

Robert HODEL*
Institut für Slavistik, Univ. Hamburg

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 12. 2019.
Прихваћен: 12. 02. 2020.

АЛЕКСАНДАР ГАТАЛИЦА – WOLFGANG HEGEWALD: ЛЕКСИКОНСКО-ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКА КЊИЖЕВНОСТ И ДУХ ВРЕМЕНА

Чланак који следи заснован је на писаним интервјуима вођеним са писцима Александром Гаталицом и Wolfgangom Hegewaldom, који у својим делима *Велики рат* и *Речник живота* оба заступају прозу која је у великој мери обележена епизодичношћу, фрагментарношћу и енциклопедијским елементима. Да ли је „отворена форма“ ових дела постојала као намера и план на самом почетку писања? Да ли су кохерентна средства свесно употребљавана да би компенzirала распршену фабулу? Да ли дискрепанција између наслова и реализоване (фрагментирани) форме маркира скепсу наспрам идеологијских система, на начин како је то случај у постмодерној књижевности? Сугерише ли енциклопедијски начин писања и нелинеарни (с лева удесно) начин читања? Реагује ли таква једна књижевност на временске односе, који владају данашњим, структурисаним животом?

Кључне речи: епизодичност, фрагментарност, лексиколошко-енциклопедијско писање, речник, постмодернизам.

Велики Рат Александра Гаталице подељен је у пет поглавља која су насловљена годинама 1914–1918, а укупно има 27 поднаслова. У роману се појављује преко 70 ликова, реалних и фиктивних, једноставних војника, проститутки, трговаца, шпијуна, војних pilota, генерала, краљева, сликара, писаца, и сви они више мање заузимају одређени простор текста. Нема главних јунака, иако се поједине фигуре као нпр. оперски певач Ханс Дитер Уис, пољски легионар Станислав Виткјевич или трговац оријенталним зачинима Мехмед Јилдиз појављују више пута. А описани догађаји, који су хронолошки поредани, нису вредновани нити се разликују по свом обиму: љубавна веза српског мајора и једне Енглескиње, у којој обоје једно другом саопштавају свој јад на свом језику, мада тај други језик не разумију, али су ипак врло блиски, лежи у истој равни са првим војним нападом отровним гасом против мароканских и алжирских војника или Лењинова вожња „у запечаћеном

* fs8a023@uni-hamburg.de

вагону из Цириха у Петроград” (372). Променом фигура мењају се и места радње – Сарајево, Берлин, Београд, Вердун, Солун, Будимпешта, Истанбул, Москва, Париз... – а са местима радње и кореспондирајући језик: немачки, турски, руски, француски, енглески, шпански, талијански, старословенски, старогрчки... Прелази између појединачних сцена су нагли, често само једна реченица уводи нову тему, или пак наслов мотивише неки одељак. У већини епизода приповедач следи доживљај описаног лика, и нема надређене приповедачке инстанце, која овај моментални снимак поставља у један општи историјски оквир, „Велики рат” постаје тако сликом која је богата фасетама а истовремено и фрагментарном сликом прве велике катастрофе 20-ог века.

Лексикон живота (Lexikon des Lebens) Wolfganga Hegewalda је објављен 2017-е у Берлину, са 27 цртежа Anke Feuchtenberger, а графички је опремљен од стране Јовице Вељовића, који је за књигу развио посебно писмо. Лексикон се састоји од 100 абecedно пореданих натукница, чији обим варира од неколико редова до више страница.

Лексикон почиње са лемом (натукницом) „Ах” и „Адресар-слагалица” (*Adressbuchpuzzle*) а завршава са „Директор зоолошког врта” (*Zoodirektor*) и „Дихтунг¹ цилиндричне главе” (*Zylinderkopfdichtung*). „Ах” представља почетак једне песме Michaela Francka написане 1652-е, која је у својој краћој верзији доспела у протестантску песмарицу, која ће за 300 година касније рођеног јунака Achima бити важна „кад буде дошло време”; под натукницом „Adresar-slagalica” биће описане Achimove адресе становања – од источнонемачког места Klotzsche (код Дрездена) преко Рима до хамбуршког дела града Barmek-Süd, „Директор зоолошког врта” жели да постане седмогодишњи Zacharias, јер је од директора дрезденског зоолошког врта Wolfganga Ullricha своједобно добио једну књигу на поклон, а израз „Dichtung цилиндричне главе”, који је Zacharias најпре разумео дословно као поезију коју пишу цилиндарске главе, подсећа га на ВЕБ² „творницу дихтунга”, која се налазила на путу између Klotzschea и Radebeula, којим је он као дете са породицом ишао у посету тетке Anni. Ипак, не показују све натукнице, у којима име фокусираног јунака носи почетно слово те натукнице, и аутобиографске елементе; неке дају обавест о филозофско-теолошким занимањима и политичким убеђењима ликова или једноставно о куриозитетима као нпр. „Оса-паук” чија женка поједе мужјака након оплодње. Уопште конгломерат аутобиографских догодовштина, убеђења и размишљања дозвољава да се закључи да је то један те исти лик, иза кога неприкривено стоји аутор: једна „лексичка аутобиографија” (Ben Leu Sax).

1. О генези оба дела

ХОДЕЛ > ГАТАЛИЦА: Већ у књизи *Век*, која носи поднаслов „Сто једна повест једног века”, епизодичност и фрагментарност су основни принципи вашег писања. Да ли је оваква структура *Века* већ унапред била планирана или је она

¹ Игра речи на немачком: *Dichtung* значи и „песништво” а и технички израз „dichtung”.

² ВЕБ: Volkseigener Betrieb (Народно предузеће у ДДР-у).

