

ПРИПОВЕДАЊЕ СА ФАНТОМИМА

Ликови Јовице Аћина су фантомски, или бих пре рекла, то су *фантиомске јројезе*, које користе телесне нервне осећаје заостале за изгубљеним удовима, за оним чега више нема, и употребљавају их тако да ти фантомски осећаји постану покретачи протеза својих књижевних аватара, у увек следећем окретају завртња. Искуства темељних аутора XX века, након што су прошли кроз иронијско цитирање и ексцитирање постмодернистичког осећаја и доживљаја, од сабласти постају фантоми ако се употребе тако да омогуће да се направи нови окрет у тежњи ка новој људскости која ће умети да савлада и употреби, подређујући је сопственој људскости, трансхуманистичку (без)осећајност каква нам се данас нуди, као и оно „сабласно деловање на даљину“ у којем случајни догађај на неком месту у свемиру предодређује даљи ток живота на потпуно другом крају, стварајући тачни пандан, по којем је све предодређено, и где слободе заправо и нема, према начелима квантне уплетености. Да ли је то надвладавање достижно? Приповедање даје шансу. Ако цинике и вређа свака назнака фантазије, добра прича увешће истину књижевности у свет читаоца који чита самог себе.

Аћин у своје ликове уписује фантомску ДНК. Ако се та ДНК некада и нашла у некој епрувети, цевчици, под микроскопом, ништа не вреди ни испирање епрувета, ни продувавање, ни усисавање у вакуум. ДНК на кратко ишчезне, али се убрзо, незнано откуд, опет врати, као да није ни била протерана. Тако се и Аћинови ликови појављују и нестају попут човека у мекинтошу са страница Џојсовог *Уликса*, који је само новинарском грешком добио име што, наравно, гласи Мекинтош, али могу бити и безимени, или носити само иницијале (сасвим је непотребно да овде подсећам да нас то води

ка К.). Загонетка човека-мекинтоша је у томе што је он можда стваран, можда је халуцинација, можда је дух, или неколико различитих људи у сличним капутима, али свеједно остаје фантомски лик који у себе скупља све страхове. И ту се не може изабрати само једна варијанта, јер када имамо посла са таквим ликовима, најбоље је прихватити учење о облаку непознавања Дионисија Ареопашког, или учено незнање Николе Кузанског, у зависности од читалачких преференција, јер се не могу сва питања утерати у логику одговора. Такви ликови су зенкоани и они постоје у граничним просторима између онога што је одговор и онога што није одговор, њихова је сврха управо у томе да нас доведу у то стање. Али за читаоца који тражи конкретне одговоре нема ничега што би га више уплашило. А осциловање је код Аћина трајно стање. Између осталог, и осциловање између одговора и ћутања. Између онога што је дубоко у нама и што је недохватно, онога што аутора ствара док он сам ствара (и онога што њега гризе док он гризе у приче других, онако како се у причи „Причај ми о томе“ из збирке *Ушће Океана* један од ликова пита, „Може ли се јести мртва природа?“), између биографије и писања, трагања и освајања животних чињеница имагинацијом.

Ма колико – с правом – када је реч о Аћину, прва помисао била његова уплетеност са Кафком, Пруст је једна од тачака противтеже у његовом „грађењу одоздо“, убацивању цигли испод темеља, или грађењу кула од људских тела. Уместо испод Гогољевог шињела (што је, узгред буди речено, досетка неког француског критичара, накнадно приписана Достојевском), оно испод чега се треба измигољити јесте Прустов умољчани плашт. И тај умољчани плашт није просто досетка: алузија има неколико слојева, или смислова. Не могу да је читам без сабласног привиђења сиротог Акакија Акакијевича, који је, заправо, душу изгубио због такве обичне ствари као што је капут („Зато што је топло, и зато што је добро“). Не могу, зато што ми се у сећање враћа Кок-

