

УДК

821.163.41.09-31 Шалго Ј.

DOI

10.18485/KNJIZ.2015.1.16

Љубица Шљукић Туцаков
Факултет организационих наука,
Универзитет у Београду

Оригинални научни чланак

„Безгранично царство бесмисла“: једно тумачење поглавља „Источни грех Ненада Митрова“ у роману *Пут у Биробицан*

Имајући у виду досадашња изучавања романа Јудите Шалго, *Пут у Биробицан*, која су се најчешће бавила визијом феминистичке утопије, ова студија је усредсређена на алтернативне уметничке визије (које нису ни женске ни мушке). Рад првенствено анализира до сада мање интерпретирани део романа – „Источни грех Ненада Митрова“ – указујући на његов метафикционални карактер, као и на паралеле које се могу уочити између закључака које је Линда Хачн изнела о поетици постмодернизма и имплицитне и експлицитне поетике романа. Тежњу ка неодредиивој и неухватљивој земљи Биробицан (дату кроз јеврејски мит о заједничкој домовини) рад посматра у светлу реинтерпретације и дестабилизације једног од од најчешћих књижевних мотива (мотива потраге), те га доводи у везу са визијом поетике и уметности у постмодернистички схваћеном свету романа, лишеном парадигми и кохеренције.

Кључне речи: Јудита Шалго, постмодернизам, модернизам, песник, метафикција, пародија

Болест и смрт спречиле су ауторку романа *Пут у Биробицан*, Јудиту Шалго (1941–1996), у намери да га доврши. *Одломци из радног дневника о Биробицану* указују на то да би средишњи део романа засигурно укључио још неколико поглавља, а нека од готово завршених чекала су свођење на своје коначне верзије. Роман је објављен постхумно, из рукописне заоставштине, 1997. године у редакцији Васе Павковића. Без обзира на то, роман данас посматрамо као целовит; штавише, многи тумачи слажу се у оцени да је то најбоље

дело Јудите Шалго.¹ Излазак романа и препознавање његове уметничке вредности вероватно је био један од подстицаја да се темат у часопису *Реч* посвети управо Јудити Шалго и, нарочито, *Путу у Биробициан*, годину дана након његовог објављивања.² Досадашњи проучаваоци углавном су своје анализе посвећивали једном (истина, најобимнијем) делу књиге – повести о Берти Папенхајм и њеним путовањима. Тематика ових поглавља (потрага за Женским континентом, очекивање најављеног доласка Месијане, женска хистерија...) призивала је читање из угла феминистичке књижевне критике и студија рода, па је највећи број текстова о *Путу у Биробициан* написан управо из те перспективе.³ Обимније студије које изучавају опус Јудите Шалго, са акцентом на анализи третмана историјског и реалног као „претекста“ у њеним делима, објавиле су Драгана Белеслијин (Тодоресков) и Силвиа Дражић,⁴ смештајући роман у контекст постмодернистичке књижевности. Овај рад ће покушати да подробније интерпретира поглавље „Источни грех Ненада Митрова“, које је ауторка, очигледно сматрајући ово поглавље довршеним и уобличеним, објавила у *Летопису Матице српске* 1994. године. Пажљивим читањем и анализом приповедних поступака употребљених у овом поглављу биће уочена сличност између закључака које је Линда Хачн (Linda Hutcheon) изнела о поетици постмодернизма⁵ и имплицитне и експлицитне поетике романа. Пажња ће бити посвећена првенствено овом поглављу, али и контексту у којем је оно написано.

У „Источном греху Ненада Митрова“ Шалго се служи оном врстом приповедања коју Линда Хачн назива *историографском метафикцијом* – „парадоксалном комбинацијом метафикционалне саморефлективности и ствари које припадају историји“, хетерогеном

¹ „Штавише, рекао бих да је у питању један од најбољих романа у српској књижевности с краја овог века.“ (Дејан Илић, „О хистеричком механизму биробицианског феномена“, *Реч* бр. 46, јун (1998): 105.); „њено најзрелије књижевно дело“ (Васа Павковић, „Јудитин Пут у Биробициан“, у: Јудита Шалго, *Пут у Биробициан* (Београд: Стубови културе, 1997), 179.)

² „Женски континент – прозни светови Јудите Шалго“, прир. Дејан Илић, *Реч*, бр. 46 (јун 1998).

³ Између осталог, Јасмина Лукић, „Биробициан као женска утопија“, *Реч* бр. 46 (јун 1998): 93-97; Владислава Гордић Петковић, „Приче о т(е)лу“, *Реч* бр. 46 (јун 1998): 114-123; Владислава Гордић Петковић, „Гласови обећане земље“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* књига 54, свеска 2 (2006): 139-144; Драгана Белеслијин, „Жена која нестаје: Видови испољавања женске сексуалности у прози Јудите Шалго“, *Интеркултуралност* бр. 1 (март 2011): 94-124.

⁴ Драгана Белеслијин, „Модели стварног у контексту аутореференцијалности поезије и прозе Јудите Шалго“ (докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, 2012); дисертација је потом објављена као књига: Драгана Тодоресков, *Трагом кочења* (Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2014); Силвиа Дражић, *Стварни и имагинарни светови Јудите Шалго* (Нови Сад: Алумнистичке родних студија, Футура публикације, 2013).

⁵ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* (Нови Сад: Светови, 1996).

