
AGRAMERSKA ATLANTIDA

PREDRAG BREBANOVIĆ

Ja sam muklo slovo naše knjige, znak za nečitanje, pauza u riječi našeg jezika, koju treba prekoračiti da bi se ovaj jezik uopće odvijao po nekim naprijed utvrđenim regulama.

Bora Ćosić, *Doktor Krleža*

No, neki spiritista možda će na nekoj seansi začuti: "Bora Ćosić – to sam ja, doktor Krleža."

Igor Mandić, "Dvoglava aždaja"

Jedan od uobičajenih, nesumnjivo trivijalnih, ali i gotovo neizbežnih načina na koji historijska imaginacija biva pokretana – svejedno da li je o ličnoj ili kolektivnoj, kulturnoj ili političkoj prošlosti reč – jeste simbolika datuma i njihovo povezivanje. Malo kome se, recimo, pri razmišljanjima o raspadu Jugoslavije, barem ponekad (i to direktno iz zone koju je Krleža voleo da naziva "primozgom") nisu javljala i "spasonosna" pitanja poput: "kako baš tačno pola veka posle 1941?" ili (u učenijoj, i u isti mah praznovernijoj varijanti:) "otkud baš 'simetrične', *palindromske* 1991?".¹ Baveći se dogođenim, čovek doista "ko kroz šumu" hodi "kroz simbole": a budući da se istorija "izmišlja", te da ne postoji smisao koji kao takav ne bi morao biti iskazan pričom, dve ili tri koincidencije dovoljne su da pod poslovičnim perom (odnosno, na kompjuterskom ekranu) počne da se odmotava čitava jedna – zapravo proizvoljna i samo naizgled (i naknadno) pametna – povest.

Ima, međutim, nečeg znatno indikativnijeg i inspirativnijeg od puke simbolike u činjenici da su upravo tokom drugog polugođa kobne 1991. dvojica autora okončala svoje knjige posvećene piscu koga je neko treći, ne bez razloga, nazvao "gromovnikom s Gvozda". U to je vreme Krleža mrtav bio već deset godina, a interesovanje za njega jenjavalo je, postajući na svim stranama u jednakoj meri, premda na različite načine, subverzivno: pa ipak, Stanko Lasić i Bora Ćosić baš tada su, ako je suditi po datumi-

¹ Poseban doprinos ovakvoj vrsti usudskog mišljenja, koja se ogledala u ukazivanju na nekakvu jugoslovensku palindrome conspiracy, dale su dve hrvatske spisateljice – da li slučajno? – istog imena (vidi Oraić Tolić 1995: 15-29 i 89-95; Ugrešić 1996: 31-44).

ma koje nose propratne autorske beleške – “Riječ na kraju” iz *Krležologije* (Lasić 1993: 565–566) i “Promemorija” iz *Žagrebačke analize* (Ćosić 1991b: 359–365) – završavali ne samo pojedinačne spise, nego i čitave vlastite obimne i dugoročne projekte. U prvom smo slučaju pri tom bili suočeni s književno-istoriografskom i donekle teorijskom (Lasićevom), a u drugom s esejističkom i romanesknom (Ćosićevom) *krležianom*. Danas nam se pak ta dva (po prirodi, obimu i ishodu izrazito različita) poduhvata – nakon što je posle desetak, više ili manje krvavih, u međuvremenu protekla još jedna palindromska godina – ukazuju kao umnogome paralelna.² Početkom osamdesetih, uostalom, beše Krležina smrt, a početkom devedesetih – rat. Metaforički govoreći, u međuvremenu su i Lasić i Ćosić čitavu deceniju stvaralački oplakivali najpoznatijeg hrvatskog intelektualnog pokojnika, da bi se onda, u nekoj vrsti “trenutka istine” (koji se kod obojice, nimalo slučajno, vremenski poklopio sa završetkom rada na Krleži), svaki na svoj način, zapitali: *šta nam, kao moguće krležijansko nasleđe, preostaje?*

Ukoliko bismo u razmatranju našeg paralelizma krenuli od samog kraja, prvo što bismo zapazili jeste okolnost da na poslednjim stranicama zagrebačke *Krležologije*, odnosno beogradske *Žagrebačke analize*, i Lasić i Ćosić odista dramatično *aktuelizuju* sopstvene tekstove. Oni to, naravno, ne čine (samo) zbog toga što su ih zvuci srpskih i hrvatskih ratnih truba zatekli s Krležinim opusom u rukama: oni za- 380
pravo aktuelizuju Krležu, jer snažno osećaju da jugoslovenski rat koji se tih meseci uveliko rasplamsava – a za koji bi njihov pisac, da je kojim slučajem bio i fizički živ, možda samo po ko zna koji put ponovio da je potpaljen još 1912 – i te kako ima veze s njegovom ličnošću i delom. Prvi od njih kao da se uglavnom pita šta bi Krleža rekao 1991 (kad se već 1971. poneo onako kako se poneo); drugi kao da sluti da će se, u rasulu koje predstoji, i sam naći na iskušenjima nalik onima kroz koja je Krleža, počev od 1941, prolazio u NDH.

Lasić, naime, “u godini njegove boli”, celokupnu svoju *Krležologiju* posvećuje – “hrvatskom narodu”. On se u završnom poglavlju poslednjeg, šestog toma, bavi “pretpostavkama Krležina povratka na povijesnu scenu”, pa iz *Žastava* (koje je svojevremeno dosledno strukturalistički tumačio kao klasičan primer takozvanog

2 Lasićeva *Kronologija života i rada Miroslava Krleže* napokon se pojavila 1982, dakle iste one godine kada i Ćosićev oveći esej “Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže” (koji je 1983. iz *Gordogana* prenet u istoimenu knjigu). Šest godina kasnije, Lasić objavljuje *Mladog Krležu i njegove kritičare*, a Ćosić *Doktora Krležu*. Lasić potom štampa prva tri toma *Krležologije* (1989), da bi pisanje drugog troknjižja (koje će biti publikovano tek 1993) dovršio u decembru 1991, svega nekoliko meseci nakon što je Ćosić zaključio svoju *Žagrebačku analizu*.

otvorenog dela) pokušava da iščita prevashodno Krležinu “filozofiju povijesti”, tvrdeći da pred svima nama stoji imperativ pretvaranja vlastite “opsesije politikom” u “opsesiju umom” (Lasić 1993: 523). Poslednji Krležin interpretator s kojim on stupa u netipično oštru i sveobuhvatnu polemiku jeste Radojica Tautović,³ a jedan od najvažnijih rezultata celokupnog krležologovog istraživanja recepcije hrvatskog klasika posve neočekivano postaje zaključak, zapravo predviđanje, da će Srbija najverovatnije biti prinuđena da “amputira” Kosovo.⁴

Za razliku od njega, Ćosić se pred kraj *Žagrebačke analize* najviše poziva na treći deo *Banketa u Blitvi*, te u tom kontekstu i o samom Krleži pretežno govori kao o umrlom Nielsu Nielsenu tadašnje, umiruće Jugoslavije. Već i zbog toga, porediti Lasićevo i Ćosićevo pisanje u godini 1991. znači, pored ostalog, porediti dva izbora iz Krleže ili – recimo to tako – *dva Krleže*. Ima u tome nečeg prirodnog i očekivanog: Krleža je čitava jedna velika i uistinu teško savladiva biblioteka, pa je stoga i moguće govoriti o beskonačno mnogo lica ne samo njegovog opusa, nego i stvaralačkog su-

3 Tautovićev tekst o *Žastavama* inače je prvobitno objavljen u *Borbi*, avgusta 1987, pod naslovom “Mrlje na barjaku”, da bi dve godine kasnije bio preštampan i u knjizi *Izazov politike i tehnike*, koju pak vredi uzimati u ruke isključivo zbog sticanja odgovarajućeg uvida u Lasićevo (zapravo:) zastranjenja. Samo u *tom* smislu, vidi možda Tautović 1989: 250-255. Jer, iako simptomatičan za stanje duha koje ga je iznedrilo (Srbija uoči Osme sednice), pomenuti tekst sa Krležom nema previše veze, pošto u njemu autor za jednim književnim delom poseže isključivo u providne dnevno-političke svrhe.

4 Nešto se u čoveku buni protiv ovakvog, lakonskog sumiranja besumnje najvećih napora koji su oko Krleže uopšte činjeni. Ali, sam Lasić nam je svih ovih godina (poslednji put u *Autobiografskim zapisima*) neprekidno u tom smislu davao za pravo načinom na koji je zastupao vlastitu formulu o krležijan-skom “principu antitetičnosti” (protiv koje načelno ne moramo imati ništa). Jednostavno, pomenuti princip na ključnim mestima Lasićeve argumentacije gotovo uvek izrasta u vlastitu suprotnost, da bi naposljetku čitavu *Krležologiju* (sa sve Krležom samim) njen tvorac bacio pod noge istoriji. Sada je jasno kako je – uprkos uzbudljivoj teorijskoj eksplikaciji “ontološkog strukturalizma” – u pitanju ipak bio dvodecenijski kontinuitet: jer nije li, grubo govoreći, Krležu Lasić najpre (u *Sukobu na književnoj ljevici* sedamdesetih i *Kronologiji* početkom osamdesetih) spasavao za klasni, a zatim (u *Krležologiji*, potkraj osamdesetih i početkom devedesetih) za nacionalni projekt? Iako se čak i takva teza može braniti (zar uobičajena čitalačka reakcija na Krležu na “srpskoj” strani, koju zaista možda oličava nesretni Tautović, nije bila prožeta istim tim paradoksom?), to se nipošto ne može činiti iz perspektive Lasićevo temeljnog stava o “ishodištu Krležina oblikovanja svijeta”.

bjektiviteta. Lasićev je Krleža u stvari Krleža-mudrac, koji bi svoje intelektualne usluge – prema čuvenoj izjavi – na raspolaganje zasigurno stavio i samom Franji Tuđmanu; Ćosićev, naprotiv, pati od različitih vidova nonkonformističkih neuroza, i to upravo onakvih sa kakvima je čitalac imao priliku da se susretne u (Stjepan Markuš bi rekao: “na”) blitvanskom *Banketu*. Uprkos činjenici da treći deo romana o “blatnjavoj Blitvi” i prva dva toma *Žastava* unutar Krležinog opusa faktički pripadaju istom periodu – godine su 1962. u (radi toga i pokrenutom) *Forumu* štampane, kako zaključna knjiga o Nielsenu, tako i početne knjige o Emericiju – razlika između “dva Krleže” (Lasićevog i Ćosićevog) zapravo je suštinska.

Nezavisno od toga da li u trenutku dok privodi kraju *Zagrebačku analizu* na umu ima i Lasića, Ćosić je očigledno snažno svestan specifičnosti “svog” Krleže. On o *Banketu* govori kao homogenoj celini i romanu koji je dovršen sa zakašnjenjem, čime se na izvestan način nadovezuje na mišljenje samog autora, koje nam je postalo poznato tek onda kada su se, nakon što je umro, pojavila prva četiri toma Čengićeve knjige *S Krležom iz dana u dan*. U njima je, na primer, bilo obelodanjeno da se, u samoodbrani spram relativno mlakog prijema na koji je to delo oduvek nailazilo, Krleža zaista hvalio time da je *Banket* “izvanredno kombiniran roman, psihološki dobar do kraja”, te da je isticao kako se njegov navodni spisateljski “majstorluk” sastojao u tome što je “treća knjiga pisana dvadeset godina poslije prve dvije, a da se to ne primjećuje” (Čengić 1986: 206). Takođe, na istom se mestu moglo saznati i da je, neposredno pred smrt i u vreme zagrebačke pozorišne premijere *Banketa*, Krleža začuđujuće intenzivno razmišljao i o ekranizaciji tog dela. Sve nas to navodi na zaključak da je Ćosić, implicitno nastojeći da revalorizuje dotični roman, bio možda i pod uticajem onoga što je, i sam čitajući Čengića, čuo kao svojevrzni piščev zagrobni glas. Ali, on od tog glasa odlazi i korak dalje, pa eksplicitno tvrdi da zaključni segment *Banketa u Blitvi* treba sagledavati u vremenskom kontekstu prva dva dela iste knjige, a ne svega ostalog što Krleža inače objavljuje početkom šezdesetih (za šta će mnogo zainteresovaniji biti Lasić). Takav stav za posledicu onda ima i to da Ćosić – rečeno Krležinim jezikom: “listajući *Banketom*” – istrajno ostaje vezan za propitivavanje one piščeve faze koju, kao što čitalac *Poslova, sumnji, snova Miroslava Krleže* već zna, simbolizuju godine 1942. i 1943, odnosno piščevi dnevnički zapis(c)i:

Godina je 1961. ili 1962, a Krleža piše svoju blitvinsku pripovest kao da je piše dve decenije ranije, te pišući je kasnije nego što je trebalo, gradi se kao da to ranije još uvek traje i da oko, kojim iz one lažne prošlosti osmatra ovo gledanje iz sadašnjosti, oko je koje maskira, povremeno žmirka i samo zakrabuljuje svoju dvadeset godina odmaklu svest posmatračku i spisateljsku. Mi smo

sada ovde, a trebalo bi da smo još uvek tamo, te iz toga *tamo*, da streljamo i po-
gađamo vreme u kome već jesmo, pa tako ono što već jest, da prezentiramo
nešto što istom će biti.⁵

383 Dok Lasića početkom devedesetih kao da u Krležinim tvorevinama u krajnjoj liniji
zanima prevashodno odraz i oblikovanje istine o spoljašnjem svetu (čitaj: izlazak
Republike Hrvatske iz fatalnog zagrljaja njenog istočnog suseda), Ćosić je, na dru-
gnoj strani, potpuno zaokupljen pitanjem istine o izuzetnom pojedincu koji te tvo-
revine stvara. Ne zaboravimo da i Lasiću i Ćosiću Krleža pri tom služi kao osnovni
instrument osveštavanja vlastitog intelektualnog, ali i (para)političkog stava. Pitanje
Krleže kod obojice predstavlja i pitanje sopstvenog odnosa prema svemu što se zbi-
va tokom 1991, te kao takvo naposljetku uistinu izrasta u pitanje *svih* pitanja. Zato u
prvom slučaju imamo Krležu kao kritičara srpske mitomanije i paranoje (i Lasića
koji vlastitu poziciju svodi doslovce na poziciju sekundanta hrvatskog “naroda” u
“njegovoj pravednoj borbi”), dok u drugom slučaju pisac *Žastava* – i pored evident-
no prisutne Ćosićeve kritičnosti spram (srpske) “naše stvari” – biva viđen na sasvim
drugačiji način. Radi se o jednom kompleksnijem Krleži, valjda i zbog toga što je si-
tuacija u kojoj se u tom trenutku Ćosić nalazi, u nekim bitnim aspektima, znatno
složenija od Lasićeve. Teško je, zapravo – posle svega što je autor *Žagrebačke analize* u
međuvremenu napisao – oteti se utisku da on zapravo nikad nije toliko iskreno i
otvoreno progovorio o svojim odnosima s kulturom i mentalitetom iz kojih je po-
tekao, kao kada je, “meseca jula ljeta gospodnjeg 1991”, svoje desetogodišnje bavlje-
nje Krležom bezmalo prostodušno rezimirao sledećim rečima:

Pesnik nervozan je svojom prirodnom pesničkom nervozom, ali pesnik ovde,
nervozan je još i jednom dodatnom nervozom, iznerviran drugima, naro-

⁵ Ćosić 1991b: 259. Poznato je da u kritici postoji različit odnos prema pita-
nju datiranja Krležinih tekstova. Lasić je skloniji da svaki Krležin zapis,
uključujući one koji su – poput *Davnih dana* – dnevničkog tipa, locira u tre-
nutak njegovog objavljivanja, dok se, među inima, Viktor Žmegač sa takvim
pristupom ne slaže (Žmegač 1988: 41). Ćosiću je očito mnogo bliže Žmega-
čevo stanovište: štaviše, on ga svojom citiranom tezom o trećoj knjizi *Banke-
ta* dovodi do one vrste zaoštrenosti zbog koje bismo i za njegovo sagledavanje
problema mogli reći da nam se, ukoliko zaista težimo objektivnosti, mesti-
mice čini podjednako neadekvatnim koliko i Lasićevo. Ali treba biti svestan
i toga da Ćosić, za razliku od Lasića ili Žmegača, nema nikakvih striktno na-
učnih pretenzija.

dom koji nije *naš*, te pesnicima tog drugog, nenašeg naroda, nervoznim tako-
đe. Hteo sam da utvrdim nervozu pesnika ovog drugog naroda, a već i sâma ta
namera izaziva nervozu mojih saplemenika u jednom visokom stepenu. (Ćo-
sić 1991b: 360)

Tako u ovim rečenicama iz “Promemorije” i Ćosić, poput Lasića u “Riječi na kra-
ju”, poseže za kategorijom *populusa*. On to, međutim, čini iz jedne potpuno druga-
čije vizure: da li zato što na umu ima jedan drugi “narod”? Krležina često veličana
senzibilnost za problem klasne, a pogotovo nacionalne svesti, kod Ćosića biva rela-
tivizovana. Kada je o doživljaju kolektiviteta reč, u središtu Ćosićeve pažnje se, kao
u inat svim Krležinim predratnim i poratnim (pa i posle-poratnim) apologetama,
našao odnos pisca prema “marvi tramvajskog naroda koja hrče i prdi uz njegovu na-
zočnost” (265). Osobenosti ovakvog pristupa bio je svestan i Lasić, budući da je već
potkraj osamdesetih, još u prvom tomu *Krležologije*, Ćosića svrstao među one malo-
brojne Krležine čitaoce – kakvi su bili Isidora Sekulić, te dvojica kasnijih ekscentri-
ka, Stjepan Markuš i Radovan Ivšić – koji su se kretali protiv ideoloških struja i koji
su kao tumači svesno pristajali da budu “apsolutna iznimka” (Lasić 1989: 256).