тоов портрет Марсела Пруста у капуту из чијег џепа вири боца са водом. Као и милосрдног светог Мартина који је плашт поделио са сиромахом, и то баш онако како га је насликао Ел Греко на слици коју је Пикасо волео и цитирао у „Авињонским госпођицама“. И тако ја читам Ађиново иронично и сасвим озбиљно читање Прустовог умољчаног плашта, који заједно са гомилом других ствари постаје замена за „грађански живот писца“, којега, заправо, у Прустовом роману нема („Тај што пије чај, то нисам ја“, одговорио је Пруст на питање новинара у неком часопису 1914.). С једне стране стоје антикварна истраживања пишчевог живота против каквих је писао и сам Пруст, али је ту и време које пролази и које се показује кроз мољчано незасито ждрање. Или, како каже Прустов приповедач, „Франсоаза би ми говорила, показујући моје свеске изједене попут дрвета у које се завукао инсект: *Све се умољчало, пољедајше, несрећа, од комада странице остала је само чипка*, испитујући као кројач: *Не верујем да би се мојла закрјипи, појала је. Штејша, то су ваше можда најлејше идеје. Како кажу у Комбреу, нема крзнара који се у то разуме толико добро као мољци. Увек се увлаче у најбоље тканине.*“ (Пронађено време, последње странице.)

Кокто црта портрет Пруста у капуту; Пикасо ископа погледује Пруста за трпезом, било то на Последњој модернистичкој вечери, или на новогодишњој вечери 1921, и каже, ено га, ради „по мотиву“; међу колекционарима расте легенда око пронађеног капута који је завршио у париском музеју Карнавале; кроз разговор о капуту у Авињонској улици у Барселони Ађин звездасто шири причу: све је повезано са свиме, и умољчани огртач може постати прича, или повод за причу, и за избегавање или отупљивање подозрења међу двојицом саговорника-мачевалаца. То може бити огртач, плашт, мантил, капут, комедија мача и огртача, али ништа мање и шињел; кроз тај предмет осим Пруста, а захваљујући Пикасу, у причу улази Мартин, светац који је поделио свој плашт са сиромахом, а он омогућује и пов-

ратак фантома Гогољевог „Шињела“, и чиновника Акакија Акакијевича у свом чиновничком капуту, који би могао бити и плашт, и мантил, али је као лажни пријатељ у преводу остао шињел (зато што је топло, и зато што је добро). Капут, или шињел, Акакију су отели бркати људи дивовског раста, „громких гласова“, с „песницом величине чиновничке главе“. Без свог капута, Акакије се и сам преобразио у оностраног дива: после смрти, његово привиђење постаје „много више растом“, „носи огромне бркове“ и прети „песницом какву код живог човека нећеш наћи“. Попут других тајанствених бркајлија, и ова сабласт почиње да отима капуте. Када на крају отме капут и од генерала који га је тешко увредио, ишчезне. Владимир Набоков, који Гогољеву повест чита као причу о преображају главног јунака, повлачи паралелу између Гогоља, код кога се из бедне чауре заборављеног чиновника развија огромно и моћно привиђење, и Кафкиног „Преображаја“. Код главних јунака обе приче њихова човечност одваја их од гомиле гротескних и немилосрдних људи око њих. У својим фантазијама, и један и други се на неки начин искобељају из тог марионетског света, изађу из оквира у које их затвара оклоп ларве (не заборављам да се и аветињска створења понекад називају ларве), извуку се из бубине лутке и, да, преображавају се.

Ларве или не, реч је о сабластима. Сабластолошка истраживања, проистекла из Деридине књиге *Марксове сабласти*, указују на то да савремени субјект нема могућности да створи било шта ново, зато што увек негде постоји запис о томе да је пре њега неко већ створио нешто што је он хтео да створи, запис који указује да је место на које он претендује већ заузео неко други. Интернет је бесконачни музеј са све већим и већим архивом проживљене прошлости, садашњости и будућности, и у том музеју свако се већ осећа као музејски експонат. Ако је све остварено, онда садашњост постаје анахронизам, досада, баналност. Сабласти је све више и више. Појављују се онако како се указују Мар-

селу у *Поново нађеном времену*, када из библиотеке сиђе низ степенице (то је ваљда онај „дух са степеништа“ који Французима са закашњењем јавља нешто чега је требало раније да се сете) и угледа „бал са главама“, или „бал под главама“, „главобал“, па каже: „Али то је оправдавало стрепњу која ме је обузела од тренутка када сам ушао у салон, када су ми нашминкана лица дала представу – овде је у француском употребљена реч *notion*, али у преводу радије користим реч „представа“ него, рецимо, „појам“ зато што је баш о представи, укључујући и позоришну, али не само њу, овде реч – о изгубљеном времену, да ли је још време, и чак, јесам ли још у стању?“ (*Пронађено време*, „Бал са главама“). Сабласти су предмети, људи, уметност коју људи стварају. Данашњи живот припада сабластима, духовима очева који прогањају синове, и синова који би да истерају духове очева, али их тим покушајима истеривања само јачају. И што више буде записа, што даље и даље буду прогнани очеви, синовљи неисплаћени дугови ће само расти, и очеви ће се упорније враћати. Разлика између сабласти и фантома постоји. Ако сабласти треба протерати, можда је ствар у томе да треба радити на претварању сабласти у фантоме и проналажењу заједничког простора који бисмо могли са фантомима делити.