нарацијом која релативизује жанровске границе између фикције и историје. Према схватању Линде Хачн, постмодерни уметник настоји да својим наративним поступцима оспори естетске форме и друштвене формације, то јест све „тотализујуће системе“, принципе и „истине“ који претендују на опште важење, а који су откривени као друштвено, идеолошки и историјски условљени.⁶ Он то чини приповедањем, које такође настоји да понуди одређену слику света, истовремено намерно указујући на условљеност тог приповедања одређеним конвенцијама које га чине уверљивим, чиме открива модусе којима прозно дело структурише начин на који тумачимо свет и себе, те у први план ставља контекст и људску способност да из њега произведе значење. Људска способност да произведе значење (и све оне нарације и системи који су човеку омогућавали да структурира стварност) важи како за уметничка дела, тако и за било које „истине“. Историографска метафикција критичком рефлексијом проблематизује наративно представљање и истовремено га призива; она преиспитује стварност, али је се не одриче.

Противречности постмодерне теорије и праксе постављене су унутар система, па ипак раде на томе да његове премисе буду виђене као фикције или као идеолошке структуре. То нужно не уништава вредност њихове 'истине', али одређује услове те 'истине'. Тај поступак више открива но што скрива трагове означавајућих система који установљавају наш свет, тј. система које смо конструисали као одговор на наше потребе. Колико год да су ти системи важни, они нису природни, дати или универзални [...]. Мислим да формалне и тематске противречности постмодерне уметности и теорије управо то чине: тако што усмеравају пажњу и на оно што је оспорено и на оно што је понуђено као критички одговор, и то на самосвестан начин који признаје сопствену провизорност.⁷

На тај начин постмодернизам позива на преиспитивање свих људских конструкција и њихових закона, али не и стварање нових парадигми.

Роман *Пут у Биробицан* чине поглавља међу којима изостаје снажнија фабуларна веза; као централни, кохезивни елемент јавља се утопијски, митски Биробицан и са њим повезани мотив потраге, као наративно и семантичко чвориште романа. Мотив потраге један је од најстаријих књижевних мотива, а у модернизму је доживео реинтерпретацију кроз тзв. „заокрет ка унутра“, у оквиру којег је потрага постала унутрашња, интимна, субјективна.

⁶ „Постоји дуга историја таквих скептичких опсада позитивизма и хуманизма, тако да данашња пешадија теорије – Фуко, Дерида, Хабермас, Ватимо, Бодријар – следи трагове Ничеа, Хајдегера, Маркса, Фројда и других у њиховом покушају да оспоре емпиријске, рационалистичке и хуманистичке претпоставке наших културних система, као и система науке.“ (*Ibid.*, 22).

⁷ *Ibid.*, 33.

„Источни грех Ненада Митрова“ такође има потрагу као тему, и то потрагу за смислом и истином у свету, али се првенствено бави питањем улоге уметности у том трагању. Текст „Источног греха Ненада Митрова“ прекорачује границе живота и фикције: из „стварносног“ корпуса преузети су стихови и проза новосадског песника Ненада Митрова,⁸ записи и сећања његових пријатеља књижевника (Младена Лесковца и Богдана Чиплића), биографски подаци комунистичке активисткиње Ларисе Рајзнер, а скоро све ликове у овом поглављу чине личности које су заиста постојале (Митровљеви савременици, пријатељи или суграђани). Тачније речено, књижевни текст се служи и историјом, чиме скреће пажњу на то да су, као што и Хачн подсећа, и историја и фикција само дискурси, којима одређени системи дају смисао и значење.⁹

Застаћемо овде како бисмо се позабавили питањем због чега је Јудита Шалго одабрала управо Ненада Митрова за протагонисту ове приче. Верујемо да разлога за то има неколико. Алфред Розенцвајг, алијас Ненад Митров, био је Јеврејин са српским псеудонимом; својим двоструким идентитетом уклапао се у постмодерно схватање субјективитета, његовог идеолошког контекста и располућености.¹⁰ Од значаја је био и његов физички изглед, боље речено – физичка наказност, која пластично дочарава његову издвојеност, децентрираност, маргинализованост и неприлагођеност. Осим тога, одабран је и због трагичне судбине – самоубиства, на почетку Другог светског рата, тог страшног периода за све Јевреје света, али и човечанство уопште (ратна судбина Митрова као Јеврејина, уз то са телесним деформитетом, могла је бити другачија, али никако мање ужасна¹¹). Према Драгани Белеслијин

Ненад Митров је јунак који је у себи објединио три веома важна рецептивна подручја у прози Јудите Шалго: имаголошку сферу јеврејства, гинокритичку сферу *читати као жена*

⁸ Шалго користи Митровљев прозни запис „Дубина“ из збирке песама *Две душе* и песму „Свим богаљима света“ из рукописне заоставштине у Матици српској.

⁹ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, 157.

¹⁰ О проблематизовању схватања субјекта у историографској метафизичкој (која прати теоријску мисао), Хачн говори на странама 264-295. У *Путу у Биробициан* питање субјективитета најисцрпније је тематизовано у поглављу о Берти Папенхајм.

¹¹ На то алудира у оквиру поглавља и говор доктора Маргана о значају расне хигијене и еугенике за будућност модерне државе, у тренутку док пред собом гледа „у траљавој садашњости [...] ништа друго до згњечену фигуру [...] Алфреда Розенцвајга“ (Јудита Шалго, *Пут у Биробициан*, 29); како Силвиа Дражић примећује „холокауст је потиснути наративни ток“ романа (Силвиа Дражић, *Стварни и имагинарни светови Јудите Шалго*, 166).