Zanimljivo je da i taj svojevrsni dijalog između Lasića i Ćosića, a povod-
om Krleže – možda baš zbog toga što su njihovi pristupi istoj temi u mnogim de-
taljima dijametralno suprotni – sa približavanjem pomenutog “trenutka istine” 384
postaje sve neposredniji. Lasić o Ćosiću u *Krležologiji* piše na metodološki uobičajen
način, ali se o njegovim knjigama izražava vrlo pozitivno i posvećuje im relativno
značajan prostor;⁶ Ćosić, sa svoje strane, Lasića na više mesta *Žagrebačke analize* citira,
još češće na njega aludira, mada mu u odeljku “Index ličnosti” spočitava da je tokom
1991. pristao da “nepotrebno antišambrira” samoproklamovanom “ocu nacije hor-
vatske” (Ćosić 1991b: 314). (Kako se u svom istraživanju literature o Krleži ograni-
čio na period do 1990, Lasić nije stigao da u građu uvrsti i Ćosićevu knjigu iz na-
redne godine, te je tako i njegov komentar ovog peckanja izostao.)

Ako će se s Lasićevom vizijom Krleže “danas i ovde” zbilja dosledno –
doduše, bez dubljeg zalaženja u samu *Krležologiju* – na javnoj sceni kasnije obračuna-

6 Govoreći o *Doktoru Krleži*, krležolog je (ne)dvosmislen: “U cjelokupnoj lite-
raturi o Krleži nema ni jedne knjige koju smo mukotrpnije, koju smo ra-
dosnije čitali od ovog romana” (Lasić 1993: 468). Sudeći po popisu iz tre-
ćeg toma *Enciklopedije Krležijane*, ta je “cjelokupna literatura o Krleži” – u tre-
nutku kada Lasić izriče svoj sud – brojala otprilike šest hiljada kataloških je-
dinica.

ti Boris Buden,⁷ čini se da je Ćosićevom doživljaju Krleže implicitna (reklo bi se: nevoljna i prećutna) “podrška” još tokom 1991. počela da pristizhe sa mesta sa kojeg smo je, imajući u vidu zbivanja na krležijanskom bojnom polju tokom osamdesetih, možda i najmanje očekivali. Naime, kao najglasovitiji “bjegunac iz krležijanskog stada” i jedan od najvehementnijih napadača Krležinog konformizma, i Igor Mandić se – onih dana kada su Zagrepčani, strahujući od JNA, uveliko zamračivali prozore – u potrazi za utočištem u književnosti, “neminovnom logikom asocijacije”, latio “pokojnog Maestra”. Ali, nije to bio lasićevski Krleža, koji suvereno pokazuje “povijesni” put (suverenosti). U tom je trenutku Krleža, naprotiv, za Mandića – kao i za Ćosića – bio prevashodno pisac “ogledne psihoanalitičke vježbanke” (dnevnika iz 1942. i 1943), osoba zaokupljena vlastitim noćnim strahovima i snevač nečega što bi se doista, kao u istoimenom kritičarevom tekstu, moglo nazvati “političkim snovima”:

385

Nama je preostalo da se mučimo i da nagađamo što su književne konstrukcije, što je ispovjedna istina, a što tlapnja, ali ispod naslaga njegovih [Krležinih, pod okupacijom snivanih] snova izbija isti onaj instinkt samoočuvanja o kojemu možda možemo nešto i sami posvjedočiti na osnovi nedavno proživljenih iskustava. Potrebno je biti uhvaćen u stupicu izvornoga iliti primarnoga straha da bismo onda kao “politička bića” mogli i “politički sanjati”. Do jučer sam mislio da je to nemoguće te da je kod Krleže sve to literatura (kao da može biti nešto veće ili istinitije?), ali danas više nisam toliko siguran. (Mandić 2001: 52-53)

Kada je pak o neizbežnoj kolektivističkoj dimenziji Maestrovog opusa reč, ovaj je (treći, Mandićev) Krleža, koji takođe nastaje na početku devedesetih, po svoj prilici ipak bio drugačiji i od Ćosićevog i od Lasićevog. U “Političkim snovima” Mandić ni na jednom mestu ne pominje nikakav “narod”: za tom kategorijom on, naizgled paradoksalno – imajući u vidu činjenicu da je povod njegovog teksta bio vojni ultimatum koji je Hrvatskoj početkom palindromske godine uputio (srpski) “bog Mars” lično – ne oseća nikakvu potrebu. Krleža je naprosto pisac koji je egzisten-

7 Najpre još u tekstu iz 1994, koji se u verziji iz *Arkhina* zvao “Striptiz nad Krležinim grobom” (da bi mu u knjizi naslov postao smireno-ironičan: “Mudri Predsjednikov savjetnik Miroslav Krleža”), a onda i 1997, u svom komentaru polemike koju su Stanko Lasić i Igor Mandić vodili o odnosima između srpske i hrvatske književnosti. Vidi Buden 1998: 40-45, 248-265.

cijalnu strepnju, po Mandićevim rečima, “umio podići na potenciju opće važnosti – tako da kroz njega govori kolektivna svijest” (51). Takav je Krleža zaista različit od Ćosićeve nilsenovske projekcije (od koje nam se čini humanijim u klasičnijem značenju te reči), ali i svakako još “različitiji” od lasićevskog mudraca, budući da o “povijesnom” aspektu Krležinog opusa Mandić, za razliku od Lasića, odbija da prozbori više no što mu to omogućava sam (ćosićevskim izborom iz Krleže predodređeni) okvir izlaganja.

Premda u osvit hrvatskog sticanja nezavisnosti ne čita Maestrove *Žastave*, nego njegove *Dnevnike*, Mandić se tokom druge polovine osamdesetih (ali i ranije) neuporedivo blagonaklonije izjašnjavao o Lasićevim, nego o Ćosićevim krležijanskim knjigama. I ne samo to: čini se da je i Mandiću – kao i onima koje će početkom ovog veka biti prinuđen da naziva “prekograničnim čitateljstvom” – oduvek začudo bio bliži jedan drugi (svuda izvan Nemačke znatno poznatiji) Ćosić. Za razliku od Lasića, svojevremeno je njegova “malenkost” *Doktora Krležu* propratila u najmanju ruku uzdržano,⁸ te nas otuda i ne iznenađuje da Mandić ni u citiranom tekstu – koji nam se odmah ukazao kao njegov osob(e)ni povratak Maestru – na samog Ćosića nije ni aludirao.

Mandićeva kritičarska “antitetičnost” spram Krleže predstavlja jednu od potencijalno zahvalnijih tema svake buduće krležologije. Njegovo je vraćanje Krleži postepeno, u prvi mah prilično obazrivo i stidljivo, da bi ga potkraj devedesetih definitivno potvrdili oni novinski napisi koji će se nešto kasnije pojaviti u proširenom, beogradskom izdanju knjige *Ža našu stvar*.⁹ Ali kada nam u jednom od tih

386

8 “Poprilično dosadno”, “repetitivno” i “razvučeno do mučnine” – “epiteti” su kojima je tadašnji *NIN*-ov kritičar, u zaključku svog prikaza, okrpio Ćosićevu knjigu. Ali, isti prikazivač (tj. Mandić) se, sledeći vlastiti kritičarski instinkt, *Doktoru Krleži* ipak vraća već u narednom izdanju iste sedmične publikacije (br. 1966, od 4. septembra 1988): “Očito, s onu stranu ocjene o romanesknoj uspešnosti, o čitkosti iliti čitljivosti jedne pripovjedačke tvorine, rovari u ovoj knjizi jedan crv sumnje... ili je taj crv samo trakvica u crijevima svih nas (anti)krležijanaca?” Na nešto bolji odziv su – kod istog čitaoca, u istom glasilu – nekoliko godina pre toga naišli *Poslovi, sumnje, snovi*, povodom kojih je Mandić pomalo kroz zube govorio i o piščevoj “proliferantnoj mašti”, te njegovoj “neokrležijanskoj blagolagoljivosti”. Vidi Mandić 1996: 345-350; 209-211.

9 Godine 1991. Mandić uglavnom još uvek govori o “M. Krleži”, što nas neodoljivo podseća na Maestrovu, takođe ambivalencijom podsticano, uporno pominjanje jednog drugog hrvatskog pisca – onog kojeg je kritičar u polemičkom žaru čak proglasio talentovanijim i od samog Krleže – kao “A. Uje-

tekstova – nastalom povodom pojavljivanja drugog toma *Enciklopedije Krležijane* i naslovljenom “Carinici i europsko krležijanstvo” (Mandić 2001: 315-319) – u neobičajeno ekstatičnom raspoloženju poručuje da je Hrvatska upravo zahvaljujući Miroslavu Krleži postala Evropa, te da “postkrležijanstvo” mora poći od činjenice da je taj “Zagrepečanac” bio i ostao “najveći kozmopolita u hrvatskoj povijesti”, Mandić nas još jednom vraća uvodnoj paraleli koju smo povukli između dvojice krležijanaca. Jer, nije li upravo Lasić vremenom izrastao u deklarisanog i deklasiranog krležijanskog “carinika”, koji je (ne samo) u polemici s Mandićem jasno pokazao to svoje (ružno) lice? I nije li “kozmpolitska” projekcija Krležina, ako igde, do izražaja došla baš u Ćosićevim knjigama, onako kako je – a to nam se poređenje iz najnovije paralindromske perspektive samo po sebi nameće – i duh borbenog krležijanstva vaskrsnuo u časopisu *Arkzin* i u knjigama Budenovim?¹⁰

Pojam krležijanstva ni u samoj *Enciklopediji Krležijani* začudo nije obrađen, ali od Mandića saznajemo da je tekst na tu temu priređivač navodno naručio i da je ta nikada realizovana odrednica prerasla u Lasićevo šestoknjižje. Nama se pak čini da bi, ukoliko nešto poput mandićevskog “europskog krležijanstva” već postoji, u razmatranju te kategorije upravo pogubno bilo krenuti od samog, povremeno nimalo “europski” nastrojenog krležologa. Ma koliko da nam takva tvrdnja u prvi mah zvuči cinično i zlonamerno, današnje bi nepristrasno oko bez trunke dvoumljenja moglo da zapazi da je jedan (u lokalnim okvirima ozloglašeni, a u evropsko-disidentskim uvažavani) Milovan Đilas – u svim svojim fazama: i onda kada mu se kao staljinista suprotstavljao, a pogotovo nakon izlaska iz zatvora, i to uprkos ispadima koji su prema njemu dolazili s Krležine strane – krležijanstvo po mnogo čemu razumeo dublje, ne samo od Lasića, nego i od skoro svih ostalih učesnika u jednoj

vića”. No, desetak godina kasnije, Mandić se povodom Matoša već ležerno i sasvim otvoreno (sa uživanjem) poigrava krležijanskom varijantom sokratovske dijaloške forme, kakva nam je poznata iz famoznog Krležinog tekstića “Mister Vu San Pej zanima se za srpsko-hrvatsko pitanje”, kojeg Lasić inače sistematski zanemaruje (vidi Mandić 2001: 327-333).

¹⁰ Druga po redu Budenova knjiga, iz 2002, ne zove se slučajno *Kaptolski kolodvor*. Naslovna metafora preuzeta je iz prve rečenice *Povratka Filipa Latinovića* (“Svitalo je, kada je Filip stigao na kaptolski kolodvor.”), pri čemu nam Buden već u predgovoru tvrdi da se prava poruka Krležinog najboljeg romana sastoji u tezi da se onaj koji je jednom napustio univerzum nacionalne kulture “više nema kamo vratiti” (Buden 2002: xv). U kontekstu Lasićeve intelektualne biografije, *Krležologiju* bismo dakle mogli smatrati upravo krležologovim “povratkom” na “kaptolski kolodvor”.

zamornoj i višedecenijskoj diskusiji.¹¹ O bezrazložno skromnom Mandiću da i ne govorimo: prilično je čudno da vas na Lasića upućuje neko ko je na svoje večne “tri kartice” umeo da bude dovoljno precizan i dovoljno glasan ne samo kada se dotiče pitanja svakodnevice nego i kada zadire u temeljne “mitove i floskule” jednog društva. Zainteresovani čitalac će, recimo, još u Mandićevom prikazu najpoznatijih *Razgovora s Krležom* (koje je potpisao onaj kojeg bismo danas zbilja mogli zvati i “linijskim sucem hrvatske kulture”), na malom prostoru – zapravo: u drugom, trećem i četvrtom pasusu tog teksta, publikovanog pre više od trideset godina u prvoj knjizi kritičarske “bijele vrane” (Mandić 1970: 281–282) – pronaći možda najbolju dosadašnju enciklopedijsku definiciju krležijanstva.

Međutim, nije izvesno kako bi Mandić reagovao na ideju da bi raspravu o krležijanstvu kao duhovnom i tekstualnom fenomenu današnje “postkrležijanstvo” moglo, a možda i trebalo, da započne upravo što pomnijim iščitavanjem Ćosićevog *Doktora Krleže* i njegove *Žagrebačke analize*. Nesporno je samo to da je piscu knjige *Žbogom, dragi Krleža* tako nešto svojevremeno izgledalo ako ne besmisleno, a ono makar opasno. Mandić se čak, pišući o *Doktoru Krleži*, usudio da otvoreno zapita “čemu sve ovo?”, izražavajući pored ostalog – možda zato što je u tom trenutku sa sebe već bio skinuo “pelene krležijanskog mita”? – strah od mogućeg zbunjujućeg dejstva Ćosićeve knjige. Nje se, po njegovim rečima, naročito moraju čuvati “nadobudni mlađi krležijanci”, jer će takvi – misli on – gotovo sigurno izgubiti svaki orijentir u nečemu što nam se u prikazu koji nosi naslov “Dvoglava aždaja”, dočarava kao hipnotičko ćosićevsko–doktorkrležijansko variranje flobberovsko–bovarijevskog *c’est moi*. Petnaestak godina kasnije, nas i ne mora previše zanimati da li je kritičar u toj dav-

388

11 Prvi afirmativan kritički tekst o Krleži objavio je inače Milan Savić, i to u glasilu *Srpstvo*, godine 1914 – ali se ispostavilo kako ni to nije dovoljno da novosadski kritičar u *Krležijani* dobije zasebnu odrednicu. A Milovan Đilas je Enesu Ćengiću nekoliko godina pred kraj života govorio, na primer, ovako: “U suštini, Krleža je, kako sam ga ja shvatao za naših dugih poratnih razgovora, iskonski i uvereni pacifista, ali ne u vulgarnome smislu pacifističke dnevne propagande, nego u smislu stvaranja politike razumevanja, izgradnje ljubavi i sloge među ljudima i narodima, a protiv svih ratova i protiv ubijanja. Za njega je karakteristično da nikad nijedno nasilje nije podržao, naprotiv” (Ćengić 1990: 194). Ili: “On se tu javlja kao najveći literarni domet u istoriji Hrvata, po mome mišljenju i Srba, iako ga Srbi danas odbacuju iz političkih razloga, ali to će proći. Po njemu i jedan i drugi narod, sudbinski su povezani. Razdvaja ih samo kad spominje konkretne događaje i ličnosti, ali celo to postojanje tragičnih naroda između velikih osvajajčkih imperija neprolazna je tema u Krleže” (211). Pa neka čitalac–postkrležijanac odabere: Đilas ili Lasić!

noj i *ad hoc* nastaloj recenziji bio duhovit (a jeste), niti da li je u svojim vrednosnim i inim sudovima bio u pravu (a čini se da nije): znatno je važnije da je Mandić – ispunivši, kao i bezbroj puta do tada i u mnogo navrata kasnije, svoj osnovni profesionalni zadatak – pokazao da jako dobro oseća problem(e).

