

Игор Д. Перишић¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

ЕВРОПСКИ ПРОСТОР ПАТЊЕ: БЕЛИ ХОТЕЛ Д. М. ТОМАСА И ОСТАЦИ СВЕТА ИГОРА МАРОЈЕВИЋА

Апстракт: *У раду се компаративно посматрају романи Бели хотел (1981) Доналда Мајкла Томаса и Остаци света (2020) Игора Маројевића као (пост)постмодернистички репрезенти традиције тзв. логорске књижевности. Централни догађај у одабраним романима јесте трауматично женско искуство у простору великог, организованог страдања. Осим тога, заједнички за оба дела јесу: употреба хронотопа Средње Европе, тематизација уметничког стварања у функцији метапоетичког коментара, као и иновације и неочекиване комбинације у техникама приповедања, које имају за циљ да обезбеде временско-просторну и идеолошку полиперспективност нарације.*

Кључне речи: *Доналд Мајкл Томас, Бели хотел, Игор Маројевић, Остаци света, психоанализа, Средња Европа, постмодернизам, полиперспективност.*

У компаративном полазишту рада доводе се у везу хронотопи двадесетовековних страдања и концентрационих логора у два романа из енглеске односно српске књижевности. Роман *Бели хотел* (1981) Доналда Мајкла Томаса, осим што је у теорији узиман као један од примера како је постмодернистичка поетика нашла уметнички успео израз у оквирима светске књижевности, представља у исто време наставак и реинтерпретацију традиције логорске књижевности и тематизацију холокауста, док

¹perisigor@gmail.com

роман *Остаци света* (2020) Игора Маројевића у пост-постмодерном добу покушава да преиспита шта је остало од великих нарација и тоталитарних идеологија на просторима бивше Југославије (са посебном пажњом посвећеној геноцидној пракси Независне државе Хрватске), али и у ширем европском простору.

Централни догађај у оба романа јесте трауматично женско искуство у простору великог, организованог страдања, при чему се код енглеског писца оно више има посматрати у психоаналитичком кључу, док је код српског писца на делу постпсихоаналитичко „разоружање”, у којем се испитују модалитети транспоновања унутрашњих трајекторија патњи у простор изван психолошког. У *Белом хотелу* главна јунакиња Елизабета Лиза Ердман мешовитог је порекла. Отац јој је „потicao из руске јеврејске трговачке породице, а мајка из образоване пољске католичке породице која се настанила у Украјини” (Томас 1984: 110). Хероина *Остатака света*, Нада Есперанца Марковић, такође је на изванредан начин идентитетски хибриднизована, јер се као учесница Шпанског грађанског рата и удајом за Шпанца делимично налази под утицајем, осим српског и југословенског, и шпанског културолошког поља. Њихова идентитетска хибридизација послужиће сврси што ширег захвата у европски културни простор како би се стекао увид у многобројне хронотопе патњи у двадесетом веку.

Једно од најпрецизнијих тематско-жанровских одређења *Белог хотела* било би: роман о психоанализи². Међутим, одмах треба нагласити да је психоанализа у роману подвргнута многобројним, и формалним и

² Давид Албахари, који је као писац веома проходног предговора српском издању вероватно најзаслужнији што је роман имао одличну рецепцију у домаћој културној јавности, овако препричава фабулу *Белог хотела*: „Прича је доиста једноставна: Елизабета Лиза Ердман, оперска певачица полујеврејског порекла, постаје у једном тренутку Фројдов пацијент. Фројд јој помаже да се излечи, да настави своју певачку каријеру, и чак да оствари привидан мир ступајући у позан брак с Виктором Беренштајном, такође оперским певачем, из Кијева. Али повратак у Украјину (у којој је Лиза рођена) поклапа се с почецима светске хистерије која води у Други светски рат. Уместо да досегне спокој, Лиза страда у масакру Јевреја и Украјинаца у Баби Јару, у једном од најстрашнијих покоља невиних жртава” (Албахари 1984: 15–16). Јован Попов примећује да на плану интертекстуалности Доналд Мајкл Томас испољава „подударан наративни интерес” и „буквалну фасцинацију” романом *Бледа ватра* Владимира Набокова, „преузевши структуру уметнуте поеме и њене прозне разраде” (Попов 1993: 135).

садржинским, иронијским суспензијама. „Пролог” романа, написан у епистоларној форми, где психоаналитичари саопштавају (касније ће се испоставити можда и лажне) основне информације о главној јунакињи, функционише и као пародија психоанализе кроз форму иронизованог постмодернистичког хора. Притом се анонимни гласови, који су у античкој драми „нестручно” коментарисали радњу, овде преображавају у конзилијум стручних гласова, који још мање поуздано зна „истину” о свом предмету³.

