



ДЕСЕТ НАЈБОЉИХ РОМАНА
КОЈИ НИСУ ДОБИЛИ НИНОВУ НАГРАДУ (1954–2004)

1. *Иво Андрић*: Проклета авлија
2. *Вадагн Десница*: Прољећа Ивана Галеба
3. *Драгослава Михаиловић*: Кад су цветале тикве
4. *Милош Црњански*: Друга књига Сеоба
5. *Бошко Пећуровић*: Певач
6. *Рашико Пећуровић*: Дан шести
7. *Миодраг Булатовић*: Црвени петлао леги према небу
8. *Добрило Нендић*: Доротеј
9. *Светислав Басара*: Фама о бициклистима
10. *Мирослав Пойовић*: Судбине

Књижевни критичари који су учествовали у анкети:

Снежана Брајовић, Слободан Владушић,
Владислава Гордић-Петковић, Сава Дамјанов,
Стојан Ђорђић, Александар Јовановић, Јасмина Лукић,
Горан Максимовић, Ненад Шапоња, Младен Шукало

СВЕТИСЛАВ
БАСАРА

ФАМА О БИЦИКЛИ- СТИМА

Приредио и поговорио написао
Слободан Владушић



ЗАВОД ЗА УЧБЕНИКЕ И НАСТАВНА СРЕДСТВА

НИН
Београд, 2005

Гојко Николиш	Јозеф Шкворецки
Слободан Милошевић	Џон Глен
Милан Поповић	Марина Навратилова
Живојин Павловић	Марина Швабић
Илија Горкић	Слободан Миливојевић-Ера
Светислав Веизовић	Горанка Матић
Џвитко Вилић	Nadin De Frie Shor
Еди Мерке	Милојко Кнежевић
Соња Савић	Предраг Марковић
Добрица Ђосић	Михајло Пангић
Слободан Гавриловић	Славко Шајбер
Дасло Вегел	Миља Костић
Минодраг Петровић-Чкаља	Љиљана Типа
Бохумил Храбал	Влада Мијановић
Понатан Кагер	Драган Благојевић

Напомена:

Списак непогпун и непроверен.

ИЗМЕЂУ ПОСТМОДЕРНЕ И РОМАНТИЗМА

(или: Како говорити у своје име?)

Басара је један од ретких домаћих писаца кога *поједнако* читају стручни и обични читаоци. Чинињеница да се *Фима о бици-клицима*, по свој прилици, најбоље Басарино дело, штампана упрavo у овој едицији показује да и поред измицања најпрестижније домаће награде за роман Басара није изгнаник из књижевне ре-публике. Са друге стране, Басара је једини савремени писац који има своје *фанове*.¹ Опус овог писца дакле, једно је од оних ретких места у коме између стручних и обичних читалаца не влада нетрпљивост. Чиме је Басара завредео овакав статус?

Одговор на ово питање, заправо, испитује границе различитих читања *Фиме о бици-клицима*. Нека од читања су *науче-на*: можда баш она стручна. Један *стиручњак*, по свој прилици, не би оклевао да Басарин роман назове *историографском мита-фикцијом*. Под овом синтагмом Линда Хачион види романе који су дубоко рефлексивни, а уз то, парадоксално, полагају право на опис историјских догађаја и личности (...).² Историографска метафикција уједињује књижевност, историју и теорију, другим речима њена теоријска самосвест о историји и фикцији као људским

¹ Сећам се једног од њих. Био је то студент грађевине, цимер мог домаћина у једном од новосадских студенских домова у коме сам повремено илегалисао. Једне вечери, тај ми је младић показао списак свих Васариних дела, које је, разуме се, све до једног прочитао. Био је потпунији од списка који је покушао да реконструише сам аутор, истог тог дана, у редакцији часописа *Реч*, у Београду. Ипак, басарфила да се тог дана није завршила у мешавини хуманистичко-трајевинских увида у олу С. Б. Најме, исте вечери сам на кревету једне пријатељице, спрат изнад мог привременог боравишта, пронашао још једну Басарину књигу, коју нису поменули ни писац, а ни његов верни читалац.

² Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, прев. Владимир Гвозден, Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 19.

