduha! Više tečnosti! Svrši se i ovo! Rubac! Čuvajte mi Oreliju! Spustite zastor! Sto puta umirah, ali ovako nikad!” [293]). Interesantno je da baš u odori i ulozi grofa Josipa Jelačića stiže da izgovori i sledeće:

Ne znam tko sam! Ne znam gde sam! Ne znam šta mi je. Hszrčbwur! Ćir ezcmctfĉ!  
Njekfufjw rkvnszrhđta! Qwerzuiopšassdfg-  
hjdklčćyxcvbnm,.ž:”!%&\$/ üäĐdö9876543-  
2é! (271)

Kao što se govor ovde transformiše u nasumično kretanje po klavijaturi pisaće mašine, tako se i scene i dekori nižu bez ikakvog reda, usled čega iznebuha otpočinje “XV čin, slika 21, pojava XIX” (295), i to sa vrhovima Himalaja u pozadini. Tekst i dodatno biva “ukrašavan” napomenama poput one da bravar Bernold progovara “kao duh Ilije Milosavljevića Kolarca” (267), pa se – pošto čak i didaskalije često ostaju lišene bilo kakve obaveštajne vrednosti – čitalac neprekidno pita da li prati “komad” ili “komad u komadu”. Dijalozi pak neretko postaju puka

razmena otrcanih ideja ili prerastaju u jezičku zaigranost lišenu bilo kakve dramske funkcije (“Hinković hini hrabrost hrleći Hungarijom!” [276]; “Ja sam Ljerka Šram, zar vas nije sram? Da trunem na žutom potkontinentu dok ste vi u svojem razbludničkom elementu” [290]), tako da iz čitave ove dramske fantazije faktički izostaje i poslednja natruha osnovnog generičkog svojstva – temporalne napetosti.

Mada se ovo začudno tekstualno ustrojstvo donekle naslanja na tradiciju ekspresionističkog teatra (Krležino *Kraljevo*), a još više na Joyceov prozni eksperiment (u najdužem poglavlju *Uliksa*) – i ovde bismo se ipak najradije opredelili za jezičku interpretaciju u lakanovskom ključu. Rečeno tom retorikom, pred nama je samo formalno scenski uobličena groteska u kojoj se igra označitelja odvija nezavisno od Realnog i s onu stranu ljudske konačnosti. U tom smislu će, pošto se radi o najeksperimentalnijim (najdadastičkim!) stranicama *Tutora*, i “rasplet” biti krajnje logičan: prema završnim napomenama iz poslednje didaskalije – a nakon što je zbrka definitivno prodrla i u sam jezički kôd, usled čega će jedno od lica izgovoriti rečenicu “Majne dame und heren, aj song for ju tu najt una romansa la tipiko kubana!” (298) – svetla na sceni se gase “uz neopisive krike pregažene publike” (299).

U odnosu na takav završetak, pa i na Hinkovićev *understatement*, drugi i četvrti odeljak, iako po nesputanosti gotovo da ne zaostaju, ipak ostavljaju utisak konvencionalnijeg štiva. Osim što su ispriповedani Laurinim glasom, zajedničko im je i da su – ne samo zbog toga što ih čini po jedan jedini pasus – umnogome upoređivi sa Katarininom narativnom praksom. Laura

najpre (300–315) opisuje brojne novinske i porodične fotografije i prizore (među kojima su “Hinko Hinković, 9 god. Star.” [301], ali i recimo “G. Frojd prigodom svoga predavanja” [306], te “Bovarijev način zamene zdrave noge bolesnom” [308]), da bi kasnije (376–398) počela da niže imaginarne naslove, natpise, oglase i slogane, razdvajajući ih kosim crtama i grupišući ih (poput Teodora) po značenjskoj ili zvučnoj bliskosti. No, možda je upravo na ovom mestu – budući da je Laura, van svake sumnje, ključni tutor – neophodno otvoriti i jednu izuzetno važnu poetičku zagradu.

Samo godinu dana nakon što je objavljivanjem *Bel tempa* priveo kraju porodični metaroman, Ćosić je u jednoj od odrednica “Indexa ličnosti” iz knjige *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže*, zapisao i sledeće:

Ono što je meni značila moja baka Laura Pucher Bichner Uskoković, odnosno Miodković, prekrštena u Veru, moja dakle stvarna i fiktivna, realno i literarno transponovana baka, ličnost i junakinja, jezički i intelektualni, te moralni podsticaj za dobar deo moje književne aktivnosti, izgleda da je za Krležu bila mama Terezija, sa svim njenim barokom, metafizikom i leksičkim fundusom, koje je za sobom nosila kao starinsku bošću. (Ćosić 1983: 127)

Ako je do tada i postojala bilo kakva nedoumica, ona je ovom autobiografskom i autoleksikografskom beleškom otklonjena. Laura je lice “stvarno i fiktivno”, ona je “ličnost i junakinja”, “realna i literarno transponovana”, a da ta činjenica u konkretnom slučaju predstavlja mnogo više

od pukog biografskog kurioziteta moralo bi biti jasno svakom iole obaveštenijem autorovom čitaocu. Zapravo nas već i samo pominjanje Laurinog “stvarnog” imena vraća u Ćosićevu “predtutorsku” prošlost, sve do jednog od najzanimljivijih trenutaka njegove “karijere”. U pitanju je, svakako, časopis *Rok* – kratkotrajna (1969/1970) avangardna periodična publikacija “za književnost i estetičko preispitivanje stvarnosti”<sup>40</sup> – u čijem se poslednjem, četvrtom broju pojavilo nekoliko obimom nevelikih i naizgled efemernih priloga koje je neophodno poznavati da bi se potpuno razumela i adekvatno osvetlila poetička komponenta *Tutora*. Svi oni se nalaze u prvom tematu tog inače četvorodelnog (imajući u vidu dizajn, bilo bi tačnije reći “čtvorospratnog”) izdanja: nekima je autor Ćosić sâm, a jednom – Vera Mioković.

Četvrti broj *Roka* otvara piščeva esejistička minijatura pod naslovom “Estetika cenovnika”; nastavlja ga zapis “Beležim nezapamćenu skupuću u 1942. godini” Vere Mioković; da bi potom usledile i još dve Ćosićeve beleške – “Prethod-

nik” i “Jedan konkretan roman”. Prvi i četvrti prilog zapravo su klasični primeri eksplicitne poetike. U prvom se cenovnik kao takav proglašava “konkretnom književnošću”, te biva nazvan “romanom o artiklima” i upoređen sa Larousseom, što nas čini svesnijim estetičke dimenzije činjenice da će Hinkoviću kao jedina uspomena na Lauru ostati upravo takav jedan predmet (vidi *pr. 3*). Nešto slično tvrdi se i u četvrtom prilogu, gde je u kategoriju “konkretnih” romana svrstan još jedan vid praktične tekstualnosti, preciznije *Vođa kroz Beograd za I beogradski sajam (1938–1939?)*, koji će autor čak svrstati i među “metafizičke” knjige vlastitog detinjstva. U zaključku prvog bloka istog broja *Roka* uslediće, štaviše, i dva odlomka iz potonje publikacije – jedna reklama (“Sve od gume kod ‘Paragume’”), te jedan spisak podataka o tadašnjoj rasprostranjenosti pojedinih zanata u prestonici (“Zanati u Beogradu”). Naravno, poznavao ca piščevih fikcionalnih i esejističkih ostvarenja iz druge polovine šezdesetih sve to nije smelo iznenaditi, iako će uključivanje paraknjiževnih obli-

171

---

40 Ćosić je *Rok* potpisivao kao “odgovoran za rad direkcije”, u čijem su sastavu bili još Mića Danojlić, Mirko Klarin, Vladan Radovanović i Mirjana Stefanović. Prvi od ukupno četiri broja tog časopisa doneo je i svojevrsni proglas – nepotpisan, ali prepoznatljivim rukopisom pisan – u kojem pored ostalog stoji: “ROK će se, ma kako to moglo izgledati paradoksalno, boriti protiv lepe književnosti, koja sve više dobija atribut ‘krivih potreba’ koje ‘perpetuiraju mukotrpan rad, agresiju, mizeriju i nepravdu’. Baveći se ugađanjem, pričinja vanjem ‘sreće’ ljudskoj individui, lepa književnost, uz ostale oblike iskrivljavanja pravih zahteva, sama sebe dovoljno je diskvalifikovala i diskvalifikovaće se i dalje. Umesto ove, neophodno je graditi nove oblike svesti, višedimenzionalne, sublimne, oslobađajuće. Oni ne moraju uvek biti ‘umetnički’, ‘literarni’ itd., a da u ravni pisane reči ipak znače kakvu-takvu kreaciju.” Treći broj *Roka* bio je u celosti posvećen *Ranim radovima* Želimira Žilnika (dizajnirao ga je, kao i knjigu *Mixed media*, Vučićević), dok je četvrti nosio oznaku 4a, “s obzirom na broj 4, veseli, subjektivistički, piratski, paranoja-kritički poduhvat Vujice Rešina Tucića u ‘Studentu’ br. 2 za 1970, a kojeg donosimo u prilogu ove sveske i umanjenog za prave dimenzije”.

ka u književne i “konkretne” tekstualnosti u fiktionalnu tek sa *Tutorima* – gde će Hinković na primer pomenuti i onaj “svezak robne kuće Kestner und Eler” (Ćosić 1978: 365) o kojem je Ćosić-esejista u više navrata pisao – biti promovisano u jedan od osnovnih poetičkih principa.

Stoga najvažniju ispovest – u kojoj ćemo petnaestak godina docnije, pored ostalog i zahvaljujući citiranoj belešci iz autorove knjige o Krleži, biti u prilici da prepoznamo i anticipaciju samih *Tutora* – predstavlja “Prethodnik”. U tom sasvim kratkom tekstu, Ćosić komentariše zapis svoje bake o cenama (tj. prethodni časopisni prilog) napominjući da on “čini devedeset šestu i devedeset sedmu stranicu njenog memoarsko-dokumentarnog svaštarnika u više toмова koji beleži egzaktne pojedinosti i trenutne emocije, opise, činjenice, brojke, izreke i telegrafске komentare” (Ćosić 1970b: 7). Iznoseći i podatak da Vera Mioković u trenutku svog književnog *débuta* ima osamdeset i četiri godine, on je naziva “kičmenim stubom pismenosti svoje porodice”, a navodi i izvestan broj tekstualnih formi koje baka preferira, kao što su domaća i poslovna pisma, ukrštenice, te natpisi na teglama s turšijom, rubovima novina ili poleđinama fotografija. Radilo se, kao što vidimo, upravo o onim “žanrovima” koji će kasnije biti praktikovani u Laurinom delu *Tutora*.

Potvrda da baš Vera-Laura zauzima središnje mesto (ne samo) u drugom delu porodičnog metaromana, kao i dokaz za to da je pisac doista oseća kao najznačajniju vlastitu preteču, jeste i činjenica da se jedino njen govor “preliva” preko odgovarajućeg segmenta *Tutora* – u “Lazara” i *Bel tempo*. Potonje delo predstavlja bakin dugi monolog pred televizijskim ekra-

nom, ali i sintezu autorovih porodičnih tema i motiva. Tako su i u *Bel tempu* evocirani i izvesni trenuci i likovi koje pamtimo iz prvog dela metaromana, i to uprkos činjenici da je sama pripovedačica, valjda zbog prethodne odluke o stvaralačkoj distribuciji porodičnog materijala, iz “dečjih” proza bila skoro sasvim odsutna. Izuzev prepoznatljivih infantilnih (ali sada već starićkih) meditacija o zanatima i filmovima, tu je dočaravanje one iste svakidašnje gungule koja je prožimala *Ulogu*; izuzev što se naratorica ponegde neposredno nadovezuje na izlaganja iz *Tutora*, u njega je pisac ugradio i za bakin narativni glas vezao mnoge elemente vlastitog esejističkog senzibiliteta i pripisao joj neke od svojih već upotrebljenih ideja. Na samom kraju te metaromaneske kode, u drugom i ujedno zaključnom pasusu *Bel tempa*, baka će najzad ispisati i pohvalu svom unuku, “jer ni njemu više nije prva mladost da bi letao s cvjeta na cvjet, nego se i sam mora usredsrediti na jedno i vrijedno, a da bi to mogla biti ja, to me zbiljam puno veseli i jako dira u svakom pogledu” (Ćosić 1982: 274). Romanopišćev oproštaj od metaromana tako je uobličien kao Laurin oproštaj od njenog sopstvenog tvorca.