Највећи психоаналитички демон – или фундаментална њена дубинска нарација – демон сексуалности Лизе Ердман варира се помоћу лајтмотивâ кроз цео *Бели хотел*. Притом је, сасвим у складу с психоаналитичком теоријом, Ерос нераздвојно повезан с Танатосом. Ова веза је најочљивија у првом поглављу романа, написаном у форми стиховане еротске/порнографске фантазије Лизе Ердман (на Фројдов подстицај, сазнаћемо касније), од које се она доцније помало срамежљиво дистанцира када се „излечи”, уколико је уопште излечена с обзиром на то да њена болест није представљена као сасвим реална ван психоаналитичког мита болести. Лизина разбокорена сексуалност, као податни предмет психоанализе, доведена је под сумњу јер она у зрелим годинама саопштава да је пре удаје за Виктора Беренштајна имала само пет сексуалних партнера. У међувремену је петнаест година била без полних односа. У том периоду је дакле, културом цензурисано говорећи, сублимисала своје нагоне (Томас 1984: 185).

У стихованом поглављу „Дон Ђовани” затим читамо, поред осталог, и следеће сублимисане описе преплетености Ероса и Танатоса. Лиза и фантазијом оживљени Фројдов син боравили су у планинском одмаралишту (белом хотелу) недељу дана. Водили су љубав у сваком

³ Опште је место у теоријама постмодернизма тврђа да је на културолошко-филозофском плану постмодернистичка књижевност обележена супротстављањем метанарацијама, гј. великим заокруженим причама или идеологијама које имају претензију на обухватно објашњење света, међу којима значајно место заузима и психоанализа. Уп. „Постмодернизам раскида са великим идеологијама, по терминологији Жан-Франсоа Лиотара, ’натприповедањима’, која претендују на целовит поглед на свет, на објашњење свега (као што су хришћанство, марксизам, фројдизам, традиционални либерализам) и преводи културу у стање идејне еклетике и фрагментарности” (Епштејн 1998: 41). Опширније о томе: у Перишић 2007: 186–189.

расположивом моменту, у могућим и немогућим ситуацијама, при чему Лиза истиче, апострофирајући бечког психоаналитичара: „ваш син ме је распорио / професоре, он ме је сломио, разорио, / сада се враћам сломљена” (Томас 1984: 44). Танатофилни нагон у сексуалности наглашен је и хипертрофирањем порнографских описа сексуалних чинова, као у овим стиховима: „заболео ме прст његов што се / сабио ми у дупе, ноктом сам драшкала место / у корену курца што је у мојој пички несто, / тако дебео, и ко да не припада му више” (Томас 1984: 44)⁴.

Сексуално спајање, преобработено апокалиптичним личним доживљајем, узрокује и једну врсту потенцијалне кастрације мушког партнера приликом тог чина. Са женске стране, стално се наглашава опасност од губитка телесног својства сексуалног органа, тј. од сасвим јасног некрофилног момента: „те ноћи ми је скоро разнео пичку, која / стиснула се од крви” (Томас 1984: 46), или: „Те ноћи нисам спава-ла, била сам једна рана, мислим да сам била изнутра искидана” (Томас 1984: 47). Неодвојивост Ероса и Танатоса сама Лиза Ердман касније експлицитно формулише у поглављу „Гаштајнски дневник” говорећи: „Ако не размишљам о сексу, размишљам о смрти [...] Понекад о обома истовремено” (Томас 1984: 102).

Еротично-порнографска танатологија љубавног пара из фантазмагоричног белог хотела негде у швајцарским Алпима шири се и на околни свет и остале полуфантастичне јунаке који су се ту затекли (а сваки од њих је једна психоаналитичка парадигма особа из тзв. стварног света Лизе Ердман):

Тада ме ја ваш син привукао на крило
и набио на колац, вриштала сам од сласти,
али ме нису чули, јачи је био врисак
док падала су или искакала тела

⁴ У знаменитом есеју у којем посматра постмодернизам као културну логику касног капитализма, Фредерик Џејмсон наводи да су порнографски описи у овој поетици у вези са постмодерним револтом, који се још изражава опскурношћу и изношењем психолошке „прљавштине”. Премда овакви моменти „премашују све што се могло замислити и у најекстремнијим моментима високог модернизма”, то више никогда не скандализује већ бива прихваћено „с највећим спокојством” и постаје институционално, тј. спаја се „у једно с официјелном културом западног друштва” (Џејмсон 1995: 14–15).

са горњих спратова белог хотела.

Трзала сам се све док курац му бризнуо није

свежим благим млазом. Угњенисана тела

висила су са грана, њему се опет дигао,

набила сам се, каква провала усхићења [...] (Томас 1984: 47).

У овим стиховима до кулминације се доводи усхићење перверзном, аутосубверзивном сексуалношћу. Уз то, психоаналитички демон сексуалности спојен је са катастрофичким приказима страдања осталих јунака у фиктивном белом хотелу који је захватио пожар. То ће се до краја романа маестрално повезати са историјским манифестацијама патњи које ће се дешавати са приближавањем и почетком Другог светског рата. На тај начин посредно се преноси један „перверзни” и ингениозни наративни увид: онај о томе да у свим историјским трагедијама увек опстаје и део у којем чак и хуманистички субјекат може да ужива испод површине свог хуманистички свесног. (На сличан начин ће се повремено тематизовати и постхумано перверзни ужитак Наде Марковић у *Остацима света*, приликом многобројних силовања у логору Јасеновац.⁵)