резултат једног дуготрајног процеса у коме је нека друга, класична форма приповедања у коначници одбачена? Шта је довело до тога да се одлучите за ову 'отворену форму', и како је коначно та форма у *Великом рату* настала?

ГАТАЛИЦА: Живимо у времену када је након модерне разбијена слика века и света. Тог часа, када је постало јасно да свет неће напредовати из године у годину, те да било какав активизам који подразумева низ скупних и усаглашених уметничких акција и чинова више нема простора на уметничкој сцени – ступили смо на врата постмодерне која може имати мноштво поетичких квалификација, а једна од њих је да нам се у време после модерне једино може као целина понудити мозаична слика света. Не ради се о томе да писци више нису у стању да напишу толстојевски роман. Сигуран сам да смо и колега Hegewald и ја довољно искусни писци да би могли да напишемо по 1.000 страница и захватимо велики комад историје Србије и Немачке, али се ради о томе да смо ми уметници који живимо у данашњим данима и да не можемо бити ретроактивни и ретроградни, као што наше колеге музичари не могу данас компоновати у стилу Моцарта и Манхајмске школе, тако ни ми не можемо понављати обрасце литературе деветнаестог века. Дакле, да директно одговорим на ваше питање: никаква скупна или хомогена форма слике света у књигама *Век* и *Велики рат* није одбачена у коначници, већ су ове књиге од самог почетка замишљане као нека врста „разломљеног огледала” које своју снагу неће вући само из оног што је написано, већ и из оног што се налази ненаписано између а оставља се читаоцу да домисли. Мене као писца, отуд, већ деценијама највише узбуђује тај однос написано-ненаписано, јер ми се чини да је ова маргина текста, ова сива зона читалачког маштања, заправо највећи допринос постмодерне рецепцији књижевности уопште.

ХОДЕЛ > HEGEWALD: Да ли је мисао о лексикону, који радикалној фрагментацији текста не само да даје замах, него је управо и захтева, стајала већ на почетку писања или је то резултат једног процеса? Ако је у питању ово друго, шта је довело до тога да се направи тај корак ка отвореној форми? А ако је у питању оно прво, која искуства из пријашњих књига су водила ка овој одлуци?

HEGEWALD: На почетку је то био лексикон! Идеју за ову форму евоцирала је и образложила сама књига, и ја сам брзо схватио колико ми овај начин писања одговара. На почетку процеса писања било је само неколико натукница за које сам знао да би морале да уђу у књигу. А онда се лексикон, резонантни простор као и авантуристичко игралиште, снажно асоцијативно развијао, по самој логици алфавета, пролазећи кроз подручја суверенитета слова, а на задовољство аутора. Слобода кроз насиље форме – ово поетолошко правило аутора из круга *оулипо*³ падало ми је повремено на памет. Склоност ка игри фрагментима била је, верујем, одувек својствена мојој прози – не као израз неке моде или духа времена него као метода, да се властита искуства прикладно и прецизно изнесу у језику, дакле поетској кохеренцији. И још једна примедба твојој оквирној представи мога лексикона: Ја у сферу ауто-

³ Ауторски круг *Oulipo (L' Ouvroir de Littérature Potentielle)* основали су 1960. François Le Lionnais и Raymond Queneau, њему су припадали између осталог и Italo Calvino, Harry Mathews те Oskar Pastior. Циљ му је био ширење граница језика средствима формалне присиле.

биографског уобрајам свакако и филозофско-теолошка занимања, политичка промишљања, идиосинкразије итд.

2. Процес писања и кохеренција

ХОДЕЛ > ГАТАЛИЦА: Да ли сте у току писања одабрану форму приповедања осећали – како је то Wolfgang Hegewald једном за своју књигу *Речник живота* рекао – ослобађујуће? Као да сте се ослободили неке стеге, да се оно што се хоће написати присили у неку форму као у унапред сашивену хаљину, која се писцу „извана” (од стране приповедачке традиције) намеће? Да ли су с друге стране кроз ту слободу проистекле и неке друге тешкоће? Да ли Вам је било важно да се текстуална кохеренција, која се у традиционалним фикционалним текстовима у доброј мери развија фабулом (плотом) и сталним ликовима, компензира другим „поступцима”? У књизи нпр. упада у очи, да се извесни ликови појављују више пута или да се неки мотиви, као смрт, болест или глад понављају. Да ли сте у току писања такве „поступке” кохеренције текста свесно примењивали? И коначно, стоји ли у позадини текста и нека повезујућа идеја, која се може само имплицитно препознати, а коју је опет одредило само писање? Можда идеја рата као неограниченог умирања?

ГАТАЛИЦА: Да, осећао сам се ослобађајуће. У току процеса припреме за писање и самог писања, ја сам, да тако кажем, „заклети сакупљач детаља”. То подразумева мале и заборављене људске судбине, осветљавање простора које историја није запазила, третирање предмета у књижевности на фантастични начин, на крају и то: запажање једног мотива који може да послужи као везивно ткиво и лајт-мотив за много важније и веће приповедне целине. На овај начин долазимо до врло покретљивог начина спајања романескних одсека и заиста до могућности да традиционална фикционална хомогеност буде замењена неком врстом живе и врло креативне микро-уланчености. Овај метод применио сам чак на бруталан начин у роману *Велики рат*. Мотив привиђања, опажања онога што уистину не постоји, повезује толико различите јунаке: патетичног Карла Радека, руског револуционара, ироничну чак саркастичну Кики са Монпарнаса и романтичног Валтера Швајгера, немачког подморничара. Мотив предсказања повезује још једну иронично схваћену личност, Гијома Аполинера, још један патетични карактер Мехмеда Јилдиза, истанбулског трговца зачинима, и романтично схваћеног последњег аустријског цара Карла првог. Ту су и мотиви сплетке, мотиви двојника, мотиви завере, мотиви хрономотије или кретања кроз време, мотиви пропасти и коначног краја, да и мотиви глади и болести. И сви ови мотиви нису сада, као у класичној књижевности, ту да би обојили детаље, већ су они, да се тако изразим, „самостални литерарни модули” који имају важне везивне задатке. Сви они заједно хоће пажљивом читаоцу да кажу да у позадини заиста постоји повезујућа идеја текста, али да она сада не изниче из неке врсте идеолошког става писца, већ је плод слагања ставова ликова, слично као у театру. Ово