и читати о жени са евентуалним надоградњама *queer* читања и наратолошку сферу узајамности фиктивног и књижевноисторијског, односно историјског дискурса.¹²

Силвиа Дражић истиче да „његова поезија сигурно није била разлог“, те да Митров има „троструко право да [...] саучествује у обликовању Биробићана као митског уточишта, будући да је на исто толико начина био маргинализован у свом стварном животу: као Јеврејин, као телесно осујећен и као песник“.¹³ Чини се, међутим, да је ипак од највећег значаја то што је Ненад Митров песник, и то песник који ствара не нарочито уметнички вредну књижевност у књижевноисторијском периоду позног модернизма, када књижевност доживљава *исцрпљеност*, односно када се налази на прелазу „између краја света и новог ништавила“,¹⁴ како је Јудита Шалго једном приликом окарактерисала постмодернизам. Његова поезија и тежња ка „модернистичком отклону од реалности“¹⁵ који је Шалго решила да унесе у текст налазе се међу најважнијим разлозима за избор Митрова као јунака. Алфред Розенцвајг (Вуковар, 1896 – Нови Сад, 1941) објавио је песничке збирке *Две душе* (Нови Сад, 1927), *Кроз кланце јадиковце* (Загреб, 1928) и циклус песама „Беспуће црнога спруда“ у оквиру књиге *Три према један за поезију* (Нови Сад, 1934, са Ж. Васиљевићем, М. Лесковцем и Д. Микићем). Након његове смрти рукописна грађа дуго је чекала у Матици српској (Митровљев пријатељ и песник Младен Лесковац прекуцао ју је и оставио Рукописном одељењу Матице), да би била објављена тек 2013. у збирци *Прозно биље*, коју је приредила Драгана Белеслијин. О његовој поезији (осим приказа песничких збирки објављених за његова живота¹⁶) није написано много текстова: Јован Деретић га кратко помиње у својој „Историји“ („сав је у напору да свој лични удес уздигне до метафизичке побуне против судбине, напору који се слама у изражајној спутаности“¹⁷), о њему је писао и Радомир Константиновић,¹⁸ а у новије време у *Летопису Матице српске* изашао је темат посвећен Ненаду Митрову.¹⁹ Углавном се тумачи слажу у оцени да Митровљево песничко

¹² Драгана Белеслијин, „Модели стварног у контексту аутореференцијалности поезије и прозе Јудите Шалго“, 71.

¹³ Силвиа Дражић, *Стварни и имагинарни светови Јудите Шалго*, 130.

¹⁴ Јудита Шалго, *Хроника* (Нови Сад: Студентски културни центар, 2007), 135.

¹⁵ Драгана Белеслијин, „Зар све то да опет живне?“, *Летопис Матице српске* књига 493, свеска 3 (2014): 252.

¹⁶ Детаљан списак приказа даје Драгана Белеслијин у тексту: „(И)сторија (не)читања или неминовно: зашто?“, *Нова Мисао* бр. 16 (2012): 54.

¹⁷ Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности* (Београд: БИГЗ, 1987), http://rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/. (приступљено 22. септембра, 2015)

¹⁸ Радомир Константиновић, „Маказе Ненада Митрова“, *Трећи програм* бр. 27 (1975): 324-350.

¹⁹ „О животу, дневницима и поезији Ненада Митрова“, прир. Драгана Белеслијин, *Летопис Матице српске* књига 493, свеска 3 (март 2014).

дело у целини не спада у врхове књижевног стваралаштва, али примећују да у његовом опусу има појединих песама које завређују више пажње (нарочито песма „Маказе амо!“).²⁰ Јудита Шалго је била једна од уредница у Матици српској, и сама је имала приступ свој Митровљевој тада још необјављеној поезији, како успелој тако и слабијој. Не треба сумњати да је свесно одабрала да у свом тексту користи прозу и поезију слабијих уметничких домета, „форсирано ерудитски, салонски естетицизам“ збирке *Две душе* и прозног записа „Дубина“.²¹ О свом ставу према његовој уметности имплицитно проговара и у роману, цитирајући Младена Лесковца: „Ја не волим ову поезију, не; и вероватно да нисам лично познавао Ненада Митрова и волео га, не бих писао о њој, или бих писао негативно“.²²

Радња „Источног греха Ненада Митрова“ креће се у наизглед традиционалним наративним оквирима – предочена из перспективе свезнајућег приповедача у трећем лицу, укључује експозицију, заплет, кулминацију и расплет, уз једну уметнуту епизоду. Приређивач романа, Васа Павковић, уочава да су поглавља структурирана прстенасто,²³ а Дејан Илић разрађује ту тезу и примећује да се таква композиција понавља и на нивоу структуре појединачних поглавља,²⁴ те да се прича о Лариси Рајзнер налази унутар поглавља о Ненаду Митрову. Јудита Шалго успоставља интертекстуалне везе са литерарним конвенцијама, које ће истовремено оспорити указивањем на њих, што је, према Линди Хачн, функција постмодерне пародије. Једно од основних обележја историографске метафикције јесте пародија, „у којој се иронијски дисконтинуитет врло често открива у средишту континуитета, разлика у средишту сличности“.²⁵ Прича почиње на једном новосадском соареу, хронотопом салона, као и многи романи из епохе реализма, те слика елегантну, отмену, удобну салонску атмосферу, која, међутим, неће задуго остати таква. Убрзо се указује на готово пружоковску испразност и замор: „Три даме у зрелим годинама уздизале су [...] свирепу величанственост Дантеовог Пакла насупрот штурости и јаловости његовог

²⁰ Драгана Белеслијин, „Зар све то да опет живне?“, 246-253; Саша Радојчић, „Ко говори? О песми Ненада Митрова *Маказе амо!*“, *Летопис Матице српске* књига 493, свеска 3 (2014): 270-275; Бранислава Васић Ракочевић, „Дезинтегрисани субјект Ненада Митрова кроз прозу Радомира Константиновића“, *Летопис Матице српске* књига 493, свеска 3 (2014): 276-282.