конструкцијама створила је услове за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости.³ Дакле, за писце историографских метафиглија историја није збир невино датих сведочанстава, већ је у питању конструкција која, као и све друге конструкције, бива на чињена на основу одређених правила и конвенција. Обичан историчар би можда превидео чињеницу да је историјско знање о догађајима посредовано текстовима. Резултат тог превиђања је реч *документи*: то је назив текста за који се сматра да је липшен било каквог трага ауторове субјективности. Међутим, за постмодерне теоретичаре, па тако дакле и за писце историографских метафиглија, трагови субјективности су неискоренљиви. То значи да је документ нужно конструкција у којој се осећају трагови пола, расе и класе аутора или културе којој аутор припада. Такво мишљење поставља документ у близину фикције. Историјско знање је, према томе, нужно преломљено кроз фикционални документ, и та чињеница, или то веровање, имплицира распад аристотеловског разликовања историје и песништва. Управо отуда лувавост постмодерног романеског ума почиња на свесној жељи да се фикционални текст обуче у рухо документа, како би, као *псеудо-документ*, доказивао *недоказиво*. На тај начин он сугерише да то чине и сви документи: они доказују фикцију која се обучена у одору документа узима за истину.

Басара поштује постмодерни наук о текстуалности историје, па је тако историја реда Вициклиста компонована као зборник приређених текстова који управо чином приређивања потражују статус документа. Уочљиво је, дакле, да у овом роману фигуру приповедача замењује фигура приређивача. За постмодерно приповедање ова трансформација је од одлучујућег значаја. Узроке ове трансформације треба тражити у паду вере у лично искуство/сведочанство, не само у смислу истинитости посведоченог или искренности сведока, већ и у контексту важности сведочења као таквог. Приређивање у *Фами о бициклистима* тако носи у себи траг постмодерне промене у односу истине и дискурса: нема више дискурса истине као таквог, то више није дискурс који објављује истину, већ дискурс који зависи од тога ка-

³ Исто, стр. 20.

ко се конституише истинитост.⁴ До ове спознаје могуће је доћи читањем *Фаме о бициклистима*, јер се истина реда Вициклиста приказује као конструкција сачињена од елемената света који припада самом читаоцу.

Финтирирајући припадност документарном дискурсу, текстови који сачињавају *Фаму о бициклистима* траже од читаоца да буду читани на начин различит од онога који карактерише читане фикције. Чак и тамо где јунак текста (Шерлок Холмс) заузима простор фикције, Басара настоји да га укључи у нефикционалан свет који доказују остали документи. Да је то тако, говори реченица коју испишује Артур Конан Дойл, а која Шерлока Холмса телепортује из света пигчеве маште у свет коме припада и сам писац: „Након афере „Друга мрља“ последње коју сам представио публици Шерлок Холмс се повукао на своје имање у Сасексу изразивши жељу (...) да више не објављујем белешке о његовим интригама“⁵ (61). Сличан ефекат настаје и уметањем фотографија, цртежа и спискова нефикционалних ликова који „доказују“ документарни карактер текстова и истинитост посведоченог. Тиме Басарин роман жели да свој ималнарни свет уметне у реални свет, свет који насељавају читаоци романа, чиме свим постмодернистички доводи у питање опозицију између чињеница и фикције.⁶

⁴ А. Јерков, „Немоћ историје, историја немоћ“ и *Реч*, бр. 28, децембар, 1995.

⁵ С. Басара, *Фами о бициклистима*, Дерета – Просвета, Београд, 1993. Број у заградаи иза цитата означава број странице.

⁶ Овакво читање *Фаме* Басарин роман доводи у близину типичних постмодерних дела: ту имамо у виду текст Брајана Мекхелја који сматра да је доминантан постмодерног романа онтолошко питање за разлику од епистемолошког питања које представља доминанту модерног романа. Нарација која ред Еванђеоских бициклиста Ружинот крста *улиће* у свет познатих историјских чињеница помера фокусе са (еписемолошкошкол) увида у текстуалност историје на онтолошко питање дакле о питање о смислу света у коме се налази читалац. Тако Басарин роман доказује Мекхелјов став да инсистирање на епистемолошком питању доводи до трансформације епистемолошке недоумице у онтолошку. Види: Вилан МцНале „Постмодернистичка проза“ (1), прев. Зоран Петковић, *Дело*, књ. 35, година XXXV, бр. 4–5.