У роману *Сродници*, у поглављу под насловом „Фетиши и ноћи“ (*Сродници*, 2017), приповедач и његов саговорник разговарају о сакупљачким страстима, и у њиховом разговору искрсава онај Прустов умољчани огртач. Догађај се одвија у кафани у Авињонској улици. Ту и мене поново ухвати моја сакупљачка страст: одмах помишљам на то да је Авињонска улица у Пикасово време била улица бордела, и због тога ушла у назив Пикасове слике, коју је Андре Саломон звао „Филозофски бордел“, а нама је позната као „Авињонске го스포јице“, наравно. На њима је Пикасо приказао временске прелазе и кретања тела, облика и мисли изра-

жене у бојама, светлостима и сенкама. Кафану у којој су се јунаци ове епизоде срели замишљам као на Ван Гоговој слици „Ноћни кафе у Арлу“, или тачније, као на Сезановој слици „Картароши“, само што саговорници не седе за истим столом, него сваки за својим. Приповедач је у Барселону стигао јурећи за фантомом званим Б., и док седи за својим столом, размишља о фетишима, о магијском мишљењу, и како оно из предмета извлачи њихову најскровитију истину:

Колекционари јуре за Бенјаминовим цвикерима или душеком на којем је спавао у Паризу, за Прустовим огртачем, за Кафкиним бициклом или његовом четком за косу. А ја јурим за недостижнијим стварима. Тако ми се десило да у Пиринејима јурим за сродницима, а у Бланесу за Фантомом званим Б. Али, не може ли и неки огртач бити фантом? Од таквих уврнутих питања настаје прича. Не заборављам да је прича о огртачу-фантому у мени настала кад сам се већ у одмаклој ноћи, у Авињонској улици, упознао са човеком за кога ће се испоставити да је трговац старим сликама.

Приповедач се присећа, и у бележницу записује прве речи којих се сећа из детињства, „најдавніје речи којих се сећа“. Незнанац за суседним столом погледује у записе, започиње разговор о колекционарству. Колекционар, Хавијер Есколастико Муњос, прича причу о томе како је Прустов огртач доспео у руке другог колекционара, трговца парфемима Герена, и како је потом завршио у музеју. „Постоји симетрија између писца и колекционара“, каже ХЕМ, „први је био опседнут тиме да ускрсне прошло време, други да ускрсне пишчево материјално наслеђе.“ После свега, приповедач, сакупљач фантома, каже: „Док сам напуштао музички кафе, не без унутрашње подсмешљивости, питао сам се како би се осећао колекционар који би на дар добио грудњак Силвије Плат или комбинезон Исидоре Секулић“, али се не зауставља на тој иронији, него иде даље:

Схватио сам да би и Фантом с којим сам се носио ових недеља могао бити управо такав изгубљени артефакт, неопипљив, и који уз све остало баца човека у лудило или га нагони на ноћна бдења по кафеима. [...] Смејао сам се, видећи себе као колекционара изгубљених фантома, или пре као колекционара изгубљених речи. Једно сам знао, такве ствари се не могу купити, а још мање добити бесплатно. Морате их наћи, оживети и проживети.“

И то је завршни обрт у окретајима који полазе од модерничког идеализма колекционара (који бисмо могли назвати „по Герену“, са згодним асоцијацијама на мирисе и парфеме), преко ироничног односа протагонисте („по ловцу на фантоме“) до завршних реченица, које у себи чувају сабласти модерничког заноса и постмодерничке ироније зато да би преко њих додале још један, метамодерни слој који је недовољно назвати „смех кроз сузе“, и који, макар и „кроз благо“ – магијом приповедања прича чија је истинитост дубоко књижевна, а тиме и животно стварна – хоће да дође до онога што се „не може купити, још мање добити бесплатно“, него се „мора наћи, оживети и проживети“.