Napokon, ako je suditi i po pominjanom autorovom kaligramu sopstvenih knjiga, “Bakina teka” (koja čitaocu, izuzev odlomka u *Roku*, ostaje nedostupna) predstavlja i koren samih *Tutora*, pa bi Laurin deo romana, koji na podlozi tog “višedomnog svaštarnika” faktički izrasta, samim tim morao biti i najvitalniji sastojak, neka vrsta životvorne supstance čitavog Ćosićevog drveta-opusa. Međutim, taj se centar pišćevog univerzuma, po našem mišljenju, može razumeti tek i isključivo posredstvom “Lazara”.

## 2. 4. “Lazar” ili teatralizacija

Četvrti nas deo *Tutora* ohrabruje u nastojanju da o Laurinom prethodništvu – u ravni romanesknoj i metaromanesknoj, ali i onoj još opštijoj, pa i biografskoj – progovorimo iz psihoanalitičkog ugla. U tom će se segmentu Ćosićevog romana desiti nešto indikativno: uprkos naslovu, kao i samoj poziciji koja Lazaru kao neposrednom biološkom prethodniku po slovu porodičnog scenarija pripada, imenovani se u njemu ne oglašava. Tema oca i očinstva zanimljivo se pomalja već pred kraj “Laure”:

Otac kao čovek i zver. / Otac može postati svatko ko nije mati, uz malu pristojbu i po bezplatnom cjeniku. / Oče naš. / Otac, najpodesnija osoba u smislu nasleđivanja kako loših osobina tako i novaca odnosno neimaštine. / Sa ocem kroz pustinju i prašumu. / Sto najlepših očevih umotvorina. / Otac za dan i noć. / Bez truni lažnog očinstva. / Tko nije imao oca? / Ruski, francuski ili ugarski otac, po volji koja će biti uslišita. / Hiljade očeva bez ikakova poroda. / Otac, sin i brat. / Očeva, brzih, tačnih i savesnih. / Svetski očevi. / Krunisani otac. / Znameniti očevi. / Sv. Otac. / Očevo zvono. / Istorija prekrasnog oca. / Mali otac. / Očevi dani. / Tvrdo glavi tatica. / Bedni oci. / Oživeli očuh. (Ćosić 1978: 385–386)

Ovaj nas odeljak na poeziju ne podseća samo zbog prisutnog grafičkog eksperimenta. Jer, čini nam se da nećemo pogrešiti ako u njemu uočimo i eho poznatih stihova iz *Ćirila i Metodija* Aleksandra Vuča:

Ocevi ponora  
Ocevi kobila  
Ocevi slepila  
Ocevi Hamleta  
Ocevi rogova  
Ocevi tutora  
Ocevi lagera  
Ocevi meleza  
Ocevi akcija  
Ocevi bivola  
Ocevi nadmoći

(Vučo 1932: 22)

173

Kako umaći sugestivnosti ovih “Oceva tutora”? Ukoliko tu asocijaciju prihvatimo, čitav Ćosićev roman počinje da nam se otvara na jedan naročit način: nije li, uostalom, povodom Vučove poeme već rečeno kako je “u svetu svojinskih mistifikacija (‘korenova’), u kulturi ‘ćirilo-metodijevskoj’” bila “potrebna izuzetna moralna snaga da bi se napisali ovakvi stihovi”?<sup>41</sup> Nameće se, dakle, pitanje: ako je Vučo u navedenim stihovima odlučno odbacio oca pokušavajući da se oslobodi mitologije zavičaja i kontinuiteta –

41 Konstantinović 1983: 447 n52. Poema *Ćirilo i Metodije* objavljena je u godini Ćosićevog rođenja; pesnik ju je posvetio Marku Ristiću. Imajući u vidu da smo, govoreći o *Dečjoj poeziji srpskoj*, već ukazali na to da posebno poglavlje priče o Markovom nepobitnom uticaju na pisca *Tutora* predstavlja njegovo viđenje Vučove poezije, naša nam se pretpostavka o vučovskoj konotaciji naslova Ćosićevog romana čini još ubedljivijom. Tim pre što smo i ogromnu većinu ostalih njenih implikacija – iz razloga koji tek treba da budu izneti – spremni da prihvatimo.

šta je, u romanu posvećenom precima-tutorima, učinio Ćosić? Ili, još preciznije: kakav se odnos u *Tutorima* uspostavlja prema ocu (Lazaru), a kakav prema očinskim (na način autorovog prezimenjaka Dobrice shvaćenim) “korenima” uopšte?

Iako citirano Laurino obletanje oko oca čitalac u prvi mah registruje i kao moguću najavu očevog govora – što bi ionako bilo u skladu sa pravilima uspostavljenim u dotadašnjem toku romana, gde je naslov svakog segmenta bio i odgovor na pitanje o tome ko (i kada) govori – pokazaće se da će ismevanje očinstva, kakvo srećemo u navedenom odlomku, ostati i najvidljiviji paternalni trag. Na početku Lazarevog dela, u čitavom prvom odeljku, još uvek (umesto očevog) “čujemo” Laurin glas, koji na već prepoznatljiv način nastavlja da katalogizuje sve(t) oko sebe, od činova u vojsci i pripadnika kraljevske loze, preko “najvažnijih nesreća” i “najvećih proizvođača”, do tepanja, psovki (“žarki kotlić”, “sve osim kućnog broja”), ili onoga što ljudi najčešće izgovaraju kada se napiju.<sup>42</sup> Taj glas, istina, sada dopire iz jedne druge vremen-

ske tačke (1938), te otuda i iz drugačije istorijske, ali i porodične konstelacije, jer je Laura u međuvremenu dobila unuka i postala pridruženi član ćerkinog porodičnog trougla Lazar-Danica-Bora (otac-majka-sin, iliti on-on-ono). Baka će nas ovde upoznati i sa najvažnijim događanjima koja su se odigrala pre no što su se porodica i porodično zbivanje preselili u Beograd, gde “Lazo” radi kao trgovački pomoćnik, dok je “Boro” već krenuo “jesenas u školu sa samo šest god” (Ćosić 1978: 414). Osim toga, “njen” će, takođe, biti i poslednji od ukupno čak osam odeljaka ovog dela romana, koncipiran kao pismo Franklinu D. Rooseveltu (560–577).

Kada je o naraciji reč, u “Lazaru” će, s obzirom na pomeranje generacijskog fokusa, daleko značajniju ulogu od svoje majke ipak odigrati Lazareva supruga. Izuzev prvog, četvrtog i poslednjeg, njoj se – kao pripovedaču, ili makar fokalizatoru – mogu pripisati svi ostali, obimom kraći odeljci.<sup>43</sup> Drugi (443–457) i treći (458–466) donose najpre Daničino obraćanje izvesnom “gosponu” Rafajloviću –

174

---

42 401–442. Neke od ovde tek letimično iznetih Laurinih meditacija kasnije će naširoko biti elaborirane i u *Bel tempu*, što je recimo slučaj sa opisom oblika koji pojedine zemlje imaju na geografskoj karti (up. Ćosić 1982: 143). U prvom pododeljku “Lazara” uveliko osećamo i prisustvo “beltempovskog” *stimmunga*: naziru se konture onog *Weltanschauunga* koji će biti uobličeni u narednom autorovom romanu.

43 Dominacija Daničine perspektive u “Lazaru” jasno se nazire i iz piščevog popisa pojmova za ovaj deo romana: dijeta; instalacije, vodovod; grejanje; pranje i glačanje; račun; ažur-plise; mideri i pojasevi; kišobrani, kaljače; kozmetika, parfimerija; pozamanterija; korida; golf; kriket; mačevanje; valcer; džez; reklame; kvarcovanje; besnilo, Paster; parenje lica, banje; mađioničar; strani svetovi, Mandrak; žive slike; rebus; afere; skandali; kafana; kupleraj; pronalazači; biblioteka; konjske trke; vicevi; psovke; cirkus; sport; ideologija / faš.; putujući trgovci; lutrija; kocka; tajne sekte, masoni; gimnastika; bilijar; boks; WC; jelovnik; tuš; fotografija; ping-pong; šah; strip; dresura pasa; pečati i graveri; poslastičarstvo; zubar; dresina; tatuaza.



koje se odvija u jednom beogradskom tramvaju i u prisustvu malenog Bore (*pr. 4*) – a onda i monolog izgovoren pred šnajderkom Pozajmićkom, Ruskinjom sklonom pozajmljivanju novca. Peti pak odeljak svojevrsni je *intermezzo*, koji protiče u jezičkoj zaigranosti (525–531); ta će zaigranost u šestom skliznuti u stihovnu formu (532–549); dok će u sedmom naratorica vlastiti i život bližnjih pokušati da podvede pod obrasce jednog vida popularne romaneskne naracije (550–559).

I Danićini se pasaži, možda još više nego Hinkoviće, doživljavaju kao piščevo eksperimentisanje sa izvesnim kulturnim kodovima. Sličnosti sa Hinkovim odeljkom “Laure” su upadljive, dok razlike treba pripisati pripovednom rakursu i civilizacijskom fonu, koji više nije građansko-austrougarski, nego je utemeljen na takozvanoj masovnoj kulturi. Danica je pasionirani ljubitelj trivijalne književnosti, zna nešto i o stripu, a kolekcionarica je i svakovrsnih, uglavnom banalnih mudrosti; voli vic, ironiju i kalambure, ali gaji i predrasude prema Jevrejima (sin joj se, kaže, “skita sa tim vražjim čifučtom”, Isakom Albinom). U stvari, sa Laurinom kćerkom u *Tutore* ulazi beogradska predratna svakodnevnica, brojni sociolekti, te u najširem smislu shvaćena urbana usmenost. Danićin je jezik konglomerat najrazličitijih sastojaka i tonova (“Sto mu gromova sila si vidra si Džek”; “Vidi, gle, jo”; “Nisam baš skroz farbnblind”;

“Jadna vi”), te kao takav oslobađa veliku količinu energije, što samo njeno izlaganje mestimice dovodi do stanja ključanja. Stoga smo skloni da njoj pripišemo i one segmente “Lazara” u kojima se jezička igra naizgled odvija sama od sebe (“Istorijski smisao pisanja na koprive od strane Teodora Prvog. Laura Treća staje na ludu kamen. Posledice zgrade kada je Danici Neovisnoj mačka prešla put.” [526]), kao i sve stihove iz šestog odeljka, u kojima se subjekt iskazivanja skriva iza trećeg lica, govoreći o “Njezinim mislima o nekim slavnim ljudima” (536), nudeći nam “Zornu sliku njezinoga brata a njegovog šurjaka” (541), obavestavajući nas “Što misli jedan trgovački pomoćnik dokle kopa po nosu” (542), te poručujući kako “U kino se mora” (548). Estetička pozadina na kojoj se ta romaneskna “pojezija” pomalja mogla bi se ilustrirati distihom “jankov grobić tužna mati gleda / srećom to ne vredi za mojega čeda” (538), dok nas veliki broj stihova vraća ne samo akterima, nego i situacijama koje pamtimo iz dečjeg dela porodičnog metaromana.<sup>44</sup> Stihovana će “ispovest jedne domačice” potom, u pretposljednem odeljku “Lazara”, preći i u govor o Violeti, “kćeri moje uobrazilje”, koja je samo još jedna od providnih maski koju Danica kao naratorica navlači, kako bi pod njom nakratko progovorila i jezikom onovremenih ljubica.