Ако овакав начин читања *Фаме о бишк-лицима* можемо условно назвати наученим, то је онда зато што се на овај начин Басарин текст умеће у оквир сачињен од теоријских постулата око којих постоји консензус *стручне* читалачке заједнице. Ипак, овакве поетичке особине *Фаме о бишк-лицима* не говоре нам ништа о Басариној популарности код тзв. обичног читаоца, односно читаоца за кога је реч поетика страна реч. У хипотетичком простору између стручног и нестручног читања појављује се, међутим, једна синтаagma која отвара могућност читања Басариног романа с ону страну стручности и нестручности.

Ради се, заправо, о типу белетристичких текстова којима Ролан Барт даје име: *уцњеничаш теорије*. Под насловом „Уцњеничаш теорије“ Барт ће у својој књизи *Ролан Барш по Ролану Баршу* споменути авангардне текстове који се утркују да служе теорији⁷. Ти текстови као да говоре теорији „волите ме, сачувајте ме, браните ме, пошто сам и ја у складу са теоријом коју ви тражите.“⁸ Оно што Барт каже за текстове авангарде, важи поједнако и за историографску метафикцију, али и за романе који *свесно*⁹ претендују да буду грађа за феминистичке, хомосексуалне или пак постколонијалне студије. Последњи пример који имплицира такво служење теорији налазимо на омоу књиге Хоми Бабе *Смештање културе*. Књижевница Тони Морисон ту изриче безрезервну похвалу харвардском професору: „Хоми Баба пада о тој малој групи која је у првим редовима теоријске мисли о књижевности и култури. Свака озбиљна расправа о постколонијалној/постмодерној теорији незамислива је без упућивања на Хоми Бабу.“¹⁰ Истовремено, Хоми Баба у истој књизи спроводи анализу романа Тони Морисон. Поштена трговина: између (пост-

⁷ Ролан Барт, *Ролан Барш по Ролану Баршу* прев. Миодраг Радовић, Светови-Октоих, Нови Сад–Полгорлица, 1992, стр. 63.

⁸ Исто.

⁹ Када кажем свесно, мислим на чињеницу да ти текстови не покушавају да се неким реторичким средством (проницом, на пример) измакну из теоријског оквира којем пружају најслабији отпор.

¹⁰ Види текст на корицама књиге Хоми Бабе *Смештање културе*, прев. Рагто Јовановић, Београдски круг, Београд, 2004.

модерне) теорије и (постмодерне) књижевности, рекло би се, не постоји никаква *стаира клаза* карактеристична за песничтво и филозофију. Али, по коју цену је успостављен овај мир?

Питање је могуће поставити и овако: ко је та *мала зрџица* из првих редова, коју спомиње Тони Морисон? Шта та мала (стручна) група има да каже великој, анонимној групи нестручнака. Да ли се та велика група раситнила на више малих група које се међусобно слабо разумеју? Да ли је дијалог сада могућ једино унутар чланова тих малих група, ма којој групи припадали. Најзад, није ли то усуд књижевности која не жели да се потчини жанру: да буде читана у малим стручним/заинтересованим групама. Видели смо да Басарин опус припада *свим* читаоцима, што би нас могло навести на закључак да нешто у њему, а посебно ојде, у *Фами о бишк-лицима*, излази изван хоризонта очекивања мале групе стручних читалаца, и управо тим додатком интригира и велику групу нестручних читалаца.

Резимирајмо: неминовна, несвесна уписаност аутора докумената у род, погледу опредељеност, класу, расу, културу као да длагано кљизи ка *свесној* и *хелимичној* уписаности. Романописац више не говори у име нације или класе, већ у име мањинских група чији портпарол постаје свесно, и управо то бива један од начина на који се уцњенује теорија. То да се *лични* говор претвори у говор који свесно настоји да буде говор у *име Другог* (жена, црнаца, хомосексуалаца, становника бивших колонија)¹¹ налази своју аналогију у писању теоријских текстова који припадају дискурсу оријентализма, текстова који, као што то показује Едвард Саид, настају више у додиру са правилима и конвенцијама дискурса уну-

