

Владимир Б. Перих

АРХЕТИПСКА ПОЛИФОНИЈА СКРАЈНУТИХ ЕХА

Мирко Демић, *Ђушања из Горе*,
Агора, Нови Сад, 2016

Ако су ратни „дијалози” у рововима *Ашаке на Ишаку* донели став да су зараћене стране „на заједничком задатку убијања тишине” (Демић 2015: 58) онда, у изврнутој хипотези износимо став да су *Ђушања из Горе* поље вишеструко генерисаног и комплексног деловања мука. Безвук који окружује централни топос, Петрову гору, је саблажњив, гротескан, вилински грлен, наслојен гласовима умрлих. Празнина која обавија тишину меланхолични је одјек калуђерске спутаности да „говори”, она је нема песма монаха Петра, једног од медија кроз који писац пропушта архетипску повест о кордунском топосу. Да би феноменолошки оголио човека до сржи, Демић у његова уста апокрифно ставља молитву очишћену од речи. Трансценденталност наративних медитација преводи фокализатора приче у стање заглашујуће јасноће, налик таоистичком изненадном просветљењу, а то се поклапа и са намерама самог аутора да читаоца доведе у стање колективне освешћености.

Хибридизација топографије и митологије дише у Демићевој прози. Дистопијско Заумље као мртворођенче денотира ка Крајини као имплицитно учитаном ентитету. Сисција, Сисак је део римског хронотопа у роману. Петрова гора се у неким картама обележава као пустиња и у наративном ткиву исијава значења. Она је демијург, творац живота и смрти, а не наратор, који се, бартовском стратегијом самоукидања, уклања из приповедног парергона. Она је представљена као оличење непропадљивости, као божанство. У легендарној визури шу-

мовита гора је осликана као острво изнад облака, што се уклапа у митолошку парадигму вертикале коју чине небо-отац и земља-мајка.

Полисемичност горе у Демићевом роману задобија тешко сагледљиве размере. Петрова гора је женски принцип, мајка. Када иницијални наратор каже да „срцу те Горе, у самој њеној материци, на десетину лаката испод њене површине, обмотани неколиком слојевима иловаче (постељице тврдог заборава), већ вијековима леже тијем мнозине људи, знаних и незнаних, важних и неважних” онда можемо да повучемо фрајевску линију додира овог света са сликом мрачног завојитог лавиринта, утробе немани женске родности, која се често појављује у античким јуначким трагањима тезејског типа. Умножавање женског, горског гласа, аутор реализује кроз обличје Г(в)оздане, демонске хигијеничарке и вилинско проплакивање. Хтонска Г(в)озданина фокализација приказује Петрову гору као вретено света, пупак света, Axis Mundi, а њене реплике које сведоче о прогањању одлуталих душа и о саплеменичком егзорцизму оправдавају жанровско одређење овог романа – фантазмагорију.

За разлику од сликарског хермафродитизма на скици „Пијаног брода” Саве Шумановића у *Трезвењацима на њијаној лађи* и гротескног, хормонског кратког споја у виду наказног „женског батаљона” у *Ашаџи на Ишаку*, у *Ђуџањима на Гори* имамо осликавање чисте библијске андрогинности кроз дијалог Адама и Адаме. Платонска прича о раздвојености мушког и женског и кружењу анимуса и аниме са бескрајном чежњом да се споје, видимо у Адаминим речима да је Адам њен завичај, „једини извор носталгије”. Но, није ово једини план андрогинности у роману. Приповедачево ухо експлицитно је и мушко и женско а претња од рашчетворености, раздвојености већ раздвојеног сагледавамо у братском тетралогу парова – браће по матери и браће по ћаћи.