A problem sa Ćosićevim knjigama o Krleži – kako pokazuje neobična istorija njihovog nastajanja i još čudnovatija istorija njihove recepcije¹² – evidentno postoji. Teško da je i moguće *Doktora Krležu* i *Žagrebačku analizu* tretirati kao dve uobičajene kataloške jedinice u krležološkoj literaturi. Sasvim suprotno: svako ko krležološkim spisima pristupa grubo-tipološki, odmah zapaža da Ćosićeve knjige imaju u sebi nečeg radikalnog, te da su, nesporno, mnogo bliže “kulundžićevskom” nego “žmegačevskom” polu pisanja, jer su svakako pretežno posvećene Krležinim ličnim “tajnama i kompleksima”, a ne njegovom “djelu u komparativnom [ili bilo kom drugom] kontekstu”. Osim toga, Ćosić je u “metodološkom” pogledu evidentno znatno bliži ivšićevsko-stvaralačkoj (*volim/mrzim*) ili mandićevsko-kritičarskoj (*hoću/neću*), nego lasićevsko-istoričarskoj (potrebama *klase/etnijske* pravdanoj) redukciji Krleže. Konačno, i samo Ćosićevo razumevanje/osećanje Krleže predstavljalo je u mnogo čemu dinamičnu kategoriju: ono je sa svakim novim tekstualnim naporom sazrevalo, pa čitalac stiče utisak da je i sam autor pravu prirodu bavljenja svojom temom otkrivao postepeno. Ranih osamdesetih, započinjući *Poslove, sumnje, snove*, Ćosić nad “mirogojskom Krležinom rakom” u prvi mah praktikuje jednu varijantu biografsko-autobiografske esejistike; dovršavajući, pak, gotovo punu deceniju kasnije, *Žagrebačku analizu*, on u njen prvi deo – kao jedan od retkih i utoliko značajnijih dodataka u odnosu na verziju teksta objavljenu u *Poslovima...* – inkorporira

12 Te su knjige uglavnom okružene mukom, koji povremeno prekidaju izvesni neuobičajeno odlučni izrazi naklonosti. U zagrebačkom *Danasu* i beogradskoj *Književnoj reči* pojavile su se, tokom 1988. i 1989, recenzije Velimira Viskovića i Vase Pavkovića: u obema se *Doktor Krleža* proglašava remekdelom. Desetak godina docnije, jedan kritičar je istu knjigu čak stavio i na svoju listu deset najboljih *hrvatskih* romana 20. veka. S druge strane, izvesno je da se taj Ćosićev roman – kao, uostalom, ni *Žagrebačka analiza*, na čije primerke takođe i danas relativno često nailazimo, kako po beogradskim, tako i po zagrebačkim antikvarijatima – ne može pohvaliti naročito velikim brojem čitalaca. Osim što nam ta okolnost govori ponešto i o izdavačkim prilikama uoči raspada SFR Jugoslavije (kao zemlje u kojoj je knjiga poput *Doktora Krleže* bila štampana u tri hiljade primeraka), treba se setiti i jedne blagovremene i u smislu sociologije čitanja lucidne usmene opaske Branke Vučićevića: ovde se radi o knjigama kakve onaj deo opismenjenog stanovništva koji je uz to i radno sposoban – praktično ne čita.

i jedan programski odeljak u kojem vlastiti poduhvat bez zazora opisuje kao praksu svojevrsnog odlučnog “pogrešnog” čitanja:

Ja svesno izopačujem sebe izopačujući onoga o kome pišem, a taj koji pisao je o drugom, isto tako svesno ga je izopačavao po podobiju vlastitog lika, čiju neizopačenu zbiljnost nikada dosegnuo nije. Pišemo dakle o Krleži koji piše o Galenu, a on o Galenu uopšte ne piše nego piše o sebi, dakle o Krleži ponovo. (Ćosić 1991b: 55-56)

Ovako neuvijen govor je istovremeno i način da se prozbori upravo o onome na šta je i Mandić povodom *Doktora Krleže* ukazivao kao na moguću i za “nadobudne mlade krležijance” bezmalo neizbežnu opasnost. Odista, potreban je priličan napor i ne manja količina dobre volje da bi se proniknulo u tajne, pa i komplekse koji stoje u pozadini Ćosićevog “svesnog izopačavanja” samog sebe ili (kako se navodi u istom, dodatom segmentu *Žagrebačke analize*) “samoiskrivljavanja vlastite biografije kroz opis životopisa drugog”. Na sličan i verovatno još teži napor osuđen je i čitalac Ćosićevog romana, koji bismo – parafrazirajući citirani autorov iskaz – već *a priori* mogli o(t)pisati kao “iskrivljavanje životopisa drugog kroz transpoziciju vlastite biografije” ili kao književno osujećivanje pristupa bilo kakvoj “neizopačenoj zbiljnosti”. Otuda ne treba da začudi što takav napor kritika još uvek nije učinila: za tako nešto nisu ni mogli biti opremljeni oni koji su bili zaokupljeni isključivo stvarima krležijanstva, dok je onih koji bi se detaljnije bavili Ćosićem (ili bilo kime/čime drugim) tokom devedesetih (kako u Srbiji, tako i u Hrvatskoj, Bosni...) ionako – manjkalo.

390

Uprkos tome – ili možda baš *zbog* toga? – Ćosićeva esejističko-romaneskna krležijanska duologija¹³ nam se i danas ukazuje kao neobično zanimljiv, nadasve originalan i *po sebi* vredan književni “znak”, koji neizostavno treba pobliže razmotriti. U tom bi pogledu radna hipoteza mogla da glasi: svejedno da li nas zanima prevashodno ćosićevski, krležološki ili neki treći (teorijski?) kontekst, korist od analitičke lektire *Doktora Krleže* i *Žagrebačke analize* je – makar potencijalno – velika i višestruka. Ono što, pri tom, po svaku cenu valja izbegavati, jeste odvajanje međusobno zavisnih ravni diskusije. Da ta neprirodna simplifikacija zapravo nikuda ne vodi, potvrdilo se (indirektno) svih ovih godina tokom kojih se recepcija Ćosićeve *kr-*

13 Budući da su *Poslovi, sumnje, snovi* u potpunosti sadržani u *Žagrebačkoj analizi* (gde čine više od polovine ukupnog teksta), Ćosić će ovde – premda se u razmaku od 1982. do 1991. sa svojim knjigama o Krleži oglasio zapravo tri puta – biti tretiran kao autor svojevrsnog krležijanskog esejističko-romanesknog diptiha, kojeg dakle čine *Žagrebačka analiza* i *Doktor Krleža*.

ležjane – uz tek delimične izuzetke, poput Mandićevog odmahivanja rukom, dva ili tri kratka panegirika, Lasićevih komentara i jedne, ponovo Viskovićeve, enciklopedijske odrednice – u pravom smislu reči nije ni odigra(va)la. Nema, drugim rečima, načina da se izbegne ono čega se po Mandiću treba kloniti, a što je – imajući u vidu, s jedne strane, neistraženost Ćosićevog pisma, a s druge i dejstvo onog “crva” ili “trakavice u crijevima svih nas (anti)krležijanaca” – još odavno bilo moguće i potrebno: sagledati mesto i smisao krležijanskih knjiga u opusu Bore Ćosića; odvagati njihovu relevantnost u širem kontekstu krležološke literature; a pri svemu tome ne izbegavati ni (nužan) teorijski oslonac, aparaturu proisteklu iz nekih novijih naratoloških, kao i istraživanja (inače univerzalnog) fenomena intertekstualnosti.

No, premda se ovde radi o dvema knjigama koje uistinu predstavljaju koherentnu obradu jedne velike teme,¹⁴ u ovoj se prilici ipak ne možemo baviti obema.

JEDAN “ODGOJNI” ROMAN

391 Roman *Doktor Krleža* spada u ona književna dela koja nam već na takozvanoj paratekstualnoj ravni – naslovom, podnaslovom, međunaslovima, pa i karakterističnom opremom – emituju čitav niz neobično snažnih signala. Stoga ga je možda najuputnije interpretativno “napasti” s periferije. Ono što je Borges nazivao predvorjem teksta u ovom se slučaju pokazuje kao prilično pouzdan putokaz, te se upravo raspravom o rubovima romana – kao svojevrsnim uputstvima za njegovu čitalačku upotrebu – usredsređujemo na naročitu vrstu ludizma u kojoj će čitalac već na prvim stranicama naslutiti njegovu suštinu. Pošto smo iz praktičnih razloga prinuđeni da po strani ostavimo ništa manje sugestivan romaneskni “epitekst”,¹⁵ zadržaćemo se

14 Bez obzira na to da li se opredeljuje za hermeneutiku ili fikcionalizaciju, Ćosić u prvi plan stavlja “okupacijskog” Krležu i naročito je zaokupljen izvesnim aspektima (u prvom slučaju stvarne, a u drugom izmišljene) Maestrove biografije koji su njemu samom intimno bliski, pri čemu poseban akcenat stavlja na dokumentarne ili kvazidokumentarne tekstualne elemente (“Index ličnosti” u *Žagrebčakoj*, “Kronologija junakovog života” u *Doktoru*).

15 Na omotnici ove knjige nalazi se jedna porodična fotografija, dok su na klapnama, osim popisa autorovih knjiga, štampane recenzija Borislava Mihajlovića (u vidu pisma autoru) i beleška o snimku s naslovne strane. I Mihizov komentar (pisan stilom i tonom samog romana), ali i natuknica o fotografiji (“Doktor Krleža u stadiju dečjih kolica, Zagreb 1894 /1933/. Foto: Š. Simetzky.”), odlično se uklapaju u tumačenje romanesknog parateksta koje ovde predstoji. Što bi rekla jedna Nabokovljeva junakinja, naslov knjige mora da se slaže s njenom bojom...

samo na osnovnim paratekstualnim elementima, budući da nam oni odista nude adekvatan okvir za neobičnu autorsku strategiju na kojoj delo počiva. O kakvom se, dakle, odnosu između teksta i parateksta ovde radi? U kom pravcu taj odnos usmerava našu recepciju?

Nema nikakve sumnje da se, na prvom nivou, samim naslovom *Doktor Krleža* i podnaslovom “Jedan odgojni roman” čitaocu otvara jedinstven aluzivni spektar. On se, naravno, tiče Thomasa Manna, i omeđen je *Doktorom Faustusom* s jedne, i dvadesetovekovnim menama jednog tradicionalnog žanra – Bildungsromana – s druge strane.¹⁶ Pred sobom, u stvari, imamo osobeni izdanak podžanra Künstlerroman (roman o umetniku), jer u njemu pratimo dug proces razvoja i sazrevanja jednog stvaraoaca, koji – prolazeći kroz svakovrsne unutrašnje i spoljašnje konflikte – postepeno pronalazi svoje mesto u društvu. Pri tom će se junakovo “šegrtovanje” na (Ćosićevski kazano:) *zanatu životnom* u *Doktoru Krleži* okončati takvim “izmirenjem sa svetom” koje će ujedno značiti i odricanje od umetnosti: našavši se na prekretnici, Ćosićev protagonist, iako u punom artistsičkom naponu, napušta spisateljski poziv i posvećuje se studiju medicine, a potom i psihijatrijskoj praksi. O izmirenju se zato može govoriti jedino uslovno, s obzirom da se, u poređenju sa “troškovima” koje predviđa žanrovska predestinacija, cena pobede principa realnosti i stvarne socijalne integracije pokazuje kao (možda) isuviše visoka. Takav rasplet po ko zna koji put potvrđuje da je u proteklom veku – kada je geteovsko-organicistički model sagledavanja pojedinačne egzistencije definitivno ustuknuo pred idejama (Ćosiću tako dragih) mislilaca kakvi su Freud ili Foucault – obrazovni roman postao moguć isključivo kao parodija. Istovremeno, fabulativna matrica ovog odocnelog, ironičnog i distorziranog “odgojnog” romana, koja po prirodi stvari podrazumeva i odsustvo optimističkog “bildungs”-*feelinga*, dodatno biva propuštena kroz “faustovski” *sujet* romana-eseja. U delu evidentno preovlađuju esejistički elementi – u njemu čak možemo čitati i esej o eseju (Ćosić 1988: 62-65) – a sam sklop nas donekle podseća na *Čoveka bez svojstava*. Stotinu i devedeset manjih celina, od po svega nekoliko stotina (do nekoliko hiljada) reči, podeljeno je na pet delova i “Epilog”, na-

392

16 U kasnijem Ćosićevom eseju “Bečki slavljениk” – posvećenom onom “Nijemcu od duha” kojeg autor naziva “Jacobusom Sigmundovičem Freudom” – stoji: “Thomas Mann pojavljuje se u mojim papirima na mnogo mesta kao osoba sporedna, gotovo kao prirodni statist u različitim pripovestima dvadesetog stoleća, što može samo značiti da u mome duhu zauzima on zapravo onu središnu, centralnu tačku” (Ćosić 2001: 79). Sâm Krleža je pak bio neobično ravnodušan prema “suhoparnom i dosadnom” Mannu.

kon kojeg se kao zaseban odeljak na kraju pojavljuje i “Kronologija junakovog života” (547–586). Pripovedanje teče u prvom licu, iz perspektive aktera, a ne svedoka, te tako na bezmalo šest stotina gusto štampanih stranica napetost između junaka i okoline, kao i žanrovska dihotomija umetnik/građanin, ostaju interiorizovani (izuzev u “Kronologiji”). Nema u *Doktoru Krleži Sereniusa Zeitbloma*: osim u tek pokojem, uglavnom izolovanom fragmentu–izuzetku, obraća nam se neposredno junak, odnosno Doktor sam.

393 Otuda nam se, u nastavku razmišljanja o romanesknom paratekstu, otvara i jedan sasvim drugačiji, ovaj put nedvosmisleno krležijanski krug. Naime, već i samom doktorskom titulom,¹⁷ a još više svojom hipertrofiranom narativnom retorikom, Čosićev junak iz čitalačke svesti neminovno priziva lik Doktora iz *Na rubu pameti*. Pripovedač jedinog Krležinog romana koji je napisan u prvom licu lebdi poput senke iznad *Doktora Krleže*: i Čosićev junak, u trenutku kada odustaje od pisanja, ima pedesetak godina (koliko i Krležin pri prispeću na kobnu prekretnicu, famozni “rub pameti”); i on je erazmovski opsednut ljudskom glupošću i konformizmom uglednih, “cilindraških” građanskih lica; naposletku, iz njega takođe kulja onaj prepoznatljiv, specifično krležijanski duh negacije, usled kojeg nam i on, poput Krležinog naratora, neumorno ponavlja da “čovjek je slijepa životinja”, da “ja sam ništ”, te da pisanje je “polumajmunaska radnja”. Sličnost između dvojice doktora – Maestrovog pravnika i Čosićevog psihijatra – naročito do izražaja dolazi u “trenutku istine”, ali su njihove putanje, zbog *smera* kretanja, ipak različite. Krležinom i Čosićevom junaku nisu drugačija samo polazišta – prvi pred čitaoce stupa kao “običan” građanin, drugi kao umetnik – nego se upadljiva distinkcija uočava i u ishodu. Za Čosićevog bi se Doktora moglo reći kako nakon prolaska kroz egzistencijalnu krizu postaje tek jedna u nizu “sivih maski na našem doktorskom balu” (Kr-

17 Maestro je oduvek bio sklon “prozivci” nosilaca tog zvanja. Jedan od poznatijih njegovih obračuna sa “idealima našega gospodina doktora” pronalazimo u zapisu “O našoj inteligenciji”. U tom tekstu iz 1927, Krleža doktorski tip “narodnog inteligenta” naziva “talentom za životnu stvarnost”, napominjući da takvim osobama treba prilaziti “više sa začepjenim nosnicama nego sa zanimanjem ili – jao – sa samilošću” (Krleža 1937: 51). Imajući u vidu ovakve iskaze, kao i činjenicu Maestrove samoukosti, sintagma “doktor Krleža” nam se već sama po sebi ukazuje kao čista subverzija. Interesantno je da će Dragan Velikić – valjda zbog Čosićevog, u kontekstu srpske književnosti problematičnog, prezimena – desetak godina nakon objavljivanja *Doktora Krleže* o njegovom tvorcu progovoriti kao o “dr Bori” (Velikić 1997), što se unekoliko pokazalo i kao anticipacija autorove knjige *Privatna praksa* (1998).

leža 1938: 12), dok za Krležinog ni na samom kraju ne nastupa nikakvo smirenje. Indikativno je i da je još u prvom delu *Žagrebačke analize* Ćosić pokazao sklonost ka jedinačenju Krleže i junaka iz *Na rubu pameti*, tvrdeći da “Doktor nije nikakav Doktor nego je pisac sam” (Ćosić 1991b: 65). Takođe, o povezanosti dva romana koje deli tačno pola veka (1938–1988), svedoči pored ostalog i činjenica da, nimalo slučajno, prvi i peti deo Ćosićeve knjige već u naslovu sadrže reč “pametovanje” (“Dio prvi, početak jedne analize u Zagrebu ili o pametovanju”; “Dio peti, u kome se nanovo pametuje dakle dio luđački”). No, paralelizam je svakako najuočljiviji u osnovnom postupku, to jest u jezičkoj ravni. Krećući se u neverovatno širokom rasponu od patosa do farse, Ćosić je u svom romanu obilato iskoristio gotovo čitav dijapazon prepoznatljivo krležijanskih narativnih i stilskih obrazaca i obrta.¹⁸

Međutim, *Doktor Krleža* ne predstavlja puko jezičko podražavanje, nego stilizaciju, koja povremeno – i, sasvim izvesno, voljno – postaje toliko prenaplašena da poprima humornu intonaciju i skreće u parodiju. Parodijski registar u konkretnoj situaciji ne treba shvatiti kao rezultat šaljive obrade ozbiljnog teksta, niti komičnog oponašanja književnog uzora. Pre bi se reklo da se kod Ćosića događa konfrontacija vlastitog romanesknog štiva sa celokupnim kanonom Krležinih ostvarenja, odnosno s krležijanskim načinom mišljenja i pisanja. Zar nam već prvi odeljak prvog dela ne donosi i pomalo drsku pripovedačevu natuknicu da će se pred našim očima zapravo odvijati nastajanje čitave jedne knjige “na lešu tuđeg govora” (Ćosić 1988: 11)? Tako smo ovde svedoci prilično komplikovane stvaralačke strategije, koja podrazumeva neprestano – i, neminovno, rizično – poigravanje bliskošću i distancom. Samim tim, okolnost da “doktor Krleža ponekad govori kao Hajdeger u lo-

394

18 Jezička dimenzija romana iziskuje zasebnu obradu, tim pre što masku krležijanskog govora Ćosić u izvesnom smislu nije skinuo ni do danas. Umesto taksativnog navođenja pojedinih stilema, na ovom će mestu biti dovoljno navesti tri krležijanski razgranate rečenice iz romana, budući da one ne samo da izvrsno dočaravaju prirodu i razmere stilske zaraženosti, nego i sam taj jezički fenomen zadivljujuće precizno tematizuju: “U našoj skupnoj frazi, u toj smjesi kojom sada postavljamo upitnik za nekog budućeg isljeditelja, literarnog ili drugog, onaj je argot, ono je zajedničko narječje, koje zadobili smo ulazujući (u jednoj rekbi trampii), svak svoj prijašnji način pripovijedanja i govorenja. Niti je ovo što ovdje stoji moje, niti je pak, po svemu sudeći vaše, a da se u toj smjesi nađe i jednog i drugog, neka nam potvrde ini. Dvije stvari ne mogu opstojati na istom mjestu, pa bile to i dvije glave dvojice književnika, a to što ovdje kao naša skupna glava slovi, mora da je negdje na posve trećem mjestu, u pismenosti, u zrakopraznom prostoru i u povijesti” (Ćosić 1988: 253).