¹¹ Ојде се поставља питање: где су границе неке мањинске групе, онота *ми*, у чије се име говори, онота *ми* које неминовно формира друштвени антагонизам или противречност. Судећи по ставу Хоми Бабе, време уцњеничаша и *зрџишаша*, је прошло, бар из угла теоријских изазова: „Изазов лежи у томе да се време политичког деловања и размјевања схвати као нешто што отвара простор који може да прихвати и регулише диференцијалну структуру момента интервенције, а да не пожри да произведе јединство друштвених антагонизама или противречности“, види Хоми Баба, наведено дело, стр. 59.

тар кога се пише¹², а мање у додиру са пољем властитог истраживања. Једноставније речено: можда се и писање белетристике, као и оријентализам, креће у кругу постављених *поетичких* истина и њиховог *преисцртавања*, које савршено јасно препознаје и подвлачи теорија: управо је ова погодба темељ мира између књижевности и филозофије. У центру обе налази се нарација о слабом субјекту.

Биго да се крене од хајдегерјанске критике самосвесног субјекта, лиотаровског виђења постмодерног субјекта који при-ма и одлазиље информацију, бартовске концепције рађања текста и консеквентне смрти аутора, деридијанске дисеминације значења, Демановских увида у апоретичну структуру текста или пак новисторијарског читања текстова канонских аутора у контексту културних рестрикција које заправо управљају текстом, увек се сусрећемо, на различитим равнима, са истим мотивом: мотивом смрти јакот, самосвесног субјекта. Текст је, дакле, *већ* у власти Другог, било да је то до Друго несавладаиви медијум (језик), или контекст (култура) која ломи индивидуална значења и подређује их, у већој или мањој мери, властитим рестрикцијама.

Служити оваквом теоријском штимуну значило би, заправо, дати слику разбалаженог субјекта, који плута у својој немоћи. Једна од особености те немоћи јесте распад културног простора, оног који, настајући на граници просвећености и романтизма, чува саморазумљиву важност субјективних емоција и субјективног става. На развалинама једног таквог културног поља, образују се облици жанровске симпатије која управља прошњем културне продукције. Кокептирање постмодерне књижевности са жанровским конвенцијама и жанровска свест просечног биоскопског гледаоца чинјенице су које указују на исти феномен: просечни потрошач нарајативних културних производа не очекује да нарација потиче из једног аутентичног, несводљивог искуства. Ово одрицање од индивидуалности које посредује уметничко дело, или дру-

¹² Саидовим речима: „Оријентализам је, на крају крајева, систем цитирања дела и аутора,“ Е. В. Саид, *Оријентализам*, прев. Дринка Гојковић, Библиотека XX век, Чигоја, Београд, 2000, стр. 38.

гим речима, његово свођење на жанр и заступање мањине, указује на распад оне традиције хуманизма која се зачиње у Ренесанси и која своју реактуализацију доживљава у сентиментализму и романтизму.

За сада се још увек крећемо путањама које теорија описује, али и *прописује* књижевности која је спремна да јој служи. Ипак, ако се вратимо на цитат из Барта суочићемо се са обртом. Наиме, Барт каже да текстови великих авангардиста поседују и она својства која не признаје теорија, а понекад су чак повраћени од ње.¹³ Како назвати тај тренутак у коме књижевност почиње да користи недопуштена формална средства или производи филозофеме које нису у складу са хоризонтом теоријског очекивања или пак политичке коректности? Да ли, уопште, постоје текстови за које можемо рећи да излазе из овог хоризонта? Каква је њихова рецепција? Назад, да ли је *фама о бишккисцима* један такав текст и, ако јесте, у којој мери?