Дискурс о болу Демић исписује библијском тематиком кроз пенталогiju, било да је реч о Христовој (лименој) немој души коју емпатично сажаљева у причи „Jesus Nazarenus rex Iudaeorum” из *Молских акорада*, било да је реч о телесним пукотинама самог Адама из последње књиге. За Адама је бол „оса око које се свемир врти до вртоглавице”, он је егзистенцијална константа. Обртање које мушки део библијског андрогина преваљује преко језика, постаје осовина око које се врти читав инверзивни поступак романа и према коме је „Апокалипса сам почетак”, пролог је на крају а епилог на почетку.¹ Овај

¹ Демић се теоријски поиграва чак и онда када наратија изгледа потпуно колоквијално. Када Адама говори да је постала женом да би увећала разлику а смањила удаљеност, тај исказ можемо апстраховати, оба пола узети као бинарне опозиције које се деконструктивно јуре али се не сустижу. Константно измицање можемо схватити овде као разлику, одлагање, оно несводиво међу опозитима.

вертиго који аутор реализује не само кроз овај роман већ и кроз поменути поредак књига у пенталогии, има за циљ приказивање суштинске дезоријентисаности више него ограниченог човека – и у тексту а и у животу.

Фигура пророка је једна од централних у роману. Пророк, монах Петар, именован је везан за камен, за Гору. У себи, у јукстапозицији, он садржи и благослов и проклетство. Пророк је тако плод Господње похоте, посредник заумних визија, мартир, мученик, метафора за полу-гу колективног несвесног, средство којим светина сама себе одржава у покорности али и човек који живи у језику, јер „онај ко је способен да се чуди свакој изговореној речи или најпростијем догађају, није изгубљен за пророштво”. Пророк је тако формалистички заглаван у мит који говори о непознатом и који је „заглаван у срце велике тишине”.

Следећи у низу приповедача, после калуђера Петра, чије се усахло мученичко тело, готово митски преточило у извор чистих, калуђерских суза, налази се Лешо Дијаковић, самоуки ђак. Самоумањеност овог приповедног гласа кореспондира са религиозном, средњовековом анонимношћу. Овакав идентитет је празан, отворен, суштински недефинисан, он је „*nomen nescio*”, а добро знамо афинитет аутора да бира управо овакве апоретичне феномене да би могао кроз њих да проговара о животној трансценденцији, о ономе што нам је неухватљиво. Приповедање о ћутању је заправо једини начин одлагања краја постојања што се експлицитно и наводи у последњој глави књиге.

У петокњижју смо имали клизања наратора у домен анималног, киничног, као у случају пса Аргуса (у *Ашаци на Ишаку*) или циничног сурвавања где се наратор доживљава као надувана плутајућа лешина од туђих прича (у *По(в)рајничком реквијему*). Скептицизам, мизантропија и цинизам су предуслови да би човек могао да се одљуди и да би у тишини могао да пронађе глас сопства. И зато монах Петар узвикује: „Рај је тамо где нема људи.” И зато апостол Петар очајнички бежи од људи да би спас пронашао у самоћи. И зато „одсуство људи и живота, предуслов је за стварање, а не прилика за исказивање снаге своје молитве”. Ћутња је цинична реакција на отупелост чула која настаје као последица „цивилизаторског напретка”. Оно чему безнадно тежи аутор у трећем делу књижевног пентаптиха а што се рефлектује и у последњем роману је „сневање о људима какви никад нису били, нити ће икада бити”.

Мирко Демић у *Ћушањима из Горе* развија даље своју философију зла релативизујући категорију „доброг” до краја кроз дијалог Петра и Павла: „Нема добра а да није склоно кварењу и пропадању. Зло је вјечни квареж!”. Да је зло гравитација које магнетски привлачи људе, да од ње лако настаје Апокалипса, и приватна и национална и свеопшта,

аутор је показивао кроз читав циклус романа, кроз миниесеје о мржњи, почев од оног у *Молским акордима*, где се заглашујуће урлање непријатеља прогонитеља приказује из тачке гледишта портрета на зиду који у обрнутој перспективи посматра деструкцију куће прогоњених, у *Трезвењацима на пијаној лађи* где су људи на балканском поднебљу изложени мржњи „која запљускује из сваког ћошка попут помија” или оног у *Аишаци на Ишаку*, који приказује ратну морфологију телесних сакаћења. Овде је зло продукт међуљудских односа а не неке трансценденталне силе. Оно у великој мери проблематизује било какав облик теодицеје. У по(в)ратној свакодневици препуној зла, човек остаје без бога, остављен зјапећој егзистенцији која пулсира у самоћи.