Друго поглавље *Белог хотела*, названо „Гаштајнски дневник”, представља прозну разраду стиховане фантазије из првог поглавља „Дон Ђовани”. У њему се сурова пародија психоанализе шири у још једном смеру на околни свет. Бол у дојци Лизе Ердман (уз онај у јајницима и карлици) један је од лајтмотива романа. На овом месту њена дојка или дојке ослобађају се бола обилним излучивањем млека. Лиза се у фантастичкој инсценацији свог телесно психоаналитички несвесног осећа као да ће јој дојке пући. Како би ублажио њен бол, љубавник у виду Фројдовога сина притиче у помоћ сисајући млеко из дојки. Ускоро ни то није довољно па се у акцију психоаналитичке оргије укључује и један свештеник из белог хотела. Оваква пародирана оргијастичка сцена доживљава врхунац када се претвори у свеопшту гозбу у којој је главно пиће млеко из Лизиних дојки. Конзумирају га готово сви запослени и гости:

⁵ Примера ради, ово су Надине речи када силовање постане уобичајени процес: „Вилимово напастовање сам почела да доживљавам као груб секс. Кад би насрнуо на мене, опирала бих се, али само у почетку” (Маројевић 2020: 211).

[...] кувар, сагињући се, нежно узне набреклу дојку између палца и прста и помуде је у винску чашу. Кад се напунила, он победоносно подиже чашу и испи слатко млеко наискап. [...] А кад су они испили своје чаше, или пошто су се напили, директно из њене дојке, устали су и други насмејани, весели гости, да би стали у ред. Оркестар је такође захтевао да се освежи (Томас 1984: 88).

У сцени пародирано обредног испијања млека сустиче се психоаналитичка потка романа са својим пародијским и деконструкцијским огледалом. Наиме, каснији покушаји Фројдовога тумачења шта би цела Лизина дијалектика са сопственим дојкама требало да значи завршавају се на површини очигледним успехом: излечењем јунакиње од хистерије и гушења, али на другом плану својеврсном Лизином преваром, јер се испоставља да је она бечког психоаналитичара у многим битним аспектима историје своје „болести” лагала. У четвртог поглављу, „Климатско одмаралиште”, које је исприповедано у неутралном трећем лицу, она скоро лакомислено и са извесним хуморним потенцијалима открива чињенице које је Фројду прећутала или кривотворила. У преписци са њим из 1931, дакле дванаест година после почетка лечења, Лиза побеђује у „спорту” психоанализе тиме што оставља утисак као да се благо завилава са Фројдом, дочим он у својим писмима делује духовно оронуро. Бечки психоаналитичар први и прекида преписку коју је започео са циљем да дефинитивно објасни Лизин случај и објави студију о њему у једном научном часопису.

До краја романа психоанализа као културни мит који обележава простор Средње Европе у времену прве половине 20. века доживљава потпуни пораз⁶. И не само то. Како је приметио Давид Албахари, *Бели хотел* описаће европски круг пораза читаве културе у Бабји Јару,

⁶Тумачећи роман *Бели хотел* у кључу теорије могућих светова, Јасмина Ноцић проналази три смера по којима се одвија критика Фројдове психоанализе: „Први подразумева непоузданост научне методе која зависи од исказа пацијента и његовог субјективног доживљаја заснованог на несигурном сећању, као и од његове спремности и могућности да говори истину. Други се односи на Фројдову опсесију прошлости која у себе не може да прими будућност. Код Фројда и Лизе владају извесне супротно усмерене тенденције. Док Фројда тежи томе да схвата узроке болести окрећући се прошлости, Лизино стање се испољава као продукт будућности. Трећи реферира на нефлексибилност и једнообразност методе тумачења. Чак и када има јасне, непоречиве доказе за мишљење

јер на таквом месту „где изопачености нашег века досежу врхунац, сви митови европске културе (а Фројдова психоанализа је један од њих) морају да пропадну” (Албахари 1984: 19). Сурова фактографска истинитост масакра на ободима Кијева с краја романа, толико уверљива да је понукала неке критичаре да оптуже Д. М. Томаса због чињенице да је сувише тачно „преписивао” постојећа сведочанства о злочину, као да је ставила тачку на комедију „културних” или фиктивно конструисаних научних тумачења света.

У пост-постмодерном поетичком обзорју, у којем обитавају *Остаци света* Игора Маројевића, нема велике потребе за психоанализом⁷. Није потребна ни пародија јер психоанализа више нема митску ауру која је изазивала жељу за детронизовањем, као на врхунцу славе Фројдовог учења. Она се без митомахијске страсти доживљава само као једна од техника приступа тајни људске психе, као нешто свакодневно и помало тривијално у контексту развијене индустрије „лекова” против патњи. У те сврхе у роман је уведен помало комички али више прагматички настројени лик психијатра Бошка Чипеља, који ће послужити и као својеврстан негативни фокализатор, тј. као лик који релативизује патњу коју би требало због своје професионалне вокације да третира максимално озбиљно.

Целовита романескна визија *Остатака света* преломљена је пак кроз „слабу” централну свест, или наративног рефлектора потиснуте вољности, тј. преко јунака који ће током наратије појачавати и своју одлучност и сопствени значај у композицији. Овај новинар по струци, депресиван је, болешљив и смушен. На почетку је потписан само иницијалима – М. И. Као приповедач пет од осамнаест поглавља романа

супротно свом, Фројд не одустаје од личних траума као последица породичних односа” (Ноћић 2013: 1410).