šem prevodu”, pa čak i mogući utisak da je u ovom romanu “sve toliko nagruvano i forsirano da postaje neuvjerljivo” (Mandić 1996: 347) otpadaju kao mogući prigovori, jer se uspeh autorskog pregnuća nipošto ne sme meriti jedino kriterijem vernosti s kojom je ovde reprodukovana krležijanska fraza. Naprotiv: osnovna intencija pri sprovođenju postupka stilizacije na gotovo svakoj ravni ogledala se – uvereni smo – u piščevom nastojanju da, uprkos posezanju za tuđim glasom, on sam u tom glasu ipak bude prepoznat. Ukazivanje na postojanje takvog dvoglasja uostalom predstavlja jedan od lajtmotiva ovog romana, u kojem pripovedač neretko eksplicitno poseže za metaforikom trbuhozborstva (“da je trbuh kojim njegova muzika zvonila, moj, to je vjerovatno svima vidno”), trojanskog konja (“vi unišli ste u mene kao u starog drvenog konja, da odanle izađete predstavljajući i sebe, letopisca ovog nezbitog akta, i moje konjstvo na jedan posve neočekivan način”) ili mitske kornjače (“Ne mogavši da stignem sebe sama kao vlastitu ahilsku kornjaču...”). Dijaloška međugra pripovedačkog i auktorijalnog glasa – koja se u teoriji romana počev od Bahatina opisuje i kao *heteroglossia* – otuda odista predstavlja osnovnu strukturalnu odliku *Doktora Krleže*, pa bismo, s obzirom na takvu narativnu situaciju, naslov romana mogli objasniti pozivajući se na odnose između likova doktora Jakylla i gospodina Hydea.¹⁹ Onako kako Henry Jakyll – takođe pedesetogodišnjak, takođe doktor prava, i takođe doktor medicine – spoznaje i uz pomoć droge zločinački upražnjava dvojnost ljudske prirode, tako i Ćosićev Doktor, kao da je i on ispio nekakav čudotvorni napitak, lukavo zbori u dva glasa; onako kako je Edward Hyde doktorovim rukopisom ispisivao bogohulne poruke na marginama njegovih knjiga, tako se i kod Ćosića na poligonu krležijanske rečenice vodi svojevrsni psihološki rat između dva jastva (naratorovog i implicitno-autorskog); napokon, poput Jakylla i Hydea, ta su dva jastva u ovom romanu veoma teško razdvojiva, o čemu bi, sasvim izvesno, mogao posvedočiti i svaki njegov čitalac, kao inkarnacija one instance koju je u ovom kontekstu naprosto nemoguće zvati drugačije do Mr. Seek.

Pored navedenih, postoji barem još jedno moguće tumačenje naslova romana. Mada nam je ono nedvosmisleno ponuđeno samim tekstom – usled čega, da bismo ga predočili, ne moramo zazivati nikakav intertekst – na njega još uvek ni-

19 Učinio je to već Vasa Pavković, u svom prikazu romana, koji je nosio naslov “Doktor Krleža i gospodin Ćosić (o osamljenosti)” (Pavković 1989). I sam pripovedač na jednom mestu apostrofira vlastitu “jekyll-hydeovsku prirodu” (Ćosić 1988: 47), a zanimljivo je da i pominjani Thomas Mann u *Nastanku Doktora Faustusa* priznaje da je, pripremajući se za pisanje svog dela, “s vedrim uživanjem” iščitavao “majstorsko Stivensonovo delo” (Man 1980: 334).

ko nije ukazao. Jednostavno, deseti odeljak četvrtog dela romana i sam nosi naslov "Doktor Krleža". U njemu junak, odeven u platnene pantalone i belu košulju, pokušava da se predstavi kao doktor u bolničkom zdanju u Vinogradskoj ulici, gde je tajno dospao u nastojanju da vidi osobu u koju je zaljubljen. Epizoda je komična – štaviše, burleskna:

Onda se je izrodio škandal, jer je jedna baba iz ćoska počela vikati, probuđeno je još šest ili sedam bolesnih žena razne dobi, cijela soba bila je na nogama, a u to doleteli su dežurni bolničari, jedan sa osobito krvavim očima, kao da je taj čas došao sa svoje pomoćne službe u Petrinjskoj, zgrabio me je, da tko sam ja, i koga boga tražim u ovo vrijeme i na ovom mjestu?! Da sam doktor. Kakav vražji doktor? Doktor Krleža. Sada su se one bolesne žene počele smijati jer tako što nisu vidjele, budući zvijer od bolničara podigao me je sa poda i mahao mojim tijelom kao da je od krpe, da vidjet ću ja svoga boga kad sam se lažno predstavio, te da budem sretan ako siđem kroza stube a ne ravno kroz prozor, a da je Bela kod ovog pokrila se plahtom i eksplozivno ondje ispod kašljala, to sam zamijetio krajičkom oka, te onda, onda sam bio vani, bez dva ili tri gumba na košulji, kao krajnjim rezultatom ove noćne scene. (Ćosić 1988: 352)

396

Tek sada smo se, doduše zaobilaznim putem, primakli i samom epicentru *Doktora Krleže*. Ključnu tekstualnu činjenicu romana bez sumnje predstavlja okolnost da Ćosićev Doktor ne samo da nam se obraća krležijanskim jezikom nego i mnogo šta drugo deli sa istorijskom ličnošću koja je taj jezik izumela. On je rođen iste godine kada i Maestro, a iste godine i umire; provodi život u istom gradu, pa i u istoj onoj zgradi (u Radišinoj ulici, kasnijoj Božidara Adžije, broj 14, na četvrtom spratu) gde je pokojni pisac Miroslav Krleža proveo onih desetak godina koje i pisac *Žagrebačke analize* smatra odlučujućim (1937-1946); njemu je, najzad, u romanu pripisano, kako identično oboljenje (artroza kolena), tako i autorstvo nad nekim od tekstova koji su u književnu istoriju zaista ušli kao deo Krležinog opusa.

Ali, stvar ni izbliza nije tako jednostavna. Da Doktor *nije* Krleža pokazuju nam brojne i veoma krupne pojedinosti, poput – citatom iz naslovnog odeljka već dotaknute – romaneskne obrade junakovog odnosa s Belom. Za razliku od Leposave Bele Krleža (1896-1981), Ćosićeva Bela Groddeck-Kangrga, iako takođe glumica, starija je od junaka pet godina, za sobom već ima jedan brak i 1937. umire u Barceloni. Događaji potom kreću pravcem koji se drastično razlikuje od onoga što stoji u Maestrovom životopisu: kao depresiji skloni nekadašnji brakolomac, Ćo-

sićev Krleža najpre rezignirano napušta dva svoja spisateljska poduhvata (*Na rubu pameti* i *Banket u Blitvi*), da bi nedugo potom doneo i definitivnu odluku o prekidu književne delatnosti. Ovog će Krležu i smrt zateći u Radišinoj, umesto na Gvozdu. A posebno će biti zanimljiva sudbina onog dela koje predstavlja jedno od središta kazona Maestrovih ostvarenja i o kojem nam se u romanu saopštava samo sledeće:

Jedna smetljarica tvrdila je kako joj je negdanji pesnik a budući lečnik govorio u uho nekakvu “praf za praf zgodnu stvar, bome jako zgodnu”, iz čega se može zaključiti da na poslednjoj stepenici svojeg pesnikovanja (a da to više nikada pomenuo nije), Krleža komponovao je jedan ciklus narodnih balada, te ih je na jednom jeziku, niti njegovom, niti bilo čijem, a samo bliskom staroj horvackoj kajkavštini, kazivao toj svojoj tajnici s metlom, Marti Grudah, pa kako ova preminula je, sa njom preminulo je i to neobično i posve neodgonetivo Krležino štivo. (579-580)

397 Ovakva nas mesta u tekstu na radikalan način upozoravaju na to da Ćosić – bez obzira na to što je, kao potpisnik *Poslova, sumnji, snova*, u vreme nastanka romana za sobom već imao značajnu krležološku spremu i iskustvo – nipošto nije nameravao da napiše tek jednu u nizu knjiga kakve su fikcionalne (auto)biografije poput *Vergilijeve smrti* ili *Hadrijanovih memoara*. Umesto toga, hrabro je odustao od prakse doslednog poštovanja fakata kojoj se po pravilu uvek pribegava kada se istorijskoj ličnosti dodeljuje uloga naratora. Isto tako, Ćosićev roman u sebi sadrži i elemente jednog sasvim drugačijeg narativnog modusa, koji bismo mogli nazvati autobiografskom fikcijom.²⁰ Upravo ta dva aspekta – intencionalno nasilje nad istorijom s jedne, i upa-

²⁰ Pojmovi *autobiografske fikcije* i *fikcionalne autobiografije* ovde imaju ono značenje koje im pridaje Dorrit Cohn. “Fikcionalna autobiografija” je odrednica koja upućuje isključivo na narativnu formu: u pitanju je ona vrsta pripovedanja u prvom licu koja podrazumeva pripovedačev osvrt na vlastiti život. Nasuprot tome, sintagma “autobiografska fikcija” odnosi se na sam sadržaj, odnosno prisustvo autobiografskih elemenata u pripovednom tekstu. Ova distinkcija se pokazuje kao izuzetno dragocena, a da bi je pojasnila, Cohnova je ispravno zapazila kako je *Tonio Kröger* – iako je u pitanju pripovest u trećem licu – autobiografska fikcija, dok *Ispovesti varalice Felixa Krulla* predstavljaju fikcionalnu autobiografiju. Potonje delo zbilja – barem prema onome što nam je do sada poznato, a uprkos prvom licu u kojem je napisano – mnogo manje od ostalih piščevih ostvarenja (npr. *Smrti u Veneciji*) ima dodira sa životom Thomasa Manna (up. Cohn 1989: 21 n14).

dljivo prisustvo autobiografskih elementa s druge strane – iziskuju u nastavku našu pažnju. Jer, tek pošto razmotrimo poetičku dimenziju *Doktora Krleže* i odgovorimo na pitanje *kako* je on “napravljen”, moći ćemo da se upustimo i u raspravu o *zašto* i tako krenemo put izvesnih sintetičkih zaključaka o samom romanu.

Heteroreferencija: Frane i Fredi

Svaki pripovedni tekst predstavlja – bolje rečeno, priziva – jednu autonomnu sferu postojanja. Ne čudi, stoga, što filozofi insistiraju na tome da takva zasebna sfera ima i osoben logički status, podsećajući nas da je ona sama po sebi i *ontološki* homogena. Na temelju ovakvog opšteg opredeljenja, književni su teoretičari od sedamdesetih godina sve češće napuštali tradicionalno shvatanje o *mimesisu*, po kojem književnost (p)odražava stvarnost. Kao alternativa toj, nasleđenoj ideji, razvilo se učenje o “mogućnim svetovima” (*possible worlds*). Prema polaznoj tezi ove teorije – čiji se zastupnici, više no na Aristotelovu poetiku, oslanjaju na Leibnizovu filozofiju – između likova u književnom delu i stvarnih ličnosti postoji, *per definitionem*, fundamentalna razlika: Tolstojev Napoleon ne samo da nije istorijski Napoleon, nego se, u ontološkom pogledu, nimalo ne razlikuje od Pjera Bezuhova. Sasvim očekivano, ovakva radna hipoteza se najkorisnijom pokazala pri tumačenju onih prozних dela koja se u kritici obično označavaju kao “postmodernistička” i u kojima pisci – nasu- 398
prot Marguerite Yourcenar ili Hermanu Brochu, a slično, recimo, Salmanu Rus-
hdieju – svesno teže stvaranju “hibridnih” svetova i kombinuju postojeće, moguće
i nemoguće jedinke, situacije i događaje. Svima nam je poznata teza Briana
McHalea, da postmoderna proza počiva na svojevrsnom “ontološkom stresu”: jedan
od karakterističnih načina na koji taj efekat biva izazivan jeste i uključivanje u fikci-
onalne sveteve onih jedinki koje su postojale ili još uvek postoje u onome što najve-
ći broj ljudi u najvećem broju prilika naziva “stvarnošću”. Tada između fikcional-
nog kosmosa i sveta istorijskih realija postoji izvesno začudno preklapanje. Logički
govoreći – čak ni u historiografiji, koja je, kako nas poslednjih decenija upozoravaju
teoretičari pripovedanja, i sama narativna forma – to preklapanje nikada ne može
biti potpuno; književna se pak dela uzajamno veoma razlikuju u pogledu stepena
podudarnosti koji postoji između istorijske i sfere konstituisane tekstem. Prelazeći
iz istorije u fikciju, individue se neminovno menjaju, a stepen i vrsta te promene
zavise od namere i umeća autora.

Čini nam se da savremeni pisci “istoriografske metafikcije” (L. Hutcheon) obično pribegavaju jednoj od triju prokušanih strategija: ili se kreću u slobodnom prostoru koji im ostavlja zvanična historiografija; ili istorijska zbivanja upotpunjuju drugačijim okvirom i sadržajima, koje im najčešće pružaju izve-

sne književne konvencije; ili sami sebi stvaraju vlastiti, alternativni historijski svet. Kao dovoljno ubedljive ilustracije mogli bi se redom navesti romani kao što su *Ženska francuskog poručnika* Johna Fowlesa s jedne, *Beli hotel* Donalda Michaela Thomasa s druge, i *Terra nostra* Carlosa Fuentesa s treće strane. U prva dva slučaja radi se o razlici u stepenu – tačnije, o fikcionalnim delima u kojima se, praksom istraživanja i dodavanja, stvara nekakva apokrifna, više ili manje mogućna verzija istorije – dok se u poslednjem historijska fikcija, kreiranjem novih scenarija prošlosti, pretvara u fantastiku. Srpski romani poput *Žlatnog runa* ili *Sudbine i komentara* (o ne samo poetički rigidnim historijskim fikcijama, poput *Vremena smrti*, da i ne govorimo) svakako ne pripadaju potonjem tipu, jer – mada i u njima dolazi do preplitanja “stvarnih” i “nestvarnih stvari”, pa samim tim i do nužne, unekoliko i voljne deformacije istorije – u osnovi ipak ne dovode u pitanje institucionalno ili mentalitetski “overenu” historiografsku *doxu*. Istovremeno, treba biti svestan mere u kojoj je “istorijsko” u tim romanima pre svega ono što publika doživljava kao nešto prepoznatljivo ili poželjno, a ne ono što bismo *a priori* mogli smatrati “stvarnim”. Kao stvarno nam se u fikciji zaista može ponuditi i nešto što u mnogo manjoj meri kao takvo u našim predstavama figurira: ni za jednog romanopisca u krajnjoj liniji ne postoje nemogući svetovi, i svaki od njih je vlastan da Orfeja, Brankovića, Krležu ili nekoga četvrtog – a u skladu s vlastitim stvaralačkim nađenjem – ne samo “presvuče” u psihijatra nego i da ga načini ženom, vanzemalcem ili nepostojećim.

Kao što je već istaknuto, Ćosićev se Doktor od samog Maestra, već na prvi pogled, nipošto ne razlikuje jedino po tome što naseljava jedan autonomni, fikcionalni svet. Ali je isto tako nemoguće prevideti koliko i sam taj svet protivreći opštepoznatom, historijskom univerzumu. U *Doktoru Krleži* nam zaista biva dočaran jedan *heterokosmos*, u kojem iste one godine kada umire Bela biva održano i “suđenje Majakovskom, Buharinu i Jesenjину”; naredne “od kancera na želucu, u Ženevi” umire i Aleksandar Karađorđević; dok se 1939. događaju ubistvo Staljina i hitlerovska okupacija Jugoslavije (Ćosić 1988: 579). Podjednako su zanimljiva i zbivanja iz kulturno-istorijske sfere, jer po ovom romanu, na primer, Adrian Leverkühn 1894. komponuje *L'Après-midi d'un Faune*, Thomas Mann objavljuje 1925. delo pod nazivom *Der Zauberschloss*, a Derrida sa “pri/pov(ij)esne” scene nestaje u godini rođenja “pravog” filozofa dekonstrukcije. Posebno je bizarna sudbina Vladimira Nazora, koji se u svojoj četrdeset i trećoj godini ubija, i to nakon homoseksualne afere sa konobarom kafea “Preradović”, osobom koja je prethodno u Austriji drugovala sa “arhibarapčinom” po imenu “Krul ili Krull ili tako nekako” (567). Evidentno, ovde je na delu osobena tehnika izmišljanja istine i književni fenomen koji je u velikoj

meri nalik onim specifično historiografskim, “kontračinjeničnim” domišljanjima, kakva poslednjih godina nisu retka.²¹

Vrhunac romaneskne simulacije istorije u *Doktoru Krleži* svakako predstavlja “Zagrebačka komuna”, kratkotrajni revolucionarni prevrat koji se u banjskom gradu odigrava u oktobru 1918. i tokom kojeg naš junak postaje ministrom “prosvjete i bogoštovlja” u vladi “nacionalne pomirbe”. Način obrade burnih i haotičnih “povijesnih” dešavanja veoma je indikativan za parodijsku travestiju fakata koju Ćosić u romanu povremeno dovodi do paroksizma. Na ovom “kraljevu europskom”, kao predsednik Komune pojavljuje se Frano Supilo, koji u pobunjeni Agram – i pored toga što je u istorijskoj svojoj inkarnaciji godinu dana pre naznačenog trenutka preminuo – stiže direktno iz engleske ludnice (“u šlapama iz *St. James Hospital*”). Za “komesara varoši” postavljen biva Alfred Diamantstein,²² zaverenik koga pripovedač prikazuje kao “luđaka na konju”, kako urla “svojim sopraniističkim mogućnostima kao maleno pseto” (169). Konja u jednom trenutku jaše i sam junak, a u uličnim zbivanjima sudeluju i Cesarec, i Cvijić, i Horvatin; Ivo Vojnović bio je “protukandidat Frani”, dok među onima koji podržavaju prevrat vidi-

21 Postoje obimni zbornici i brojne web-stranice koji donose više ili manje promišljene tekstove tipa “What if...” (šta bi bilo da je Lenjin “blagovremeno” ubijen? da su Nemci dobili rat? da je Kennedy živ? da nije bilo Osme sednice?), ali i nedoumice oko statusa te discipline koja se obično naziva virtualnom istorijom i kojoj mnogi još uvek poriču bilo kakav saznajni značaj. Na drugoj strani, izgleda da je pritisak koji je naratologija izvršila na historiografiju – izuzev što je za posledicu imao bujanje kontračinjeničnih spekulacija – posredno koristio i samoj književnosti. Primera ima bezbroj, i kreću se, samo na engleskom govornom području, u veoma širokom žanrovskom rasponu od *Duge gravitacije* Thomasa Pynchona, preko *Čoveka u visokom dvorcu* Phillipa K. Dicka, do *Otadžbine* Roberta Harrisa.