Брижљиву конструкцију идеје самоће Демид започиње из центра, из Горе, стене Спаса, речима: „Погледа ли неко из подножја на ову стијену, видјеће тененску тврђу како се сиви, попут сокола слетјелог да отпочине дуга летења (...)”. Ова романтичарска представа усамљености лајтмотивски одзвања читавим романом изнова показујући и доказујући да је „самоћа први услов сваког постојања”. Безљудни предели у којима пребива монах Петар и у којима потврђује себе, стапају се са собом. Идеал самоће кореспондира директно са обезбљућеним крајинским, реквијемским пределима у којима суштински повратак није могућ и где сваки артикулисани звук живота бива прогутан заједно са прогнанима. Човек је на свету суштински сам – од зачећа до мрења.

Посматрајући *Ђушана из Горе* оптиком новог историзма, видећемо да Демид у историји и кроз историју тражи човека, оно суштинско, есенцијално у њему. Приповедање о поменутој стени Спаса са које се види Крајина како се сужава и смањује, и метаисторијско провлачење приче о средњовековном краљу Петру Свачићу, у ствари је нарација о надживљавању људског и пропадљивог. Након свих краљева, ратника, држава, нација, остаје Гора која не припада никоме а којој припадају сви. Демид нас кроз историју суочава са чињеницом да смо суштински као физичка тела небитни, а то нас поново кружно наводи на закључак да је једини начин остављања трага о постојању књишко записивање изнова и изнова. Корелатив несавладивој тишини је упорни проговор о њој.

Дискурс историје неодвојив је од дискурса граница, разграничења, граничних ситуација, маргина и маргинализација. Демид фукоовски успева да разазна безимени глас који му омогућава да проговара из тишине, из пукотине, процепа у који је смештена и уђутана нарација о Крајини. На једном месту управо Петар у проговору с Павлом тврди да „по неписаном правилу, оспоравани увијек пати од недостатка текста. Текст припада онима на другој страни барикаде”. Обртање по-

зиције центра и маргине, силе и скрајнутог, Демић реализује преко казивања о смрти, нихилу, одсутном, свевременском. Ако су се границе у роману *Трезвењаци на њијаној лађи* доживљавале као сигурност граничара, крајишника, а у књизи *По(в)рајнички реквијем* као извор бескрајног бола, у роману *Ђушања из Горе* све су границе срушене, а човек је остављен на милост и немилост пустоликој борхесовској атмосфери горског лавиринта. Тај човек и ако је Неко и Нешто подједнако је вредан као Нико и Ништа.

Сликање Горе и озвучавање тишине писац реализује системом обрнуте перспективе. Перципирање догађања и догађаја са покретним нараторима и њиховим (ауто)рефлексијама деформисано је спрам оног интензитета који се додељује гласу који приповеда. Горски свет који је дат из визура монаха Петра и Леша Дијаковића међусобно је аутономан. Читалац се свесно смешта унутар наративних слика и одатле посматра збивања која су плод приповедачких созерцења, сагледавања. Из такве позиције парергон, оквир романа представља својеврсну апорију, нејасноћу, празно, вакуумско место. То је експлицитно наведено у изврнутом оквиру романа у епилошком прологу и у пролошком епилогу: „Крај ове приче сеже, како је и ред, на сам извор памћења. (...) Крај приче је неухватљив, а отуда и патетичан, као и њен почетак” да би се контрапунктски антисиметрично на крају рекло да „почетак (...) пада у само срце заборав” те да је „почетак неухватљив као ни крај”. Но оваква наративна игра само је завршетак процеса истраживања приповедног рама започета у виаторским тачкањима у *Трезвењацима* и настављена у *Аишци* оквирном причом о постању манастира из воде и апокалиптичном нестанку на крају. Та потрага за завршном формом у великој мери, можемо закључити, дала је оквиру неуоквирености *Ђушања из Горе*.