²¹ Саша Радојчић, „Ко говори? О песми Ненада Митрова *Маказе амо!*“, 271.

²² Јудита Шалго, *Пут у Биробицан*, 42.

²³ Васа Павковић, „Јудитин Пут у Биробицан“, 179.

²⁴ Дејан Илић, „О хистеричком механизму биробицанског феномена“, *Реч* бр. 46 (јун 1998): 105.

²⁵ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, 29.

Раја.²⁶ Том суптилно алузијом на Т. С. Елиота у исти мах се и призива и проблематизује модерничка поетика. Затим, један „суморан, засићен тенор“ током разговора о историјско-политичким дешавањима сликовито описује модерни доживљај света: „Револуција је пождрала своју тајну. Све су загонетке решене. Сфинга је мртва“.²⁷ То је приказ стања друштва након рата и слома идеологије прогреса западног човека, исцрпљеног, без старих и нових упоришта и ослонаца, без питања. У таквом окружењу налази се и Ненад Митров – песник. Будући да су све традиционалне вредности окренуте наглавце, пољуљана је и слика уметника који је имао привилеговани статус у друштву. То имплицира Јудита Шалго и када указује на физички изглед песника, онако како га други виде, али и како он види себе самог: „грбавко“, „сићушни гном“, „убоги примерак“, „божји испрдак“, „згужван као одбачени акт“.²⁸ Тиме се, осим тога, још једном изврће и разбија идилична салонска слика. Као песник, Митров чезне за, како сам каже, „животворним утицајем једне централне зрачне визије [...] екстатичним мистеријама поезије, опојним чарима лепоте“.²⁹ Он тражи некакву „вишу реалност“, центар, смисао, образац у поезији и животу. У роману је речено да је он један од „аргонаута [...] у трагању за чудесном и златном руком поезије“³⁰, чиме Шалго изнова ставља акценат на мотив потраге, повезујући га са још једном познатом митском причом, сада у функцији представљања проблематике модерничке књижевности и њене тежње да путем уметности пронађе митску (или било какву другу) парадигму и истину у фрагментарно доживљеном свету. Ненад Митров још увек верује да књижевност може и треба да „пред лице хаоса модерног света постави естетски хероизам који кроз уметност проналази ред и образац“³¹ Под утицајем свог песничког узора Бодлера, поезијом покушава да трансцендира патњу, а педантном версификацијском формом да смири осећај ужаса: „себе опијам, заглушујем и заслепљујем тек сликама и епитетима, римама и блештавим речима, помоћу њих успављујем бол празнине и грозу утучености“³². Митров се одиста угледао на Бодлера и пасионирано читао његову поезију, и ауторка овај

²⁶ У питању је алузија на Елиотове стихове „In the room the women come and go/ Talking of Michelangelo“ из *Љубавне песме Ј. Алфреда Пруфрока*. Јудита Шалго, *Пут у Биробициан*, 17. На следећем соареу описаном у оквиру поглавља слика је још баналнија – уместо о Дантеу, причаће се о бањама и поплавама.

²⁷ *Ibid.*, 18.

²⁸ *Ibid.*, 18, 19, 29, 33.

²⁹ *Ibid.*, 19.

³⁰ *Ibid.*, 28.

³¹ Зоран Милутиновић, *Негативна и позитивна поетика* (Нови Сад: Матица српска, 1992), 17.

³² Јудита Шалго, *Пут у Биробициан*, 19.

податак не уноси у роман без разлога. Као претеча симболиста, Бодлер нас асоцира на струју која је утемељила модерно песништво – на симболизам кроз који се провлачи оно што Зоран Милутиновић назива „струјом негативитета“ у књижевности, чији ће захтев да се „представи непредстављиво“ у књижевности модернизма бити доведен до крајњих граница, до испуњења које подразумева „самоуништење“ (једног концепта и једне естетике).³³ Прозни интроспективни запис („Дубина“) Ненада Митрова ауторка користи као монолог који ће он изговорити у салону и који, пун мелодраме и патоса, незграпно, непримерено и крештаво пара ваздух у просторији и пред саговорницима, чиме на ироничан начин проговара о исцрпљеним могућностима такве књижевности у новом добу. Митрову је управо као песнику постављено питање: „шта ту може поезија [на отвореној пучини историје – прим. Љ.Ш.Т.]? Да буде једро на сплаву бродоломника или барјак у руци освајача?“³⁴. Он на њега, наравно, нема одговор, баш због тога што је у том питању сажет проблем и противречност пред којом се нашла књижевност модернизма – „противречност између њеног одређења као плода аутономне креативне имагинације, ослобођене сваке везе са светом изван ње, и њеног истовременог полагања права на производњу реда, значења и вредности који би требало да у том свету важе“.³⁵ Та противречност неће бити разрешена ни у уметности постмодернизма; она ће ове супротне тежње ка саморефлексивном и историјском намерно одбијати да помири. Постмодернизам превазилази „противречност учествујући и у једној и у другој тежњи [...]. Нема дијалектике у постмодерном: саморефлексивно остаје различито од његове традиционалне супротности – историјско-политичког контекста у који је уткано“³⁶. Јудита Шалго, а, претпоставља се, заједно са њом и читалац, виде песника са одређене временске, сазнајне и књижевноисторијске дистанце, након што су превазиђене „свађе између реализма и иреализма, присталица форме и присталица садржине, чисте књижевности и ангажоване књижевности“³⁷, из угла некога коме је познато нешто што песнику није, те Митров делује анахроно и наивно. Он трага за истином и смислом, верујући да их може наћи у поезији, несвестан да је свака истина заправо конструкција, друштвено установљени систем значења условљен односима моћи,

³³ Зоран Милутиновић, *Негативна и позитивна поетика*, 50-54.