последње је најзанимљивије. Наиме, у постмодерној књижевности на вечни починак испратили смо „свезнајућег приповедача”. Укратко речено: он је умро. Нико сада не може одозго са погледом „доброг бога” више да посматра радњу свог романа и описује ликове у њему. Ми, нови писци, сада силазимо у арену и мешамо се међу наше ликове, глумећи у нашим књигама сваког од њих (отуд толико често и мењамо стил казивања). Ипак, нека не буде забуне: ми упркос томе имамо своје ставове, али су и они састављени из мозаичких гледишта. Читаоци *Великог рата* – јер и они живе у постмодерно време па су научени на ову врсту књижевног говора – су ипак са лакоћом приметили: у *Великом рату* нема негативних јунака (осим можда Фрица Хабера), већ је то заправо само и једино велики рат сам који све карактере увлачи у своју мрежу и тера их да буду оно што нису и никад нису могли помислити да ће бити.

ХОДЕЛ > HEGEWALD: У једном разговору си раније поменуо да си форму лексикона доживио као право ослобођење од присиле да пишеш једну јединствену причу. За разлику од Гаталичиног *Великог рата*, кохеренција у твојој књизи је дата тиме да јој у основи лежи једна јединствена аутобиографска личност. Али ипак и овде остаје фрагментарност и епизодичност као карактеристично обележје структуре текста. Има ли у овом лексикону, ако се изузме главни лик, средстава кохеренције, који су свесно утицали на стваралачки процес? Овде се може можда мислити на стил писања, који се између осталог манифестује у извесним формулацијама – језичким минијатурама, у којима се чини да језик упућује на самога себе: тако се нпр. делови намештаја означавају као „осветољубиви комади наследства” (351), Che Guevara као „харизматични убица” (105) или ДДР као „краљевство са оградом” (*Zaunkönigreich*, 325)⁴ – то су формулације које у току читања одзвањају и остају у уху. Или да ли је било и обрнутих захтева да би се опслужило жанр „лексикона”, да се свесно напусти кохеренција, и то на тај начин да се нпр. јунаку који је аутобиографски конципиран дају различита имена?

HEGEWALD: По мом строгом мишљењу нека се књижевна творевина препознаје по свакој појединој реченици, а не по фабули, штофу или предмету њеног описивања. Језичка дословна изражајност (*Wortlaut*) и ништа друго, отеловљује текст. То вреди за роман или новелу подједнако као и за књижевни лексикон. (Да се, међутим, језичким и стилским критеријима у садашњој пракси књижевне критике не поклања довољно пажње то је друга ствар.)

Алфabet као призма и калеидоскоп аутобиографског приповедања – ту су се за мене при писању уистину спојили високи степен слободе и једна регулирајућа свест о форми.

Ипак питање о средствима кохеренције остаје шкакљиво и неразјашњено. Лексикон прикрива мноштво прозних форми: мисаоне слике (*Denkbilder*), кратку причу, микроесеј, *miscellanea* (различити чланци, огледи, расправе), полемику, текст на овитку књиге, опажајне минијатуре, скице сећања, ... И при крају рада на лексикону (који се може посматрати и као категорички незавршив) кристализирала се за мене једна кохеренцијска метафора, при-

⁴ „Zaunkönig” на немачком означава врсту птице: царић.

поведачки мобил. Ако би се у лексикону окупљене диспаратне приповедачке честице и делићи узајамно подржавали, била би то срећа. Али то одлучује читалац.

Наслов

ХОДЕЛ > ГАТАЛИЦА: Како *Век* тако и *Велики рат* доносе у наслову са собом очекивање, да ће се велики историјски догађаји и временска раздобља опширно приказати. Ово очекивање стоји у јасној, намераваној дискрепанцији са оним, што се у овим књигама приказује: епизоде и прикази појединачних ситуација из живота појединца („Вилхелм Алберт Влођимјеж Аполинари Костровицки жели у рат”, 132), фрагменти „велике приче” („Пета армија Аустроугарске, под командом генерала Франка, преко Дрине напала је из правца Бијелина-Зворник-Прибој-Брчко”, 47), историјски детаљи („С пролећа 1916. [Севола] оснива прву јединицу за маскирање у историји ратовања”, 266), ретки документи („Наредба 327-ПП-1916.”, 259), појединачне напомене о „културном” животу и деловање ратног војног извештавања. Јесу ли ови наслови део стратегије деконструкције?