Uprkos svemu tome, i jezički je i sadržajem u četvrtom delu *Tutora* najatraktivniji i najintri-

44 Zbog ogromnog simboličkog značaja same scene koja se u njoj obrađuje, ali ne i samo zato, pesmu “Tatini običaji” vredi navesti u celini: “Njiov muž i predobri tata / kad zahodska zakračuna vrata / nemoj ga čekati trifrtalja sata. // Dje se kolje, dje ratuju a dje krađu, / tko zarobi kralja il srušio vladu / i je li zločinac il zeleni kader / taj od koga poginuo inžinir je Bader, / iz novina tata gleda u onome smradu. // Da nasrne neko protiv sveg imetka / taj se neće dignut do zadnjega retka.” (545)

gantniji četvrti odeljak (467–524), u kojem pripovedačka rola nije poverena ni Danici, ni Lauri, nego Lazarovom “pobratimu”, Iliji Banjeglavu. Ako se u ostatku “Lazara” Piščev otac prevashodno pojavljuje kao neko koga – najpre “punica”, a onda i supruga – ogovaraju, njegovo će prisustvo ovde biti uobličeno na drugačiji način, budući da Laurin zet i Daničin muž više nije treće, nego drugo lice pripovedanja. Kao kod Hinkovića, i ovde se susrećemo sa klasičnom tehnikom govornog portreta (skaza): ambijent je kafanski i ulični, jer govornik i Lazar – obojica trgovci “gvoždarske struke” – u pratnji zajedničkog kalfe obilaze beogradske kafane, pri čemu čitavo (postepeno sve manje kontrolisano) izlaganje predstavlja pripovedačev doprinos pretežno lascivnim dijalozima koji se na tom putu vode. U razgovor se, kako indirektno saznajemo, povremeno uključuju i neka druga lica, koja ipak (poput Lazara) u tekstu ostaju nema.

Nesporna provokativnost “pobratimskog” odeljka proističe iz načina na koji govornik za-dire u seksualnost i istoriju. Pornografija<sup>45</sup> i nacionalna grandomanija ovde se urnebesno

prepliću na jedan – imajući u vidu ono stanje duha koje će se u opipljivu stvarnost pretočiti samo desetak godina nakon pojavljivanja *Tutora* – pomalo zloslutan način. Tako Čosićev Ličnin najpre veli:

Svi Srbi govore u kavani ili o nogometu ili o politici, jer ih je to naučio Nikola Pašić, najveći državnik sveta, koji je sav u znaku malenog, premda hrabrog naroda. Hrvati su Srbi, Slovenci su Srbi, Njemci su Srbi, samo se srame priznati. To mu je rekao jedan sused i njegova rođaka, koji imade veze u ministarstvu šuma i ruda, kao posve pouzdano. (502)

Ubrzo potom, srbovanje poprima i jedan naročiti smisao, do kojeg je pripovedaču, po svemu sudeći, prevashodno stalo:

Znaš li ono kad su se sastali Srbin, Francuz i Rus bi li ga izmerili, a ona dvojica kad vidli Srbinov, kažu, nismo rekli nogu, a Srbin kaže, pa to nije noga! Srbin jebava sve i svakoga, pa kog u mozak, koga drugdje i

45 Radikalnu inventivnost prisutnog diskursa moguće je dočarati samo citatima. Dakle: “I imadu li ta topla braća istu onu napast jednoč u mjesecu ko i svaka žena ili ne, što li ti misliš, balonja, jer to ni meni nije sasna jasno?” (499); “Kraljicamajkaisprcalasesacelomposadamukraljevini. Madamjebemtefrajprispelaumojtekarno” (510); “Karabudž Bolimestojković iz Krive Palanke”, “Garsija Hombros Uteros de la Pička”, “Muhamed Na moj Si Nabad” (517); “Ohmalabilidala. Oparac. Što će biti ako te otmem tvojoj mamici koju možeš biti i nemaš.” (518) I tako dalje: pododeljak se završava naratorovom pripovešću o snošaju u kojem učestvuju grof, grofica, sobarice, krmača, dimnjičar, pozornik, vatrogasac, guvernant, dete... “... svi radili sve...” (523) Obeshrabrujući obim *Tutora* izgleda da je doprineo tome da već četvrt veka u toj knjizi čame čak i mikrostrukture koje bi u nekom drugom (kon)tekstu zasigurno stekle makar usmenu slavu, a možda i status čitalačkih “turićkih” atrakcija. S druge strane, istim se povodom naprosto nameće i čuveno pitanje: nije li opscenost najdublji koren kojim smo vezani za vlastito podneblje?

svatko je zadovoljan. Nasljednica trulog bogataša Rotšilda preplivala La Manš samo da se pojaši s jednim Šumadincom koji ju je čekao u Kaleu. Na svetskoj izložbi u Parizu, Srbin M. Teofanović drži na kurcu šestočlanu porodicu koja na vrhu njegove vrške sedi za pristojno postavitim stolom i večera. [...] Srbi su pojebali celu srednju Evropu a osobito zemlje male Antante, zbog toga tamno sva deca koja su još mala, znadu dve do tri srpske reči. Srbi bi mogli i bolje, samo ih ne puštaju, jer što će onda oni. (512–513)

Pošto mu se u čitavom ovom odeljku poslovni i kafanski kolega obraća kao narativnom adresatu, Daničin Lazar ipak nije na marginu porodične istorije potisnut u meri u kojoj su to bili Katarinin Vasilije i Laurin Dušan. Činjenica da u romanu ni on (kao ni muški predstavnici dveju prethodnih generacija) ne progovara, ne znači i da se čitalac o njegovu osobenu nazočnost sme oglušiti. Na to će nas u jednoj kasnijoj prilici posredno upozoriti i sam pisac: osim Laure, jedino će još Lazar – i pored svoje “čutljivosti” u *Tutorima* – biti eksplicitno apostrofiran u njegovom krležijanskom “Indexu ličnosti”, i to već u *Poslovima, sumnjama, snovima*. Dok se o Laurinoj ulozi u porodičnom scenariju govori u odrednici o Krležinoj baki Tereziji i njenom “baroku, metafizici i leksičkom fundusu” (Ćosić 1983: 127), Lazaru je posvećena zasebna jedinica:

Ćosić, Lazar (1902–1967) beletristička je varijanta mog pokojnog oca, kome sam na autentično prezime dodao fiktivno ime, i to mi je, uza svu faktografiju koju sam izložio,

stvorilo impresiju jedne druge osobe, koja i jeste i nije moj otac, i koja, bez obzira na literarne efekte što ih izaziva ili ne izaziva, dokazuje mi svoje prisustvo i svoj posebni egzistentum, svoj status bliskog mi poznanika i prijatelja, te kao takav, a ne kao jednostavni, ponešto rustično obojeni Luka Ćosić, trgovački pomoćnik iz firme *Avram Filipović i brat*, leži u mom sećanju potpuno bezbedno i nepomerljivo, a otuda i ulazi u ovaj index imena živućih ili živelih ljudi. (115)

U “tutorskom” poretku Lazar stoga ima specifično značenje i naročit značaj. Štaviše, i samu bi srž smisla *Tutora* – kao supstancu koja stablu Ćosićevog opusa daje vitalitet i omogućava grananje – ponajpre možda trebalo tražiti u trouglu Teodor–Laura–Lazar, to jest u relacijama u kojima se Lazar nalazi spram “Teodora Prvog” i “Laure Treće”. Onako kako smo se u kontekstu “Teodora” prisetili lakanovske intervencije u sosirovsku koncepciju znaka, kao mogući okvir za čitanje “Lazara” ovde nam se nameće ona revizija Freuda u kojoj je izvršen zaokret od biologije kao sudbine ka jeziku kao kompleksnom sredstvu konstrukcije subjekta, i iz koje onda proizilazi jedan naročit pristup očinskoj instanci, odnosno ideja Imena–Oca.

Podsetimo: već se u frojdističkoj psihoanalizi o figuri oca govori na dva načina. Na jednoj je strani primordijalni otac (*Urvater*) iz klasične verzije darvinovskog mita o prvobitnoj hordi, koja nam je ponuđena u *Totemu i tabuu* (1913). On je razuzdani tiranin, jer poseduje apsolutnu moć oličenu u vlasti nad ženama, zbog koje ga sinovi ubijaju. No i nakon toga, iako mrtav –

zbog kajanja ubica koje prelazi u totemizam – taj otac u izvesnom smislu ostaje podjednako moćan: njegov je poraz, reći će Freud, njegov najveći trijumf, koji se manifestuje u fenomenu sinovske “naknadne poslušnosti”. Ta prisila mrtvog oca jedan je od najjačih zaloga očinske logike i autoriteta.

Na drugoj je strani edipalni otac, čija bi se uloga mogla opisati kao prevashodno zakonodavna, jer je vezana za poredak želje i prepreke. To je otac iz tročlanog porodičnog nukleusa, koji – stajući na put detinjoj žudnji za majkom – podvrgava subjekt simboličkoj kastraciji. Kao takav, otac u stvari predstavlja Zakon, jer u jednom po mnogo čemu traumatičnom procesu reguliše ne samo pristup želji, nego i čitav simbolički poredak.

178 Pozicijom koju zauzimaju u porodičnoj genealogiji, Teodor i Lazar, barem na prvi pogled, nalikuju dvojici frojdističkih očeva. Ali, ovde nam je neophodna jedna znatno složenija analiza te paralele. Tako, polazeći od Lazara, stižemo i do Lacana, koji je na osoben način promišljao očinsku funkciju i njenu (vladavinom govora u ljudskom društvu uslovljenu) prirodu, opisujući je kao funkciju imenovanja (davanja prezimena), kojom se otelovljuje Zakon. “U samom *imenu oca (nom du père)*”, tvrdi on

na jednom često citiranom mestu, “treba spoznati oslonac simboličke funkcije koja, otkako je istorije, poistovećuje njegovu ličnost sa figurom zakona”.<sup>46</sup> Drugim rečima, otac i u odsustvu obavlja svoje nadležnosti, pošto njegova smrt ili nestanak bivaju simbolički nadoknađeni vladavinom imena. Upravo se to dešava sa nemim Lazarom, koji se u *Tutorima* pojavljuje kao “odsutno prisustvo”, dovodeći do toga da se u romanesknoj porodičnoj drami lakanovski obrazac – usled karakteristične mutacije očinske figure – realizuje u gotovo ideal-tipskom vidu. Lazar Piscu prenosi prezime, ali ne i govor: otac je zaista sveden na ime, na prazan okvir, na čisti simbol (“paternalnu metaforu”), usled čega bi Laurinoj šaljivoj aliteraciji “tvrdoglavi tatica” svakako trebalo pridodati i barem dve asonancije: najpre oca-*označitelja*, a onda i *onemelog oca*.

Pravo pitanje, međutim, glasi: sa kakvim se (odsutnim) ocem u romanu srećemo? Naime, ovde nije teško zapaziti ni izvesna odstupanja od frojdističke podele uloga. Koliko god da u prvi mah izgleda nesporno, pominjana analogija sa dva lica očinstva – između Teodora i priskonskog oca-užitka s jedne, te Lazara i edipalnog oca-zakona s druge strane – ne samo da nije potpuna, nego u pojedinim bitnim aspek-

---

46 Lakan 1983: 61. U tom smislu, logično je da i pitanje stvarne prirode odnosa Laura-Hinković, pa time i eventualnog Hinkovog očinstva nad Daničinim bratom – a radi se, treba li isticati, o liku ujaka-švalera iz prvog dela metaromana, koji se u drugom tek sporadično pominje – biva pokrenuto baš pred Lazarom (kao personifikacijom Zakona), iako ga se neposredno ne dotiče: “A čuj sad, Lazare, bi li smio priupitati svojega šuru, kad sve znade i kad je popaso svu silu pameti, neka reče ovdje, pred ljudima, što je ono bilo sa njegovom materom u onome vlaku pre tridcet godina, o čem svatko nešto kaziva a nitko ne zna zapravo, jel mu ona bena iz prvog razreda zbiljam otac ili nije, il sve je prošlo kako je i počelo?” (Ćosić 1978: 512)

tima biva i narušena. Kao što se za Teodora ni pošto ne može reći da je brutalan, tako ni Lazar, sudeći po onome što o njemu posredno saznajemo, nije nimalo uzdržan. Stičemo čak utisak da je ovde izvršena neka vrsta rokade onih svojstava koja su nam sugerisana psihoanalitičkom shemom: pa dok se Teodor doima kao zaštitnik, dotle je, kako se na osnovu pobratimskih tirada iz “njegovog” dela romana ispostavlja, Lazar u isti mah i slab (jer ćuti) i – opscen (jer sluša). Otkud to?