⁷ По неким тумачењима, психоанализа као трауматологија одбачена је знатно раније. Уп: „Мери Робертсон се позива на психијатра Роберта Лифтона, који је, после вишегодишњег рада са преживелим жртвама Хирошиме, немачких концентрационих логора и Вијетнама, дошао до закључка да је неопходно заменити Фројдов модел психе, који почива на идеји о репресији сексуалних нагона, психичким моделом чија је битна карактеристика *ментална анестезија* као последица историјске трауме” (Петровић 1997: 103, курзив И. П). Ова „ментална анестезија” одиграће велику улогу при психолошком формирању Маројевићевих јунака.

постепено добија на значају, што сугерише и „пуњење” његовог имена. На крају, у последњем поглављу, бива представљен пуним именом и презименом – Мартин Инић. Притом, његов лик је додатно усложњен демоноличким преплитањем са полубратом Мојашем, који, будући врло злочиначки предузмљив, ради послове из оног мрачног дела заједничког породичног несвесног. Мартин сам себи на почетку романа смрди, затим потцртава сопствену неажурност у погледу личне хигијене, док напослетку добија вољност да се симболички преобрази (преко метонимијске одлуке да из љубавних разлога почне редовно да се тушира) у правог јунака романа који носи његову искупујућу потку у смислу делимичног прања грехова околних јунака. Збуњен над прошлошћу, Мартин ће на крају отворити мрачни али јасни хоризонт будућности.

Ако је Хана Арент указала на баналност зла тоталитарних идеологија 20. века, Игор Маројевић у *Остацима света* приповеда о (пре) великим остацима зла, али и о *подношљивој* лакоћи патње, што је радикална теза овог текста и једна од најважнијих поетичких новости штива. При сусрету са најтежим питањем романескне нарације, оним како представити патњу, Маројевић је то вишесмислено *лако* решио. Централна патња романа коју доживљава Нада Марковић у Јасеновцу непрестано је „подривана” синовљевим сумњама (психијатар Бошко Чипељ) да то није било баш све тако како она приповеда. Нада је понекад наоко безразложно весела (што дође и као разложно, ако се има на уму да је њој у поодмаклим годинама свака патња „мала” у односу на оно што је преживела у младости), местимично је и одвећ театрална (сведочећи непоправљиву церемонијалност сваког јавног презентовања интима или деконструишући каткад врло исплативу фигуру жртве). Све у свему, она је већ помало сенилна и психички нестабилна старица, што омогућује продуктивну и веома широку политику погледа на оно најважније што она има да исприча. С друге стране, то не значи да нема страхотно озбиљних описа патње, највише у приповести о усташким техникама убијања у Јасеновцу када се, условно речено, Нада уозбиљи приликом преношења прошлих догађаја.

Осим релативизацијом Надиних страдања, у смислу њихове полиперспективизације, Маројевић читаоца разним другим анестезијама

припрема за магистралне доживљаје патњи. У исто време, овај „трик” омогућава лакшу проходност романа, упркос компликованом поступку који је примењен. Хумор је тако главна анестезија како би се патње лакше поднеле. Примерице, кључ за Надину ведрину налази се у њеном самосвесном увиду:

И кад сам очајна, навикла сам бити саркастична, какви постају многи с дубоком траумом, која је света јер је лична а боли, па као да би превише самосажаљења било директна претња достојанству... (Маројевић 2020: 115).

И на микроплану постоје комичке анестезије попут следеће (што је у исто време још једна прилика за идеолошку полиперспективизацију приповедања): „Цељани су одушевљено дочекали бугарске партизане, који су им заузврат опљачкали све што су могли” (Маројевић 2020: 243). Не баш црнохуморно, али опорно и са зрелим увидом да много пута понављана патња губи на својој снази и постаје налик некаквој морбидној фарси, босански муслиман Вајо Мехмедовић, чији ће син настрадати у Сребреници, сажима своју посттрауматску спознају: „Оно што на почетку дјелује као дубока увреда, човјеку који се затим обилато истраумира, дјелује као зајебанција” (Маројевић 2020: 51)⁸. Када велике патње на крају века престану да буду баш велике, нарочито у савременој Шпанији, чак и (постмодерно, „плишано”) силовање успева да задобије црнохуморну ауру.

Оно у *Гробници за Бориса Давидовича* Данила Киша четири пута варирано позитивно сазнање да је привремена патња трајања вреднија од коначне празнине ништавила, Игор Маројевић интертекстуално проширује у најстрашнију и најперверзнију, али у исто време и најоп-

⁸ Ипак, исти тај Вајо, пензионисани професор историје, донеће, примера ради, и неиронијским фигурама обојена искуства патњи, као сведочанство конкретних злочина који се у *Остацима света* представљају наравно и у својој страхотној озбиљности. Он прича да је „[...] у Ђугуму спазио старца у мини-сукњи и халтерима, откинута па у властита уста метнута курца. Образи му закачкама бјеху везани за уши. Помислих: Срби су ипак креативнији од Орића, коме никад не би пао на памет шејтанлук с мини-сукњом и халтерима... Мада се говорило да је Насер умио српској жртви без главе ставити свињску... Помислих да је ипак то што у Ђугуму видјех најгоре што се мушкарцу може догодити, ја л' живу, ја л' мртву...” (Маројевић 2020: 64).