ГАТАЛИЦА: Да, на делу је управо стратегија деконструкције. Наслов је увек био важан, од *Гилгамеша* све до данас. У данашње време он има ипак и већу важност него раније. Он је први у низу мотивских елемената који је на себе преузео улогу везивања отворених крајева књижевног текста. Поново се налазимо на терену ненаписаног. Данашњим читаоцима се нуди много више маштања и домаштавања него ранијим. Најпажљивији међу њима знају да најпре морају да осете значење али и звучање, па често и укус и мирис наслова: *Смрт не носи часовник, Долина мртвих, Отац свих готских лекара, И снови су од снова*. Реч је о насловима, али и о правим микропричама од две до четири речи. Сам наслов *Велики рат* врло је занимљив. У српској литератури овај рат се увек звао Први светски рат. Знали смо да назив Велики рат користе пре свега Французи али и Италијани. Када сам размишљао како да назовем књигу, определио сам се за ове две речи пошто су оне у наш простор уносили нови назив за овај рат, али у исто време имале нешто митско у себи што говори о размерама рата, као што *Илијада* говори о величини тројанског рата. Када је књига, међутим, изашла дошло је до помало комичног „рецепционог шума”. Књига *Велики рат*, наиме, постала је тако популарна на српском језику да су и бројни историчари који су од 2014. до 2019. године писали своје књиге почели да користе овај термин уместо Први светски рат. Онда је дошло до такозваног „обрнутог плагијата”. Многи неупућени мисле данас – седам година након њеног штампања – да моја књига нема тако оригиналан назив, а заборављају да су наши највећи истраживачи овог рата, који су своја дела писали пре појаве *Великог рата*, Андреј Митровић, Васа Казимировић и Василије Крестић користили увек израз Први светски рат, те да су тек новији историчари, прихватили нови назив, практично га пресликавајући са корица моје књиге!

ХОДЕЛ > HEGEWALD: Наслов „Лексикон (Речник) живота” буди аналогиче према уобичајеним лексиконима, нпр. „Лексикон средњег века” или „Лексикон порезног права”, представа једног приручника чија тематска усмереност није ништа мање него сам живот. Амбиција не може бити универзалнија. И овде, слично као код Гаталициних романа *Велики рат* или *Век* настаје, дакле, циљана дискрепанција која се опажа као усмереност између опсежног научног дела и једне такорећи целебриране фрагментарности. Шта те је коначно нагнало да користиш термин „лексикон”, за разлику од појмова као што су „скица”, „цртице” или такође „енциклопедија [живота]”? И шта би била разлика да у наслову стоји „лексикон једног живота”? Је ли овде у питању извесна деконструктивистичка самоиронија, ако се живот из наслова на крају покаже као живот аутора или иза свега тога стоји убеђење, да сваки људски живот, ако се прикаже аутентично, заступа људску природу као такву (*condition humaine*)?

HEGEWALD: У току прве фазе рада на књизи радни наслов је гласио „О ах, ох, о ах – јој” (*Von Ach – Oh, von Ach – Weh*), а „Лексикон живота” је фунгирао као поднаслов. Онда сам окренуо наслове играјући се, и одмах ми је било јасно, да је тако убедљивије.

Лексикон је за мене речник *par excellence*, а енциклопедија, нпр. има један јачи семантички додатак, примесу дидактичког, одгојног. А осим тога нудила се и лепа асонанца: лексикон живота (на немачком *Lexikon des Lebens*)... живот је, оно што се уклапа ни у један лексикон. Напетост антрополошког универзализма и парадокса конституише лексикон живота.

Филозофска димензија

Постмодерна се са Lyotardом тумачи као крај „велике приче”, као одрицање оних модела објашњења света, који увек легитимишу и неку политичку праксу – од хришћанског мисионарства и комунистичке светске револуције до настојања модерних демократија да се хуманитарне катастрофе осујете војним интервенцијама и да се инсталирају демократске владе. Ни просветитељству није по Lyotardu успело да легитимише једну општу и обавезујућу рационалност. Зато треба на место „великих прича” да наступи мноштво „дискурса”, који попут Wittgensteinових „језичких игара” имају сваки понаособ своје критерије рационалности, своја појединачна „правила игре”. Овај мултилатерализам је, да применимо један актуелни појам, којег би себи са Paulom Feuerabendом најбоље могли представити као мирољубиву напоредност различитих „традиција”, са успоном Кине одавно мутирао од мисаоног модела ка стварности.

ХОДЕЛ > ГАТАЛИЦА: Коју улогу је за Вас играла постмодерна, у Вашем развоју као писца, мислиоца и научника и коју улогу игра постмодерна критика „велике приче” у *Великом рату*? Да ли се фрагментирање текста треба схватити као протутежа оним историјским покушајима који покушавају да

Први светски рат прикажу као свеобухватно тумачење историје, и да ли се отвореност романа према догађајима и патњи свих страна треба схватити као корелатив једног националног виђења „великог рата” – можемо овде помислити нпр. на представу „српске Голготе”?

ГАТАЛИЦА: Како сам ступио на књижевну сцену (тек) 1993, за мене је пост-модерна била одмакао ако не и завршен процес. Пад берлинског зида 1989. који је коинцидирао с писањем моје прве књиге *Линије живота*, по мом уверењу означио је и крај постмодерне у ужем смислу те речи. И нисам само ја тако мислио. *Велики речник књижевних термина*, на којем су радили најбољи југословенски филолози, са преко 2.500 одредница, објављен 1984. године, чак и нема термин постмодерна! Стога сам се ја осећао од самог почетка као неко постмодерно сироче. Изгубио сам књижевну домовину пре него што сам и добио њено држављанство. То се касније показало као нешто веома позитивно за моје стваралаштво, јер сам, као литерарни апатрид, пронашао оригинални стил на средокраћу између магијског реализма и постмодернизма. Упркос томе упорно сам (све до данас) код књижевне критике сврстан у постмодернисте, вероватно зато што сам (заједно са Светиславом Басаром) први који је написао причу од преко четрдесет страна у којој је јунак један нацистички законописац (Конрад Лудвиг Абендрот, прича „Венецијанско огледало”, збирка *Мимикрије*) у временима непосредно пред Други светски рат. То је 1995, када је прича написана, код нас још било светогрђе, и то из једноставног разлога што критика ништа није научила од Данила Киша и још је сматрала да писац може да пише само о ономе што исходи из његових непосредних искуства. Но, оставимо по страни неукост критике. Када сам почињао да пишем *Велики рат* био сам свестан да велика прича станује само у срцу малог човека. И све велике речи као голгота, офанзива, фронт, или армија емотивно су састављене од збира појединачних надања и страдања. Још једно сазнање навело ме је да овако мислим. Први светски рат није био сукоб са највише погинулих у 20. веку; релативно гледано, према броју становника, турски погроми приликом освајања Европе све до 1529. године однели су више живота, али нешто друго давало је писцу за право да посматра малог човека. Први пут у историји ратовања, у рат су кретале људске индивидуе са изграђеном самосвешћу, однегованом на еманципацији у доба „Fin de siècle”, те је смрт сваког војника била равна трагедији.