22 Alfred Diamantstein (1896– ?) bio je obaveštajac na temelju čijeg je svedočenja 1919. pohapšen veliki broj zagrebačkih komunista i povratnika s ruskog fronta, a pod optužbom da su, uz podršku iz Mađarske, pripremali revolucionarni udar. U čitavu tu aferu je Krleža bio upleten ne samo kao novinski izveštač sa sudskog procesa nego i zbog novca koji je od Bele Kuna, preko Diamantsteina, navodno stigao kao pomoć časopisu *Plamen*. Maestro je prvobitno negirao svaku povezanost s “agentom provokatorom” (nazivao ga je i “degenerisanim kretenom”), da bi se, tokom nekoliko decenija, njegovo odlučno “ne” postepeno transformisalo u jedno znatno manje odlučno “da”. Ne čudi nas činjenica da se knjiga *Afera Diamantstein* Ivana Očaka pojavila tek nakon piščeve smrti, ali je zanimljivo da se to desilo iste one godine kada je štampan i *Doktor Krleža*.

mo i “Pribićević Svetozara i Stipu Radića”; Laza Popović, rendgenolog i kritičar-amater, koji je takođe morao biti pušten iz bolnice, novoj vlasti organizuje sletove; telegram podrške komunarima šalje D’Annunzio; odnekud je tih dana u gradu prisutan i Viktor Tausk, koji dolazi i na uličnu premijeru junakovog *Cristoval Colona...* ali je konačni bilans čitave ove ujdurme ipak tragičan, jer posle svega:

Supilo visi kao komad štofa, Kornelije je u lancima kao i Đuka, kao i Kamilo, a Diamantsteina, rabijatnog, pijanog i bijesnog, morali su zatući u krčmi Malnerićevoj sabljama. (199)

401 Polazeći od empirijski potvrđenog rasapa koji je tih godina vladao u “našem malom dvokatnom gradu”, Čosić ne sputava svoju maštu, ali kao građu za vlastitu pseudoistorijsku inscenaciju uvek koristi (neko bi rekao: zloupotrebljava) i određeni tekstualni materijal. Onako kako je u *Poslovima, sumnjama, snovima* esejističku argumentaciju gradio na temeljima Krležine okupacijske dijaristike, tako je u ovoj prilici posegnuo za nekim drugim Maestrovim delima, kao i za izvesnim krležološkim i istoriografskim spisima. Celokupni personal sa onih stranica romana gde se pripoveda o zagrebačkom prevratu – sa sve junakovom teta Pepom (Josipom Horvat), koja (i) kod Čosića pobunjenike poziva na “krapfne” – preuzet je iz Krležinih *Davnih dana*, dok već i sami međunaslovi poput “Sjena našeg predsjednika” (za odeljak o usponu Komune) i “Sjena postaje sjenom” (za odeljak o njenom krah), predstavljaju više nego jasne aluzije na čuveni Maestrov tekst o Supilu nastao polovinom dvadesetih godina. Isto tako, unekoliko neočekivano istaknuta uloga koja je dodeljena “Frediju” zasigurno je posledica činjenice da je “afera Diamantstein” toliko snažno i postojano zaokupljala pažnju proučavalaca i komentatora da je Krleža o njoj nastavio da se izjašnjava sve do pred samu smrt.²³ U krajnjoj liniji, i *Doktor Krleža* nam se, poput potonje autorove esejistike iz *Povesti o Miškinu*, razotkriva kao osobeni “tekstualistički” eksperiment, pošto sva ova istorijska konfabulacija posredno, ali na upečatljiv način, pokazuje kako “svaka historija” – pa i “istorija” jednog fikcionalnog sveta! – “više nalikuje na neke prijašnje, već napisane historije, nego na ono čega ta hi-

23 Tekstovi “Impresije sa jednog davno već zaboravljenog političkog procesa” (1961) i “Susret s Diamantsteinom” (1976) štampani su u okviru sarajevskog izdanja Maestrovih sabranih dela u trećoj knjizi *Dnevnika* (Krleža 1977a: 461-479), dakle tamo gde im – niti po vremenu nastanka, niti po tome na koji se period odnose – nije bilo mesto. Tim pre su, verovatno, u kombinaciji s Maestrovim kazivanjima Čengiću na istu temu, zapali za oko romanopiscu.

storija jest potvrda” (183). Tako se okolnošću da “Frano putuje na onaj svijet sa očima izvan svakog zla”, kao i time što “na okrvavljenom podu Malneričevog opijališta” leži “komade našeg komandanta” (199), pothranjuje utisak o tekstualnoj predodređenosti dveju sudbina, koji dodatno biva pojačan i pripovedačkim komentarima, jer na osnovu njih napokon shvatamo da se pred našim očima odvija svojevrsna začudna realizacija Krležinih tekstualnih tropa. Drugim rečima, i “Franeta” i “Fredija” u romanu melje žrvanj istorije, ali su njihove sudbine ipak naslikane različitim bojama, zato što romanopisac svakako uvažava to što je prema Supilu Maestro ipak gajio saosećanje, a prema Diamantsteinu izrazito negativne emocije.

Analogno u romanu prolaze i mnogi drugi likovi koji su preuzeti iz stvarnosti i koje čitalac, posve nezavisno od vlastitog načelnog stava prema pitanju odnosa između književnosti i stvarnosti, doživljava kao polufikcionalne-polustvarne hermafrodite: svi oni kao da su prinuđeni da na svojoj koži otrpe nekakav fatum Teksta, nešto nalik osveti Pisma. U taj se tekstualistički obrazac uklapa čak i “magijsko kruženje kontrabasa”, odnosno romaneskna verzija tragične sudbine onog Maestrovog prijatelja kojem je Ćosić-esejista prethodno posvetio najviše pažnje. Evo šta se u romanu dogodilo sa Đukom Cvijićem:

Naknadna rekonstrukcija nestanka Đuke Cvijića govori da su nepoznata lica prokrijumčarila njegovo premlaćeno telo u futroli od kontrabasa, u vrijeme gostovanja čuvenog irlandskeškog simfonijskog orkestra, koji je pod ravnanjem dirigenta Goulđa Verskojlsa, boravio u Zagrebu godine tisuću devetsto trideset i sedme. Izgleda da je presudnu ulogu u ovoj transakciji odigrao liftboj hotela Pallas, Evgenij Viktorovič Ajmeke, Rus-emigrant, upleten u raznovrsne pothvate slične prirode, a ljudi koji slove kao pomoćnici kod pakiranja, transporta i do-bave lažnih naljepnica, bili su Hantesku Miksat, Ivan Krvin, Boris Nožkov, te Gljeb Razbojničenko, sve sami ljudi od povjerenja i takođe Rusi. (462)²⁴

402

U fikcionalnom svetu Ćosićevog romana, ovako čudan način prevoženja ljudi naknadno biva obrazložen tvrdnjom da je Sovjetima tokom tridesetih državni prioritet bio ne samo “obrambeno-ofenzivni rat”, nego i “muzički odgoj omladine”. Ali, tek na samom kraju odeljka iz kojeg je poslednji citat preuzet (III, 3), sledi i pravo objašnjenje čitavog ovog zbitija. I ono je, naime, tekstualno motivisano, jer će nas pripovedač obavestiti kako je mnogo kasnije izvesni Ivan Aritonovič Dolski, u svoj-

24 Samo o upotrebi vlastitih imena u ovom romanu, ali i drugde kod Ćosića, mogao bi se napisati poduži esej.

stvu bivšeg načelnika Uprave državne bezbednosti, potvrdio kako i ideja o Đukinom transportu ima knjiško, preciznije *književno* poreklo:

Na upit kako se dosetio vraškom triku sa upotrebom muzičke futrole, Ivan Aritonovič Dolski izjavio je: “Okrao sam fabulu jedne pripovijesti od Čehova”. I to je sve. (464)

(Do Đukine pojave u romanu – sasvim očekivano za čitaoca kome nije nepoznat esejistički pol Čosićeve *krležiane* i značaj koji se tamo pridaje Cvijićevoj ličnosti – doći će i nakon njegovog nestanka. Đuka se Doktoru ukazuje pred sam kraj života, u vidu utvare, i ta epizoda – nakon koje će uslediti odeljci “Post mortem”, “Pokop starog gospodina” i “Konac djela”, u kojima će nam pripovedač pripovedati i o onome što se događalo neposredno nakon njegove vlastite smrti – samo nagoveštava da se i junaku, njegovoj priči, pa i samom romanu bliži kraj.)

403 Međutim, propuštanjem celokupnog romanesknog interteksta kroz ludičko sito i rešetno – nezavisno od toga da li pripovedač za predloške stvarnosti eksplicitno ili implicitno proglašava Krležine ili krležološke, književne ili historiografske spise – pisac vlastiti tekst dovodi do ruba entropije. Očito svestan te opasnosti, on delimično i zbog toga – premda nam ne nudi Krležinu romansiranu biografiju u prvom licu, nego fiktionalnu autobiografiju u kojoj nas pripovedač “laže” o Maestrovom životu – u “Kronologiji”, ali i na drugim paratekstualnim ispustima u romanu,²⁵ menja narativni modus i upošljava jedan sasvim drugačiji pripovedni glas od Doktorovog. Na tim se mestima pripovedačev unutrašnji monolog²⁶ pretvara u

25 Treći deo okončava se “Jednom bio-bibliografskom beleškom, urednikovom” (327-328): u tom se odeljku čuje isti onaj glas koji će se, na samom kraju romana, oglasiti i u “Kronologiji”. Dotični glas zatičemo i u nekima od, inače ne tako brojnih, podnožnih napomena, dok nam se u ostalima ponovo obraća pripovedač u prvom licu, stvarajući dodatne digresije u ovom ionako neverovatno digresivnom narativnom toku.

26 U romanu se mestimice ipak začuje još pokoji glas: recimo, pozorišnog intendanta ili junakove majke. Reč je o odeljcima “Disput intendanta Hrvatskog narodnog kazališta na temu moje malenkosti” (II, 31), “Novi prosvjed intendanta Hrvatskog narodnog kazališta, ovaj put u povodu projekta dramske igre koja kani prikazati jedan prazan dućanski izlog” (II, 34), “Aproksimativna uloga moje matere u jednoj inače nerazgovjetnoj vezi” (III, 36), “Lament gospođe Ivke Drožar Krleža nad sudbinom njena sina Miroslava” (IV, 8), te “Mišljenje moje matere o svrsi kazališta i o nekoj mojoj mogućoj ulozi u tom poslu” (IV, 16): svi oni su pisani tehnikom skaza, i u njima pisac ne odustaje od unutrašnje fokalizacije.

bezlično, nefokalizovano pripovedanje, koje obavlja neotelovljeni istoričar *fikcionalnog* “stvarnog sveta”. Otuda smo, upravo zahvaljujući tekstualnom aktiviranju tog glasa, u ishodu ovde dobili posve neobičan i nepredvidiv žanrovski hibrid –istorizovanu fikcionalnu autobiografiju. “Istoriografski” delovi romana, pri tom, obavljaju dvostruku funkciju. S jedne strane, zahvaljujući takvoj, kvazi-faktualnoj naraciji, čitalac stiže dopunska obaveštenja o svetu dela; a s druge, rekli bismo da pisac ove segmente teksta, u kojima je “učutkao” (glavnog) pripovedača, koristi kao poligon za radikalno propitivanje i razarajuću parodiju istoriografskog diskursa. U čemu se ta parodija ogleda?

Budući da u poslednjem segmentu romana kao jedina autorska strategija na scenu stupa mistifikacija, “Kronologiju” doživljavamo kao poprište najrazličitijih indicija. U pitanju je svojevrsna mapa ove romaneskne fikcije, razuzdani *bricolage* sačinjen od podataka iz junakove privatne, ali i istorijske i kulturne sfere, prema kojem je – navedimo samo još jedan primer – proteklo stoleće počelo mađarsko-rumunskim ratom, koji je “izbio pošto je moldavski grof Bruno Dracula upao na ugarske posede sejući teror, strah i pripovesti o nadnaravnoj prirodi čitave svoje pojave” (556–557). Ipak, ne iscrpljuje se sve u transistorijskoj zabavi: uprkos veoma snažnoj humorističkoj crti, “Kronika” se prema osnovnom tekstu romana u formalnom pogledu zbilja odnosi kao “suva” *hronika* prema donekle “atavističkoj” *priči*. Utoliko već i sama inkorporiranost takvog vida tekstualnosti u jednom fikcionalnom delu produkuje očuđujući efekat, pošto opozicija *hronika/priča* nije konstitutivna za književni (fikcionalni), već za istoriografski (nefikcionalni) govor. Naime, prema uobičajenom i doskora neosporavanom mišljenju, istoričar se, za razliku od romanopisca, bavi događajima i njihovim akterima koji postoje u spoljašnjem svetu, odnosno izvan njegove svesti. A ako samo autor *fictiona* izmišlja priče, dok ih pisac *non-fictiona* (iliti tzv. *factiona*) pronalazi, posao istoričara bi se mogao opisati u terminima nastojanja da se iz “istinskog haosa događaja koji je već ustanovljen” obavi odabir “elemenata priče” koju je on sâm “naumio da nam ispriča” (White 1973: 6 n5). U našem slučaju, organizacijom elemenata sopstvenog fikcionalnog sveta u imaginarnu *hroniku* – kojom nas poziva da njegov “odgojni” roman tretiramo kao neku vrstu (alternativne, zapravo nemoguće) istorije – Cosić hipertrofira vlastiti postupak kombinovanja onoga što je evidentno fiktivno i onoga što takvo zasigurno nije. Na taj način on pokazuje nešto čega nismo uvek u dovoljnoj meri svesni – da je i sama fikcija stvarnost! – ali i posredno ukazuje na prisustvo *književnog* (i zato: fikcionalnog) u svakoj istoriografiji. Kada na samom kraju romana kao istorijski realizovane tretira (i) sve one elemente koje je prethodno uveo kao fikcionalne, autor samo stiže do krajnjih konsekvenci ovakvog svog polazišta, povlačeći poslednji potez u vlasti-

tom, nemilosrdnom poigravanju s istorijskom koncepcijom stvarnosti. Time definitivno razotkriva “poetičku” prirodu istorijskog “znanja” i dodatno – baš zahvaljujući ovakvoj relativizaciji – osnažuje jedno od osnovnih tematskih središta romana, koje bismo najuopštenijim rečima opisali kao *nesaznatljivost* čoveka, zbivanja i pisma.