*

Предмети нам могу говорити много, али само уколико сами у њих унесемо приче које ће нам говорити. Свакојаке ствари, па наравно и плаштови, огртачи и капути. Сергеју Ејзенштајну је, на пример, његов сопствени капут открио да је Џојс готово слеп, мада он сам о томе представу није имао. У белешци коју је оставио за никад завршену књигу под насловом *Мешог*, и која је потом објављена у његовој аутобиографији, проналазим запис о томе како се срео са Џојсом. Сусрет је у Паризу, у Џојсовом стану: Џојс неспретно трага, машући по зиду, за фантомом Ејзенштајновог капута, а Ејзенштајну открива неку другу фантомску истину:

Њега више нема међу живима. И више нећу моћи да новим сусретом избришем мучне детаље растанка с њим. Док се опраштао са мном у тесном ходнику-предсобљу свог светлог станчића (као да је сад, сећам се зида ходника обојеног на штрафте, наизменично мат беле и сјајно беле), тај високи благо погнути човек малтене без анфаса – толико је оштро оцртан његов профил црвенкастом кожом и пламеном, густо проседом косом – из неког разлога чудно маше рукама и кружи по ваздуху. Зачуђено га питам, у чему је ствар. „Па ваш капут мора да је ту негде...“ – одговара Џојс и кружи рукама по зидовима. [...] Значи да сам ја, као слепац, провео скоро цело вече с малтене слепим човеком, не видећи, не осећајући и не примећујући то! [...] Из nelaгодности положаја у којем сам се нашао извукао нас је трећи саговорник. То је неки сумњиви Рус са лакејском физиономијом. Вероватно, емигрант. А можда још поред тога и ухода. Из његових руку је некако природно облачити капут! Џојс га је узео у службу да би учио руски језик...

Огртачи могу бити приче, али их морате доживети и оживети. Најчудније предмете можемо претварати у светачке реликвије и стављати их у музеје, али они у музејима имају више шансе да се умољчају, или да се чак претворе у сабласти које нас прогањају, него да постану приче које чувају њихово фантомско присуство. Неко ће рећи да су фантом и сабласт синоними, али ја кроз Аћинове приче откривам јасну разлику између сабласног и фантомског: фантом је привиђење посебне врсте, које у себи чува своја етимолошка својства, свој пролазак кроз француски, и свој изворно грчко *φάντασμα*, привиђење, и *φαίνω*, показивање; још даље, свој праиндоевропски корен *bha-, са значењем сијати, и обасјавати. Фантом је способан да покаже и да осветли, а фантом је код Аћина и начин на који се опходимо према својим – у овом случају, модернистичким – митовима и легендама. Ако умемо према њима

да будемо опуштени, а трезвени толико да уочавамо пукотине у њима, показаће нам да ли још у себи чувају знање како се живи, да ли нам о томе још могу понешто рећи.

*

Аћин има причу у збирци *Ушће Океана* (2011) насловљену „Како сачинити причу“, коју нам приповеда приповедач чија се лична драма одвија истовремено са његовим покушајима да напише причу којом би допро до срца девојке која га је оставила, сматрајући да „пут до нечијег срца не води кроз живот који тај до кога му је стало живи, него кроз причу коју би он могао да исприча о свом животу“. То што је несуђени преводилац несрећан и немоћан у љубавном животу, призива, опет, лик Леополда Блума, Полдија, главног јунака Џојсовог *Уликса*, романа објављеног, иначе, управо негде у време последње модерностичке вечере. А детаљ о писцу еротских романа са срећним завршетком у мојој визији призива Пола де Кока, чији роман Моли Блум тражи од свог мужа Леополда, Полдија. Полди Кок, изговара се на енглеском, а Џојс алузију расејава и скрива на низу страница театралног 15 поглавља *Уликса*, иначе званог „Кирка“: „Jollypoldy the rixdix doldy [...] O Poldy, Poldy, you are a poor old stick in the mud! [...] MRS BREEN: Humbugging and delutbering as per usual with your cock and bull story...“ Несуђени преводилац који се предао месарском занату сања о томе да напише „причу коју ће читати сви заљубљени у читање“. Зато хоће да њени јунаци буду такви да их сви знају, да би прича могла „зацврчати као на жару“ (63). Преводилац-касапин одлучује да ће се у његовој причи срести Пруст, Џојс, Пикасо, и „композитор Игор Стравински, напосто због пролећа“. А заправо је у длаку замислио догађај који је добио размере мита, или макар легенде, и који се одиграо у париском хотелу Мажестик, у ноћи од 18. на 19. мај 1922. године.