ХОДЕЛ > HEGEWALD: Да ли се крај велике приче, који је често повезан са Бартовим „Смрт аутора” може односити и на властиту биографију? Може ли се и сопствено ја описати само као сума различитих идентитета, тако да је избор различитих имена за једну те исту особу само конзеквентност? И ако се ни сопствени живот не може испричати као „прича”, стоји ли ова „капитулација” онда као пример за било који покушај модела објашњења света?

HEGEWALD: Одакле потичу жудња и захтев за хомогенитетом, одакле потреба за редом, који признаје и поштује властиту историју само уређену и као онтолошку сингуларност? А у приправности одмах држи такав један херојски појам као што је капитулација, чим тај захтев наиђе на скепсу? Мене, и као аутора, више интересује разлика (диференција) него идентитет, који изјаву

„Ја сам ја” држи за таутолошку информацију (*Selbstauskunft*). Данас је пре свега појам аутентичности представник ове праксе самопотврђивања (*Selbst beglaubigungspraxis*) – бренд-производ који се као масовна роба може добити на сваком киоску свести. У појму идентитета, како је то једном умесно формулисао Lothar Baier, имају спој (рандеву) полицијски језик и биологизам. За мене постмодерна није нити епохална најава нити одјава филозофско-идеолошких модела објашњења света, него једна артистичка метода, једно поетолошко проширење репертоара, које ми користи да би приповедачки изашао на крај са комплексношћу и амбигвитетом искустава. За мене вреди увек примереност језичких модела; ја не говорим ни у ком случају неком елитистичком загонетном речју.

Да демонстрирам то на самом себи: Као убеђени протестант агностичке опсервације налазим се и обитавам у великом ехопростору традираних приповести света и покушаја објашњења света и држим се Jean Paulove представе о недовршености претпоставке Бога. Као савремени аутор играм на карту распарчаности (фракталности) и фрагмента, не би ли на тај начин наративној самоимплификацији оставио што је могуће мање простора.

Још једна фуснота: Слављење велике приче, течне, врло радо проткане са нешто магије и по могућности лако преводиве на енглески, перманентног епоса 4 генерације, је коначно само уобичајена рекламна стратегија „комерцијалног реализма” (James Wood), који у временима радикализирајуће економије скретања пажње себи радо приписује врховно власништво над тумачењем шта је светска литература.

Рецепција

За фрагментарно, лексиколошко-енциклопедијско писање је карактеристично – можемо се при томе сетити Павићевог *Хазарског речника* – да читаоци сами могу склопити свој пут лектире, који не следи традиционални „линеарни” начин читања с лева на десно. И овде се субјективност приступа, или другим речима, напуштање јединственог модела тумачења, одсликава „иконографски” у самој структури текста.

ХОДЕЛ > ГАТАЛИЦА: Велики рат је структуриран хронолошки а и радње неких ликова, који се више пута појављују, бивају разумљивијим, ако се роман чита с лева на десно. Да наведемо један пример: Оперског певача Hansa Ditera Uisa упознаје читалац у лето 1914-те у Берлину, када он пева „Don Giovanni-ја”, а са исте бине један официр чита „кајзеров проглас” „Напред у рат!”. Uis се појављује поново, када он организује концерте на фронту, а у „ослобођеном Бриселу” изводи први концерт. После тога је ипак све свеснији тога да га држава инструментализира: У једном рову (у току борбе) одговара он певајући једном енглеском колеги-басу, а кад буде поново у Берлину не жели да своје певање поново стави на располагање: „Ја сам уметник” (130). Он губи свој глас, мора га лечити лековима, мутира ка лирском тенору и појављује се

у књизи још једном, последњи пут, овај пут као мртвац: „Ја сам Hans Diter Uis: ја вичем, али ви ме не чујете” (468). Лик Уиса даје егземпларан увид у лутање једног уметника. Па ипак и *Велики рат* се може, иако у мањој мери него *Век*, читати као збирка појединачних, релативно самосталних епизода, које дозвољавају да се књига не чита линеарно, него унапред или уназад, а дозвољава и у лектури велике паузе у смислу великих временских размака, између појединих тренутака читања књиге. Имате ли податке о томе, како се *Велики рат* чита (од стране публике, тј. читалаштва), без обзира на чињеницу да је продано преко 50.000 примерака? Идеја нелинеарне лектуре може најпре да звучи као необична, али се она намеће већ код дела попут Jean Paulovog *Титана*, или Proustovom *У потрази за изгубљеним временом* – за разлику нпр. од романа са наглашеном фабулом попут *Злочина и казне* Достојевског или Фонтанеовог *Effi Briest*. Сматрате ли да је нелинеарно читање за *Век* и за *Велики рат* прикладно, у неку меру предодређено?