Одговорити на ова питања значило би, у идеалном смислу, кренути у супротном правцу и прекинути читање *Фаме о бишккисцима* из угла теорије. Како такво идеално читање романа из њега самог није могуће, онда у овом Басарином тексту треба издвојити оне моменте који *излазе* из хоризонта политичке/поетичке коректности. Такво читање отвара читав низ нових питања која не би могла бити постављена у претходном дедуктивном читању Басариног текста: најпре, зашто *Фама о бишккисцима* почиње *in medias res*, текстом Карла Ружног Повест о мом краљевству премда зачетак реда Бишккиста хронолошки претходи настанку овог текста? Да ли у томе треба видети сажетни поступак којим се прича жели учинити интересантнијом? Ако бисмо на ово питање одговорили потврдно тиме бисмо (формално) разјаснили само *месито* овог текста у композицији романа, али би нам његов смисао заувек измакао. Чини се, међутим, да апокриф Карла Ружног, први текст који следи иза Прегговора приређивача, има важну аутопоетичку улогу. Он фокусира место и смисао приповедања унутар света у коме се приповеда. Наиме, већ прва

¹³ Ролан Барт, наведено дело, стр. 63.

реченица овог списка успоставља чврсту опозицију између света и субјекта: „Иако мерна јединица квадратни километар још није у употреби моје краљевство се простире на неких 450 квадратних километара“ (11). Почетак списка доноси оно што ће се готово за кономерно понављати током читавог текста, а што се може опшати као непрекидно разлижење субјекта и подразумеваних знања и мишљења света. То разлижење има облик инцидента који варира од једноставног негирања увреженог мишљења, преко дророковања будућности, па све до ставова који би се данашњим речником означили као политички некоректни. Као пример првог типа отклонa можемо навести Карлову наклоност према младим краљевствима уместо великим, чиме се доводи у питање подразумевана веза између краља, моћи и величине краљевства. На другом полу се налази сасвим немодерно продуживање опозиција у којима је један члан увек означен позитивно, а други негативно; у краљевом апокрифу налазе се тако и реченице које би феминостичка критика сасвим сигурно означила као примере мизогеније.

Читав низ метода диверзије које Карло Ружни спроводио како би свој текст/мишљење/егзистенцију одвојио од света¹⁴, може бити читан као облик моћи које субјект испољава у свету немоћника. Синетгоху немоћи која се појављује паралелно са текстом краља представља његов мајордом Гросман који записује краљеве речи и оставља коментаре написаног. У агоналној игри између краља и Гросмана укључују се две врсте писања: исповест и коментар. На плану поезика у том суклобу препознајемо рат који бесни током читање *Фаме о бишклицтима*. То је двобој између романтичарског исповедања и постмодерног приређивања, који треба да реши питање првенства: да ли право да приповеда има стваралац или приређивач.¹⁵

¹⁴ У том контексту можда може бити читан и његов надимак Ружни. Ружноћа овде симболизује десоцијализацију јунака, његову изолационост из света.

¹⁵ Иако Гросман оставља тобож невидљиве коментаре на маргинама текста који му диктира краљ, тај коментар бива обухваћен следећим краљевим исповестима, па тако, дакле, краљ *уоквирује* Гросманово писање и тиме истиче своју надмоћ над Гросманом. Та надмоћ је, међутим,

Наравно, неки Гросман – а таквих увек има у близини – питаће нас шта нам даје право да Карла Ружног назовемо *романтичарским субјектима*. Постоје најмање два механизма које је могуће уочити у поступањима краља, али и Јозефа Ковалског, другог важног лика у Басаринином роману, који оправдавају нашу намеру. Пада нам у очи моћ оживљавајуће маште Карла Ружног: Свеједно Гросмане пиши: „Ја, Карло Ружни, у име Бога, наређујем да се роле Херберт Мајер, Артур Конан Дојл, Шерлок Холмс, Сулава Сулави (глугод ли имена) Јулис Валтшајтис, Сава Траконов, Рејнер, син му Ернест, Афанасиј Јермолајев, десетак споредних личности, Сигмунд Фројд и Јозеф Ковалску, да Јозеф Ковалску, Ковалску, Ковалску“ (23).