То је једини пут када су се срели Марсел Пруст и Џејмс Џојс, на вечери коју су двоје британских покровитеља уметности приредили у хотелу Мажестик у Паризу, 18. маја 1922. године. Џојс је објавио *Уликса* три месеца раније, Пруст ће умрети шест месеци касније. Џојс је несумњиво видео Пруста као супарника у надметању за највеће име у књижевности свога времена. На тој вечери, према предању, које и несуђени писац приче преноси, разговор између њих двојице могао би се укратко свести на неколико „не“ која су један другоме упућивали. Не, не и не. На вечери нису само Пруст и Џојс него и Пабло Пикасо, Игор Стравински, и Ерик Сати, и још многи. Укратко, и Берготи, и Елстири и Вентеји свога времена, или боље речено, будућности. Или узорци за њихову израду, или будући предмети неке колекционарске потраге за фантомима. Неуспели преводилац улаже мукотрпне напоре да осмисли детаље своје будуће приче, не знајући да је то заправо стваран догађај, да би се излечио од меланхолије. Меланхолије због снега, због дуге зиме, хладноће, љубавне напуштености, сопствене импотенције. Својој причи даје наслов „Закуска у Мажестику“. Мажестик је хотел у Паризу, година је 1922, месец мај – сваки, и најситнији детаљ смишља звездарски месар, несуђени преводилац, а ја у њега читавам своју тему, и закључујем у први мах да је касапин постао зато што је немилосрдно касапио туђе текстове у покушајима да их преведе. Ипак, ако се озбиљно замислим зашто је преводилац месар, прочитаћу његов нови занат као покушај да се домогне оне Шајлокове „фунте меса“ из Деридиног есеја о *релевантном преводу*, где је Шајлоков монолог из *Млешачкој шртовца* у средишту приче: превод се ту везује за комад меса који Шајлок тражи да одсеку са дужника, да би овај тиме исплатио дуг уместо новца који нема. Укратко, та два посла нису се тек тако спојила у једном човеку.

Аћин поставља сцену тако да олакшава прочитаном читаоцу – или читатељки – да повеже меланхолично грицкање мадлене умочене у чај Прустовог при-

поведача са падањем у несвест Тонија Сопрана кад год пече месо на роштиљу. Тони Сопрано, депресивни и анксиозни мафијашки кум из Њу Џерзија, иде на психоаналитичке сеансе, и током једне сеансе открива тренутак када је први пут схватио да његов отац ради за мафију: као дечак, отишао је једном са оцем код месара, и тамо у задњем делу радње видео како отац хвата месара за шаку и притиска је да остане непомићна да би му сатаром одсекао мали прст. Невероватно потресен, мало касније, код куће, схвата да његова мајка за вечеру транжира месо које им сваке недеље баш онај месар шаље на поклон, и пада у несвест. Зато сад пада у несвест кад год осети мирис роштиља. „Очигледно, овде смо дирнули у нешто. То је нешто као Прустов тренутак са мадленом“, каже терапеуткиња. „Један залогај довео вас је до плиме успомена из детињства, а на крају и целог живота.“ На шта Тони Сопрано одговара: „То мени звучи сувише геј.“ Преко криминалистичке серије, тако долазимо и до психоаналитичког читања (а познато је да су психоаналитичка читања и иначе блиска Прустовом тексту), јер Тони управо помоћу психоанализе успева да разоткрије везу између успомена из детињства и мириса меса са роштиља.

Месар са Звездаре сањари о својој причи, додаје све нове и нове детаље, али када дође до краја приче, до краја вечери у Мажестику, незадовољан је ониме што је смислио као завршетак. Мучи га његова прича, мучи га то што не може ни да је се ослободи, ни да је заврши, а и љубав његовог живота ишчезла је и не може да је нађе. У исто време има и своју сурову романсу, спасоносно сурову и кобно сурову. Мучи се, све док му упућена муштерија, његов комшија, писац еротских романа са срећним завршетком, не открије да та прича није никакав сан, нити измишљање, ни конструкција месареве имагинације, него, како је неки у јеванђелским тоновима зову, „Последња модернистичка вечера“, на којој су се заиста срили ти које је он изабрао за своје књижевне јунаке. Горчина разочарања када је са-

знао да то што је са трудом градио јесте заправо нешто што се стварно догодило може се мерити са горчином његовог љубавног разочарења.