ГАТАЛИЦА: Литерарна нелинеарност није сама по себи естетски доживљај. Сложићете се да не узбуђује само по себи ако неки текст читате по реду, као што само по себи није узбудљиво ако тај текст читате на прескок. Оно што јесте узбудљиво у нелинеарној композицији јесте што испод сваког казаног стоји прећутано. Слично је то као у музици: зашто је сваки стакато тон узбудљивији од сваког легато тона? Управо стога што када одсвирате стакато тон он брзо постигне свој акустички максимум и још брже тоне у тишину. То нагло тоњење у ништавило нечег што је тако тонски јасно и светло праснуло у нашем уху, узбудљиво нам говори нешто о тону али и његовом наличју – тишини. Код легато тона, знамо, ствар је сасвим друкчија. Он брзо стигне до своје акустичке заравни и тај максимум задржава током читавог трајања тона не остављајући простор за стрепњу, наговештај или претњу. Нелинеарност књижевне композиције подсећа на стакато тон. Споменули сте четири епизоде великог певача Уиса. Тако растављено представљене читаоцима, оне просто маме све да замишљају шта се с тим карактером дешавало између, јер четири епизоде су ту „pars pro toto”, а то „toto” попуњава се месом читаочеве маште. Ипак, нисам чуо да су читаоци мог романа њега читали на прескок. Сам сам извлачио на један документ само приповедну линију Мехмеда Јилдиза или Сергеја и Лисе Честухин, или певача Уиса – главних јунака романа – и приметио да оне доста губе на ономе што зовемо фино приповедно ткање, ако нису у окружењу других судбина. Једноставно се губи тај хук многогласности који доминира читавом књигом. И на овом примеру види се колико сам ја заправо својим стилем удаљен од постмодерне комбинаторике исто колико сам јој и близак. Најједноставније речено: само линеарним читањем *Великог рата* постиже се чар нелинеарног прихватања појединачног јунака. У игри рецепције приликом читања ове књиге је и чекање, нешто чега нема у чистом нелинеарном читању (које одмах прескаче до жељене одреднице). Читалац наике по четрдесет страна чека шта ће се догодити са Хансом Дитером Уисом, а други јунаци који се пењу на сцену романа показују му како време пролази. Када се поново врати лик певача Уиса, читалац је већ „пријатно намучен” очекивањем и неизвесношћу

(сасвим сличном енглеском изразу „суспенсе”), па га прима као себи врло блиског и драгог јунака за којим је чезнуо и чека да с њим настави да пати. Овај осећај је чини ми се направио успех у читању *Великог рата*, те је тачан податак да је ова књига у земљи од 7,5 милиона становника продата досад у приближно 50.000 примерака.

ХОДЕЛ > *HEGEWALD*: У *Лексикону живота* се нелинеарно читање, избор појединачних натукница и дужи прекиди лектире управо сугеришу, – не само самим појмом лексикона, него и упутама на крају једне натукнице на другу натукницу. Ја сам лично био нпр. радознао код натукнице „Захтев за иселавање”, која упућује на леме „Адресарска слагалица” (која опет стоји испред „Захтева за иселење), „Граница” и „Осуда самог себе”, да се следи један могући траг ДДР-а. Тиме се карактер лектире променио одлучујуће: није све што је након повратка на почетни чланак следило „надесно”, било непознато, а није се ни све што се налазило „улево” могло обележити као „прочитано”. Треба ли сваки читалац да (у)чита свој сопствени свет? Је ли и то израз убеђења да не може бити јединствене приче, да све мора остати фрагментарно, ако се жели полагати право на стварност и аутентичност?

HEGEWALD: Од Rora Wolfa сам пре извесног времена чуо (и присвојио) примедбу, да он као читалац фаворизује књиге које се произвољно могу на било којем месту отворити и са ужитком и користи почети читати. Зар не би било могуће да је начинима писања, који воде рачуна о овој склоности, чисто рецепцијски, особен и један виши еманципаторски потенцијал, који узима заозбиљно читаочева права слободе? Не узима ли инсистирање на линеарности и целовитости приче читаоца у неку врсту заточеништва, јер он уопште ништа не разуме, ако нпр. отвори књигу на поглављу број 8? Не поспешује ли обавеза ка абули, радњи и развоју пре неку врсту масовног туризма читалаца, јер су сви успут на главној улици хронологије или булевару психолошке плаузибилности, од стране 1 до стране 813?

Ја предлажем једну промену перспективе по питањима естетике рецепције.

Дух времена

Фрагментарна, лексиконско-енциклопедијска форма омогућава лектуру, која се састоји од кратких временских јединица, које могу да буду релативно далеко једна од друге (мисли се на време читања). Лектира може остати и непотпуна, дакле, опет „фрагментарна” и она ће то уистину неретко и бити, пошто класични потицаји погонског и покретачког приповедања недостају и свако поглавље, сваки чланак поседује сопствену вредност. Оваква форма лектире и усвајања знања је данас, као вероватно никада раније, постала пракса: ми тражимо по интернету циљано натукнице. Пробијамо се са раније непојмљивом брзином у различита поља знања, попуњавамо празнине даљњим интернетским страницама, састављамо, комбинирамо. Чак и књижевни теоретичар, који је неки текст прочитао више пута, прочешљава његову дигиталну верзију према одређеним појмовима, да би се неки мотиви или ликови што тачније испитали у самом корену. Фрагментарно-епизодијс-

ко писање излази, чини се, у сусрет данашњем „временском менаџменту”. Наше време се састоји – а то почиње већ са предшколским узрастом – из „временских оквира”, у којима ми најчешће спроводимо различите, јасно разграничене функције. При томе је општи такт све бржи – да ли да се ради о Трамповим кратким вестима из светске јавности преко твитера, року лежарине производа у великим лагерима или пак музичким хитовима, који се од 2000-те појављују у сједињеноамеричкој листи хитова „Billboard Hot 100”: док су ови у години 2000-ој трајали просечно још четири минуте, скратили су се до 2017-е за добрих пола минуте.⁵

ХОДЕЛ > ГАТАЛИЦА/HEGEWALD: Верујете ли да књижевност или макар један део књижевности, мора нужно прихватити ову реалност и њој се подесити? Да ли је структура Вашег дела израз измењеног искуства времена? Почива ли менаџмент времена и у продукцији Ваше књиге – да ли Вам је ова структура омогућила да у релативно кратким временским јединицама завршите делове текста, слично неком аутору који пише песме или кратке приче?