³⁴ Јудита Шалго, *Пут у Биробициан*, 19.

³⁵ Зоран Милутиновић, *Негативна и позитивна поетика*, 19.

³⁶ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, 10.

³⁷ Џон Барт, „Књижевност обнављања“, *Поља* бр. 290, април (1983): 166.

те да се не може избећи политички контекст, ни у животу, ни у уметности. Догађаји који ће бити покренути његовом опчињеношћу Рускињом Маријом Александровном и писмом које ће та очараност изнедрити, откриће песнику сву комплексност света у којем и мишљење и стварање имају политичке импликације.

Руска емигранткиња Марија Александровна у тексту ће имати функцију споне између Митрова и Ларисе Рајзнер, большевичке новинарке и револуционарке. Марији Александровној, својеврсној *femme fatale*, Митров ће упутити писмо у којем, поново бодлеровски, говори из дубине своје душе (*његовог завичаја*, како додаје Шалго), а чије ће се слике подударати са описом једне мочварне земље на истоку о којој је наводно Лариса говорила у бунилу, на самрти, једном свом саборцу. У њему ће песник своју душу назвати „безграничним царством бесмисла“,³⁸ што још једном указује на значај који за њега има потреба да у дезинтегрисаном свету пронађе центар, да превазиђе таму, па макар скочио у провалију, али „са висине достојне човека“³⁹; „Митров се, уосталом, мање плаши смрти него вулгарности“.⁴⁰ Јудита Шалго користи топос фаталне жене када пише о Марији Александровној, али ће га вишеструко пародирати. По Митрова ће бити фатално писмо, а не Рускиња, коју након једног салонског сусрета и учтивог разговора више неће ни видети. Затим читаоцу открива, тобоже успут, да је песник био безнадежно заљубљен и у бројне друге жене којима је такође посвећивао стихове и дневничке записе, чиме релативизује њен повлашћени статус. Потом, употребом ироније наглашава и истовремено изневерава очекивања која овај топос изазива: „нико се неће усудити да загази корак дубље у Митровљеву душу, нико чак неће поновити подухват несмотрене Рускиње [...]. Учиниће то, најзад [...] функционер окупационе полиције [...], који ће врхом своје гумене палице досегнути оно што нико пре њега није“.⁴¹ Прича о Лариси Рајзнер представља *mise en abyme* и мада у наративној схеми има улогу веома важног елемента заплета, она понавља и потцртава основне мисли, теме и мотиве како поглавља о Ненаду Митрову тако и читавог романа. Лариса је живела свој живот „посвећен идеји и пракси револуције, *њеној истини*“⁴² [курзив Љ.Ш.Т.]. Осим тога, она је била и књижевница, а њеном младалачком драмом

³⁸ Јудита Шалго, *Пут у Биробицан*, 21.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, 34.

⁴¹ *Ibid.*, 27, 28.

⁴² *Ibid.*, 25.

„Атлантида“, као још једном минијатуром, поново се акцентује митска и утопијска тематика. И крај њеног живота успоставиће паралелу са Митровљевоом смрћу: обоје ће усмено и грозничаво – дакле, непоуздано – пред смрт износити визију завичаја, новог Јерусалима и његове ескапистичке функције.

Након што је „копчом поезије и смрти“⁴³ текст Јудите Шалго повезао два лика која фактички нису ни у каквој релацији, учиниће то и полицијски службеници у Новом Саду, доктор Марган и помоћник Чукић: „чак и гризодушје једног заљубљеног гнома води заштравању источног питања“.⁴⁴ Ауторка пародира дискурс теорије завере у сцени пуној хумора, указујући на значај контекста у производњи значења. Теорија завере још једна је од наратија која очигледније од других почива на одређеном идеолошком, политичком становишту које се безусловно узима за истину и из чије се перспективе посматра и тумачи свет: „Ту доктор Марган подсети свог помоћника на значај добро постављеног питања у полицијској професији.“⁴⁵ Ни референцијална, представљачка функција књижевности неће бити поштеђена ироније: „У кључна времена песничке фигуре треба читати дословно, онда ће вам се историја отворати под руком као пасијанс“.⁴⁶ Текст Ненада Митрова прелази у „стварност“, где ће бити изокренут, обесмишљен, доведен до апсурда, постаје наводни тајни план о Биробицану који власти „откривају“. На овај начин се проблематизује схватање истине и истиче да смо ми ти који дајемо смисао догађајима; сваки дискурс се релативизује и указује као само један од бројних којима конструишемо нашу визију стварности.

Иако се радња у поглављу одвија у колико-толико конвенционалним наративним оквирима, Шалго врхунац радње парадоксално смешта у сан, чиме се изнова служи „метапрозном деконструкцијом“,⁴⁷ доводећи у питање структуру наративне прозе унутар ње саме, али и кохерентност и објективност света коју та проза представља. У приповедању о збивањима везаним за привођење Ненада Митрова од стране полицијског саветника окупационе полиције Јожефа Кењекија, „беспштедног трагача за коначном сврхом и истином“, референтно је стављено у други план; ауторка отворено даје до знања читаоцима да је песник саслушан неколико пута, али не описује ниједно од тих саслушања. Све што се

⁴³ *Ibid.*, 25.

⁴⁴ *Ibid.*, 31.