Цитирана реченица која илуструје моћ краљеве маште своје поетичко утемељење налази у Колрицовом раздиковану *imagination* и *fantasy*. „*Imagination* је у бити *животиња*, исто онако као што су сви предмети (као предмети) у бити непокретни и мртви.“¹⁶ Животност имгинације, односно моћ стварања органског јединства супротстављена је беживотности маште (*fantasy*) чије повезивање ствари остаје на нивоу механичке везе. Повезани уз помоћ *fantasy*, објекти су виђени у њиховим посебностима и ограничењима, они су одређени и мртви у смислу да је њихова веза механичка, а не органска.¹⁷ Служећи се Колрицовом терминологијом рекли бисмо да је у апокрифу Карла Ружног на делу пример животне имгинације. Сем тога, краљев помен Бога (у име Бога) у цитираној реченици, указује да је моћ Карла Ружног еманација апсолутне моћи. Таква моћ субјекта присутна је и у Колрицо-

опет привидна, будући да први глас *Фаме о бишклицтима* ипак припада приређивачу. Па ипак, и тај приређивач је садржан у самом писању апокрифа. Једноставније речено: читање Басариниог романа не тражи да се нужно одредимо по питању првенства између приређивача и стваралаца, односно између постмодернизма и романтизма, али зато, рекли бисмо, тражи да се обе могућности задрже у јединственом хоризонту читања.

¹⁶ Наведено према: др Александар Нејгебауер, *Енглеска књижевности из доба романтизма (1789–1832)*, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, 1981, стр. 112.

¹⁷ Исто.

15008850, P150m5
PM P50100m5

вој концепцији имагинације: моћ уметника има статус секундарне моћи само по квантитету се разликује од примарне моћи Бога.

Још један траг који упућује на романтичарско порекло поведња Карла Ружног јесте романтичарска иронија, схваћена као непрекидно и законмерно противречње самом себи. Овакав низ противречности уочљив је као важан структурни момент и у *Фами о бишклицима*: примера има пуно, али за ову прилику навешћемо само два места. Ради се о одломку из већ поменутог апокрифа Карла Ружног, који своју важност темељи на чињеници да отвара *Фаму о бишклицима*: наиме мајордом Просман се у речима краља *истовремено* појављује и као достигнуће краљеве установљујуће маште¹⁸, али и као особа коју је Карло Ружни упознао.¹⁹

Други премер налазимо у биографији Јозефа Ковалског, где се самопревазилажење и варирање противречности појављује у веома експлицитном виду: гласине представљају (...) Ковалског у сликама које се међусобно искључују: понекад је то аскета, човек утонуо у унутрашњи свет; понекад опет разблудни младић и ненадмашни козер; једни га описују благог, пуног разумевања; други осорног, охолот и суровог. У сваком случају живот тог човека протекао је у мучној равнотежи уранског и хтонског, узвишеног и тривијалног, божанског и тривијалног (159–160). У овом одломку се јасно може уочити симптом романтичарске склоности ка тоталитету у коме се уједињују супротности. Ако је Ковалску пример романтичарског субјекта онда је то зато што се романтичним може назвати сваки онај субјект коме је стало до апсолута. Тактика досезања апсолута управо је *шлегеловска идеја да човек сам себи увек противречни и повећује супротстављане екстреме*²⁰ и управо се то дешава, готово програмски, дуж чита-

¹⁸ „И не слуги да је он, мајордом, плод имагинације, тако снажне да је опипљив“ (11).

¹⁹ „А онда сам упознао Просмана. Управо га беху избацили са Универзитета у Унесали где је студирао геологију“ (12).

²⁰ Фридрих Шлегел, *Иронија љубави*, прев. Драган Стојановић, Зерлет Book International, Београд, 1999, стр. 23.

вог текста *Фаме о бишклицима*. Одавде је могуће претпоставити да је симболично значење бицикла, сем интерпретација које се дајтомтивски појављују у самом тексту, и оно које значење кључног симбола Басариног романа види у идеји непрекидног кретања (дакле, самопревазилажења) јер само тако – кретањем – бицикл може да одржава равнотежу. Ипак, то не значи да је у *Фами о бишклицима* баш све подложно раду противречности: наиме, у овом тексту постоје опозиције које своју чврстину – а то значи вредносни суд – задржавају дуж читавог текста. То су опозиције мушко/женско, Исток/Запад, Дух/Материја²¹, личност/дечак... Снага тих опозиција, њихова утемељеност која превазилази игру романтичарске ироније јесте оно место у коме Басарин роман изазива типичне постмодерне текстове у којима све чврсте опозиције бивају деконструисане и тиме свеђене на ниво *разаике* које пак искључују вредновање чланова. У *Фами о бишклицима* нема међутим тупљења опозиција што указује на моћ романтичарског субјекта да уоквири и надгледа свој текст, покажујући се читаоцу као прва и последња инстанца књижевне институције.²² Управо зато *Фами о бишклицима* упућује изазов идеји свеопште индиференције коју имплицира постмодерни мотто *anything goes* јер њена два главна јунака: ’творца’ Карло Ружни, и кључни ’јунак’ Јозеф Ковалску непрекидно *иронизовде* вредности, па макар већину од њих ускоро сами нетирали.