ГАТАЛИЦА: Када је реч о кварцном часовнику онда време протиче тачном осцилацијом кристала; када је реч о времену које протиче у хуманом свету, онда се време броји само оним што је упамћено. Порекло памћења испитујем у свим својим књигама а нарочито у последње две: *Велики рат* и *Последњи аргонаут*. Знамо да је људско памћење селективно. Не само да дуже памтимо ружна него лепа сећања, него понекад упамтимо један неважан податак а не знамо зашто смо то учинили. Људски мозак је, дакле, супротан хардверу рачунара. Књижевност је у најдубљој вези са овим хуманим мерењем времена. Она је, чини ми се, одувек оперисала временом тако што је преспајала неочекиване крајеве. Време је категорија која се нарочито слободно схвата у литератури. Из само једног разлога: у роман улази само оно што је битно, а изоставља се све небитно. То мора да прати и време казивања. Укратко речено: у неколико секунди може у роману толико да се догоди да то захвати и по двадесет страница, а онда може у једној или с неколико речи да се прескоче године. Ново схватање времена у реалности које интернет распарчава на мале јединице које могу да се призову на један клик, свакако утиче и на књижевност – ипак више на рђаве него на добре писце. Обиље информација и њихова доступност чини да се у књижевности појављује све више детаља, и то оних који су дословно преписани и преведени са интернета. И раније су се писци служили различитим списковима, сазнањима која су пронашли у стручним књигама, или у дневној штампи, али данас их интернет напросто зове да све то користе у већој мери. Ово не погодује књигама које морају бити добре у свим детаљима али пре свега – у целисти. Задатак писца није само да пронађе мноштво грађе и оних малих ситница које чине књижевност, већ да све то усклади у једну велику целину. У том послу уједињавања мотива и детаља интернет није од велике користи. Моје књиге писане пре интернета,

⁵ Yannik Ramsel. Трешње у глави. Шта Модерн Талкинг има са све мањим распонем наше пажње / Kirschen im Kopf. Was Modern Talking mit unserer sinkenden Aufmerksamkeitsspanne zu tun hat. *Der Spiegel*, Nr. 21 / 18.5.2019, S. 98.

као што је књига *Век*, отуд се не разликују много у односу на књиге писане у доба интернета као што је *Велики рат*.

HEGEWALD: Пошто је искуство времена део мога искуства света, оно се свакако меша и у моје писање. Да се избор неке форме попут песме, кратке приче или фрагмента поједностави на односе времена свакодневнице неког аутора, није, макар по мени, довољно нити исправно. Недавно се Clemens J. Setz у једном говору у Клагенфурту с презиром изразио о песничким клишеима: Да песнику „плашљивом од погрешака као поду неке читаонице у универзитетској библиотеци”, за његов посао требају лабораторијски услови рефугиума (уточишта), е да му не би сметала бука света. И још да макар напоменемо и да краћи текстови предусловљавају већу концентрисаност досетке него неки роман, који своју фабулу мора да одради, или пак понека аутофикционална проза за велике екране са својим нарцисоидним варијацијама калеидоскопа. Такође једно питање времена.

Имплицитна убеђења

Оно што књижевни текст разликује од једног научног дела јесте присуство аутора. Па иако он према Барту утолико може бити „мртав” јер он више не шаље јасне „интенције”, ипак је он у свом начину мишљења и по формулисању текста свеprisутан. А ова присутност увек иде скупа и са одређеним погледом на свет. Наравно да је овај поглед на свет у развоју књижевних дела од средњег века до 21. века све мање и мање дат експлицитно. И *Велики рат* као и *Речник живота* се убрајају у овај развој, и то утолико што њихова фрагментарна структура већ сама по себи преферира имплицитност.

Ходел > Гаталица: Имплицитни став, који се назначавачу у *Великом рату* јесте скепса према рату као форми решавања конфликта и као кодифицирајућег елемента националних идентитета. Ово се показује нпр. у механичком набрајању мртвих у битки за Вердун (механичко набрајање подсећа на Толстојеву приповетку „Севастопол у мају”): „Карл Франц (човек издуженог лица), војник Макс Гонхајм (ћутљиви скелетија из града Л.) [...], следи даљњих 13 имена], собација Едуард Шефер и још 12.110 Немаца из 3,7. и 18. армијског корпуса, погинули су нападајући Французе на првом километру. [...] Војник Гастон Марешал с наочарима велике диоптрије, војник Уго Леон Алфонс (који је сањао да оде на Капри) [...], следи даљњих 15 имена], најбољи сарач у Шампањи Робер Бивињи и заједно с њима још 11.470 војника 30. француског корпуса погинуло је на првом километру бранећи парче блактаве земље око Вердена” (235–236). „На пет хиљада метара верденске низије [...] погинуло је седамсто хиљада војника”, а да ниједна страна није освојила ништа (238). Води ли рат нужно ка моралном паду оба табора? И делите ли убеђење Арчибалда Рајса на крају књиге да се људска душа не мења, тј. да не учи ништа из прошлости?