тимистичнију наративну ноцију. Наиме, у *Остацима света* патња је, упркос свему, не само вреднија од ништавила него и подношљива, док год од света ипак нешто остаје. Тиме је *лако* – у смислу мајсторског увезивања свих рукаваца нарације – надвладао и поетичку патњу, која се надвијала над српском прозом, занемоћалом пред изазовом *тешке* приче. Примера ради, Јасеновац је толико дуго био делимично неуречљив, што због (пре)тешког наративног изазова, што због дејства југословенске и постјугословенске културолошке цензуре⁹.

Осим тематизације психоанализе и психијатрије уопште, односно њиховог програмског превазилажења, те у новом контексту посредованог искуства патње, заједничко за оба романа јесте оживљавање хронотопа Средње Европе, затим тематизација уметничког стварања у функцији метапоетичког коментара, као и иновације и неочекиване комбинације у техникама приповедања које имају за циљ да обезбеде временско-просторну и идеолошку полиперспективност нарације.

Велики део романа *Бели хотел* одвија се на путовањима возом по Средњој и Источној Европи. Поред психоаналитичког багажа који путовање возом собом носи, овај мотив служи наравно, са формалистичке тачке гледишта, у сврхе повезивања временско-просторне потке нарације¹⁰. Како средњоевропска равница промиче током путовања, на фону једноличног клопарања воза, тако се постиже и својерсно (анти) мелодијско сагласје у ватромету различитих приповедних техника. Када путовања једном престану, пре оне завршне транзиције у смрт, Лиза Ердман велики део живота проводи у Бечу, скоро митском оваплоћењу

⁹ О ретким примерима књижевних дела у којима је пре *Остатака света* тематизовано јасеновачко страдање, као што су приповетка „Празнично вече” Исака Самоковије и роман *Јасеновац* Љубе Јандрића, говори Александар Петров у контексту Андрићеве *Проклете авлије* и руске затворско-логорске прозе. И сам Петров аутор је романа *Као злато у ватри*, у којем је прича о Јасеновцу „део романа у роману чија је ауторка романескни лик Јеврејка Лаура, фиктивни писац и неких других романескних поглавља”, при чему се њено приповедање у једном тренутку метанаративно преплиће са Јандрићевим делом (Петров 2021: 338–339).

¹⁰ Уп. „Путовање возом је детаљ који се понавља у свим поглављима. Фројд га, тумачећи један од Лизиних снови, објашњава као метафору за смрт, мада би оно могло да означава, и у роману означава, живот и, штавише, процесе који трају и после појединачне физичке смрти” (Петровић 1997: 112).

средњоевропског хронотопа. Средња Европа, у погледу са Запада или из енглеске културе, јесте и простор у којем се уједначавају европске различитости. Она је у извесном смислу најмањи заједнички симболички садржалац европског идентитета. Стога је овај хронотоп послужио Д. М. Томасу како би симболичку тежину романа „подигао” на универзални ниво, јер је парадигма страдања у Бабји Јару формално преносива на све остале тачке европског простора као њихова сижерна жижа.

У том смислу, хронотоп Средње Европе осим жанровског (као индикатор формалне врсте наратије која је одабрана) има и идејно значење, како је то било и код Михаила Бахтина, аутора теоријски не баш прецизно ухватљивог појма хронотопа¹¹. Будући да су и *Остаци света* својеврсни „роман на путу” (*road* роман), Маројевићева одлука да се притом највише заустави у хронотопу Средње Европе има такође своје разлоге. Мада у себе укључује и хронотоп Медитерана, централни догађај патње ће се, у сижерном распореду, ширити управо из позиције Средње Европе. Припрема за патњу Јасеновца одвијаће се у усташком Загребу. Град је дочаран амбивалентно. Најпре, као уређен, „културни” простор грађанске Средње Европе, који одбацује са свог тела понеке културне означитеље мање „вредности”. Али, са друге стране, управо због своје дискриминаторске „културности” он постаје симбол за декаденцију истог тог мита који представља: испод углађене површине помаља се мрачно несвесно наличе средњоевропски „културног” и рационалног живота.

Пре свега, деконструкција мита културне Средње Европе у *Остацима света* видљива је, метапоетички, преко тематизације једне уметничке судбине тог времена, која ће на пренесен али уверљиво бруталан начин

¹¹ Михаил Бахтин је „дефиницију” хронотопа стално надопуњавао и нијансирао, јер му је појам служио као једна од сржних тачака филозофије књижевности, преко којег је своја схватања подвргавао поновној провери и модификацији. У обимном истраживању „Облици времена и хронотопа у роману: огледи из историјске поетике” руски мислилац говори да је хронотоп суштинска узајамна веза временских и просторних односа преко којег се у фикцији изражава њихова нераскидивост. Тиме се омогућава чулно-конкретна или реална опипљивост романескно представљеног света и добија се средство на основу којег можемо да ситуирамо историјског човека у прози (Бахтин 1989: 193–194).