⁴⁵ *Ibid.*, 31.

⁴⁶ *Ibid.*, 30.

⁴⁷ Патриша Во, „Метапроза“, *Реч* бр. 19, (март 1996): 80.

збива у сцени испитивања у потпуности је плод Митровљеве уобразиље, а води до климакса радње – песникове епифаније, или боље речено, обрнуте епифаније. Након што га одведу у полицију, уз понижавајући третман, који треба да подсети на изгубљени статус уметника у друштву,⁴⁸ разговор који Кењеки води са њим експлицитно прави паралелу између „признатог и непризнатог законодавца света“, између њега и песника.⁴⁹ Дијалог међу њима затим почињу да чине цитати Митровљевих реченица са почетка поглавља (из текста „Дубина“) и баналних, излизаних одговора Марије Александровне, које му је ова упутила. Песник доживљава просветљење, спознају: „Ненад Митров зна да се ово што се догађа једном већ догодило, да је све што ће рећи једном већ рекао, али да нема друге: постоји само оно што се понавља и човек се понавља да би се одржао, сачувао живот“⁵⁰. Кроз ову реченицу провејава оно што је Џон Барт (John Barth) назвао осећањем „истрошености облика и исцрпљености могућности“⁵¹ (а што је и сам касније протумачио као „ефективно исцрпљивање, не језика нити књижевности, већ естетике великог модернизма“⁵²): осећај да је све већ речено, спознаја немогућности писања оригиналне књижевности (барем у дотадашњем смислу). Ако епифанију, на трагу Џојса, једног од средишњих представника модернизма, посматрамо као тренутно откривање суштине ствари, Митровљеву епифанију, која открива да суштине заправо нема, можемо назвати епифанијом оспоравања, иронијском парафразом епифаније. „Митров сада види читав свој живот, јасније но икад [...]. Не, душа позвана на љубав не успева заборави тело, она му, напротив, служи.“⁵³ Изгубљена је утеха коју уметност треба да пружи: језик и књижевност не ослобађају од стега материјалног и историје, они јој чак служе. Митровљева поезија, која је желела да буде чиста, слободна, ванвременска, универзална, није могла да избегне судар са стварношћу, са историјом. Након ове негативне епифаније, за песника неразрешивог парадокса следи расплет који му доноси смрт, и то у обличју самоубиства. Путем Митровљеве поезије и судбине проговара се о кризи и крају модернизма, о крају херметичности, аисторијског формализма и естетицизма.

⁴⁸ Он је сада Алфред Розенцајг, Јевреј, са телесним недостацима – Шалго понавља метафору маргинализације и „екс-центричности“ путем Јеврејства.

⁴⁹ Ни Кењекијев статус неће бити лишен иронијске релативизације: крај приче доноси податак да је осуђен на смрт неколико година касније, по завршетку рата.

⁵⁰ Јудита Шалго, *Пут у Биробициан*, 34.

⁵¹ John Barth, „The Literature of Exhaustion“ у: *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, John Barth (London: The John Hopkins University Press, 1984), 64.

⁵² Џон Барт, „Књижевност обнављања“: 166.

⁵³ Јудита Шалго, *Пут у Биробициан*, 35.

Рекло би се да је ауторка желела да помоћу Ненада Митрова тематизује превазиђеност модернистичког пројекта. То никако не би требало тумачити као ауторкино једноставно одбацивање модернистичке поетике, нити као њену објаву своје поетике, која је у супротности са модернизмом. Рекли бисмо да Шалго самим својим романом нуди решење које је постмодернистичко,⁵⁴ а постмодернизам одбија било какву бинарну опозицију јер, како Хачн примећује, опозиција у себи крије хијерархију.⁵⁵ Он „оспорава неке аспекте модернистичке догме: њен поглед на аутономију уметности и њену намерну одвојеност од живота, њен противан статус *vis-à-vis* масовне културе и буржоаског живота“, али, с друге стране, дугује много тога модернизму: саморефлективно експериментисање, иронијску двосмисленост и оспоравање класичног реалистичког представљања.⁵⁶ Према речима Линде Хачн, „однос постмодернизма према модернизму је типично противречан [...]. Он не означава ни једноставан и радикалан раскид са модернизмом, ни праволинијски континуитет: он је и једно и друго, и ни једно ни друго. То је случај у естетском, философском или идеолошком смислу“.⁵⁷

Иако је до тог тренутка у роману читаоца водио свезнајући приповедач у трећем лицу, као традиционални гарант објективности,⁵⁸ он је одједном одбачен: читаоцу се ускраћује му се могућност да сазна праву судбину песника. Осујећен је покушај да се открије истина о његовој смрти: свезнање и кохерентна прича приповедача нестају, растачу се, ишчезавају пред суженим, субјективним тачкама гледишта других ликова.⁵⁹ И овде Шалго комбинује документаристику и фикцију – сећања пишчевих пријатеља, Лесковца и Чиплића, једног послератног функционера и песникиње, „сестре сапатнице“, са изјавама хаузмајстора

⁵⁴ Силвиа Дражић уочава да је „авангардистички оспоравалачки апетит“, који је карактерисао Јудитине претходне приче и роман, „добрио свој логичан наставак у постмодерном довођењу у питање и пародирању друштвених и уметничких конвенција“ у роману *Пут у Биробицан*. Као карактеристичне наративне поступке постмодернизма у овом роману уочава одбацивање мимезиса, сумњу у могућност кохерентног приповедања, преиспитивање односа категорија реалног и имагинарног, мешање и дестабилизацију жанрова, интертекстуалност, фрагментарност итд. (Силвиа Дражић, *Стварни и имагинарни светови Јудите Шалго*, 44.) Драгана Белеслијин назива га „зрелим постмодернистичким романом“, наглашавајући у њему посмодернистичку обраду историје као текста, „дехијерархизацију историјских и неисторијских чињеница“ (Драгана Белеслијин, „Модели стварног у контексту аутореференцијалности поезије и прозе Јудите Шалго“, 169, 32).