Sličnu dvostruku funkciju, informativnu i parodijsku, u odnosu na samog junaka – njegov karakter i njegovu sudbinu – vrši jedan broj njemu pripisanih spisa, čiji se navodni odlomci, takođe uglavnom u “Kronologiji”, i citiraju. Nisu to postojeći (Maestrov) tekstovi, nego još jedna mistifikacija – tekstovi koje je autor za potrebe romana izmislio. Najznačajnijima se ispostavljaju zabeleške iz junakovog *Dnevnika*: pretežno se navode oni “odlomci” koji potiču iz perioda tokom kojeg Miroslav Krleža, koliko nam je poznato, nije ni beležio svoje dnevno-noćne impresije (1938-1939), a jedan segment tog imaginarnog štiva nosi i naslov *Djetinjstvo u Agramu i izvan Agrama*. Najobimniji pseudo-citati, kojih ima i u osnovnom tekstu romana (24, 25. i 27. odeljak četvrtog dela), potiču iz korespondencije s Julijem Benešićem,²⁷ dok se u samoj “Kronologiji” u jednoj prilici – a povodom “krize masturbacije” u koju junak zbog tete Angioline zapada 1899 – prenose čak i izvesni *Tajni spisi* (554). S obzirom na stavove koje je o izrazito suspregnutom doživljaju seksualnosti u Krležinim dnevničkim i memoarskim zapisima izrekao Ćosić-esejista, vidimo da ovde, u Doktorovom liku, imamo posla s korigovanom, ili makar “dopunjenom” verzijom Maestra. Takav opšti nalaz potvrđuje već i sama pripovedačeva retorika, koja je faktički obogaćena tragovima upravo one lektire za kojom je Krleža – prema Ćosićevom nespornom zaključku s kraja prvog dela *Žagrebačke analize* – odbijao da posegne ili je prema njoj, unatoč svemu, ostajao ravnodušan. Osim Heideggera i Derride koji se u romanu parafraziraju i eksplicitno pominju – recimo, u odeljku “Heidegger i žohari” (407-408), ili pri zapitanosti o tome da li je “*drugo* mojega pisma upravo ovo drugo” (12) – čitalac najviše oseća upliv psihoanalize, i to podjednako Freuda i Lacana. Srećom, čak se i oni pasaži u kojima je Lacanovo prisustvo najopipljivije,

27 Julije Benešić (1883-1957) spada među retke Krležine prijatelje koji mu nisu okrenuli leđa ni tokom okupacijskog razdoblja. Maestro ga je zaista u prepisci – kao i Ćosićev Doktor svog Benešića – oslovljavao sa “Dragi moj Julije”. U *Žagrebačkoj analizi* postoji poseban osvrt na Benešićevo “svedočenje preko i iza dva groba” (Ćosić 1991b: 279), odnosno na njegove posthumno objavljene varšavske zapise, u kojima je opisan i Krležin boravak u tom gradu; a kako se sve to odigravalo godine 1932 (u vreme rada na *Filipu*), Ćosiću je čak i taj povod služio za povlačenje “spiritističkih” paralela, jer su se na sam dan njegovog rođenja Krleža i Benešić, prema pomenutom “Julijevom” svedočanstvu, šetali Wilnom.

budući da i oni podrazumevaju parodiju koja je ostvarena doslednom upotrebom krležijanskih izražajnih sredstava, u kontekstu romana doimaju sasvim uverljivo:

Dokle sam govorio, ja sam govorio *da bih bio neslušan*, jer tko je mogao biti slušač mojeg govora osim mene sama i što sam ja imao kazati o svijetu osim da sam u njemu, ali tako da sam ondje sâm. (470)

Ali ovde se ne radi samo o tome da bi Ćosićevog čitaoca potkraj osamdesetih u bilo kom njegovom tekstu (pa i romanesknom) više iznenadilo odsustvo psihoanalize, nego njeno prisustvo, jer se pripovedački iskazi poput citiranog, u stvarnosti koju ocrtava romaneskni tekst – čak i iz ugla realističke motivacije – pokazuju kao potpuno opravdani. Nije li, uostalom, Ćosićev junak odbranio doktorat na temu *Rani strahovi malodobne djece i njihov socijalni osnov*, i nije li se gotovo punih trideset godina (1950–1979) bavio psihijatrijskom praksom?

Autoreferencija: Teodor i August

Iz “Kronologije” saznajemo da je “doktora MK” pred kraj njegove karijere posetio i “pisac ove knjige” (584). Tako, na pretposlednjoj stranici romana, i sam autor napokon neskriveno prelazi prag fikcionalnog sveta, da bi se unutar njegovih grani- 406
nica transformisao u junakovog pacijenta. Poslednje Doktorove reči u delu prenete su pod navodnicima, jer predstavljaju odlomak iz njegove psihoanalitičke studije tobožnjeg piščevog – kako se vidi, porodičnog – slučaja. Čak se u istom kontekstu pominje i junakov spis “Zagrebačka analiza”, čiji naslov u vreme pojavljivanja romana naizgled nije imao nikakve veze sa stvarnom autorovom ličnošću.²⁸ Pri tom se “citiraju” samo oni Doktorovi nalazi koji se tiču jednog od navodnih piščevih predaka. “Popo Teodor bio je ludim jer je osjetio što je na stvari”, kaže *scientiae doctor*, a potom se osvrće i na ispoljene simptome:

Vidio je on bezglave klerike i jednonoge vještice i repate finance i rogate suce kako lete po nebu, a kada je o tome htio pripovijedati prostim ljudskim jezikom, oglasili su ga slaboumnim i prikričili mu da bude kuš u svome kutu, iza peći.

²⁸ Veza sa nefikcionalnom stvarnošću biće uspostavljena tek 1991, kada se ispostavilo da je Ćosić napisao istoimenu esejističku knjigu, posvećenu Krležu. Ali tada su “doktor” (Krleža) i “mister” (Ćosić) još jednom, po ko zna koji put, zamenili uloge.

I još:

... Teodorova “bolest” bila je u tome da se svaki čas vidio kao neko drugi, a ne kao onaj koji slovio je među svojim. On među njima zapravo više nije slovio nikako, jer bio je otpisan kao ljudski subjekt i kao živoće biće, a to što su ga ostavili ondje, u kutu, pomoglo mu je da bude svugdje i da bude svatko. Jer onaj koji ne bi mogao bar u nekom momentu biti svatko, nije ni onaj netko kojim sebe samoga smatra. (585)

407 Treba odmah reći: ovaj poludeli Teodor ne bi smeo biti nepoznat nijednom piščevom čitaocu. U pitanju je naravno junak i jedan od petoro pripovedača iz najrelevantnijeg autorovog romana, potomak Avrama Uskokovića, sveštenik čiji su preci “došli iz mesta Uskoka” (Ćosić 1978: 7). Taj Teodor Uskoković, rođen 1798, lik je koji otvara piščevu romanesknu porodičnu istoriju: on je najstariji među pripadnicima Ćosićeve fiktionalne porodice i njegovim je glasom, u zanimljivoj formi rečnika, ispričevan uvodni deo *Tutora*. Deset godina kasnije, u *Doktoru Krležji* Teodorovo (cinik bi rekao: za čoveka na zalasku života možda i ne toliko neuobičajeno) ponašanje – o kojem su nam docnije u autorovoj fikciji “posvedočili” i ostali akteri i naratori piščeve familijarne sage – postaje metafora spisateljske egzistencije, u kojoj se remboovsko načelo *moi c'est l'autre* pojavljuje ne samo kao osnovni životni princip, nego i kao psihičko, džekilovsko iskušenje. Opet, simp(tom)atična je – a pobornici teorije o *possible worlds*, po kojima fiktionalni svetovi imaju i vlastitu ekonomiju, rekli bi i da je sasvim prikladna – okolnost da se Teodorovoj naslednoj boljci “stručna” pažnja posvećuje baš u knjizi u kojoj je njen tvorac posredstvom svog pripovedača i sam postao “neko drugi”, budući da se “prerušio” u Krležju, i to tako što je pokušao da uđe pod kožu jednom njegovom fiksijskom (*i. e.* mogućnom) obličju.

Teodor nije i jedino lice iz piščeve ranije proze koje je na ovaj ili onaj način prisutno u *Doktoru Krležji*. “Kronologija”, tako, donosi i odlomak iz junakovog spisa koji je posvećen obeležavanju desetogodišnjice smrti lekara i “Polusrbina ili Poluhrvata” Dušana Uskokovića. Pisana u tipično maestrovskoj *in memoriam* intonaciji,²⁹ ta imaginarna beleška zapravo se odnosi na istu onu fiktionalnu individuu

29 Vidi Ćosić 1988: 575-576. Izgleda da je u tom citatu iz izmišljenog teksta pisac načinio zanimljivu omašku (ili je možda u pitanju bila samo štamparska greška?). Naime, nije u skladu s logikom pripovedanja to što se u poslednjoj rečenici pomenutog navoda pominje “moja matera”. Te dve reči trebalo bi izbaciti (nakon čega bi u tekstu ostala samo Doktorova na-

koju pamtimo kao sina drugog (Katarina) i supruga trećeg (Laura) pripovedača iz *Tutora*, i za kojom u *Bel tempu* baka-Laura žali kao za prerano umrlim suprugom, “mojim dragim Dušanom”. I ne samo to: mada šturo-”faktografski”, u romanu je eksplicitno pomenuta i sama “L. Uskoković”, i to ne kao bilo čija tutorica, već kao “prava” spisateljica, kojoj je 1929. štampan ilustrirani *Prvi slavonski kuhar s mrvicama iz vlastitog života* (577).

Detalji poput ovih nedvosmisleno nam potvrđuju da je i povodom *Doktora Krleže* – kao i prethodno povodom prvog dela *Žagrebačke analize*, u kojem je esejista povremeno povlačio paralele između svojih i Maestrovih tvorevina – neophodno govoriti o Ćosićevoj intenzivnoj tekstualnoj obuzetosti samim sobom, vlastitim delima i sopstvenom poetikom. U romanu pak elementi autoreferencijalnosti kao “mentalnog i semiotičkog načela” (Oraić Tolić 1995: 55) zbog prirode žanra funkcionišu na drugačiji način nego u eseju, te se tako, u nekim ravnima, od kojih je ponovo najopipljivija ona jezičko-stilska, manifestuju u znatno intenzivnijem vidu. Prepoznaje se, na primer, “beltempovska” retorika u onim odeljcima u kojima se govori o Komuni i gde se veliča nekakav hipotetički beskonfliktni porredak,³⁰ baš kao što i ranije pomenuti odeljci romana u kojima se oglašava gospođa Ivka Drožar Krleža predstavljaju više nego jasan priziv sličnih majčinskih – Daničinih – tirada iz pripovednih celina koje tvore autorov porodični ciklus. Stilski od sebe Ćosić posuđuje i na drugim mestima, koristeći se, sasvim očekivano, prevashodno *Tutorima*. No, ne bismo pogrešili ukoliko bismo autoreferencijalnost u tom smislu proglasili za jednu od konstitutivnih odlika piščeve poetike tokom osamdesetih i devedesetih, pa čak i danas: onog trenutka kada celokupan Ćosićev opus pokušamo da zamislimo kao drvo, *Tutori* se zaista pretvaraju u stablo iz kojeg se grana čitava potonja krošnja njegovih dela. Štaviše, gotovo je nemoguće na jednom mestu iz tog romana ne videti i zapanjujuću (iako, najverovatnije, nesvesnu) anticipaciju *Doktora Krleže*:

408

pomena da je kćer Dušana Uskokovića “materica pisca ove knjige”), ili je sa čitavog poslednjeg pasusa navoda trebalo ukloniti znakove navoda (što takođe ipak ne bi bilo najsretnije rešenje, jer bi na taj način bila ukinuta inače dosledna bezličnost čitavog paratekstualnog segmenta). Ovako ispa-da da se radi o komadiću štiva koji je navodno objavio sam fiktivni autor o desetogodišnjici smrti svoga dede, što je neostvarivo čak i u tako “nemo-gućnim” svetovima kakav je onaj čije nam se koordinate izlažu u “Krono-logiji”.

30 Ideja o idealnom društvenom uređenju postaće okvirna alegorija jedne od Ćosićevih kasnijih esejističkih knjiga.

Kao nekakav njegov alter ego. Homo duplex. *Kroz njega govori on. U nekakvom tran-su, mada ovaj njegov upravo umro.* Kao jedno ozarenje. Magische Flucht, nešto ga tera iznutra. Jedno izaziva drugo. Perpetuum mobile. Čovek mašina. Sintagma sačinjena od sakrosantskog savršenstva. Tautologija netautologisanih. Horizontalni i vertikalni front seče se u jednoj tački, tojest u njemu. (Ćosić 1978: 604; kurziv dodat)

409 Naročiti vid autoreferencijalne tekstualne prakse predstavlja uvođenje u strukturu romana likova čiji je ontološki habitus uporediv sa začudnim statusom junakovog ujaka. Jer, ne samo da Maestro nije imao nikakvog sličnog rođaka,³¹ nego je “ujo Drožar” fikcionalni stvor koji – po svojim erotomanskim karakteristikama – nedvosmisleno i neodoljivo podseća na ujaka iz najpopularnije piščeve knjige, onog koji je “brojao svoje ženske do petstotina” (Ćosić 1969: 105), a posle prestao. Doktoru je Krleži na taj način u romanu dodeljen jedan deo kućnog okruženja “malenoga djeteta Bore”. Osim vrlo prepoznatljivih elemenata porodičnog ambijenta – u kojem fikcionalna majka Krležina, jednako kao pripovedačeva mati iz *Uloge moje porodice u svetskoj revoluciji*, “živi u vječnom strahu da će se smrtno razboliti, da će oca oblatiti u nekom slučaju za koji uopće nije kriv, da će njenog bracu goniti sudski i policijski jer je počinio neoprostiv grijeh spram neke sirotice, načinivši joj dijete i pobjegavši nakon toga, te da ću ja osobno, pasti pod tramvaj koji će mi odsjeći glavu” (Ćosić 1988: 87) – Boro iz *Uloge* i Miroslav iz *Doktora dele* i mnoštvo detinjih impresija i strahova. Svedoče o tome najzornije odeljci kao što su “Jutro piščeva djetinjstva” i “Drvo u dječjoj teki”, u kojima zapažamo onakav odnos prema “ropotarnici ljudske vrste” kakav pamtimo iz *Priča o zanatima* ili zbirke *Žašto smo se borili*. Uostalom, ni uloga tete Angioline u seksualnom sazrevanju budućeg doktora, kao ni uloga uje Drožara, nije zasnovana na Maestrovj stvarnoj, nego na Ćosićevoj imaginarnoj biografiji – to jest, na njegovj ranijoj autobiografskoj fikciji.

Ključnu pak razliku predstavlja otac. Locirajući priču o junakovom problematičnom poreklu na sam početak “Kronologije”, *auctor* se ponovo opredelio za tekstualistički obrazac sudbine, po kojem “izlazi da je doktorov život protekao u znaku i pod hipotekom jedne ekspresionističke fabule, od Strindberga”

31 Eventualni kandidat za tu porodičnu ulogu jeste sin Krležine bake Terezi-je Goričanec, koji je navodno završio u jednom pariskom predgrađu, gde je otvorio radnju s kišobranima. Ali, niti su nam o njemu kao istorijskoj osobi dostupni bilo kakvi pouzdani podaci, niti je on – koliko nam je poznato – za samog Krležu, a još manje za njegovo pisanje, imao bilo kakav značaj.

(549). Pa ipak, od strindbergovskih su u *Doktoru Krleži* znatno značajnije hamletovske varijacije, kojima romanopisac pribegava sledeći tragove što ih je za sobom ostavio kao esejista i stavljajući svom pripovedaču u usta tezu da “glembayska moja saga bila je slobodni prijevod elsinorske dvorske intrige” (337). Središte hamletovsko-edipovskih frustracija predstavlja tajanstveni majčin udvarač, fotograf J. Simetzky, koji u pripovedačevoj fantaziji doslovce “toči mome ocu otrov u uho”. Ako je početkom osamdesetih Čosić hamletovsku pozadinu Maestrovog lika i dela već obradio s podjednakim intenzitetom i ekstenzivnošću, u romanu će on istu temu ne samo varirati s identičnom upornošću (“Postao sam Leone kojeg izgone, ako ne u Englesku, onda u onaj skupni egzil europske nauke...”; “Iz daljine i dalje zove me lenjinski pucanj Fortinbrasov...”), nego i urnebesno parodirati (“Matere svoje nisam smio voljeti jer ona bila je udata, a ja sam još bio posve malen...”; “Bio sam dijete oca koji je hodao našim gradom kao duh, budući više nego pol svog vjeka provodio je u mirovini...”). Zapravo i ovde, kao i uvek u Čosićevoj prozi, preovladava postupak deformacije. Otuda u finalu romana Simetzky biva neočekivano demaskiran kao osoba o kojoj je junak čitavog života razmišljao u jednom sasvim drugom ključu, kao o ništa manje misterioznom “čovjeku s monoklom”: u posljednjim stavkama “Kronologije” prepričava nam se zgoda u kojoj Krleža, već u dubokoj starosti, najpre pukim slučajem saznaje kako je Simetzky izgledao, da bi odmah potom shvatio kako se radi o istoj onoj osobi koja je i njega samog, u ranoj mladosti, pokušala da napastvuje. To je ujedno i krajnja tačka do koje je autor u pervertiranju hamletovskog (i “odgojnog”) mita posredstvom ovog fikcionalnog Krleže dospelo.

410

Konačno, u *Doktora Krležu* pisac je transponovao i jedan broj stvarnih ličnosti iz vlastitog životnog okruženja. Najizrazitiji, najinteresantniji i najznačajniji primer takve autoreferencijalnosti – koju bismo zajedno s Dubravkom Oraić Tolić, nasuprot “poetičkoj”, označili kao “biografsku” – jeste lik Augusta Goltza, koji funkcioniše kao jedno od čvorišta celokupnog štiva.