Odgovor nam se nudi u lakanovskoj tezi na kojoj je tokom devedesetih u više navrata insistirao Slavoj Žižek, a po kojoj bi oba freudistička oca bila puki konstrukti. Prema toj argumentaciji, i navodno arhaična figura praoca, baš kao i edipalni otac, predstavljaju moderne entitete i posledicu, kako je još Lacan govorio, “bankrota” očinske metafore. Poput niza tipično savremenih “fantazama”, među koje (ako je verovati Žižeku) spada i onaj o ocu-silovatelju, i skaredni otac bi zapravo mogao obavljati isključivo ulogu imaginativnog odbrambenog štita, kojim se pokušava zaustaviti neumitna “dezintegracija očinskog simboličkog autoriteta” (Žižek 2001: 120). Nastupilo je, izgleda, “sutonsko vrijeme propasti označitelja oca” (Haddad 2000: 166): “Što je manje očeva”, stajalo je još u *Nasilju i svetom*, “to ih 'Edip' više proizvodi.” (Žirar 1990: 200)

Da je očinstvo kao takvo u romanesknoj strukturi *Tutora* doista dovedeno u pitanje – u to nema nikakve sumnje. Njegova “dezintegracija” nagoveštena je već i tekstualnom dezintegracijom samog “Lazara”. Čitav četvrti deo romana moguće je čitati i kao potvrdu i nastavak osobenog vida ženske dominacije, koja započinje

onog trenutka kada u roman stupi Teodorova snaha Katarina, da bi se nastavila s njenom snahom Laurom i unukom Danicom. Ali, ne radi se ovde o pukoj ženskoj “perspektivi”, to jest samo o tome da u genealoškom lancu između Teodora i Pisca stoje te tri ženske karike, budući da se jedino one (uz Laurinog mogućeg ljubavnika, te Lazarevog pobratima) oglašavaju kao pripovedajuće instance. Stvar je u tome da se – kao što smo već pokazali, pozivajući se na samu tekstualnu logiku, ali i piščevo autopoetičko priznaje – o ulozi ključnog tutora i fiktionalne inkarnacije autorovog stvarnog prethodnika pojavljuje Laura. Laura je neko kome subjekt duguje vlastiti ulazak u jezički poredak i integraciju u (jedan, samim tim, matrinalni) simbolički univerzum. Time se može objasniti i njena potreba da, oglašavajući se na početku “očinskog” dela romana, nakon što je u osnovnim crtama rekapitulirala čitav rodoslov, konstatuje:

Cijelu njiovu familiju pamtim i bilježim ja koja sam došla izvana, i iz druge vjere i roda, a nitko od njih da se sjeti pa to sve da pobilježi, no sam morala pitati i kog sam znala i kog nisam, taki je svet. Netko će mi nakon toga reći fala. (Čosić 1978: 403)

Na jednoj strani imamo dakle Lazara koji daje ime, na drugoj Lauru koja posreduje porodični mit, a na trećoj Teodora – pravoslavnog protusa gotovo materinskom aurom, u kome je, kao što smo videli, moguće prepoznati i ključni atribut “imaginarnog” oca-ljubavi, “svojestvenog vizantijskom Trojstvu, sa njegovom nežnošću i oproštenjem” (Kristeva 1997: 262). Zahvaljujući takvom rasporedu snaga između

troje tutora, čitav (meta)roman stiže i jednu dublju antipatrijarhalnu dimenziju, koja pored ostalog služi kao okvir za spominjano vučovsko izrugivanje očinstvu. Porodični princip kod Ćosića nipošto nije patricentričan, i u tom pogledu drugi deo metaromana u potpunom je saglasju s prvim, jer se i *Uloga* završava svojevrsnom očevom abdikacijom (odlaskom). Praočev su autoritet u *Tutorima* uostalom (o)čuvale žene (koje i u Teodorovom “pišanju na kopri-ve” vide nekakav “istorijski smisao”), a maternji jezik u svojim različitim inkarnacijama i modifikacijama ispostavlja se kao nešto što je Barthes u svojoj autobiografskoj knjizi nazivao *jezikom žena*. Zato i na ovom mestu, kao i onda kada smo razmišljali o ćosićevskom infantilizmu, ponovo treba ukazati na vezu sa onom (avangardističkom) generacijom ruskih pisaca za koju je 180 umesno kazano da se, “okrećući na decu”, zapravo upustila u različite oblike odricanja od muškog principa. O tom se odricanju doista može govoriti kao o odblesku “čežnje za izgubljenim rajem, ali ne ženske, materinske erotike, već babine aseksualnosti” (Etkind 1999: 105), pa se sada ponovo prisećamo Andreja Belog, iako bismo na sličan način o značaju baba (u Rusiji neretko i dadilja) za noviju književnost mogli razmišljati i povodom *Limenog bubnja*, jer se već na uvodnim stranicama tog romana – kojem je prvi deo porodičnog metaromana do-

kazano blizak i po tipu infantilizma – susrećemo sa moćnom simbolikom babinih suknji.

Svemu tome treba dodati tek jednu, ali neophodnu napomenu. Ne samo da Laura nije “aseksualna”, nego je u *Tutorima* preko Danice, a ponovo na užtrb Lazara, prisutno i veoma snažno polje “materinske želje”. A odatle već nije teško videti ni zašto za iole posvećenijeg Ćosićevog čitaoca piščevo autoanalitički esej pod naslovom “Iz autobiografije kengura” – koji je dve decenije nakon *Tutora* objavljen u knjizi *Privatna praksa* i gde se uvodna epizoda iz *Uloge* podvrgava lakanovskoj analizi – nije predstavljao iznenađenje.<sup>47</sup> U njemu će tek sporadično biti pominjana psihoanalitička ideja oca, dok će o očevoj klozetskoj kesi za novinski papir na kojoj je majka izvezla natpis “za novine” biti kazano da je u njoj “smeštena sva moja pismenost” (126). Takođe, sama mati biće tu nazvana “biologijskom kesom moje prošlosti”, pa čak i “semiotiskim znakom ove kengurske radnje” (123), da bi se esej okončao začudnom sinovskom identifikacijom:

*Ja sam stara roditelja, imitatorica svoje matere, koja je sašila kesu na početku moje “Biblije” i time mi predodredila sudbinu. (127)*

Izuzetno je važno da već sada istaknemo osobenost relacije koja kod Ćosića postoji između “jezika žena” i etničke pripadnosti. Ponovimo

47 Ćosić 1998b: 123–127; čitav esej otisnut je u kurzivu, što u ostalima iz iste knjige to važi samo za citate. Valja napomenuti da u autorovoj esejistici s kraja devedesetih lakanovskoj topici i inače pripada istaknuto mesto. Tako se u *Privatnoj praksi* pored ostalog pojavljuje i tekst “Lacan svira na pianu”, koji u stvari predstavlja interpretaciju *Klavira Jane Campion* (54–59): u njemu se i sam pisac poziva na ideju da “čovekovu prirodu protkivaju učinci u kojima se nalazi struktura jezika (*langage*), čija građa čovek postaje”, koja nam je ovde praktično poslužila i kao putokaz za razumevanje pojedinih likova i aspekata njegove proze.

još jednom da je Laura – kao fiktionalni konstrukt proistekao iz piščevog neposrednog iskustva i “Bakine teke” – ujedno i neko ko je “druge vjere i roda”. Jednostavno rečeno: Teodor je Srbin, i Lazar je Srbin – ali prababa Katarina, kao ni baka Laura, ne samo da ne pripadaju istom polu, nego ne dele ni praočevu i očevu nacionalnost. Budući da upravo za “nemuškog” i “nesrpskog” rođaka metaromaneskog i biografskog subjekta veže mnogo više od pukog biološkog srodstva, prirodno je da se u *Tutorima* zajedno sa očinskim podjednako snažnoj de(kon)strukciji podvrgava i nacionalni princip.<sup>48</sup> U ulozi prenosilaca “virusa” kosmopolitizma pojavljuju se ženski pripadnici familije, ali uz delimični izuzetak Danice, koja u romanu ipak plaća danak istorijskom miljeu iz kojeg njen glas dopire.

Porodična jednačina time stiže i jednu naročitu psihobiografsku, kulturološku, pa i ideološku dimenziju. I (meta)romaneskno i (auto)biografsko “ja” locirano je u nekoj vrsti granične zone koja bi se možda mogla uporediti sa ambijentom u kojem je odrastao Borges. Poznato je da je na ulazak malenog Jorgea u sim-

bolički poredak pismenosti presudno uticala očeva majka, koja je bila Engleskinja. I kao što je “Georgie”, budući bilingvalan, engleski nesvesno doživljavao kao jezik kulture (te je tako čak i svog prvog *Don Quijotea*, paradoksalno, pročitao u prevodu), tako bi se i za Lauru-Veru – koja se po nacionalnom predznaku razlikuje od Lazara-Luke – moglo reći da je utemeljitelj Čosićevog kulturnog identiteta. Pošto jezik uvek funkcionira kao presek individualnog (pojedinačnog) i kulturalnog (kolektivnog), u oba smo lična mita svedoci sukoba između dva kulturna koda: hispanskog i engleskog na jednoj, a srpskog i austrijsko-hrvatskog na drugoj strani. U oba se slučaja kao garant pobeđe u tom sukobu pojavljuje baka, s tim da u jednom podređena uloga biva dodeljena majci (Borges), a u drugom ocu (Čosić). Drugi je slučaj unekoliko specifičniji od prvog, jer su u njemu funkcija nominacije

181

(Luka) i funkcija identiteta (Vera) čak i *biološki* razdvojene. Tek ćemo kasnije videti kako se u samom autoru razrešava ono što je Lacan nazvao “misterijom očinstva u nesvesnom”. Ovdje nam je mnogo važnije bilo da nagovestimo kako su na-

---

48 *Tutori* pored ostalog mogu biti čitani i kao komparativno-komplementarna analiza srpskog i hrvatskog nacionalnog i kulturnog mentaliteta (vidi *pr.* 3), protkana povremenim “pregnocijama” političke vrste (kao što su pominjanje “međunarodnog suda u Hagu” [563], ili izvesnih, kasnije predsedničkih, prezimena: “Srpska trilogija u plisiranoj suknji. Draga gospođo Čosić. Dragi gospon Lilić.” [587]). Zato nam se fascinantnom čini okolnost da ih se, u vreme kada je većina pismenih pripadnika jedne i druge imaginarne zajednice bila zalučena nacijom, valjda niko (izuzev Ljubomira Živkova, u *Vremenu* br. 555 i br. 625) nije latio (makar) u dnevne svrhe. Uzgred, tezu o Čosiću kao “nepatrijarhalnom remetilačkom faktoru” izneo je početkom devedesetih u jednom intervjuu Slobodan Blagojević, ali bez detaljnijeg obrazlaganja i u vrlo širokom kontekstu, u kojem su – kao antipodi jednom poznatijem Čosiću, tom svojevrsnom papi patrijarhalne ideologije u srpskoj kulturi 20. veka – bili pomenuti još i Crnjanski, Dvorniković, Petrović, Nastasijević, Vinaver, Bogdanović, Davičo, Ristić, Dedinac, Konstantinović, Šejka, Barili...

čini na koji se Bora Ćosić (još uvek) rve sa problemom identiteta umnogome bili “zapisani” već u *Tutorima*. U tom pogledu, porodični metaroman nam se ukazuje kao neka vrsta pozornice za dramu koja će se odigrati devedesetih, s tim da je pre toga isti problem već bio eksplicitno elaboriran i u domenu piščeve esejistike, odnosno u onim tvorevinama koje mogu biti shvaćene kao “nastavak” *Tutora* drugim književnim sredstvima, te kao obračun sa čitavim nizom očinskih metafora (Ristić, Krleža, delimično i Crnjanski), posredstvom kojih je autor uvek iznova pokušavao da reintegriše odsutni paternalni autoritet.

“Očevi, svuda očevi”, rekao bi Žižek. Ali, ostavimo za sada pitanje esejističkih *père-versions* po strani, a privedimo kraju čitanje romana (i metaromana). Pogledajmo šta se zbiva u Piščevov vremenskoj i jezičkoj zoni.

## 2. 5. “Pisac” ili parodija

Poslednji deo romana ima dva odeljka: prvi ponovo protiče u znaku jezičkih poigravanja (581–609), dok se drugi, iako donosi i poneku reminiscenciju na porodičnu istoriju čijem se kraju ubrzano primičemo, doima kao prilično haotična romaneskna *coda* (610–622), koja praktično već predstavlja predvorje autorovog narednog romana. No ni potonja nas okolnost, s obzirom na postojanje i važnost metaromaneskog (kon)teksta, nipošto ne bi smela iznenaditi: istinska epifanija – bakina pohvala Bori, te napomena “FINIS OPERIS”, koju doži-

vljavamo kao metaromaneski paratekst – biva odložena za drugi pasus, to jest poslednju stranicu *Bel tempa*.