⁵⁵ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, 31, 112.

⁵⁶ *Ibid.*, 82.

⁵⁷ *Ibid.*, 40.

⁵⁸ *Ibid.*, 295.

⁵⁹ Овакав поступак Шалго примећује и на крају поглавља „Изгубљена племена“ (уп. Дејан Илић, „О хистеричком механизму биробицанског феномена“: 106-107).

и његове жене, који су били сведоци наводног Митровљевог проповедничког обраћања светини окупљеној под његовим прозором у ноћи његове смрти. Према тврдњама овог брачног пара (а њиховим је изјавама ауторка оставила највише простора), осим што се у стан ушуњала и једна непозната женска особа, Митров је сâм, у претпотопској атмосфери, дозивао људе који су се скупљали пред његовом зградом. Они чине својеврсну Нојеву барку (аутсајдера), која се спрема на пут, иако нико од њих не зна где, због чега се непрекидно чује „Куда? Куда?“. Тиме Шалго изнова прави алузије на митове и утопијске идеје. Коначан ударац напорима да се реконструишу дешавања из те ноћи ауторка задаје констатацијом да зграда у којој је песник становао уопште није имала домара. Прича која је започела реалистично завршава се безмало фантастиком, а различити субјекти уз помоћ којих је требало дознати „истину“ заправо су показали само различите верзије својих субјективних, идеологијама условљених истина. На овај начин, „дискурзивним умножавањем“, по речима Линде Хачн, долази до „расипања центра, како историјске, тако и фикцијске нарације“;⁶⁰ могућност да се дође до кохеренције (било тематске или формалне) изгубљена је. Сам крај приче, који има функцију епилога, а за који Хачн тврди да у постмодернизму постаје средство поткопавања наративног континуитета и традиционалног наративног закључка као што је смрт, свадба или јасан крај,⁶¹ наводи стихове Митровљеве песме „Свим богаљима света“, чије је делове песник изговарао у својој последњој ноћи, обраћајући се људима под његовим прозором: „Зашто не би основали/ с оне стране њихових видика,/ општину нашу, наш нови Јерусалим,/ град злехудника и страдалника“.⁶² Осим што песма подстиче питање да ли је веза између Митрова и Ларизе Рајзнер заиста била конструисана (али и релативизује сумњу коју читалац има у погледу постојања и истинитости домаревих речи), она открива још један поетички став. Наиме, наслов песме, која се налази у Рукописном одељењу Матице српске, преправљен је од стране неког непознатог: уместо *богаљима*, записано је *Биробицианцима*. Приповедач се одједном накратко открива читаоцу, говорећи о себи у трећем лицу као о „потписнику ових редова“ који се упетљао у овај случај пронашавши рукопис и исправку у њему, али и машивши се гумице како би обрисао „мрљу са песме и

⁶⁰ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, 218.

⁶¹ *Ibid.*, 108.

⁶² Јудита Шалго, *Пут у Биробициан*, 42.

сенку са песниковог имена“⁶³. Рекли бисмо да је реч и о разумевању рецепције књижевног дела – ауторка је морала да „усмрти аутора“ да би интерпретације могле да почну.

Сви ликови романа који трагају за Биробицаном су Јевреји, што омогућава ауторки да Биробицан повеже са древним митом о заједничкој јеврејској домовини и да му да утопијски смисао. Шалго и овде, међутим, првобитно успостављени хомогени идентитет проблематизује, настојећи да афирмише разлику, јер је хомогенизација, униформизација виђена као још једна од „тотализујућих сила“: иако су сви ликови Јевреји, мит о домовини за сваког од њих подразумева нешто друго. „Разлика“ или „разлике“, како Хачн истиче, за разлику од „другости“, увек су вишеструке и несталне, без егзактне супротности у односу на коју би се одредиле.⁶⁴ Биробицан као утопија, „једнако доступна успешнима и онима који то нису, овима поготово“,⁶⁵ али и као Нови Јерусалим, „прва јеврејска мочвара после Потопа [...] или као привремено коначиште, бесконачиште у случају нужде“,⁶⁶ значењски се реактуелизује у сваком поглављу. Нема сумње да је топоним Биробицан изабран због свог готово комичног имена (као и намерно наглашена скраћеница за Јеврејску аутономну област – ЈАО), као и због ненасељивости тог простора, неподесности тла, неуспеле и неостварене идеје (Јевреја и совјетских власти). Изабран је, међутим, и због наглашавања „ексцентричног“, због оспоравања централизације културе,⁶⁷ другим речима – не Јерусалим, већ Биробицан. Осим тога, иако је Биробицан реално, географски одређено место, роман пружа до те мере противречна сазнања о њему да креира сумњу у његово постојање. Митско и утопијско место остаје недостижно, и не само то – оно је саткано од нејасних слутњи, најави, загонетно и непроверљиво. Постмодернизам „одбија да успостави било какву структуру, или како каже Лиотар, велику нарацију – као што су уметност или мит – која би [...] могла послужити као утеха“; он „доказује да су такви системи заиста привлачни, можда чак и неопходни, али да их то не чини мање илузорним.“⁶⁸ *Пут у Биробицан* ову утопију истовремено ствара и иронијски оспорава, и то доследно чини током читавог романа. Песникова жеља да досегне своју утопију, свој Биробицан који семантизује уметност која

⁶³ *Ibid.*, 43.