осведочити пораз културе у веку концентрационих логора¹². Вилим Петрач, високи, плавокоси усташки војник, уских рамена, авангардни песник и „крвави јуродивац” (Маројевић 2020: 203), замуцкује док говори, а уме и да се зарумени. Има пискутав глас, тенор који се у једном тренутку пење и до мецосопрана (Маројевић 2020: 204). Будући да као провинцијалац у усташком али и даље форсирано урбаном и „културном” Загребу још не уме да оформи своју поезику, прави уметнички израз наћи ће тек у Јасеновцу:

Писао је... прво експресионистичку поезију, коју је хрватска цензура сврстала у дегенерисану уметност, јер је јеврејска, а чак и ако није, у једном је трену дозволила себи да буде аполитична, посебно у поезији. Усташе су опонашали нацисте и виђењем авангарде, и прогоном Јевреја и неистомишљеника, и системом концлогора [...] Вилим је због писања дегенерисане поезије казнено послан у Јасеновац, без сумње зато што је из села у Загорју [...] (Маројевић 2020: 193).

Невоље са тада непожељном експресионистичком, авангардном књижевношћу, од стране националсоцијалиста сматраном дегенерисаном уметношћу, Вилим Петрач ће превладати подљудским а ипак црнохуморно заводљивим стварносно-гротескним спојем чина писања и чина клања¹³. На тај начин ће искалити своју сумануту личну поезику у *злочиничком реализму*, јер мора да „изван кажњивих експресионистичких

¹² Метапоетичка имплицитна расправа у *Белом хотелу* одвија се у поглављу „Фрау Ана Г”. У њему Фројд приповеда о генези уметничке каријере Лизе Ердман. Јунакиња романа у младости је покушавала да се бави балетом (трудноћа па затим и побачај спречили су је у томе), али се касније определила за музику, тј. за оперско певање. Због недефинисане болести често је прекидала каријеру. Међутим, као да се цела Лизина уметничка пракса сматра ипак другостепеном, у сенци њеног неподношљивог рвања са личним психолошким демонима и са патњом прошлога века. Њена уметност је, у метапоетичком смислу, средњоевропска арабеска на универзализованом страдању.

¹³ Пишући о тоталитаризмима 20. века, и уочавајући парадоксе и нонсенсе у њиховим прагматичким, хибридним идеологијама, Хана Арент такође на појединим местима у студији *Извори тоталитаризма* – интенционално или не – употребљава црни хумор и гротеску. Она наводи и занимљиву парадоксалну чињеницу да познат Сталинов и Хитлеров став о модерним уметницима и честа прогањања нису умањивали склоност авангардиста према тоталитарним покретима (Арент 1998: 344).

експеримената и поезије, пише политички и стварносно опредељену прозу” (Маројевић 2020: 204), што би се метанаративно могло цинички субверзивно прочитати, уз незгодне импликације по соцреалистичке и ине поетичке налоге за правоверном мимезом. Он тек стварносно силујући може да удовољи присили на реализам. С друге стране, ни авангардне поетике, на унеколико посредан начин, у метапоетичком слоју романа не пролазе ништа боље. Поглавље које Петрач приповеда написано је тзв. кориенским хрватским правописом, што може деловати, у контексту осталих језикâ романа, као његов најавангарднији пасаж. У њему Вилим „својим речима” формулише сопствену нову поетику: „пролиеват ћу крвцу узничку не само да бих се, сдружио с обћом усташком ствари него и да бих могао, лакше писати, на темељу збиље ну изван обћих мјеста” (Маројевић 2020: 272). Тако је до окрутне реалне садржине доведена авангардна потрага за новим формама.

Чињеницу да никада није имао праву девојку, Вилим Петрач ће надоместити континуираним силовањем Наде. Када постане и њен заштитник, то ће проузроковати вешто композиционо уведену и сурово психолошки истиниту емоцију јунакиње: Нада је бар на неколико тренутака била заљубљена у Вилима. Један ниво мотивације његових зверстава изведен је на релативно малом простору, сведочећи да понекад штедри реализам може боље да пренесе кључне карактерне црте у односу на опширне психоаналитичке генеалогije, ма како оне биле подвргнуте циничкој и тиме потенцијално реалистичкој суспензији као што је то било у *Белом хотелу*:

Био је то за мене толико потресан догађај, да сам заборавио тко ми је наредио заклати дијете од три-четири године, које се највише веселило вожњи преко Саве и наводном пресељењу, као што је кад је прорадио нож највише вриштало. Када сам након новог засјека моје каме чуо његово спонтано пијукање, сјетио сам се како су ме за пиштав глас, када сам почео мутирати, провоцирали и у родном Подруту, и у Државној реалној гимназији у Варажди-ну. Тек тада, у себи сам чуо свој адолесцентски глас налик на глас тек закланог дјетета.