Premda ni genealoški junak – Pisac – u romanu neće na neposredan način doći do reči, između njega i genealoške celine ipak postoji onaj specifični odnos uzajamnosti zbog kojeg portret “umetnika u mladosti” (tačnije: skica koju nam u petom delu zajedno nude junakova majka i njen poznanik, a docnije dopunjuje i baka Laura) ujedno funkcioniše i kao prikaz “starosti” jedne porodice. I premda bi se i za Pisca bartovski moglo konstatovati da je, poput samog autora,<sup>49</sup> iz teksta odsutan, odnosno da je u njemu tek hipotetički prisutan kao “ruka” (odvojena od bilo kakvog glasa), genealoška će logika rezultirati time da u poslednjem delu *Tutora* bude dočaran čak i trenutak neposrednog produženja porodične loze, do kojeg dolazi junakovim fizičkim dospevanjem u svet. U tom kratkom opisu scene rođenja – koje se odvija u “atmosfera srednje velikog grada” (588) i o kojem se pripoveda iz perspektive roditelje same – prepliću se parodija mita o čudesnom detetu i piščevo uporno mitologizovanje istorije (vlastitog?) detinjstva.

Ovde stižemo do još jednog, možda i ključnog paradoksa. Pošto je za Pisca dolazak na svet povezan sa osvajanjem jezika, u tekstu se nedugo nakon potonje scene ponavlja, a kasnije i varira prva rečenica koju je junak uspeo da izgovori i tako stupi u simbolički poredak (“Popelamica tojicu” [589]), “Po pe la mi ca to ji cu”

49 U rukopisnoj verziji “Pojmovnika” pisac je načinio omašku, nazivajući peti deo svog romana “Autor”. Pri tom je popis za “Pisca, 1977” ubedljivo najkraći, jer sadrži svega pet “pojmovna”: radost stvaranja; muzika; sadržaji; priče; poezija.



[605]): ali, iako bi se u prvi mah mogao steći utisak da ćemo pred kraj romana hronološki pratiti junakov napredak u jeziku – od “Majena bubica tjazija kućicu nasla majog bojicu”, preko školskog učenja napamet, pa do spisateljskih “gramatičkih fantazija”, koje ovde eksplicitno bivaju označene kao “većito obnavljanje kroz maternji jezik” (587) – upravo će u “Piscu” taj poredak i njegovo ustrojstvo (više no bilo gde drugde u romanu, metaromanu ili opusu) biti destabilizovani.

Prvi pasus-odeljak poslednjeg dela romana u naratološkom pogledu jeste i najkompleksniji segment *Tutora*, usled čega, bez obzira na neveliki obim, zavređuje opširniji osvrt. “Radnja” se odvija u jednoj beogradskoj knjižari-antikvarijatu, pri čemu u neobeženom i mestimice nezgovorenom dijalogu – koji prerasta u unutrašnji monolog sa promenljivom reflektorskom pozicijom – fokus pripovedanja uglavnom osciluje između gospođe Čosić (Danice) i nekolicine njenih sagovornika, među kojima se izdvaja izvesni Janjatović (knjižar). Pri tom su osnovne teme Daničin sin-jedinac (Pisac) na jednoj, te knjige, pisanje i čitanje, na drugoj strani. U razmišljanjima o “zanatu” spisateljskom – koji je “u stvari ugovor s đavolom” (599), jer “tako je govorio i pokojni gospodin Andrić” (609) – prepoznamo (za manovsku genealošku tradiciju tipičnu, ali ovde kroz još jači filter ironije propuštenu) svest o tome da baš stanovita nesposobnost za život doprinosi uzvišenosti same egzistencije. Zato smo u iskušenju da se bez mnogo okolišanja pozovemo i na jednu od osnovnih premisa genealoške podvrste, prisutnu u autobiografsko-autoironičnoj opasci jednog teoretičara: “Loza je na kraju stvorila jedno

biće nizašta.” Drukčije rečeno, Pisac svojim logotetima “kvari posao” upravo onako kako i genealoški junak “kvari” porodicu ili pesnik jezik kojim piše.

Dok je u “Teodoru” reč bila data od Boga i od prirode, i dok je praotac, nezavisno od nadahnuća kojem se radosno prepuštao, ipak u osnovi poštovao društvenu dimenziju jezika i njegovu komunikativnu potku, na završetku porodične i jezičke odiseje – a nakon “Katarine”, “Laure” i “Lazara” – postavjemo svedoci sinovskog rasula. U kontrastu spram Teodorovog adamsko-aristokratskog kretanja u prostoru bliskom svetlu samih stvari, ali i spram precizno odabranih modusa izražavanja ostalih tutora, peto porodično doba doživljava se kao vikovsko “doba haosa”. Što je saga o Uskokovićima i Čosićima bliža kraju, i jezički znak postaje sve deformisaniji, da bi u tački u kojoj roman dospeva na vlastito genealoško odredište nastupila fascinacija *slovom*, što pak izaziva eroziju označitelja. Takvo, “načeto” znakovlje – njegovo koliko kreativno, toliko i bizarno proklizavanje – u funkciji je parodije i čitalačkog uveseljavanja. Iako ni Teodorov nulti stepen romanesknog pisma za čitaoca nije značio i nulti stepen uživanja, situacija sa “Piscem” je utoliko specifična što u njemu zadovoljstvo mestimice postaje *jedini* tekstualni princip, posredstvom kojeg doista nastaje nešto što je neko jednom (ne)s(p)retno nazvao *tekstazom*.

Kao najupadljiviji postupak u prvom se odeljku pojavljuju različiti vidovi igre rečima, koji dovode do raskivanja jezičkih stega i konvencionalnih znakovnih relacija. Radi se o prelasku sa denotacije na konotaciju, te istražavanju na onoj vrsti verbalnih veza na kojima je u

svojoj poslednjoj fazi, opsesivno usredsređen na anagrame, insistirao i sam Saussure. Čitalac dobija jedinstvenu priliku da se prepusti eksperimentalnim i začudnim mimetičkim prenosima s jedne označiteljske strukture na drugu, što naročito dolazi do izražaja u izobličavanjima opštepoznatih naslova, okoštalih sintagmi i trivijalnih fraza. I mada znamo da je još u *Psihopatologiji svakodnevnog života* (1901), ukazujući na značaj jezičkih korespondencija, Freud tvrdio da su asocijativni procesi koji dovode do govornih omaški posledica delovanja nesvesnog (koje, postupajući sa rečima kao sa stvarima, povremeno tone u patologiju), na ovim ćemo stranicama *Tutora* (p)ostati svesni koliko kao bića zahvaćena jezikom ipak osećamo zadovoljstvo činjenicom da – kako je povodom Gogolja zapazio jedan njegov sada već klasični sledbenik – “razlika između komičke strane stvari i njihove kozmičke strane” leži “samo u jednom piskavom suglasniku” (Nabokov 1983: 141).

Objekti su poruge – književna dela. Nalazi se u antikvarijatu, ali to u konkretnom slučaju znači da se ovde pominju i “knjige” kao što su “Mister Balavej” (591) ili “Madam Obary” (592), uz koje onda prirodno idu “Desniatan” (592) ili “Ponio treger” (605), pa i “institucije” kao što je “Američka drogerija” (605) ili “izdanja” poput “Zbornika filozofskog odnekuditeta” (606). Pošteđeni nisu ni sami spisatelji, te nam tako bivaju predstavljeni “autorke” i “autori” kao što su “Jurcenar” (“Kroz pustinju i prašinu”) ili “Bolestan Prust”, a sve uz predočavanje bibliografskih “fakata” kakav je “Str. 1953+3, borhesom” (591). Ovakva su kvačenja, kao i u prethodnim delovima romana, praćena i oslobođanjem entropije, koja – zbog

istovremene primene tehnike sažimanja i (“Niče: Trav.” [591]) i ulančavanja (“Pijani rod. N. A. Ljoskov.” [593]) – postaje sve izrazitija, kako na leksičkom, tako i na sintaksičkom nivou. U pitanju je spontanost kakvu odlično ilustruje i prvobitno navedeni *pr. 5* (u kojem “Mala noćna posuda” prelazi u “Kibliju”, a ova u “Raspravu o komodi”), gde se vidi kako – kao kod Teodora, ali na jedan ipak manje proziran način – metafore počinju da klize po tračnicama metonimije. Leksemi su u prvom koraku obeleženi sopstvenom *paradigmatskom* okolinom (glasovnom sličnošću), da bi u drugom bili prepuštani delovanju *sintagmatskog* principa (povezivani u rečenice): tako nastaju spojevi nalik onome u kojem nakon “Sinova i očajnika” usledi “Pro Oces” (593), ili onaj kada nakon trivijalnog “Šta to moje oči vide”, najpre bljesne jedno “Ene ide”, da bi se potom sve vratilo u svakodnevicu jednim banalnim “Ulicom i zvižduće” (606). Gomilaju se i lažne, pretežno “pučke” etimologije (“Pita nuova. Tortana Tassu” [593]), tako da reči koje prosečni jezički konzumenti doživljavaju kao nerazumljive bivaju preinačene u one koje im zvukom nalikuju, ali su manje neobične. Najzad, tu su i mnogi drugi, više ili manje kanonizovani oblici *Wortspiela*: od “pangramatičke” navade započinjanja reči istim slovom – zbog koje će nakon “Hohotansko hohohoho” biti postavljeno pitanje “Imate li molim vas onaj čuveni Hesej o eseu” (606) – pa do inventivnog čitanja banalnih skraćunica, blagodareći kojem “Palmotić Telefon Telegraf” (591), valjda zato što sadrži aluziju na beogradsku ulicu Palmotićevu i medicinsku ustanovu koja se u njoj još uvek nalazi, postaje lozinka poštanskog meteža.

Mehanizam je naizgled jednostavan i bezazlen, a pri tom i izrazito ekonomičan: disocijacijom se jezičkih elemenata indukuju uzbudljivi efekti, jer se i neznatnim glasovnim pomerenjima proizvode snažni semantički potresi. Reči se “okalamburuju”; u nastalim se kalamburskim dubletima identitet znaka pojavljuje kao naknadni efekat razlike; razorene značenjske sekvence dovode u pitanje kulturni univerzum značenja. Tako se baš ovde, znatno izrazitije ne bilo gde u “dečjem” delu metaromana, do krajnjih granica dovode infantilna akustička ponašanja, asociiranja i preosmišljanja postojećeg, konvencionalnog fonemskog kompleksa.

U nastojanju da opiše različite moduse pesničke težnje da se, uprkos neumitnoj “hermogenskoj” (arbitrarnoj) jezičkoj stvarnosti, stvori utisak postojanja neposredne veze između značenja reči i njenog glasovnog sastava, Genette je u *Mimologijama* posezao za kategorijama kao što su “sekundarni kratilizam” ili “mimologizmom bez iluzija”. Ovde se pak jedan u suštini identičan efekat – kojem su, opirući se principu realnosti, književno senzibilne jedinice izgleda od uvek težile, pribegavajući svakovrsnim postupcima motivisanja jezičkog znaka – ostvaruje posredno, putem razgrađivanja označitelja. Anagramske deklinacije dovode do niza lančanih

reakcija i umnožavanja, a zatim i umrežavanja referenci, pa se u tom rujanju označitelju i označenom Ćosićev romanekni tekst približava nečemu što su poststrukturalistički Saussureovi komentatori nazivali dekonstrukcijom znaka i predstavljanja,<sup>50</sup> što znači da bi se ovakva pobuna protiv standardizovanog (“običnog”) jezika, zbog svoje radikalnosti, mogla povezati i sa deridijanskom kritikom logocentrizma. Simbolička se razmena uspostavlja između samih reči, posredstvom slova, pa Zakon – u čijim granicama ipak ostaju Piščevi tutori iz prva četiri dela romana, kod kojih se ova vrsta ludičkog osporavanja nije ni mogla razviti – naposljetku biva prekršen, ismejan i podriven. Stoga nas razmišljanja o tekstualnom ustrojstvu pretposlednjeg odeljka *Tutora* vode u pravcu distinkcije između *simboličkog* i *semiotičkog*, koja je najpreciznije elaborirana u *Revoluciji pesničkog jezika* (Kristeva 1974: 40–41) i koja će nas neminovno vratiti i u samo težište metaromaneskog porodičnog trougla.