⁶⁴ „Појам отуђене другости [...] уступа [...] пред појмом разлика, који не афирмише централизовање истости, већ децентрализовану заједницу – још један постмодеран парадокс.“ (Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, 31).

⁶⁵ Јудита Шалго, *Пут у Биробицан*, 13.

⁶⁶ *Ibid.*, 10.

⁶⁷ Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, 111.

⁶⁸ *Ibid.*, 21.

би, стварањем властите форме артистичког ауторитета, трансцендирала његову патњу у реалности, обесмишљена је, прецртана и пародијски извртута. Постмодернистичка скепса продире како у садржајни тако и у формални план дела, где помоћу пародијске реконструкције, ироније, интертекстуалности и ауторефлексивности критички преиспитује постулате стварности и књижевности, и то не без уживања у артистичкој игри и слободи које то преиспитивање и оспоравање омогућава.

Литература:

- Барт, Џон. „Књижевност обнављања“. *Поља* бр. 290 (април 1983): 163-166.
- Barth, John. „The Literature of Exhaustion“. У *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, John Barth, 62-76. London: The John Hopkins University Press, 1984.
- Белеслијин, Драгана. „Модели стварног у контексту аутореференцијалности поезије и прозе Јудите Шалго“. Докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду, 2012.
- Белеслијин, Драгана. „(И)сторија (не)читања или неминовно: зашто?“. *Нова Мусао* бр. 16 (2012): 54–55.
- Белеслијин, Драгана. „Жена која нестаје: Видови испољавања женске сексуалности у прози Јудите Шалго“. *Интеркултуралност* бр. 1 (март 2011): 94-124.
- Белеслијин, Драгана. „Зар све то да опет живне?“. *Летопис Матице српске* књига 493, свеска 3 (2014): 246-253.
- Божовић, Гојко. „Уметност и стварност“. *Реч* бр. 46 (јун 1998): 98-103.
- Васић Ракочевећ, Бранислава. „Дезинтегрисани субјект Ненада Митрова кроз прозу Радомира Константиновића“. *Летопис Матице српске* књига 493, свеска 3 (2014): 276-282.
- Ватимо, Ђани. „Нихилизам и постмодернизам у филозофији“. *Дело* бр. 4/5 (1989): 93-106.
- Во, Патриша. „Метапроза“. *Реч* бр. 19 (март 1996): 77-84.
- Гордић Петковић, Владислава. „Гласови обећане земље“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* књига 54, свеска 2 (2006): 139–144.
- Гордић Петковић, Владислава. „Приче о т(е)лу“. *Реч* бр. 46 (јун 1998): 114-123.
- Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1987. http://rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/. (приступљено 22. септембра, 2015)
- Дражић, Силвиа. *Стварни и имагинарни светови Јудите Шалго*. Нови Сад: Алумнистичке родних студија, Футура публикације, 2013.
- Еко, Умберто. „Постиле уз Име руже“. У *Име руже*, Умберто Еко, 451-476. Београд: Новости, 2004.
- Епштејн, Михаил. *Постмодернизам*. Београд: Zepher book world, 1998.
- Илић, Дејан. „О једној доброј књизи и једном лошем преводу“. *Мостови: часопис за преводну књижевност* бр.111, свеска 3 (1997): 678-687.
- Илић, Дејан. „О хистеричком механизму биробицанског феномена“. *Реч* бр. 46 (јун 1998): 104-113.
- Константиновић, Радомир. „Маказе Ненада Митрова“. *Трећи програм* бр. 27 (1975): 324-350.
- Лукић, Јасмина. „Биробицан као женска утопија“. *Реч* бр. 46 (јун 1998): 93-97.

Милутиновић, Зоран. *Негативна и позитивна поетика*. Нови Сад: Матица српска, 1992.
Павковић, Васа. „Јудитин Пут у Биробиџан“. У *Пут у Биробиџан*, Јудита Шалго, 179-180. Београд: Службени гласник, 1997.

Радојчић, Саша. „Ко говори? О песми Ненада Митрова *Маказе амо!*“. *Летопис Матице српске* књига 493, свеска 3 (2014): 270-275;

Хачион, Линда. *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Нови Сад: Светови, 1996.

Шалго, Јудита. *Пут у Биробиџан*. Београд: Стубови културе, 1997.

Шалго, Јудита. *Хроника*. Нови Сад: Студентски културни центар, 2007.

UDC

821.163.41.09-31 Шалго Ј.

Ljubica Šljukić

Original scientific article

Faculty of Organisational Sciences

University of Belgrade

„An Infinite Empire of Nonsense“: a reading of the chapter „The Original Sin of Nenad Mitrov“ in Judita Šalgo’s *Journey to Birobidzhan*

Bearing in mind that the analyses of Judita Šalgo’s novel *Journey to Birobidzhan* typically deal with the vision of a feminist utopia, this study centers on alternative artistic visions (neither male nor female). A less interpreted part of the novel – “The Original sin of Nenad Mitrov” will be analyzed and show parallels between conclusions that Linda Hutcheon made on poetics of postmodernism and poetics of the novel (implicit and explicit). This paper views the striving for the indefinable and elusive land of Birobidzhan (given through the Jewish myth of homeland) as reinterpretation and destabilization of one of the most common literary motifs – the quest motif. The motif relates to the vision of poetics and art in the postmodern world of the novel that lacks paradigms or coherence.

Keywords: Judita Šalgo, postmodernism, modernism, poet, metafiction, parody.