Karakteristično je da Goltz na scenu stupa tek negde na polovini romana i da je njegovo prisustvo skoro u potpunosti ograničeno na drugu polovinu trećeg dela, za koji se već u naslovu tvrdi da je “još nervozniji” (od drugog). Taj neobični lik najpre je najavljen, pa zatim i opisan kao “čovjek koji neće” i koji “htio bi ne htjeti”, a u jednom trenutku biva nazvan i “August Kontrasvemović Goltz”. I u stvarima intelektualnim, i u pitanjima emotivne prirode, za njega se – jer je istovremeno dosledno nihilističan i neodoljivo topao – skoro isključivo vezuju paradoksi. Čitavu jednu zimu provode tako Krleža i Goltz u nekonvencionalnoj i nedovoljno jasnoj “sentimentalnoj aritmetici” sa Sofijom Dorotejevnom Čečuk, ali se taj čud-

ni trougao, u kojem je junak tobože samo hteo da svoje prijatelje zauvek spoji, ipak raspada usled fatumskog dejstva jedne drugačije, “nebesne” aritmetike – tako što Ruskinja počinu samoubistvo, a dvojica se prijatelja jedan od drugog zauvek udalje. Nakon opisa tih događanja Goltz u romanu prisustvuje kao relativno česta, ali usputna reminiscencija, s obzirom na to da ga pripovedač (uz “Prijateljskog, Drugarova i Brudershafta”) doživljava kao jednu od retkih srodnih duša i jedinog pametnog i unekoliko zainteresovanog čitača sopstvenih pisanija. Istorijat neobičnog druženja (upoznavanje 1923; “tihi raskid” 1925), kao i samog Goltzovog života (sin “tvorničara i izumitelja” Franje Goltza; umro 1962. u sanatorijumu za grudobolne), predočava nam se i u “Kronologiji”, te na osnovu svega toga zaključujemo da je kroz kontakt s tim “nelogičnim čovjekom” subjekt “odgojnog” romana prošao kroz autentično i duboko iskustvo životne skepse, ali i umetničkog minimalizma. Jer, Goltz je pre svega umetnik koji se zanosi malčice uvrnutim avangardističkim idejama, poput one o izlaganju “ničega” ili one o neophodnosti jednog “manifesta ništizma”:

411

Sve što bi August htio, to je da ne htjeti ne želi ništ, ovo ništ izložio bi on u jednom izlogu, a da se to na nekakav suvisli način obznani onima koji mogu misliti da on uza sve nešto hoće, umislio je moj prijatelj nekakav manifest ništizma, u kojem bi potanko rastumačio kako netko može i smije ne htjeti ništ. (308)

No, zašto nam se teza o snažnoj autoreferencijalnosti nameće upravo povodom Goltza? Zašto baš taj lik neborivo potvrđuje ideju da *Doktor Krleža* nije samo konvencionalna fiktionalna autobiografija nego i osobena autobiografska fikcija? Odgovor je jednostavan i glasi: zato što je August Goltz izrazitije no ostali likovi stvarnosno ukorenjen; zato što je kao izvantekstualni model u ovom slučaju iskorišćena ličnost jednog od piščevih dugogodišnjih prijatelja i povremenih saradnika; i zato što se očigledno radi o Branku Vučićeviću, osobi koja je u najvažnijoj Čosićevoj stvaralačkoj fazi doista odigrala ulogu “čoveka iz školjke” koji “šapuće tekst na otvorenoj sceni”. Do potonjeg zaključka dolazimo zahvaljujući nizu stvarnosno-tekstualnih paralelizama (koji sežu od Goltzovog brižljivo dočaranog fizičkog izgleda do njegovog “svetopogleda”), ali ponajpre zbog toga što je za Goltza vezan jedan od trenutaka valjda najradikalnijeg mogućeg vida autoreferencijalne prakse, koji se ogleda u autorovom prepisivanju sopstvenog teksta i njegovom pripisivanju vlastitom junaku. Naime, na samom kraju trećeg dela, u vidu odlomka iz nekakvog junakovog teksta, gotovo doslovno bivaju prenete rečenice iz piščevog esaja “BV”, poznatog iz

knjige *Sodoma i Gomora*. Ono što u zbilji Ćosić govori o Vučićeviću, to u romanu Krleža govori o Goltzu. Ćosić tvrdi:

Čak ni o Marcelu Duchampu, koji mu je, po sopstvenoj izjavi, prirastao za srce, Branko Vučićević ne želi ništa da napiše /.../

On uopšte nije destruktivan onoliko koliko bi mogao biti usled stanja permanentne stvaralačke obamrlosti, koju neguje od samih svojih početaka. Najveći deo svog duhovnog života proveo je u bioskopu. To je ostavilo izvesne tragove: u dva maha bavio se filmskom kritikom na način prilično neobičan, pišući o mnogo čemu drugom, sem, doista, o filmovima koje je gledao, donoseći nam slike kojima isti filmovi mogli su poslužiti samo kao bedno početni povod. (Ćosić 1984: 210-211)

A njegov Krleža, vrlo slično:

Čak ni o Marcelu Duchampu, koji mu je po vlastitoj izjavi prirastao za srce, A. Goltz ne želi da napiše ni slova. AG uopće nije destruktivan koliko bi destruktivan mogao biti uslijed stanja permanentne stvaralačke obamrlosti, koje negovao je od svojih početaka. Najveći dio svog duhovnog života proveo je u kinematografima. U kinematograf, međutim, AG odlazi sam, u jednoj skoro 412
erotskoj koncentraciji, kao što mlad, neemotivan a razborit muškarac odlazi u kupleraj. (Ćosić 1988: 328)

Ova dva citata – budući da u prve tri rečenice zapažamo neznatna ali indikativna stilsko pomeranja, dok u četvrtoj već vidimo kuda romaneskni tekst, koji polazi od esejističkog, dalje smjera – odlično ilustruju jedan od Ćosićevih omiljenih postupaka, takozvanu “hipertekstualnu” transformaciju. Takvu stvaralačku mutaciju jezičkog tkiva u *Doktoru Krleži* srećemo na svakom koraku, i njeni su objekti, po prirodi stvari, uglavnom Maestrov tekstovi, premda nisu retke ni ovakve situacije, u kojima dolazi do autorovog hipertekstualizovanja – samog sebe.³²

32 Jedan od najdrastičnijih momenata ove vrste – pa samim tim i krunskih dokaza autoreferencijalnosti – događa se kada u jednom od “ljubavnih” odeljaka romana pisac, transponujući u svog junaka onaj doživljaj erotike kojeg je prethodno u *Poslovima, sumnjama, snovima* detektovao kod Maestra, ponovo naprosto prepíše nekoliko svojih rečenica iz kasnijeg prvog dela *Žagrebačke analize* i potom se upusti u parafraziranje Krležinog citata koji iza tih rečenica u esejističkom štivu sledi (uporedi Ćosić 1991b: 130 i Ćosić 1988: 335).

Iako izgleda ne zna da lik Goltza dobar deo svoje upečatljivosti duguje Vučićeviću kao vlastitom nefiktivnom prototipu,³³ Lasić u svom osvrtu na Ćosićev roman nipošto ne greši kada govori o “predivnom triju” (Krleža-“Čečukica”-Goltz), a još manje kada Goltza naziva “varijantom vrlo nesretnog i tužnog Kyrialesa” (Lasić 1993: 470). Znamo da u *Povratku Filipa Latinovicza* Sergije Kirilovič Kyriales iliti “doktor Serge”, kao dermatolog i filozof, na Krležinog junaka zaista vrši “zmijski utjecaj”; on to, po svemu sudeći, manje čini svojim razmišljanjima o čoveku kao najnižoj životinjskoj vrsti, a mnogo više svojim estetičkim razmatranjima savremene umetnosti i kritičnošću spram Filipovog slikarstva. Istovetnu ulogu u životu Ćosićevog Miroslava Krleže igra August Goltz, te nam se tako – budući da žanr književno-kritičke analize dopušta i složenu operaciju sameravanja (na temelju tekstova odgonetnute) “Knjige sveta” sa samim Maestrovim romanom – prostim poređenjem najvažnijih elemenata odnosa između stvarnih i fiktivnih junaka nameće zaključak koji bi se jezikom matematike mogao sažeti na sledeći način:

B. ĆOSIĆ : B. VUČIĆEVIĆ = F. LATINOVICZ : S. K. KYRIALES

413 Iz perspektive ovakve proporcije moguće je onda objasniti i Goltzovu smrt, kao i gotovo neprimetan, ali dovoljan (jer ekscentričan) trag koji ta individua ostavlja u (izmišljenoj) istoriji: Ćosićev Krleža i Krležin Filip ostaju neizlečivi osamljenici, dok njihove antagoniste – Kyrialesa i Goltza – (fiktivno) čovečanstvo pamti po histološkom preseku mišje dlake (*kyrialica*) i *Risariji male ruke*. Teže je, međutim, objasniti otkud to da Goltz u romanu ne učestvuje u radu na junakovom časopisu *Kutija šibica*, koji – prema svemu što o njemu saznajemo – predstavlja fiktionalno “zakrabuljenje” Ćosićeve kratkotrajne serijske publikacije *Rok* (1970). Tu ne pomažu ni paralele sa Vučićevićem kao biološkom i kulturnom činjenicom (i te kako bitnom i za *Rok*, i za Ćosićevu tadašnju knjigu *Mixed media*), niti puko pozivanje na mehanizme kompozicione motivacije. Ne mislimo, dakako, da je dotični fiktionalni fakat neobjašnjiv, ali nam se čini da bi ga više trebalo tretirati kao biografsko-psihološki, a manje kao tekstualni problem. Zato ćemo se na ovom mestu uzdržati od njegovog

33 Za Lasića bi se moglo reći da ni inače ne registruje autoreferencijalnost Ćosićevih tekstova. Na primer, kada kao izrazito uspehu navodi rečenicu koja glasi “Bili smo ništ, biti ćemo sve”, on previda da je ona ne samo prisutna na više mesta u romanu nego i da je zapravo još u *Bel tempu* bila nagoveštena jednim baka-Laurinim “Iz ništa nešt” (Ćosić 1982: 190). Isto važi i za “beltempovske” toponime kakvi su Izmišljonsk i Lažemskoje (243), sa kojima se Lasić, po svemu sudeći, susreo tek u *Doktoru Krleži*.

tumačenja.³⁴ S druge strane, važno je konstatovati da će relativno brzo posle *Doktora Krleže* Vučićević ponovo dospeti u središte Ćosićeve pažnje. Desiće se to u eseju posvećenom filmu *Veštački raj* Karpa Aćimovića Godine, čiji će scenarista eksplicitno biti predstavljen kao “BV-Goltz-Globokar” (Ćosić 1991c: 93), što je još jedna potvrda maločas iznete teze (AG = BV). Polazište tog teksta bilo je zapravo nagovešteno još u *Doktoru Krleži*, gde je *Metropolis* Fritza Langa u “Kronologiji” pripisan Karolu Grossmannu (1864-1929), stvarnoj ličnosti po čijem će obličju Vučićević oblikovati protagonistu Godininog filma, a čiju će ulogu u pomenutom eseju preuzeti Dušan Makavejev, kao BV-ov “sančovski” antipod... I tako dalje.³⁵

Nije nužno navoditi ostale primere i zamarati (se) citatima. Ono što je do sada rečeno u dovoljnoj meri pokazuje da autoreferencijalnost ovde predstavlja “dio imanentne strukture književnoga teksta i obuhvaća sve implicitne i eksplicitne autometatekstove koji se pojavljuju po rubovima ili u samoj strukturi teksta” (Oraić Tolić 1995: 57). Na planu sadržaja, ona je posledica Ćosićeve “postmodernističke” (samo)svesti koja pravog junaka svake biografske povesti prepoznaje u – biografu samom. “On je u meni da bi vidio sebe” (34), kaže još u prvom delu romana *Doktor*, da bi se pred kraj četvrtog dela obratio i samom “njemu”, rečima:

Vi esejizirate na temu mogeg života, ne samo zato, jer taj moj život nije onaj koji slovi u povijesti i u zlatnoj knjizi našeg jezika, nego i zato jer probajući da ga rastumačite drugim riječima nego su one kojima je rastumačen, probate da raspodijelite svoj vlastiti život po nekom drugom materijalu i na nekoj drugoj osnovici, jer tko vam tvrdi da materijal koji slovi pak kao vaš, vaš jest?! Vi ste samo projekt neke druge osobe a da bi se od tog *tutorstva* i od toga da budete tu-

414

34 Za dalji istorijat jednog i u realnosti očito osebnog odnosa (BĆ/BV), ipak vidi Vučićević 1998. Veoma je interesantno da Ćosićev Goltz – kako pretpostavljamo – svoje prezime duguje bečkom slikaru i dekorateru Alexanderu Demetriusu Goltzu (1857-1944), istom onom koji je na plafonu dvorane Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu naslikao Kraljevića Marka i belog konja. Tog Šarca (!?) Krleža pominje u *Dnevniku*, govoreći o Humperdinckovoj uvertiri *Ivice i Marice* kao svom “prvom simfonijskom doživljaju” koji se odigrao “pod Goltzovim konjem na balkonu našeg teatra, drugi red desno. Broj 13”: “Tu sam prvi put doživio finu gospodu u frakovima kako sviraju gusle jednoglasno...”, priseća se Maestro 22. januara 1958 (Krleža 1977c: 25).

35 Jedno mesto iz *Doktora Krleže*, na kojem se govori upravo o Goltzu, biće citirano čak i u eseju o Kierkegaardu iz *Povesti o Miškinu* (Ćosić 1991a: 44).

dom zamisli oslobodili, ružete sada po mojoj sudbini ne bi li po njoj, kao progresivan i biološki aktivan kukac, položili svoje sjeme. (428; kurziv dodat)

Na planu forme, autoreferencijalnost se pak javlja kao posledica specifične pripovedne tehnike. Naratološki posmatrano, u *Doktoru Krleži* se pripovedanje umnogome odlikuje onom vrstom narušavanja konvencionalne logike homodijegetske fikcije za koju se među francuskim teoretičarima u poslednje vreme ustalio naziv *autofiction*.³⁶ Pošto se pod Krležinim imenom krije i piščeva biografija – pa čak i njegova bibliografija³⁷ – čitava se narativna postavka faktički približila modelu koji bi se u književnoistorijskom smislu mogao označiti kao danteovsko-borhesovski. A pri takvoj naraciji autor ipak – mada ga je u fikcionalnom tekstu uvek neophodno razlikovati od pripovedača – paradoksalno biva izjednačen s junakom (koji pripoveda). Stoga bi nam i Gérard Genette verovatno potvrdio da ovde postoji *sintaksička* podudarnost između pripovedača i junaka, da se o *semantičkoj* podudarnosti između autora i lika takođe ne možemo sporiti, ali da izostaje (zato što u umetničkoj prozi mora izostati) *pragmatička* podudarnost između autora i pripovedača (Genette 1991: 88). *A jeste B, B jeste C, ali – A nije C!*

415 Tako postaje očigledno da i na autoreferencijalnom, kao i na heteroreferencijalnom planu, iz Čosićevog romana čitamo jednu te istu poruku, onu koju u *Fikciji i dikciji*, govoreći o autofikcionalnom narativnom modusu, upravo Genette sažima rečima: *To sam ja i to nisam ja*. I Krleža i Čosić i jesu i nisu Doktor! Na isto nas odredište dakle u *Doktoru Krleži* vode i virtualna istorija i “dovijanje i kombinovanje vlastitom unutrašnjošću”. Pogledajmo onda, naposletku, šta se sa tim višestruko kodiranim *ja* u romanu zaista zbiva i zašto.

Zaključak: poiesis i noesis

Samo se u pripovednoj formi može predočiti istorija, svejedno da li istinita ili kontračinjenična. Samo je naracijom moguće dočarati onaj valjda konstitutivni, suštinski momenat istorijske svesti i čitavog ljudskog trajanja – naime, da uvek ljudi žele jedno, ali da se, po pravilu, ipak dešava drugo. Međutim, jedino narativna *fikcija*, jedino *umetnička* proza omogućava nam neposredan pristup subjektivnosti dru-

36 Takav je narativni modus postao osnovnom odlikom najnovije piščeve faze, budući da predstavlja dominantu nekoliko njegovih poslednjih knjiga, u rasponu od *Novog stanara* (1998), preko *Carinske deklaracije* (2000), do *Nulte zemlje* (2002).

37 *Jedan novi svijet*, junakova knjiga s početka tridesetih, više je od aluzije na Čosićev rani esej “Jedan novi svet” iz 1956.

goga, jer isključivo posredstvom te forme izražavanja (i) tuđi um za nas može postati proziran. U književnosti se unutrašnji životi svih jedinki – pa bile one Napoleon ili Goltz, Bezuhov ili Krleža – tretiraju kao fiktivni, te autor u stvari *zamišlja* njihove misli i osećanja. Od nas se pri tom, kao što svaki iole kultivisaniji čitalac oseća i zna, ne očekuje da u ono o čemu nam se pripoveda poverujemo – ali ni da ne poverujemo. U teoriji se na ovaj fenomen osobenog čitalačkog (da li tekstom nametnutog ili voljnog?) agnosticizma ukazuje kao na “hipotetički” karakter književne fikcije. Priroda fikcionalnog mehanizma ogleda se u onoj mešavini opčinjenosti i neverice koja nas skoro uvek preplavljuje kada čitamo romane i priče. I dok je Aristotel (a za njim i celokupna tradicija zapadnoevropske poetike) teorijom podražavanja nastojao da dokaže kako književna imaginacija ima i određenu saznavnu funkciju, danas nam se isto pitanje – na filozofsko-teorijskom, ali i praktično-kritičkom nivou – obično postavlja na jedan uopšteniji način: u čemu se ogleda stvarni značaj izmišljanja (ne)mogućnih svetova? Ili: kako se međusobno odnose “poetičko” i “noetičko” u književnom i neknjiževnom tekstu? Pogotovo nam se ovakva pitanja u zaoštrenom obliku nameću onda kada pred sobom imamo *književna* dela u kojima se na *istorijskoj* pozornici izvodi postupak bahtinovski shvaćene karnevalizacije, jer u takvim situacijama pisci, već na prvom koraku (birajući žive ili mrtve stvarne ličnosti za aktere svog izmišljenog sveta), samima sebi svesno donekle uskraćuju pravo na maštu. Ali ne treba ni sumnjati da ono što je potisnuto, kao što biva, u nekom sledećem koraku nahrupi u još intenzivnijem vidu.