Poznato je da Julia Kristeva, za razliku od Lacana, simboličkom poretku ne suprotstavlja “imaginarno”, nego takozvano “semiotičko”. Tim pojmom ona imenuje izvesni prededipovski element, neku vrstu pulsirajućeg pritiska unutar samog jezika, koji pruža otpor simboličkom i zapravo ga narušava. Semiotičko pod-

---

<sup>50</sup> Bodrijar 1991: 213. Napomenuvši da se Saussure u tom pogledu kolebao između nekoliko termina, Jean Baudrillard se – za razliku od Julie Kristeve, koja ostaje pri “paragramu”, ili Michaela Riffaterrea, koji se u *Semiotici poezije* (1978) bavi “hipogramima” – doseća pojma “anatema” u njegovom izvornom značenju (posvećeni predmet), ističući kako je sosirovska reč–tema zapravo “božansko ime koje se javlja ispod teksta i jeste posveta teksta” (215). Ovde se ponovo treba vratiti Lacanu, koji je takođe voleo da se poigrava funkcionisanjem označiteljskih mehanizama, čineći to katkada i na način veoma sličan anagramskim disperzijama u ovom delu *Tutora*: vidi, na primer, njegovo *ubi cogito, ibi sum* i komentar koji, u tekstu o “instanci pisma u nesvesnom”, nakon toga sledi (Lakan 1983: 175–176).

razumeva anarhičnu negaciju prihvaćenih značenja: ono dovodi u pitanje arhitekturu znaka i time proizvodi jezičko bogatstvo. Težeći da strukturalističku zaokupljenost statičkom (“tetičkom”) komponentom jezika prevaziđe postupkom *semanalize* procesa označavanja i istorijskom tipologijom označiteljskih praksi, Kristeva semiotičko povezuje sa izmeštanjem, lebdenjem i diseminativnim “plutanjem” označitelja. Simboličko i za nju, kao i za Lacana, počiva na Zakonu utelovljenom u liku oca, pa ostaje povezano i sa autoritetom, redom i represijom; semiotičko pak, kao subverzija simboličkog, svuda gde se pojavi – a nadasve u poeziji i snovima – pretili da izazove (gramatičku, kulturnu, čak i političku) revoluciju.<sup>51</sup> Povrh svega, kao protivteža patrijarhalnom, ono je, po mišljenju semiotičarke, povezano s majčinim telom.

Iz te perspektive posmatrano, u prvom je odeljku petog dela *Tutora* načinjen upadljiv iskorak izvan (očinskog) simboličkog poretka, u sferu (majčinskog) semiotičkog. Dok tutori simbolizuju, tutorisani semiotizuje: nakon što su se u prethodnim delovima romana u ulozu čuvara Zakona pojavljivale žene, u “Piscu” se napokon podriva očinska pozicija kao takva, jer je ona ta koja označitelje nameće.

Verujemo da ne sledimo samo piščevu intenciju i(li) autointerpretaciju kada kažemo da je taj pokušaj zalaženja s onu stranu strukturisane površine jezika zaista praćen “radošću

stvaranja”. Sposobnost menjanja sistema kojim je subjekt zahvaćen očito pribavlja *jouissance*. Pošto se odvija u sferi forme izraza, kršenje automatizma zadobija i estetsku dimenziju, koja se u stilskom pogledu rasprostire u veoma širokom rasponu od eufemizma i lake ironije do paradoksa i teške groteske. Počinjeno se jezičko nasilje pri tom kreće po tragu ne samo futurističko-formalističke, nego i dadaističko-nadrealističke avangarde. Praksama pomaka (*сгбуи*) i preimenovanja (*иносказание*) – karakterističnim za one ruske pesnike koje je Ćosić u svojoj ranoj fazi prevodio – ovde se pridružuju i drugi vidovi jezičkog zauma, posredstvom kojih se uspostavljaju alogičke veze. Tako postaju moguće i rečenice poput “Car Konstantin govorio bez samoglasnika, poput Arapa ili od ujeda jedne vrste pauka” (Ćosić 1978: 605), ili pasaži u kojima je prisutna izrazito asocijativna narativna retorika:

Nit su đaci, nit su dživdžani, neg zamašne knjige u ormanu. Ko uzme kajaće se, koji ne, isto. Šušti, škripi, leprša, šušketi. A cenzura, to vam je ono po sredini. Ko cenzura, samo odbij n. Apropos cenzure. Lepo vreme danas. Šta htjedoh reći. Ne, uopšte. Paži ovako. (588)

Time se na upečatljiv način potvrđuje da su *Tutori* čvrsto utemeljeni u tradiciji koju je Gustav René Hocke nazivao “iregularnom” i da je ovde

51 Podsećamo da je u međuvremenu upravo uredništvo splitskog *Ferala* – čiji je Ćosić redovni saradnik – isti taj princip promovisalo u svoj zaštitni znak i osnovno retoričko načelo, koje do izražaja pogotovo dolazi u duhovitim naslovima tekstova i stihovima iz rubrike “Feral tromblon”. A potonji su nedavno sakupljeni i u zbirku, čiji naslov *Haiku, haiku, jebem ti maiku* precizno odražava njen sadržaj.

na delu jedan odlučni autorski manirizam, kakav je već odavno prepoznat kao stilska konstanta unutar kurcijusovski pojmljene evropske književnosti.<sup>52</sup> Kao dominantna odlika prvog odeljka poslednjeg dela romana doista se pojavljuje osamostaljivanje jezičkih sredstava i odustajanje od njihovih funkcionalnih vrednosti. Dokazuju to i besomučne transformacije kojima, posredstvom klasičnih (čitaj: tipično anti-klasticističkih) manirističkih sklopova, biva podvrgnut jedan od najmanje “iregularnih” naslova jednog od “iregularnostima” najsklonijih (a u prethodnim odeljcima romana i poimenice pominjanih) srpskih pesnika – “Santa maria della salata”, “Santa maria delle patate”, “Santa maria di piazzola”, “Santa maria di maccheroni”, “Santa maria della lasagna”... (606–607) – ali i okolnost da su se “makarone” prethodno već pojavile i u sintagmi “Oblak u makaronama” (594), odnosno iskrivljenoj varijanti naslova autorovog vlastitog mladalačkog prevoda, i to upravo onog u kojem je i sâm bio prinuđen da se okuša u lomljenju gramatike i leksičkoj alhemiji. Tako se i u posezanju za karakterističnim postupkom preosmišljanja zvučnom sličnošću iskazao jedan dublji kontinuitet Ćosićevog opusa.

Ali ni to nije sve. U predasima između anagramskih kanonada, antikvar lakonski izlaže i postavke jedne osobene poetike romana, po kojima je “najmodernističkiji roman u stvari telefonski imenik” (583) i gde će se u povlašćenoj

genološkoj poziciji ponovo naći Katarinin “Robinson Krusoje”:

Pisac ustvari govori kroz svoje ličnosti. Bugar i Pekiše jedno isto lice, tojest Flober lično. Prvi roman u stvari Robinson Kruso. Sve drugo ponavljanje toga prvog. Sam čovek na ostrvu, u vidu alegorije. Čovek stvoren samim sobom. Njim samim. Iz malih beležaka na ivici kese od brašna. Otac modernog romana još nosio periku. U suštini, basna. Umesto životinja, ljudi koji se takođe ponašaju kao zveri. Bestijarijum dvadesetog veka. Više no ikad. (596)

I još:

Roman u klasičnom smislu mrtav. Ili hronika ili dnevnik. Onako kako je. Izmišljati izmišljeno. Sve već pronađeno. Samo promeniti imena. Istine večne. Poslednji veliki već mrtvi. (597)

Poetička će topika povremeno zadobijati i eksplicitnije autoreferencijalni smisao, pa nam nešto kasnije neće promaći ni aluzija na Hinkovića (“Kroz nevažne beleške iz voza prvorazredna slika ondašnjeg sveta u svim njegovim pojedinostima” [599]), kao ni sporadična (polemička?) doticanja tema i imena iz (ondašnjeg, u vremenu objavljivanja *Tutora* aktuelnog) književnog života.<sup>53</sup> U središtu će ipak ostati pitanje

187

52 Istina: “Bolje pisati i na njambanjamba nego na ovom. I jesi u Evropi, i nisi.” (601)

53 Na primer: “A nešto od Rešin Tručića? Bandić ili pesnik. Šta je odnedavna napisala sestra Kalavestra?” (607) Posebno je efektna ova “sestra”, jer su u njoj sretno spojene denotacija nadzirateljice ženskog internata iz Vučovih *Pet petlića* (što dodatno osnažuje tezu o ćirilometodijevskom naslovu romana) i konotacija jednog od ovdašnjih “proučavalaca” književnosti.

romana, pri čemu će g. Janjatović neprestano ponavljati ono što je prethodno već apsolvira(n)o i što se može sažeti u dve reči: *nihil novum*.

Pa ipak, pretposlednji odeljak se završava na veoma indikativan način, jer u knjižaru posle svega stupa i Pisac sâm. Čini se da je trenutak njegovog pojavljivanja u tekstu naznačen rečima “Barde, *dobard* [P. B.] dan, kako pero” (607), da bi mu potom knjižar – uporedo sa ovlašnim komentarisanjem porodičnih, spisateljskih i opštih prilika – preporučio jednu “knjigu o svemu, a posve tanku” (609). Napominjući da se knjige ionako “prave od drugih knjiga”, prodavac Piscu preporučuje upravo taj, naizgled nebitan naslov, pa junaku na kraju predstoji i silazak u podrum knjižare, gde je dotična knjiga ostavljena s ceduljom na kojoj je napisano njegovo (i romanopiščevo!) ime. Ali, poenta završne scene pretposlednjeg odeljka nipošto nije u samim fabulativnim elementima, nego u njihovoj poetičkoj dimenziji: knjižar, naime, implicitno zastupa upravo one poetičke stavove na koje smo pažnju već skrenuli povodom trećeg dela *Tutora* i poslednjeg broja *Roka*. Štaviše, on će – najpre u razgovoru s Danicom, a potom i govoreći Piscu – pominjati i hvaliti Lauru i njen rukopis, oko kojeg su se majka i sin, kako saznajemo, prethodno sporčili. Tako i u okviru fikcionalne tvorevine naglasak iznova biva stavljen na Laurino “prethodništvo” i njen presudan uticaj na junaka, koji je očitó potpuno analogan onom uticaju koji je Vera Mioković izvršila na Boru Ćosića.

Otuda i poslednja reč u *Tutorima* pripada Lauri. Njen govor u drugom odeljku petog dela romana u tom smislu predstavlja potvrdu ranije iznetih poetičkih principa. S jedne strane,

gotovo da smo skloni da, prisećajući se njenog priloga iz autorovog časopisa, pomislimo da nam se obraća baka Vera; a s druge, svesni smo i da ovde imamo posla s onakvim romanesknim pismom kakvo je pisac već praktikovao i kakvo će kasnije praktikovati u *Bel tempu*, pa i u romanima s kraja osamdesetih i početka devedesetih (*Doktor Krleža* [1988], *Intervju na Ciriškom jezeru* [1989], *Musilov notes* [1990], *Rasulo* [1991]). Potonja će dela zapravo počivati na istom onom modelu koji je pred kraj *Tutora* opisan kao “kroz njega govori on” (604): u pitanju je govor *kroz* prethodnika shvaćenog kao ljudski supstrat izvesnog jezičkog i duhovnog stanja, govor čije će se razlaganje – kakvo, recimo, srećemo u *Žagrebačkoj analizi*, kao nefikcionalnom pandanu romanu *Doktor Krleža* – postepeno odvijati u piščevoj esejistici, pošto će tek ona biti uistinu “dvočlana”.