Један од лајтмотива Прустовог романа је раздирање између жеље, потребе, нужности да пише, са једне стране, и осећаја сопствене неспособности за такав посао са друге, које пре свега мучи младог Марсела, али на свој начин мучи и барона Де Шарлиса. Њихове намучене душе селе се у Аћиновог наратора, несуђеног преводиоца и несуђеног писца, чији се роман (хоћу да кажем, љубавна прича) завршава несрећно у сваком погледу: изгубио је љубав, ништа није ни превео ни написао, а и од читања одустаје... Отуда она зима и лед под којим се гаси, попут Џојсовог јунака у „Мртвима“, у сопственој самоћи. Касапин-несуђени писац могао би да узвикне, заједно са Марселом на почетку свог трагања: „Од тога дана све ми је теже било да [...] спознајем да немам способности за књижевност и да заувек морам да се одрекнем наде да ћу постати чувени писац. [...] трудио сам се [...] Зацело то није била она врста утисака што би ми могла дати наду коју сам већ био изгубио да ћу једнога дана моћи да postanем писац и песник, јер су увек били везани за неки посебан предмет лишен интелектуалне вредности и нису се односили ни на какву апстрактну истину.“ (Пруст, *У Свановом крају*)

Несуђени преводилац-касапин, приповедајући о својој намери, потпуно је убеђен да је прича коју је измислио производ његовог сопственог напора. Када је схватио да је прича истинита, то му није било нимало смешно, али га је навело на мисао о метемпсихози – што је и Прустова тема, али пре свега Џојсова. Помишља да је он заиста на тој вечери био, као нека своја претходна инкарнација, и да је то некакво натприродно сећање; или друга варијанта, да је то доспевање до истинског догађаја путем маште. Али онда се предомишља, и каже да је прича која говори о нечему што се заиста збило, „никаква“ прича. Па потом налази про-

тиваргументе: „Боље је бити видовит у погледу прошлости него узпразно нагађати о будућности“. Та метемпсихоза у којој се душа из неке од званица сели у месара – који својим насловом за причу мења тон легендарног догађаја из јеванђелског „Последња модернистичка вечера“ у жовијално „Модернистичка закуска“ – можда би се могла рашчитати помоћу Прустовог описа падања у сан са омиљеном књигом у рукама, са прве странице *Пошраје*, где јунак прича како му у полусну, док још живи на страницама књиге коју је пред сан читао, сећања на књигу почињу да бледе „као сећања на претходни живот после метемпсихозе“, или, како каже: „...изгледало ми је да сам ја лично онај о коме дело говори [...] То уверење опстало би неколико тренутака пошто се пробудим [...] Иза тога ми је постајало неразумљиво, као мисли из неког ранијег постојања после метемпсихозе; тема књиге одвајала се од мене, био сам слободан да се уз њу приљубим или не.“ Ова реч можда би могла уздрмати бар један случај „не“ из несрећног разговора који се између Пруста и Џојса одвија у Мажестику, о чему месар такође сања, јер, метемпсихоза је код Џојса веома важна реч, такође и у смислу у којем о њој Пруст говори.

Пруст и Џојс несумњиво су повезани, и могућне везе међу њима на свој начин разоткрива или испитује, сањајући их, и несуђени преводилац и писац и суђени месар. Нису они повезани Последњом модернистичком вечером, или „Модернистичком закуском“ („не, не и не“, говори Џојс), нити *шоком свесџи*, којег за разлику од Џојса, код Пруста заправо и нема. Не. Није важно ни то што је Анатола Франса један од узора за Прустовог Бергота, и што Џојс каже да је код Франса нашао технику којом је исписивао приче у *Даблинцима*, према којој управо оно најважније треба да остаје неспоменуто, или једва споменуто, упркос читаочевим очекивањима. Џојс је користио *Одисеју* као грађевински материјал за *Уликса*, а затим уклањао трагове *Одисеје*, а Пруст је, како је писао Андреу Жиду, уложио све