Демићев последњи роман је метајезична творевина. Други ток плетенице поглавља представља заумна линија (анти)дијалога кога редом чине мрмор, ромор, жагор, ћућорење, њућорење, мумлање, надгорњавање, споречкивање и вапаји. Херменеутички захват који захтева оваква наративна стратегија упућује нас да устврдимо да је средишњи положај ових (анти)дијалога у поглављу једино могућ јер је он медијални између садржаја овог света, кога чине историја и географија Петрове горе и оног другог, утварног света мртвих. Фонетско дисонантни заум, изведен из светог мрмљања мистика и стародавних глосалија, има за циљ кретање од материјално до онога што је онострано, нематеријално, идеално, ванвременско, „a realibus ad realiora”, што је потпуно у складу са формалистичким ставом да „су сада речи мртве и да је језик налик на гробље”. Демићева језичка експерименталност на трагу је онеобиченог огољавања аутотеличности дела, а то је

питање о постегзистенцијалном сведочењу пре-бивајућих, оних који остављају записе.

Трећу линију сваког од девет поглавља (укажимо на симболично утрајање трострукости), алхимичар речи, Мирко Демић, оставља промишљањима о утварама, углавном невидљивим бићима, застрашујућим сенкама. Оне су жанровски оквир Демићеве фантазмагорије. На почетку сваког потпоглавља оне су апокрифно утемељене у текст преко цитата из пророчких књига: Авакума, Михеја, Данила, Језекиља, Захарије, Јоила, Исаије, Јеремије и Осије. Утваре су кључна реч пророчког проговора, оне су хтонски пратиоци предапокалиптичне атмосфере коју пророци осећају, оне су онирички медијатори као што су пророци њима медијуми. Структурну равнотежу биполу, кога чине утвара и пророк, чине сунца на крају сваке утварне целине. Демићева хелиотропија прати трансформацију сунаца од тихих, помрачујућих, огњезрачних, смоластих, снежних, крвавих па све до разарајућих, апокалиптичких.

Унутрашњи слој наративног прстена чини фигура књиге, која представља извориште свих дискурса о Петровој гори. Она је артефакт који доживљава ускрснуће, она је луминисцентни феномен, који бира реципијента коме ће отворити свој садржај и кога ће заробити у стање вечног исписивања истог. Књига сведочи и о немогућности записивања истине, „похрањивања сведочанстава у листине”: „Најдуже остају оне ријечи које око себе шире кругове различитих тумачења, као што камен бачен на површину воде побуди кругове који се шире, један другог сустижу и, негдје, у даљини времена, губе се и нестају. Ако су записане руком пророка – оне остају неразумљиве без свог тумача” (Демић 2016: 189). Због тога су и *Ћушања из Горе* имплицитан позив на бескрајно ишчитавање, и упињање у покушајима егзегетског досејања смисла.

Означавање Горе у роману семантички је вишеструко наслојено. Овај централни појам је заправо оса Демићевог наративног света у који смешта своју романескну пенталогiju; то је и вертикала која спаја средиште (планину) и висину (небо). Гора је симбол постојаности, непроменљивости, место монашког и шире, општељудског прочишћења, исто колико је и место фаталног лутања и потенцијално блиске смрти. Демићева Гора је троврха са деветограном брезом на врху највишег врха, што није нимало случајно јер је симболика брезе апотропејска, за нечисте силе погубна.

Својим последњим романом аутор је направио постпостмодернистички отклон. Његово приповедање је прешло дугачак пут: од тамнице контекста у коме су пребивали писци-ликови попут Ђорђа Марковића Кодера, Петра Кочића, Сава Мркаља (у *Молским акорди-*

ма), преко алтермодернистичке вијаторизације на линији Београд–Загреб (са колоплетом ликова српске авангарде, пре свега зенитизма и суматраизма) у *Трезвењацима на њијаној лађи*, жанровске медијалне хибридизације concerta grossa и реквијема до различитих жанровских разигравања у пољима травестије, пастиша, пародије и бурлеске. Демић пред нас сада излази са романом који чврсто проговара о тишини, празнини, архетипској једноставности и то управо на терену са којим је срастао – а то је завичај подно Петрове горе.