\* \* \*

I tako nam se, ukoliko Ćosićev opus zamislimo kao drvo, *Tutori* zaista ukazuju kao stablo, koje izrasta na “Bakinoj teki” i prvom delu metaromana, da bi se potom razgranalo u romaneskne, esejističke, publicističke, pa i pesničke tekstove koje je autor u međuvremenu napisao. Biće još prilike da se pokaže kako se u konkretnim situacijama ovaj roman ispostavlja kao riznica autorovih budućih izražajnih sredstava, te koliko njegov značaj prevazilazi metaromaneskni okvir. Važnijim nam se u ovom trenutku čini to što tutorska Vavilonska kula već i sama po sebi predstavlja – da se poslužimo sintagmom iz samog romana – *zlatnu hranu*. Kao istraživač govorne prakse koja mahom nije obuhvaćena jezičkim standardom, Ćosić je deo one

tradicije koja u srpskoj književnosti započinje s Koderom; ali njegova “gargantuovska” knjiga, čak ni unutar te tradicije, ne samo da nije pročitana (pogotovo iz metaromaneske perspektive), niti prepoznata kao kulturna vrednost, nego joj ni na koji način (čak ni kao probnom kamenu) nije bila posvećena zaslužena pažnja. A nije li od Teodora do Pisca u fikcionalnom svetu proteklo čitavo stoleće i po, odnosno onaj period kojim je u istorijskim koordinatama (1828–1977) obuhvaćen raspon pismenosti od Vuka Karadžića (u čijem *Rječniku* reč “tutor” još uvek nije postojala) do, recimo – Bore Ćosića? I nije li konačno došao trenutak da i srpska književna tradicija dobije svog *Uliksa* – ergo, *Tutore*?<sup>54</sup>

Potonju tezu posle svega možda i nije nužno detaljnije dokazivati. Konkretno su sličnosti evidentne: počev od činjenice da se broj odeljaka u Ćosićevom romanu poklapa s brojem poglavlja u Joyceovom, preko – na primer – opiranjia predrasudama o pasivnosti i iracionalnosti

takozvane ženske prirode, pa do mnoštva pojedinačnih motiva. Pogotovo to važi za “Pisca”, povodom kojeg će se iole kompetentan čitalac svakako setiti Bloomove posete knjižari opisane u desetom, ili opisa rađanja iz četrnaestog poglavlja *Uliksa*. I jedna i druga roman'eska struktura svoju homogenost ne ostvaruju u sferi narativne tehnike, jer eksploatišu najširi mogući spektar pripovednih oblika, pri čemu istaknuto mesto pripada dramskim i stihovnim ekskursima. Takav se paralelizam u suštini javlja kao posledica snažnog nasrtaja na realističku roman'esku formu (“poetika velikog udara”), zahvaljujući kojem smo u oba slučaja suočeni sa euforičnom slobodom kompozicije i neverovatno šarolikim repertoarom (usmenih i pisanih, kani'onskih i nekanonskih) govornih žanrova.<sup>55</sup> Poglavlja i odeljci funkcionišu kao zasebne stil'ske jedinice, mimeza govora ostaje jedina mimeza, dok je fokalizacija povremeno krajnje hir'ovita, jer smo – i kod Ćosića, kao i kod Joycea – suočeni sa proticanjem jezičke energije koja za-

54 Za sada nam nije poznata doslovce nijedna – kritička ili bilo kakva druga – reakcija na *Tutore* koja bi poticala iz hrvatskog konteksta. Nećemo se ovde upuštati u pitanje da li je srpska tradicija, pre *Uliksa*, imala svoje “Čaplince” (592), kao ni da li je docnije eventualno dobila i sopstveno “Financovo bdenje” (594). Mnogo nam je interesantnije to što je o kratkom, ali upečatljivom spisu Ćosićevog vršnjaka Antuna Šoljana – *Život i rad Šimuna Freudenreicha, hrvatskog Joycea (1900–1975) i njegovo kapitalno delo Buđenje Smail-age (1989)* – već rečeno da, kao “najdalji doseg hrvatske postmodernističke proze”, predstavlja svojevrnog “mini-Finnegana” (Vidan 1995: 252). Ipak, čini nam se da u jugoslovenskim književnostima postoji samo jedan roman koji se svojom radikalnošću može meriti s *Tutorima*: tri godine “stariji” *Bosanski grb* Tomislava Ladana.

55 Insistirajući na razlici koja postoji između *rečenice* (jedinice jezika) i *iskaza* (jedinice govornog opštenja), Bahtin pod govornim žanrovima podrazumeva tematski, kompoziciono i stil'ski (relativno) stabilne tipove iskaza. Uliksovska, ali i tutorska roman'eska naracija, može poslužiti kao potvrda bahtinovske teze da fikcionalni diskurs dopušta da se unutar istog iskaza smenjuju različiti govorni subjekti, da “onaj koji govori nije Adam” (Bahtin 1980: 264), pa i da je fakički nemoguće preceniti značaj “fami'ljarnih” žanrova i stilova.

pravo transcendiraju granice među ličnim, seksualnim ili ideološkim identitetima.

190 Osim toga, potrebno je ukazati i na uporedivost književnoistorijskih, pa i kulturoloških pozicija koju nam – iako indirektno – sugeriraju već i to što smo u *Tutorima* zapazili iskorak u semiotičko. Nije slučajno Kristeva bila i ostala zaokupljena onim književnim senzibilitetom za čije je produkte – u rasponu od Lautréamonta, preko Joycea, do Becketta – mogla da kaže kako funkcionišu kao nečitljivi zato što su “unutarjezički”, odnosno zato što nam namesto klasiističke zaokupljenosti prikazivanjem nude vlastitu opsesivnost jezikom. Takva književnost doista iziskuje pomno bavljenje samim procesom označavanja, tačnije usredsređenost na heterogenu, remetilačku dimenziju jezika, oličenu u semiotičkoj sili koju tradicionalna lingvistika nije ni pokušala da obuhvati. Pri tom nam nije neophodna prevelika teorijska imaginacija da bismo shvatili kako se *Tutori* svojom uliksovskom dimenzijom (i pretenzijom!) upisuju u modernistički književni korpus, koji se pored ostalog prepoznaje i po istovremenom, dijalektičkom prisustvu strogog plana i izrazite neuravnoteženosti. Tako gledano, ovaj roman svakako jeste *zakasnelo* delo, koje doslednošću svog pomalo hermetičnog koncepta pripada onom modelu tekstualnosti i kulture koji je u

trenutku njegovog pojavljivanja – formacijski gledano – već prestao da postoji. Upravo zbog modernističke ideologije Čosićev odnos prema prošlosti nije natražnjačko-epski; upravo se zbog nje čak i tutorska porodična dijahronija tako upadljivo razlikuje od antimodernističke matice srpske književnosti;<sup>56</sup> i upravo zbog nje za *Tutore* važi Joyceova krilatica *Father's time, mother's species*.

Ne čudi, stoga, što će jedan od Čosićevih docnijih romanesknih junaka živeti na Joyceovoj tršćanskoj adresi, ali nije manje zanimljivo ni kako se prema Joyceu i *Uliksu* pisac *Musilovog notesa* odnosi u svojim esejima. Evo prvog, naizgled samozatajnog primera:

Ono što je započeto satiričnom verzijom Petronijevom i Rabelaisovom, a značajno razvijeno kod Flauberta, Joyce vaspostavlja kao sistem markiranja, dokumentovanja i maskiranja ljudskog govornog i socijalnog klišeja, čineći koliko na planu sintetisanja književnog izraza, toliko i za svrhu sveopšte semiotičke pasije kodiranja, obeležavanja, razjašnjavanja svuda prisutne znakovnosti, što će pokazati se aktuelno mnogo docnije, dakle danas. Joyce je pokušao da protumači unutrašnje poruke jezika, ali ne samo sopstvenog, hoću reći engleskog, no i jezika

---

56 Čosićeva se Laura od Petrije Dragoslava Mihailovića razlikuje taman toliko koliko se i stihovani delovi *Tutora* razlikuju od poezije – recimo – Bečkovićeve. Karakteristično je da se autor samo jednom sasvim otvoreno izjasnio o svom viđenju tradicije srpske književnosti *in toto*: bilo je to u intervjuu objavljenom u *Arxjnu* br. 7 za 1998, gde su, izuzev Ristića, kao ključni srpski pisci pobrajani Lazarević, Stanković, Crnjanski, Vasić i Vinaver; od vršnjaka pomenuti su B. Radović i Hristić, sve uz neizbežnog Konstantinovića; Danojlić se usput zagubio, što se izgleda desilo i sa Vučićevićem, iako se potonji tokom devedesetih na samo sebi svojstven način iznova “raspisao”.



kao opšte pojave ljudske komunikacije, pokazujući na primeru mitskog govora svojih predaka, dublinskih, irskih i keltskih, složenu i delikatnu vezu misli i reči, odnosno rečenice, to jest pisma, dijalektiku ovog odnosa i njegov semantički smisao. (Ćosić 1991d: 307–308)

Sve nam se ovde čini “tutorskim” i posve u skladu sa argumentacijom koju smo izneli: i govor, i kodiranje, i preciznost – čitav “semantički smisao”.

Primer drugi. U “apatridski” intoniranom i rečito naslovljenom eseju “Leopold Bloom u getu nove utopije”, iz knjige *Dobra vladavina*, Joyceov roman u pomerenoj optici biva tretiran kao svojevrsno ogledalo jugoslovenskog socijalizma. Podanici utopijskog poretka pored se sa stanovnicima “jednog romana, modernog, dakle samo delimično razumljivog” (Ćosić 1995: 112), a sve uz tvrdnju da “*Ulysses* brevijar je mucanja, registar ljudskog govora, nikada razumljivog do kraja” (113). Osim što je za samu esejičku elaboraciju važno i to što se glavni junak teksta – Stanislav Vinaver – piscu ukazuje kao “slika i prilika Bloomova”, barem je podjednako značajno i to što autor pribegava praksi pravljenja najrazličitijih intertekstualnih hibrida, čije postupke i sastojke u njihovom pravom svetlu može sagledati samo poznavalac *Tutora*. Tako u Ćosićevom tekstu čitamo i uistinu začudno “smontirane” rečenice, u kojima se *Uliks* citira u kurzivu, ali tako da biva inkorporiran u sopstveno, upadljivo autoreferencijalno izlaganje:

Ulica ostaje naše veliko sveučilište i poprište naobrazbe, scena učeničkog šalabazanja kroz dokolištvo: *bardan* stari barde, Bloomo,

*Kamo si pošao? Bardan M’Coy. Žapravo nikamo. Kako je? Dobro, a ti? Pa tako, živi se odvrati M’Coy. Gde smo, tu smo, tuda-svuda. Premda, ve-le, postoji Daleki Istok.* (117)

No, nesumnjivo najznakovitije je treće Ćosićevo posezanje za najuticajnijim modern(istič)im romanom, jer – osim što potvrđuje njegovo uliksovsko nagnuće – sasvim ide naruku našem viđenju porodičnog metaromana kao makrostrukture. U već pominjanom zaključnom tekstu iz esejiističke zbirke *Privatna praksa*, autor će dve rečenice iz *Ulyssesa* citirati u originalu:

*Quiteley he read, restraining himself, the first column and, yielding, but resisting, began the second. Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to esay themselves quietly as he read, reading still patiently, that slight constipation of yesterday quite gone.* (Ćosić 1998b: 124)

191

Ovaj navod, međutim, nije bio sasvim tačan. Izuzev što se iza prvog “*yielding*” pojavljuje zarez kojeg u izvorniku nema, u njemu postoji i jedna veća – i, reklo bi se, znatno znakovitija – greška. U originalu, naime, ne stoji “*esay*” nego “*ease*”: Joyce opisuje proces “spokojnog praznjenja” creva, preplitanja čitalačkog i mišićnog ritma, dok “*esay*” ostavlja utisak (autorove?) frojdističke omaške u kojoj se pored ostalog zrcali Ćosićeva usredsređenost na ono što je sâm voleo da naziva “esejizmom”. Scena Bloomovog klozet-skog čitanja novina (iz četvrtog poglavlja *Uliksa*) ovde je prisutna isključivo iz “autobiografskih” razloga, odnosno zato što pisca jedan vlastiti tekst na tu scenu naknadno podseća. Radi se,

naravno, o *Ulozi*, koja započinje pominjanjem platnene kese za novinski papir koju je majka ocu sašila u “blumovske” svrhe, pri čemu je na temu očevih klozetskih “običaja” u *Tutorima* – kao što smo videli – ispevana čak i pesma. Iako priznaje da u vreme pisanja “zahodske” scene još uvek nije “proučio slične događaje u poljskom nužniku grada Dublina, kod Joycea”, pisac tu epizodu sa početka svoje “Biblije” *post festum* locira u uliksovski kontekst.<sup>57</sup>