снаге у саздавање своје књиге, а затим уништио превише очигледне трагове зидања катедрале коју је у мислима имао. Све то није она стварна веза која би их могла квантно уплести. Аћин, међутим, упире прстом право у срце те везе, те уплетености, која се налази у оној једној речи: *метемпсихоза*. Реч је о одређеном осећају за уметност који Аћин овде провлачи кроз неколико слојева, тако да то постаје „метемпсихоза по Прусту по Џојсу по Аћину“. У Џојсовом четвртном делу Уликса, од метемпсихозе, коју Џојсова играрија са речима претвара у "*Met Him Pike Hoses*" („сретох га у копљастим хознама“, рецимо) – а што после превођења може да постаје нешто као, „метнем пса кози“ (*Уликс*, превод Зорана Пауновића), или „метнем пса у хозне“, како се коме допада, да би звучало приближно онако како се *met-em-psy-chosis* изговара на енглеском – настаје цела једна грана *Уликса*, која укључује књиге које Моли чита, и која се, у непрекинутој линији, кружећи кроз игре речи везане за звучања и сазвучавања у енглеском језику, преко писца љубавних романа Пола де Кока, везује за њену жудњу за Леополдом, Полдијем Блумом. Прустов приповедач прича како му се прочитане књиге у полусну враћају као претходно проживљени животи. Аћиновог несуђеног преводиоца-месара мучи таква најезда питања да га помисао на метемпсихозу само још више одвраћа од посла, тако да на крају сопствено одустајање од писања приче прима као олакшање, а и од читања књига одустаје, и прелази на новинске црне хронике.

Месар у очајању не успева да схвати да „и умољчани огртач може постати прича, или повод за причу“, и да је његов сан шанса да се ослободи од сабласти и врати међу живе. Одустаје, попут приповедача у првом делу Прустовог романа, *У Свановом крају*, јер му се можда чини да су то „предмети лишени интелектуалне вредности“, да се не односе „ни на какву апстрактну истину“: једном речју, нема снаге, предаје се, и зачудо, каже да му је „лакнulo што не мора да пише причу“. И

очекивали бисмо да је већ довољно поражавајуће прихватити сопствени пораз са осећајем олакшања, и то олакшања које управо долази од тога што је у питању пораз, али не, није довољно. За тим поразом долази следећи, које наратор открива читајући вест у црној хроници: љубав његовог живота, која га је оставила и нестала, нашла се, испоставља се, у Бечу, где је убила свог љубавника, и бацила га у Дунав. Убила га је зато што јој је он разоткрио да је и она сама једнако немоћна („као мртва риба, летва“), као и њен претходни љубавник, са Звездаре. Да, Дунав је много већи него Шенон, и снег пада по њему на много ширим просторима него што је то Ирска, и зима никад не пролази... Овде ме прогања још једно фантомско питање: шта мени значи то што, док читам о снегу на Дунаву који Аћинов јунак гледа са Звездаре, пратећи наговештаје које Аћин оставља, препознајем снег на Шенону и Џојсове *Даблинце*? А преко тога, и филм „Мртви“ Џона Хјустона.

За Џојса, на личном плану, *Даблинци* су историја раскида писца са својом отацбином, у којој га цензори и издавачи годинама киње мучним натезањима око књиге, да би је на крају одштампали, па спалили, уместо да је пуне у продају. Пада ми још напамет и то да је, иако његова проза поставља велике захтеве пред читаоца, он ипак са страшћу тражио идеалне читаоце који би умели да одгонетну његове замисли. Говорио је, у шали или озбиљно, да тражи читаоце спремне да цео живот посвете читању његових књига. Није могао да одоли ни да цензорима не објасни до краја смислове које је уносио у своје приче. Тако у причи „Сусрет“, два дечака побегну са часова и шетају се по граду, па сретну неког старца који им говори неке чудне ствари. Каже, ако је дечак неваљао, једино шиба може да му помогне, треба га ваљано иштући. У то доба у Ирској ником на памет не би пало да би ове речи могле бити двосмислене, и да би се ико уопште усудио да пише о таквим стварима, те ништа нису ни приметили. Уредник пише Џојсу да са причом „Сусрет“ нема никаквих