Сјетио сам се и свог кућног мачка у Подруту, којем сам одсјекао реп. Да бих и ја неком наудио у родном мјесту у којему су ме опонашали због женскога гласа, морао сам том мачку на крају хрптењачу сломити, голуба крушним мрвицама намамити и онда му крила одсјећи, тисуће птица праћком усмртити, корњачу из оклопа извадити, те големог штакора ухитити а онда му крвцу пролијевати (Маројевић 2020: 291).

После још једног муњевитог психолошког продора, на видело излази слутња да се Вилим можда више стидео свог пискутавог гласа него свих почињених зверстава. У моменту када гине, антијунак испушта бучан хрпац, што је био „једини тренутак у којем му глас није звучао пискутаво, већ мужевно” (Маројевић 2020: 231). Нелагодно саосећање због Вилимове смрти није нимало нехумана последица наративног дејства вешто обликованог негативног јунака.

Ако пређемо даље на идеолошку полиперспективност у третману тоталитарних наратива, Д. М. Томас се на први поглед опредељује за један пол двадесетовековне „страшне симетрије”. Националсоцијалистички тоталитаризам добио је у овом роману своје маестрално уметничко уобличење, потпомогнуто документарним материјалом из сведочанства преживеле Дине Проничеве, у поглављу „Кола за спавање”, које се директно бави покољем Јевреја у Бабји Јару септембра 1941. године. Ту се налази заиста стравична и чувена сцена када нацистички војници бајонетима силују Лизу у украјинској јарузи, како би је докрајчили јер је уз мало лукавства била преживела масовну егзекуцију. Како је помињано, због овога је *Бели хотел* добио славу једног од најупечатљивијих романа постмодернистичке поетике, у којем је упркос свим формалним експериментима успешно пренесена конкретна историјска патња. На овом плану романа нема потребе за великом херменеутиком и управо се у томе види Томасово уметничко мајсторство: тек након припремних авангардно-постмодернистичких радњи испоручио је садржину после које тумачење може и да престане.

Нешто је другачији случај са третманом комунизма. Лизин други муж, украјински Јеврејин Виктор Беренштајн, у једном тренутку нестаје са сцене романа а да до краја не дознамо шта се с њим десило. У по-

следњем поглављу „Прихватни логор”, где се у митској јеврејској земљи сабирају мртви да би као живи проговорили о ономе што нису стигли за време земаљског битисања, Виктор се не појављује. То би могло да значи да је фактички још жив, те да се у времену лоцираном након завршетка Другог светског рата и даље налази у стаљинистичким гулазима. Лакуна у историјским подацима који би требало да прате Викторов нестанак као „народног непријатеља” у атмосфери репресивне совјетске власти у Украјини, после убедљиво описаног зла националсоцијалистичког тоталитаризма наговештава и онај други – комунистички. Премда му је у овој панорами европских страдања у првој половини двадесетог века посвећена дужна пажња, ако бисмо се држали оне симетрије у тоталитаризмима коју је успоставила Хана Арент, а на основу додељене наративне запремине судећи, ипак је стаљинизам у *Белом хотелу* доживљен као мање зло.

У добу високоидеологизованих и пристрасних наратива, којима обидује савремена српска књижевност, Игор Маројевић успева да у наратију уведе вапијућу идеолошку полиперспективност у предочавању злочина дуж већег дела двадесетог века. Постиче се то у парадоксалном интегралистичком замаху, који је спроведен фрагментарно, прибирањем целовите историјске слике на основу мноштва наоко дисперзивних интимних исповести. Тако се добија, рецимо, нови поглед на Шпански грађански рат, онај десничарски, или франкистички. Због тога – нимало чудно – постаје брутално освежавајуће читати о левичарским масовним егзекуцијама, када на уму имамо да је шпански сукоб до нас углавном стизао у облику мита који је имао да послужи сврси делимичног измишљања светле традиције идеолошких и практичних претеча НОБ-а. Исто тако, масакр у Сребреници овде је представљен у својој историјској сложености, у контексту масовних злочина над Србима у Босни, пре свега оног у Кравици, уз помињање покоља муслиманских усташа над сребреничким Србима у Другом светском рату.

Зло у *Остацима света* није распоређено само у злочинце, а добро у жртве. После постмодернистичке ироније или, радикалније, потпуне карневализације представљеног света, одвија се повратак традиционалној либералној епистемолошкој и антрополошкој скепси. Међу-

тим, (пост)либерална сумња јесте још увек и пост-постмодерна, јер не пледира на потпуни дисконтинуитет у односу на постмодернизам, већ се помоћу ње изражава свест да је поетичка радикалност као у случају *Белог хотела* можда била у епистемолошком смислу одвећ манихејска. У увиду Наде Марковић о људској природи из Маројевићевог романа на малом простору износи се трансхумана филозофија антрополошког скептицизма или песимизма, из чега ни она сама није искључена: „Ја сам пример за то да је људска природа лоша, јер јој једину утеху и посредну наду, без обзира на околности, пружа гори усуд најближих сапатника” (Маројевић 2020: 194). На тај начин и психологија жртве добија нове валере унутрашње полиперспективности.