416

U *Doktoru Krleži*, presudan obrt koji je učinjen u odnosu na dokumentovanu istoriju, a ujedno i tema na koju pripovedač troši najviše “mastila” (posvećujući joj praktično prvi deo romana u celini, ali i skoro čitavu njegovu poslednju četvrtinu), jeste junakovo odustajanje od pisanja. Otuda se kao istinsko središte bilo kakvog interpretativnog zahvata koji za svoj objekat ima ovaj roman ipak (is)postavlja pitanje: kako to da je jedan “vitez hrvatske knjige”, “buntovnik i profet”, postao bezmalo ordinarni “Asklepijev sluga”, “galensko pseto koje njuši i liže rane čovjekove nalik Kristovim” i – štaviše – “ministrant u crkvi Freudovoj”? Ta je transformacija zapravo ona ključna fabulativno-kontračinjenična poluga koja pokreće čitav fikcionalni svet: ona je srž spiritualnog zapleta romana i osnovica piščeve narativne (Barthes je bio u pravu: *post hoc ergo propter hoc*) taktike. Kao takav, početak junakovog *nepisanja* predstavlja prelomni događaj, koji u kompoziciji romana ima značaj ne samo “inauguralnog”,³⁸ nego i “završnog” motiva, jer tek sa definitiv-

³⁸ *Doktor Krleža* počinje rečenicom-pasusom od šesnaest redaka, u kojoj se o junaku govori u trećem licu i gde se kaže da je on u jednom trenutku “us-

nom potvrdom te kapitulacije (ili trijumfa?) nastupa i “kraj ili razrešenje procesa ili situacije napetosti” (White 1973: 6). Stoga okolnost da se Krleža ovde pretvara u ne-pisca predstavlja onu tačku sa koje se pred nama otvara vidik na celinu romana; sa te se tačke onda u interpretaciji može preći i na tretiranje dela kao sinhronijske strukture, ili se svaka dalja analiza – kao što će biti u našem slučaju – privremeno može i zaustaviti.

417 Pripovedač nas izveštava da se njegov “raskid sa mnome samim” desio jedne “lipanjske noći”, godine 1942, tokom boravka u Starom zdanju psihijatrijske klinike u Zagrebu. Pozornicu za ovo, najvažnije zbivanje, autoru je ponovo, kao što znamo, ponudila istorija: ni vreme ni mesto, na kojima se odigrava gotovo kafkijanski junakov preobražaj, nipošto nisu proizvoljno odabrani. U periodu koji je naznačen kao doba najvećih iskušenja ovog doktora “u nastajanju”, Maestro zaista u više navrata boravi u zelengajskom sanatorijumu; on je uglavnom obuzet “šahpartijskom” neurozom, proučava medicinske spise i “narkotizira” se (nefiktionalnim) pisanjem. Druge ratne godine nastaju neki od njegovih najezoteričnijih tekstova, kao što su esej o Paracelsusu ili “Marginalija na temu o spoznajnoteorijskoj magiji”. “U lipnju mu se”, čitamo u Lasićevoj *Kronologiji* o mukama “pravog” Krleže, “pojavio teški išijas a razvila se i paradentozna na nervnoj bazi” (Lasić 1982: 310). Polovinom narednog meseca, počinje da piše *Djetinjstvo u Agramu 1902-3*, u avgustu esej o Erazmu, da bi u jesen već duboko zagazio u vlastite “aretejske” meditacije. Imajući u vidu ranije obrazloženi princip po kojem se u Čosićevom romanu gotovo ništa ne dešava a da pri tom ne predstavlja i ispunjenje nečega što je negde i nekako bilo zapisano, verujemo da bi sudbonosna noć – koja je pomenuta u prvom odeljku prvog dela romana, da bi se najveći deo docnijeg narativnog tkanja odnosio na ono što joj je prethodilo ili do nje dovelo – mogla biti noć 15. juna, budući da je pod tim nadnevkom Maestro, posle dugo vremena, ispisao prvu u nizu svojih dnevničkih zabeleški (Krleža 1977a: 41-50). U romanu nam je taj trenutak predstavljen kao istorijski, jer se nakon njega Krleža, u Čosićevoj viziji – što se književnosti tiče – otisnuo u dobrovoljno “doktorsko” izgnanstvo bez povratka, odustajući zauvek od svake “književne medicine” i prestajući da veruje u “lekovitost naše knjige”.

htjeo preformulirati vlastiti život na život jednog drugog sebe”, da bi se potom – tek od drugog pasusa – prešlo na prvo pripovedno lice (“Pisao bih tako da pisati hoću...”). Utoliko i uvodni paragraf doživljavamo kao svojevrсни romaneskni pretekst i neku vrstu međuprostora između piščevog prethodno objavljenog esejističkog štiva posvećenog Krleži s jedne, i samog romana s druge strane.

Sada se za trenutak moramo pozvati na piščevu esejistiku – kojoj su kao osnovni predložak poslužili upravo Maestrov dnevnik vođeni od juna 1942. do juna 1943 – da bismo ukazali na vezu koja kod Ćosića postoji između nefikcionalne i fikcionalne “obrade” Krleže. S obzirom na to da diskurzivni tekst “zagrebačke analize” (čiji se prvi deo pojavio pre, a drugi nakon *Doktora Krleže*) u hronološkom pogledu doslovce uobručuje piščevu fikcionalnu “analizu u Zagrebu”, stičemo utisak da se ove dve žanrovski različite knjige u izvesnom smislu međusobno odnose kao *Mit o Sizifu* i *Stranac*: one se dopunjuju i uzajamno osvetljavaju, zato što i ovde, kao i kod Camusa, roman u izvesnom smislu koriguje stavove iznete u esejistici (ili ih makar, pomeranjima u akcentu, na jedan specifičan način senči). Grubo rečeno, u esejistici Ćosić – iako na više mesta pokazuje da kao čitalac nije nimalo naivan, te da je svestan delimične (naknadne) iskonstruisanosti Maestrove dijaristike – Krležu još uvek pokušava da brani.³⁹ Za njega su očito vrlo bolni bili pojavni oblici one istine koja je sadržana u poznatoj floskuli da istoriju pišu – plastičnije kazano: da njenu proizvodnju obavljaju – pobednici, a koja se u Krležinom slučaju odista pokazala kao čista katastrofa. Zvanično razumevanje krležijanstva bi se, u vreme nastajanja Ćosićevih knjiga o Krleži, moglo sažeti u formulu koja kod svakog istinskog ljubitelja književnih tekstova izaziva mučninu: *Bakarić 1981 – Tuđman 1991*. Relativizacija “činjenične” istorije u *Doktoru* otuda ima za cilj relativizaciju “povijesno-zbiljskog” Krleže, uglavnom odgovornog za ono što ga je u tom pogledu snašlo. Poigravajući se svojim junakom i epohom u kojoj on živi, Ćosić posredno interveniše u jednoj drugoj ravni, na planu Krležinog oficijelno priznatog ličnog i stvaralačkog identiteta. Taj novi identitet junak stiče sazrevajući za sudbinu koja ga čeka (otuda naslanjanje na tradiciju Bildungsromana), dok se, paralelno sa tim procesom, na planu forme ovde desilo prirodno stapanje narativnih instanci i zgušnjavanje “dvoglasnog” eseja u romaneskno pripovedanje, koje u tom smislu funkcioniše kao ludički simulakrum krležijanskog govora.

418

Ako je podijum vlastitog esejističkog štiva, za razliku od Lasića, blagovremeno upotrebio i kao poprište (katkada, doduše, stidljivog) obračuna sa pomenute dve, podjednako porazne pobedničke instrumentalizacije svog omiljenog pisca, Ćosić se u “poluvremenu” između dva dela *Žagrebačke analize* – a nakon “poslova”, “sumnji” i “snova” – usredsredio na ono što bismo, aludirajući na naslov i ideju

39 U prvom izdanju *Pogleda maloumnog*, objavljenom u Sarajevu 1991, Ćosić je na sličan način od sveopšteg pogrešnog razumevanja pokušao da spase i Marka Ristića, ali je u međuvremenu – objavljujući novu verziju iste knjige deset godina kasnije, u Zagrebu, bez teksta “Marko Ristić, jedna porodična drama” – od tog pokušaja izgleda odustao. Zašto?

jednog Nabokovljevog romana (u kojem se društvena istorija pominje tek kao puki sled sahrana i vatrometa), najradije nazvali “stvarnim životom” Miroslava Krležę. A onda se – uprkos tome što pravila fikcionalne igre dopuštaju komično izvrtnje istorije i svega onoga što Umberto Eco uopšteno apostrofira kao Enciklopediju – pokazalo da je taj romanom uobličeni život, kao što je i Lasić osetio, prožet dubokom tugom. Potonja Ćosićeva tekstualna praksa, koja će u podjednako meri ostati autoreferencijalna, ukazuje na to da je i sam tvorac svoj roman doživio kao vlastitu anatomiju srednjoevropske melanholije i neuroze.⁴⁰ Onako kako je u surovo-duhovitoj šali Danijela Dragojevića zbog vlastitog konformizma bio proglašen čovekom “od glave do četrdeset pete”, Maestro kod Ćosića prevashodno biva sagledavan kroz prizmu tuge i – četrdeset druge.

Ali, ovaj Miroslav Krleža ne tuguje i ne ćuti (samo) zbog toga što se njegove želje sudaraju s poretkom i istorijom. Prave uzroke njegove rezignacije pisac nam nagoveštava u odrednici o Maestrovj okupacijskoj opsesiji – Paracelsusu – dopisanoj tek za konačnu verziju “Indexa ličnosti”. Tamo on veli:

419

Estetski i u svakom drugom smislu neocenjen do danas, osim po crti dnevne halabuke i postmortemskih potreba, Krleža paracelizirao je čitavog svog života, a kada je u vlastitom zrcalu primetio, kako to već ide, ne svoj lik nego lik ovog učenjaka, probao je da tog učenjaka opiše misleći na sebe sama i na odraz svoga lica, kojeg onde u oku ogledala nije bilo. Jer zrcala u ratovima ne funkcioniraju, a ni u međuratovima tamo baš puno realnih likova ni. (Ćosić 1991a: 327)

Traganje bez kraja za tim likom iz zrcala, za tim najkrležijanskijim Krležom, prava je sadržina Ćosićevog romana. Ono se, međutim – logikom “Teodorove bolesti”, usled koje autor naizmenično stvaralački pribegava psihološkim mehanizmima projekcije i introjekcije – postepeno izmetnulo i u paralelnu potragu za jednim ćosićevskim Krležom koji bi u isti mah morao biti i jedan najkrležijanskiji Ćosić. Oseća sve to, kao neku vrstu nasilja nad sobom, i sam dr Krleža, jer nam se jada zbog sudbine koju mu je pisac namenio:

⁴⁰ Tokom druge polovine osamdesetih, ta je tema i u širim okvirima bila veoma aktuelna. Ćosić je njenoj artikulaciji na ovim prostorima dao doprinos u odeljcima *Doktora Krležę* kakav je onaj pod naslovom “Junak je melanholik ili što se sanja po Europi” (Ćosić 1988: 251–255), ali i u dva svoja sledeća romana, koja su se pojavila u naredne dve godine. Njihovi su ilustrativni naslovi *Interuju na Ciriškom jezeru* i *Musilov notes*.

... kako svoj skaz pretopio sam u šutnju, a abeceda ove nije razgovijetna ni meni samom [...] ja govorim u snu, kataleptički dirigirano i regulirano tuđom rukom koja me vodi po krovu ovog spisa, a samo otvorim li oči i rečem jedno jedino slovo, pašću dolje na cestu i u ništa. (Ćosić 1988: 34)

Sama naracija, koja u romanu prekriva Doktorovu “šutnju” i njegovu “ustrasenost” od govora, zaista stvara dojam da se pripovedač nalazi u stanju nalik hipnozi. On nam se u stvari obraća sa ruba “pameti”, sa svojevrsnog “prekogrobnog” psihoanalitičkog kauča, odakle do nas (čitalaca/analitičara) dopiru njegove priče o ljubavi i erotici, prijateljstvu i politici, ali nadasve o pisanju i čitanju. Iz čitave te guste i lepljive pripovedne magme zapravo pomalja se konačna, najdublja (i ne samo fikcionalna) istina ovog “zagrebačkog bdijenja”, kojoj kod Ćosića ne uspeva da umakne ni Krleža, niti bilo koji drugi spisateljski subjekt:

Ustvrditi najintimniju crtu jednog književnika, otkriti tajnu njegove fraze po kojoj čini se on takvim kakav jeste, doima se i reprezentira, znači zapravo razotkriti bijedu njegove sudbine i pad njegova integriteta, jer time čime se njegova ruka odvojila od hiljade drugih koje rukom jesu tako što njome pišu, ona se najdublje i najropskije zaslužnjila na samo jednoj graviri i samo jednim ornamentom od mirijada ornamentalnih mogućnosti koje u svemiru kao neotkriveni modeli postoje. On piše tako kako pisati jedino umije i može, njegovo djelo postaje značajkom i točkom prekretnicom u moru pisanija, neizraženih i istovrsnih, na njemu je da svoje slovo pokaže kao slovo vremena, a baš u tom izdvajanju i toj artikulaciji sjeme je njegova poraza, jer više neartikuliran biti ne može, a poredanost njegovih frazeoloških moći sada je onoliko očekivana koliko neočekivana bila je kada se u svijetu knjige najavila. Tako ono što slovi kao znamen njegove slave, moralo bi zapravo biti stavka njegove optužnice pred tribunalom pismenosti, ovim načinom dovedene u škripac. (266)

420

Nije li baš taj krajnji poraz “ono nešto” što je Maestro decenijama pokušavao da prikrije od svih nas, a što tvorac *Doktora Krleže* nastoji da nam saopšti kao ne samo Krležinu, nego i vlastitu tajnu? I nisu li nam se – time što je Ćosić u svom romanu jednog zanemelog Krležu ipak “nagovorio na govor” – nad već krhotinama krležijanskog mita tako zbilja pojavile konture jednog novog, “postkrležijanskog”?

CITIRANI TEKSTOVI

BUDEN, Boris (1998) *Barikade 2*, Zagreb: Arkzin.

(2002) *Kaptolski kolodvor*, Beograd: Centar za savremenu umetnost.

COHN, Dorrit (1989) "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases", *Journal of Narrative Technique*, 19, 3-24.

ČENGIĆ, Enes (1986) *S Krležom iz dana u dan (1978-1979): Ples na vulkani-*
ma, Zagreb: Globus.

(1990) *S Krležom iz dana u dan (1989-1990): Post mortem II*, Sarajevo & Za-
greb: Svjetlost & Mladost.

ĆOSIĆ, Bora (1969) *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, Beograd: neza-
visno autorsko izdanje.

(1978) *Tutori*, Beograd: Nolit.

(1982) *Bel tempo*, Beograd: Nolit.

(1983) *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleže*. Zagreb: Grafički zavod Hrvat-
ske.

(1984) *Sodoma i Gomora*, Beograd: Nolit.

(1988) *Doktor Krleža*, Beograd: Nolit.

(1991a) *Povest o Miškinu*, Beograd: Prosveta.

(1991b) *Žagrebačka analiza*, Beograd: Nolit.

(1991c) "Karol Grossmann, Fritz Lang: senex i puer, ljutomerski",
Republika XLVII, 1-2, 85-103.

(2001) *Pogled maloumnog*, Zagreb: Meandar.

GENETTE, Gérard (1991) *Fiction et diction*, Paris: Editions du Seuil.

KRLEŽA, Miroslav (1937) *Deset krvavih godina*, Zagreb: Biblioteka neza-
visnih pisaca.

(1938) *Na rubu pameti*, Zagreb: Biblioteka nezavisnih pisaca.

(1977a) *Dnevnik 1933-42*, Sarajevo: Oslobođenje.

(1977b) *Dnevnik 1958-69*, Sarajevo: Oslobođenje.

LASIĆ, Stanko (1982) *Krleža: Kronologija života i rada*, Zagreb: Grafički za-
vod Hrvatske.

(1989) *Krležologija ili Povijest kritičke literature o Miroslavu Krleži. Knj. 1: Kritička li-*
teratura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941, Zagreb: Globus.

(1993) *Krležologija ili Povijest kritičke literature o Miroslavu Krleži. Knj. 6: Silazak s*
povijesne scene (1982-1990), Zagreb: Globus.

- MAN, Tomas (1980) *Nastanak Doktora Faustusa*, prevela s nemačkog Drinka Gojković, u: *Odabrana dela Tomasa Mana*, Novi Sad: Matica srpska.
- MANDIĆ, Igor (1970) *Uz dlaku: Književne kritike 1965-1970*, Zagreb: Mladost.
- (1996) *Romani krize*, Beograd: Prosveta.
- (2001) *Ža našu stvar: Agonija postkomunizma u Hrvatskoj 1990-1999*, Beograd: XX vek.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (1995) *Književnost i sudbina*, Zagreb: Meandar.
- PAVKOVIĆ, Vasa (1989) "Doktor Krleža i gospodin Ćosić (o osamnljenosti)", *Književna reč* 18, 339, 19.
- TAUTOVIĆ, Radojica (1989) *Izazov politike i tehnike*, Beograd: Novo delo.
- UGREŠIĆ, Dubravka (1996) *Kultura laži: Antipolitički eseji*, Zagreb: Arkzin.
- VELIKIĆ, Dragan (1997) "Doktor Bora", *Reč* 4, 37, 139-141.
- VUČIĆEVIĆ, Branko (1998) "Kobna greška", *Reč* 5, 47-48, 28-31.
- WHITE, Hayden (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- ŽMEGAČ, Viktor (1988) "Krležina dnevnička proza", *Umjetnost riječi* 32, 1, 39-53.