тешкоћа, а Џојс на то одговара, у реду, одлично, него, ви сте свакако схватили да је то прича о педофилији? Наравно, после тога је тражено да избаци причу из књиге. После спаљивања штампаних *Даблинаца*, Џојс се спаковао, сео у воз, и са Нором отишао у Трст. Отишао је да се никад не врати, и затим написао *Уликса*, по којем се може тачно реконструисати Даблин. Али и *Даблинци* су приче о Даблину, и о његовој парализујућој усамљености. Главни јунак књиге је Даблин као, како је Џојс говорио, „парализа коју погрешно сматрају за град“. Можда би и пожелели да причају о својој самоћи, али нема никога ко би их саслушао. Сушта супротност Марселовом Комбреу, или бар онаквом Комбреу какав види тетка Леони са свог прозора: ту свако свакога зна, а ако некога не знају, то је само зато што га нису одмах препознали. Тетка Леони, опет, у својој самоћи не устаје из кревета, и као да је пародична представа самог Марсела Пруста у последњим годинама.

Да ли Прустов приповедач уме да воли? Од читања романа, у сећању ми је остала његова љубомора. Али је зато у свом роману показао цео процес учења да се живи. Сећам се Деридиног сабласног питања из *Марксових сабласти*: „Хоћу ли на крају научити да живим?“ Да ли тек на крају сазнајемо како се живи? Таква питања у мени покреће читање приче „Како сачинити причу“ и откривање фантома које она сакупља. Сећам се и Хјустонове филмске адаптације приче „Мртви“, и видим, у глави јунака који кроз размакнуту хеклану завесу на прозору, док замишља како ће „веома скоро слушати речи утехе које ће бити само оне јалове“, док размишља о смрти себи блиских људи и својој сопственој, гледа светлуцави плавичасти мрак ноћи у којој пада снег, и признаје себи да никада није умео да воли. *Ко хоће да воли мора да умре*, каже наслов једне од Аћинових збирки. Када снег који пада негде испод Звезде ре почне у мени да затрпава Дунав онако како пада по Шенону, посред Ирске, препознајем парализу и њена ширења, и није ми туђа, него некако блиско-туђа.

На Звездари је коначно престала вејавица, не затрпава целу престоницу, целу земљу, целу васиону, али протагониста ипак остаје затрпан под неким снегом. Последња реченица приче гласи: „Зима се нагло будила у мени. Никад није ни прошла.“ Живи и мртви, недаће и трагедије, остају са њим не као фантоми, него као сабласти, иако те сабласти долазе од њега самог. Аћинов звездарски месар-преводацац је „неспособан да научи љубав“, а не схвата да се љубави може научити само тако што ће волети; убеђује себе да је „никаква прича она која говори о нечему што се збило“, и тим одустајањем осуђује себе на јаловост јер, иако види да је прича та која га може вратити у живот и избавити од сабласти, ипак одустаје и предаје се хладноћи. Ритуал истеривања сабласти захтева да знамо шта је живот, а човек може научити како да живи само тако што ће живети, и да пише, тако што ће писати.

Аћин паралелно води дијалог са Прустом, са Дојсом, и са својим читаоцем сада и овде – његов јунак јесте то што смо ми сада и овде, људи суочени са сабластима, са неуспесима и одустајањима. Причу касапина-преводиоца можемо читати као суочавање са леденом хладноћом пораза што отвара простор за ослобађање од страха кроз метемпсихозу која ће омогућити опорављајући повратак фантома. Одговор на то шта можемо да учинимо да бисмо се ослободили од страха, у данашње доба систематичног страха, понекад може бити сасвим једноставан: отвори књигу. Пиши је, или је читај. Читање је довољно лековито да га треба неговати као Пут, као један од путева, попут прављења чаја, или гађања стрелом. Учини тачно оно, понови у длаку оно што је мајстор открио као савршенство. Аћин излаже свој Тао писања и у есејистичким књигама *Све збој ваздуха* и књизи *Голи иријоведач*. Пожури и запиши данас, јер већ сутра ћеш бити неко други, али знај и то да тај други може сутра писати нешто друго, а може се и предати пред хладноћом и дозволити да га заведе снег. Међутим, истовремено знам да није све ни

тако једноставно у овој Аћиновој причи. Иза се крије још фантома, а да ли смо ми, прочитани читаоци, баш сигурни да смо научили да живимо, и тиме овладали мајсторством да растерујемо сабласти?