Независно од естетичког суда, полиперспективност у приказивању патње можда се показује више полифонијском од постмодернистичке ироније. С тим у вези занимљиво је запажање Божићара Станишића, који говори о укидању епског у *Белом хотелу* (Станишић 1985: 22–23). Ако се сложимо с тим, као и са потребом обнављања колико год фрагментарног јединства, онда би се дало говорити и о повратку епског у пост-постмодернистичкој књижевности. Ма како сложена била, романескна прича не може да сакрије своје епско порекло, што се у техници уланчаног сказа *Остатака света* и те како види. То би имало да означи и благо померање ка поновном рађању пишчеве субјективности, која у пост-постмодерном стању васкрсава као нужни преостатак оне либерално-хуманистичке ауторске инстанце коју је постмодернизам деконструисао¹⁴. Макар и у виду збира криптоприповедача, варљиви приповедача и до смрти гањани аутор ипак имају некакве ликове. Роман *Остаци света* и у том се смислу може поетички читати, јер од свог наслова благо али одлучно сугерише да је после исцрпљења поетике постмодернизма и књижевни свет у неком облику преживео.

¹⁴ Аустралијски теоретичар Најал Луси мапира разлику либерално-хуманистичког и постмодернистичког концепта ауторства: „Претпостављамо да постоје само два начина замишљања о томе како настаје књижевност. Један од начина могао би се састојати у размишљању да књижевност стварају писци с искром генијалности, а други да саме писце (у различитој мери) стварају силе које су изван њихове контроле. Први начин размишљања могао би се назвати либерално хуманистичком теоријом књижевне производње, док би се други могао сматрати оним што је довело до развитка постмодернистичке теорије књижевности” (Луси 1999: 17).

Литература

1. Албахари, Давид (1984), „Предговор”, у: Д. М. Томас, *Бели хотел*, Београд: Нолит, 5–23.
2. Арент, Хана (1998), *Извори тоталитаризма*, превеле Славица Стојановић и Александра Бајазетов Вучен, Београд: Феминистичка издавачка кућа 94.
3. Бахтин, Михаил (1989), *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Београд: Нолит.
4. Епштејн, Михаил (1998), *Постмодернизам*, превела Радмила Мечанин, Београд: Zertex Book World.
5. Луси, Најал (1999), *Постмодернистичка теорија књижевности*, превела Љиљана Петровић, Нови Сад: Светови.
6. Маројевић, Игор (2020), *Остаци света*, Београд: Дерета.
7. Ноцић, Јасмина (2013), „На граници света: Д. М. Томас – *Бели хотел*”, *Теме*, св. 37, бр. 3, 1397–1415.
8. Перишић, Игор (2007), *Гола прича: Аутопоетика и историја у „Гробници за Бориса Давидовича” Данила Киша, „Новом Јерусалиму” Борислава Пекића и „Фами о бициклистима” Светислава Басаре*, Београд: Плато – Институт за књижевност и уметност.
9. Петров, Александар (2021), „Андрејева *Проклета авлија* у контексту заговорско-логорске прозе”, *Књижевна историја*, год. LIII, бр. 173, 325–347.
10. Петровић, Лена (1997), *У потрази за изгубљеним рајем: Паганска традиција у делима Куџија, Томаса и Пекића*, Ниш: Тибет.
11. Попов, Јован (1993), *Ослобођени читалац: Огледи о теорији и пракси читања*, Нови Сад: Матица српска.
12. Станишић, Божидар (1985), „Судбинска фантазија”, *Одјек*, год. 38, бр. 11, 1–15. јун, 22–23.
13. Томас, Доналд Мајкл (1984), *Бели хотел*, превела Весна Гаспари, стихове препевао Иван В. Лалић, Београд: Нолит.
14. Џејмсон, Фредерик (1995), *Постмодернизам у касном капитализму*, превели С. Ашанин и Б. Дворник, Београд: Art press.

EUROPEAN SPACE OF SUFFERING: *THE WHITE HOTEL* BY D. M. THOMAS AND *THE REMAINS OF THE WORLD* BY IGOR MAROJEVIĆ

Summary

In a comparative starting point, the chronotopes of twentieth-century sufferings in two novels from English and Serbian literature are linked. Donald Michael Thomas's novel *The White Hotel* (1981), in addition to being taken as one of the examples of how postmodernist poetics were artistically realised within the framework of world literature, represents at the same time a continuation and reinterpretation of concentration camps literature tradition. In the post-postmodern age, Igor Marojević in the novel *The Remains of the World* (2020) tries to re-examine what's left of great narratives and great totalitarian ideologies in the former Yugoslavia (especially the genocidal policy of the fascist Independent State of Croatia), but also in the wider European space. The central event in both novels is the traumatic female experience in the space of great, organised suffering: in the English writer one views this in a psychoanalytic key, while in the Serbian writer there is a postpsychoanalytic "disarmament" in which it is possible to transpose the internal trajectories of suffering into a space outside the psychological. In addition, common to both novels are the chronotope of Central Europe, the thematisation of artistic creation in the function of metapoetic commentary, as well as innovations and unexpected combinations in narrative techniques that aim to ensure the temporal-spatial and ideological polyperspectivity of the narrative.

► **Keywords:** Donald Michael Thomas, *The White Hotel*, Igor Marojević, *The Remains of the World*, psychoanalysis, Central Europe, postmodernism, polyperspectivity.