Разлика између постмодерне и романтичарске поетике чије је напетости испитује *Фами о бишклицима*, нису промакле ни

²¹ Окренутост ка духовном коју изражавају чланови реда Бициклиста такође би могла бити читана као одјек романтичарске окрутности спиритуалном као начину супротстављања све већој материјализацији којом Запад доживљава у деветнаестом столећу. У истом контексту треба читати и анти-урбане ставове у *Фами о бишклицима* будући да се управо у романтичарској књижевности најјасније изражава антагонизам према граду.

²² Овде вреди забележити једну готово анегдотску реченицу славног канадског теоретичара књижевности Нортона Фраја који ће у свом есеју о Бајрону, сасвим бајроновски, тј. романтичарски, написати: „Највећа привлачност Бајронове поезије лежи у чињеници да је Бајронова“ види Нортон Фрај, *Песничка митологија*, прев. Тања Булатовић, Књижевна реч, Београд, 1999, стр. 130.

постмодерним теоретичарима. Тако Брајан Мекхејл тврди да је: „Романтичарски боголики песник, да се вратимо на геолошку расправу, истовремено и иманентан и трансценденталан, и унутар свог хетерокосмоса и изнад њега, уједно и присутан и одсутан.“²³ Тачан Мекхејлов увид у природу романтичарског ауторства осечен је постмодерном скепсом према интенцији романтичарског субјекта да се представи као раван Богу. Та скепса се храни увидом у ослобођено дело које се одриче свог творца. Мекхејл: „Међутим, ако фиктивни свет сада стиче свог видљивог творца [боголиког романтичарског песника, прим. С.В.] и његов се статус неминовно мора изменити: постао је мање огледало природе, а више *antefact* очигледно направљена ствар“²⁴. Овај цитат је симптоматичан, јер казује на који начин постмодерна тумачи романтизам. Она уочава чињеницу да дело обухвата и процес властитог стварања, све оне шавове у конструкцији које романтичарски субјект ни не покушава да сакрије. Текст тако почиње да приповеда причу о свом настанку, постајући оно што постмодерна теорија назива *метафикцијом*. Ипак, оно што остаје изван теоријског обзора целокупне постмодерне теорије јесте интенција која романтичарски субјект наводи на стварање метафикција. Та интенција је, као што смо видели, повезана са тежњом за апсолутом и тоталитетом, или другим речима хипертрофираном жељом за испицањем властитога уметничког ЈА, дакле јакот и чврстог субјекта. Када та романтичарска тежња ишчили, када се доведе у питање веза аналогја између бога – творца и аутора – творца, односно када појам субјекта уступи место објективној лепоти као кохезивном елементу дела тада се пред читаоцем указује само и једино ТЕКСТ. Отуда не чуди што се у узоритим постмодерним текстовима – и то је континуитет са модерном – појављује јасан отпор према појави аутора: појавни облици тог отпора су иронизоване аналогје између Бога и аутора, или пак реченице попут ове: „Писац као металоман за јавност више није у моди.“²⁵ У ко-

²³ Brian McHale, наведено дело, стр. 294.

²⁴ Исто.

²⁵ Charles Newman, Чин фикције у доба инфлације – постмодерна аура (2) прев. Адријана Марчетић, Дело, књ. 35, година XXXV, бр. 4–5 стр. 249.

начном збиру то за резултат има перверзно слављење нестанка аутора чији је најпомоднији симбол свакако славно одсутни Томас Пинчон.