ГАТАЛИЦА: Најпре ово што је симпатично: речи Арчибалда Рајса које спомињете нисам пронашао ни у једном његовом документу, већ сам их за потребе романа измислио, сматрајући их прикладним ставу и држању овог великог криминолога. Но, да одговорим на ваше питање. Роланд Барт је у праву и није у праву. И сам сам у ранијим одговорима, релативизовао положај аутора у односу на ранија времена. Ипак, књигу пише једино аутор и он током процеса писања, по мом суду, игра племениту игру са својим читаоцима. Он, наиме, оперише осећањима и њиховим очекивањима. Аутор је отуд у власти да успе у том послу или га потпуно упропасти. Сведоци смо невештине многих аутора који на први поглед доста успешно глуме ваљане писце (у Србији је реч о све већем обиму писања љубавне литературе). Када почнете да читате такве „јубиће” видите да су аутори научили и како се користи грађа, па чак и то како се конструише роман, али их одаје лош укус на свакој страници, јер једноставно рђаво и тенденциозно управљају емоцијама. На том нивоу моделовања емоција види се заправо прави писац и ту се он најпре разликује од лажног. Ипак, ако се у структури романа подигнемо мало изнад овог базичног нивоа, видећемо да писац има различите стратегије. Негде он сугерише свом читаоцу да се „мало повлачи” и „препушта реч” својим јунацима; негде другде, као у фрагменту који сте цитирали, писац оставља да о јунаку проговори једна његова карактерна црта. Ипак, треба имати у виду да су то све стратегије намењене прављењу бољих и непосреднијих односа унутар саме књиге. И кад је присутан и када се стратегијски повлачи, писац своје књиге је стални Демијург свога литерарног света, па на неки начин, и господар емоција својих читалаца. И да завршим овај плодносни разговор два писца и Вас, као нашег модератора, те да одговорим на последње питање које сте ми поставили: рат заиста не оставља победнике и побеђене, посебно то не чине ратови који су се водили на крају 20. века. У времену „интелигентних бомби” и готово бескрајног терена медијске и сваке друге манипулације, искључен је сваки ратни хероизам, те у ратове полазе прљави људи који из ратова излазе још прљавији. Први светски рат је вероватно последњи сукоб човечанства који је подразумевао легендарну мудрост војсковођа и беспримерни хероизам војника.

ХОДЕЛ > HEGEWALD: „Крајем августа 1983-е саопштавају црвени буржуји (*Lumpenfürsten*) Achimu наредбом да мора да напусти земљу у року од четири недеље. Ово „помиловање” је повезано са гомилом бирократских регулација: полицијске потврде о добром владању и здравствена потврда, потврда о непостојећим дуговима код кредитних установа и најмодаваца, потврда о испису из држављанства [...]” (67). У књизи владају полемички тонови, не само у односу према „црвеној буржоазии” (*Lumpenfürstentum*, 67), они се појављују поново у сцени из Хамбуршке академије уметности: „деспотски цанкији проминенције” [...] вођени извана, између овисности о слави и егоманији, тетурави инвалиди опажања, они који живе према закону фељтона, и властодршци фељтона, неспособни за нежну емпирију” (337). Може ли се захтев за „нежном емпиријом” схватити као кредо аутора, који стоји насупрот сваком облику идеологије, поготово ако се она облачи у одору службе и власти? Или се спознајни потенцијал књиге скрива у језичким минијатурама?

HEGEWALD: Оно што разликује књижевно од научног дела, јесте присутност звуковне стране језика (*Wortlaut*). Поезија је један специфичан модус спознаје: хтети нешто пронаћи средствима језика и у простору језика, а што се другачије не да открити. Петер Бицхсел је једном упозорио на речи које се појављују само у једнини. Код речи „светоназор“ (*Weltsicht*) са полагањем права на ексклузивно заступништво, на пример, постаје ми неугодно. Множина „светоназори“ (*Weltsichten*) била би ближе моме схватању појма истине поезије: свет као светлцави, блештави, неизмерно дубоки, величанствени светоназор, који захтева да се о њему расправља, све док је човек на овоземаљском свету код куће.

Нежна емпирија, језичка виртуозност предочавања и смисао за егзистенцијалну комику – јесу, како ја то разумем, добре, нужне претпоставке за писање и приповедање.

Превод: Сеад Поробић

Robert Hodel

HEGEWALD – GATALICA: DIE LEXIKALISCH-ENZYKLOPÄDISCHE
LITERATUR ALS AUSDRUCK DES ZEITGEISTES?

(Zusammenfassung)

Der vorliegende Artikel baut auf schriftlichen Interviews mit den Schriftstellern Aleksandar Gatalica und Wolfgang Hegewald auf, die in ihren Werken *Veliki rat* und *Rečnik života* beide eine Prosa vertreten, die maßgeblich vom Episodischen, Fragmentarischen und Enzyklopädischen geprägt ist. Folgende Fragen stehen im Vordergrund: Hat die „offene Form“ schon von Beginn an bestanden? Sind bewusst Kohärenzmittel eingesetzt worden, die die weitgehend aufgelöste Fabel kompensieren? Markiert die Diskrepanz zwischen Titel und realisierter (fragmentarisierter) Form eine Skepsis gegenüber bestimmten ideologischen Systemen, ähnlich wie dies in der postmodernen Literatur der Fall ist? Suggestiert das enzyklopädische Schreiben eine nicht lineare (von links nach rechts fortschreitende) Lesart? Reagiert eine solche Literatur auf zeitliche Verhältnisse, die das heutige, strukturierte Leben beherrschen?