192 Takva metaromaneska povezanost – koju autor na ovakvim mestima eksplicitno priziva – u samim je *Tutorima* potvrđena i lajtmotivskim prisustvom mnogih drugih elemenata porodične istorije koje smo prethodno upoznali prateći “ulogu” predstavnika poslednjih triju pokoljenja u “svetskoj revoluciji”. To se jedinstvo i na samom kraju romana u jednom od najvažnijih svojih aspekata manifestuje u punoj snazi: najpre time što Danica pominje odlazak svog muža “s onom kasiricom”, a onda i tako što ni Laura, u poslednjem pododeljku, neće prećutati protivporodično ponašanje svoga zeta. I *Tutori* se, dakle, završavaju evociranjem dezintegracije porodične grupe, s tim da vinovnica raspada – kojoj ovde biva poverena “aktantski” shvaćena uloga daktilografkinje Štefice iz prve, odnosno gospođe Darosave iz druge verzije *Uloge* – za ovu priliku dobija novo ime (“Neli beše ime te samosvesne riđokose lepotice koja se kretala njišući bokovima izazivajući trgovačke pomoćnike željne kakvog takvog provoda na svršetku velikog rata” [Čosić 1978: 590]). U

pribežavanju takvim postupcima variranja već smo prepoznali jednu od karakteristika metaromaneske makrostrukture: sada nam samo preostaje da konstatujemo kako, mada nipošto nije zamišljena kao statična, ta struktura nepobitno jedinstvo poseduje zbog toga što kod Čosića porodični mit nedvosmisleno zadobija istu onu kohezivnu funkciju kakvu antički obavlja kod Joycea. Iz te nam se perspektive onda i *Bel tempo* ukazuje kao ništa manje džojsovski epilog uliksovskih *Tutora*: Laura prerasta u novu verziju moderne Penelope, dok bi se nešto tvrđom psihoanalitičkom terminologijom moglo reći i da se radi o novoj identifikaciji opsesivnog sina, koji kreira lakanovsku “falusnu protezu” svoje pretkinje.

Ukratko, u metaromanu prepoznamo “gamu” porodičnih identifikacija – od narcističke, preko poistovećivanja sa ocem iz lične praistorije, do edipalne, pa i histerične – koje predstavljaju fiktionalne razrade sopstvenih sporova sa telom i imenom oca, iliti Zakonom koji je garant normativnog identiteta. Sami pak *Tutori* nisu roman o ocu, pa ni o sinu, nego o “svetom” jeziku. Izložena porodična genealogija predstavlja istorijat jezičkog znaka, koja započinje uspostavljanjem veze između oznake i označenog, a završava njenim kvarenjem i prekidom. Prvi deo metaromana pri tom se – u fikcionalnom vremenu – umeće između Teodora i Pisca, pa se i u *Tutorima* tako ocrtavaju obrisi istog onog detinjstva koje smo u piščevim prethodnim delima već upoznali. Pripovedač iz

57 Igrom slučaja, u zagrebačkom je *Leksikonu svjetske književnosti: djela* (Školska knjiga, 2004) odrednica *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji* smeštena odmah iza odrednice *Ulisk*. I mada je redosled jedinica posledica abecednog poretka, teško nam je da ovim povodom obuzdamo pomisao na teodorovski način njihovog grupisanja po principima sličnosti i bliskosti.

“dečjeg” dela porodičnog ciklusa, baš kao i neiskazano Piščevo “ja” iz prvog odeljka petog dela *Tutora*, ostaje vezan za semiotički, to jest infantilno-ludički jezički modalitet; a drugi deo metaromana, uz sve ostalo, jeste i sloterdajkovski shvaćen poduhvat “radikalne autobiografije”, u kojem se porodična genealogija pretače u genealogiju govora:

Usljed očvršćavajuće sile jezika svjetska plazma počinje se ukrućivati. Beskonačna površina bića biva podijeljena na parcele značenja, beskrajna vrpca pojava se razrezuje na oporbe, bezgraničnom se odmjeravaju rubovi i okviri, besformno uzima oblike, ono tečno podastire se u čvrste puteve, ono nerazlikovano se kristalizira u deset tisuća različitih stvari. Riječnici otvaraju svjetove, gramatike formiraju odnose između bića, diskursi upravljaju pojavama pozitivno zbiljskog. (Sloterdijk 1991: 51)

Kao mogući opis one romaneskne niti koja Pisca veže s njegovim tutorima, ove nas reči navode da se na samom kraju retorički zapitamo: neće li i u narednoj Čosićevoj fazi tutorski i književni “diskursi” presudno usmeravati njegovo, tada već pretežno esejističko, transponovanje životne i istorijske “zbilje”?

## BIBLIOGRAFIJA

ADORNO, Theodor W. (1987) *Minima moralia: Refleksije iz oštećenog života*, preveo s nemačkog Aleksa Buha, Sarajevo: Svjetlost.

ARIJES, Filip (1989) *Vekovi detinjstva*, prevela s francuskog Nevena Novović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

BAHTIN, Mihail (1980) “Problem govornih žanrova”, preveo s ruskog Mitar Popović, *Treći program* 47, 233–270.

BART, Rolan (1979) *Sad, Furije, Lojola*, preveo s francuskog Ivan Čolović, Beograd: Vuk Karadžić.

BELI, Andrej (1965) *Kotik Letajev*, prevela s ruskog Milica Nikolić, Beograd: Nolit.

BENČIĆ, Živa (1991) *Barok i avangarda*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.

BODRIJAR, Žan (1991) *Simbolička razmena i smrt*, preveo s francuskog Miodrag Marković, Gornji Milanovac: Dečje novine.

BORGES, Jorge Luis (1985) *Druga istraživanja*, preveo sa španskog Marko Grčić, u: *Sabrana djela Jorgea Luisa Borgesa*, knj. 2, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

- BREBANOVIĆ, Predrag (2000) "Prase umotano u *Danas*", *R. E. Č* 58/4, 123–144.
- CANETTI, Elias (1984) *Masa i moć*, prevela s nemačkog Jasenka Platinic, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- ĆOSIĆ, Bora (1949) "Marksova slika", *Polet* II, 5, 7–8.
- (1961) "Živa igračka", *Danas* I, 5, 15
- (1963) *Sodoma i Gomora*, Novi Sad: Matica srpska.
- (1965) *Dečja poezija srpska*, Novi Sad i Beograd: Matica srpska i SKZ.
- (1966) *Priče o zanatima*, Beograd: Nolit.
- (1969) *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Beograd: Nezavisno autorsko izdanje.
- (1970a) *Mixed-media*, Beograd: Nezavisno autorsko izdanje.
- (1970b) "Prethodnik", *Rok* II, 4a, 7.
- (1972) *Žašto smo se borili*, Beograd: SKZ.
- (1978) *Tutori*, Beograd: Nolit.
- (1980a) *Priče o zanatima*, Beograd: Nolit.
- (1980b) *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji (nova verzija)*, Beograd: Nolit.
- (1982) *Bel tempo*, Beograd: Nolit.
- (1983) *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- (1984) *Sodoma i Gomora (nova verzija)*, Beograd: Nolit.
- (1989) *Intervju na Ciriškom jezeru*, Beograd: BIGZ.
- (1991a) *Pogled maloumnog*, Sarajevo: Svjetlost.
- (1991b) *Žagrebačka analiza*, Beograd: Nolit.
- (1995) *Dobra vladavina*, Zagreb: Antibarbarus.
- (1997) "Epilog za Povest o Miškinu: Razbijena šolja, Descartesova", *Reč* 4, 39, 57–67.
- (1998a) *Barokno oko*, Beograd: Radio B92.
- (1998b) *Privatna praksa*, Beograd: Radio B92.
- (1998c) "Kratka pripovest o plivačkoj veštini, u vreme ratno", *Reč* 5, 47–48, 16–17.
- (1998d) "Putovođa", *Reč* 5, 47–48, 10–15.

- DANOJLIĆ, Milovan (1984) *Brisani prostor*, Beograd: SKZ.
- DELEZ, Žil i Feliks Gatari (1990) *Anti-Edip: Kapitalizam i šizofrenija*, prevela s francuskog Ana Moralić, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- DEVEREUX, Georges (1992) *Ogledi iz opće etnopsihijatrije*, preveo s francuskog Rade Vučinić, Zagreb: Naprijed.
- DUDA, Dean (2004) "Kinderaj", *Feral Tribune XXI*, 977, 41–42.
- ECO, Umberto (2004) *U potrazi za savršenim jezikom*, prevela s italijanskog Ita Kovač, Zagreb: Hena com.
- ETKIND, Aleksandar (1999) *Eros nemogućeg*, prevela s ruskog Mirjana Grbić, Beograd: Zepther Book World.
- FAIRBAIRN, W. Ronald D. (1982) *Psihoanalitičke studije ličnosti*, prevela s engleskog Višnja Švab, Zagreb: Naprijed.
- FLAKER, Aleksandar (1976) *Proza u trapericama*, Zagreb: SN Liber.
- FUKO Mišel (1971) *Riječi i stvari*, preveo s francuskog Nikola Kovač, Beograd: Nolit.
- GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- (1985) *Mimologije: Put u Kratiliju*, prevela s francuskog Nada Vajs, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- HADDAD, Gérard (2000) *Biblioklasti: Mesija i autodafe*, prevela s francuskog Vladimira Mirković Blažević, Zagreb: Antibarbarus.
- HUIZINGA, Johan (1970) *Homo ludens*, preveo s nemačkog Ante Stamać, Zagreb: Matica hrvatska.
- IVANČIĆ, Viktor (2001) *Bilježnica Robija K*, Split: Feral Tribune.
- KAŠANIN, Milan (1978) *Pogledi i misli*, Novi Sad: Matica srpska.
- KLAJN, Hugo (1939) *Vaspitanje*, Beograd: Geca Kon.
- KONSTANTINOVIĆ, Radomir (1983) *Biće i jezik*, knj. 8, Beograd i Novi Sad: Prosveta, Rad i Matica srpska.
- KORDIĆ, Radoman (1988) *Tumačenje književnog dela*, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- KRISTEVA, Julia (1974) *La révolution du langage poétique*, Paris: Éditions du Seuil.
- (1997) *Crno sunce: Depresija i melanholija*, preveo s francuskog Mladen Šukalo, Novi Sad: Svetovi.

- LAKAN, Žak (1983) *Spisi*, preveli s francuskog Radoman Kordić, Danica Mijović i Filip Filipović, Beograd: Prosveta.
- MAN, Tomas (1980) *Eseji*, knj. I, preveli s nemačkog Tomislav Bekić, Boško Petrović i Petar Vujičić, u: *Odabrana dela Tomasa Mana*, Novi Sad: Matica srpska.
- McCALLUM, Robyn (1999) *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*, New York & London: Garland Publishing Inc.
- NABOKOV, Vladimir (1983) *Nikolaj Gogolj*, preveo s engleskog Zlatko Crnković, Zagreb: Znanje.
- PETI, Mirko (1995) *Jezikom o jezik*, Zagreb: Antibarbarus.
- POSTMAN, Neil (1994) *The Disappearance Of Childhood*, New York: Vintage Books.
- PROP, Vladimir (1984) *Problemi komike i smeha*, preveo s ruskog Bogdan Kosanović, Novi Sad: Dnevnik i Književna zajednica.
- SLOTERDAJK, Peter (1991) *Tetovirani život*, preveo s nemačkog Milan Soklić, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- (2001) *U istom čamcu*, prevela s nemačkog Aleksandra Kostić, Beograd: Beogradski krug.
- SLOTERDIJK, Peter (1992) *Kritika ciničkoga uma*, preveo s nemačkog Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus.
- SVIFT, Džonatan (1965) *Guliverova putovanja*, preveo s engleskog Sreten Marić, Beograd: Prosveta.
- VIDAN, Ivo (1975) *Tekstovi u kontekstu*, Zagreb: SN Liber.
- (1995) *Engleski intertekst hrvatske književnosti*, Zagreb: SN Liber.
- VUČO, Aleksandar (1932) *Nemenikuće. Ćirilo i Metodije*, Beograd: Nadrealistička izdanja.
- ŽIRAR, Rene (1990) *Nasilje i sveto*, prevela s francuskog Svetlana Stojanović, Novi Sad: Književna zajednica.
- ŽIŽEK, Slavoj (2001) *Manje ljubavi – više mržnje!*, preveo s engleskog Ranko Mastilović, Beograd: Beogradski krug.