Тако се ближимо одговору на питање са почетка овог предговора: *Фиди о бишклицити* је симбиоза постмодерних поетичких постулата у које је умотан моћни романтичарски субјект. Своју изузетну рецепцију Басарина текстови дугују постмодерној конструкцији романтичарског субјекта који романтизам не схвата као изражавање хипертрофиране емоционалности, већ као непрекидну сампронију којом сенчи серијску производњу вредности. Управо та *производња вредности* (прихватања и одбијања) указује на дубинску емотивност Басариног текста и то у смислу који најтачније описује далеке Хердереове речи: „Присност, дубина и експанзивност којом страда осећамо, прави нас плитким или дубоким судовима који јесмо (...) Мера у којој учествујемо у ономе што нас окружује, у којој љубав и мржња, одбојност и одвратност, зловоља и похота хватају корена у нама, та мера удешава и струне наших мисли, то нас чини људима, који јесмо.“²⁶

Басарина мисао се у *Фиди о бишклицити* помера са ону страну опозиције централно/ексцентрично. Ако се у постмодерном свету центар помера на маргину, ако центар дакле, своју *централност* објављује са (псеудо)маргине тежећи да у себе укључи лебдећу енергију континуираног бунта и незадовољства (у чему се осећа слаб одјек романтичарског субјекта) онда *иницијалности* у односу на маргину мора да пронађе начина да се појави у свету, а да не буде етикетрана као враћање центру. Басарина инцијентност у мишљењу, налазећи се са друге стране од сваке подобности или коректности, не враћа, дакле, то мишљење уназад ка напуштеном центру, него га помера ка *маргинали маргине*. То мишљење је привидно неухватљиво, јер одбија да се застави. У том непрекидном померању назире се, можда, једина могућа структура *личног* мишљења у постмодерним временима, наиме, са-

²⁶ Наведено према: Слободан Грубачић: *Историја немачке културе*, Издавачка издажарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 248.

мопротивречење које, попут окретања педала бицикла, спашава мислећи ум од могућег *ешикљистирања*.

Чини ми се да је тајна рецепције Басариног олуса управо у томе: његови текстови султлично подривају поетичке постулате постмодерне прозе пратећи их само до одређене тачке: то је улог који ови текстови морају да имају како би били читљиви у време-ну које је све само не романтичарско. Међутим, у појединим репрезентативним аспектима свог романа, у тачкама у којима проговарају главни јунаци *Фаме о бишкљистцима*, као да скромно приређивање услуга место романтичарском иказивању којем је стало пре свега да формира свој глас изван хоризонта поетичко/политичког очекивања. Дакле, ради се о специфичној *инерзији изрштања* која даје гориво можда најбољим странацама овог романа.

Управо тај вишак субјективности, тај есејистички глас који се *изра* филозофемама без обзира на границе и рестрикције јавног мињена јесте оно, чини ми се, што Басарину прозу чини допадљивом за обичног читаоца, који мало даје на поетичку коректност и мање или више моћан кишобран теорије. Тиме Басара евоцира успомену на диновску раблеовску буфонерију у којој је хуманизам значао говорити у *своје име*, а против окамењених свештеничких догми чији ехо данас одзивања у говорима *стиручњаци*, тих *последњих светишеника* како би их назвао филозоф чији су бркови, нема сумње, оставили снажан утисак на аутора *Фаме о бишкљистцима*, иако се у овом роману не признаје да је Бог мртав. Овај иронични преокрет жели Вам лепо читање *Фаме о бишкљистцима*.

Слободан Владушић

НА „ФИНАЛНОМ СПИСКУ“

Фаме о бишкљистцима Светислава Васаре била је 1988. године на, како је названа, финалној листи жирија који су сачињаваги Јован Деретић, Игор Мандић, Славко Гордић, Бранко Поповић, Новак Килибарда, Светозар Кољевић и Теодор Анђелић. На тој листи од 15 романа је и остала. Вирајући с ње и са листе новопритошлих књига, жри је у ужи избор уврстио седам: *Асмодејев шал* Ивана Аралине, *Уа Рила* Драгана Великића, *Бежатије од среће* Миленка Вучетића, *Стараци* Звонимира Мајдака, *Атлантида* Борислава Пекића, *Причу о косовском боју* Мирослава Савићевића и *Форсирање романа реке* Дубравке Урешић. Њој је и припала награда, одлуком која је донета већином гласова.

С. Д.