



## JUSTICE MUST WIN?

(Slobodan Vladušić: *Forward*, Stubovi kulture, Beograd, 2009)

*Slaba je to ponuda. Bolje je biti sve drugo nego čovek.*  
Slobodan Vladušić, *Forward*

Prema autorovom određenju, roman–prvenac Slobodana Vladušića jeste *krimikomedija*. Prema čitalačkom uvidu – pa, bar unekoliko, i zavisno od njega – *Forward* bi mogao biti i negativna utopija sa elementima SF-a ili cyberpunk, pa roman katastrofe (koje, istina, niko od onih koji su njom zahvaćeni nije sasvim svestan), ali i satira o duhu vlastitog vremena – ironična, parodična, crnohumorno hiperbolizovana slika beskonačne tranzicije u maloj zemlji na margini Evrope. Ili je, ipak, reč o nekoj vrsti (kripto)horora o modernim vampirima, u početku tek blago natuknutog time što na teritoriji Rumunije srpska televizijska ekipa traga za počiniocem krvavog ubistva novinara Maka Marina, a u potrazi učestvuje i rumunski seks-simbol Auror Fitero, koji je glumio Drakulu u američkom filmu *Krv i strast...* Potom, u drugom delu romana, u rumunskoj bestragiji, čije se ime svelo na tri besmislena slova,<sup>1</sup> u motelu „Missouri Breaks“, junaci dobijaju sobu u kojoj je, svojevremeno, samoubica ogromnog rasta prolio „više od sedam litara krvi koliko običan ljudski organizam potrebuje“, da bi se, u trećem delu, sve okončalo u senci ogromnih providnih cisterni punih krvi i džambo-džetova koji je raznose... Najzad, *Forward* bi mogao biti i gorka, *urnebesna tragedija* o obezluđenim, potrošnim, zamenljivim „ljudskim resursima“ i njihovoj uzaludnoj težnji da budu nešto drugo u nekom drugom, boljem svetu. Ovaj sloj značenja nagoveštava i stalno provlačenje lažnih identiteta, tuđih imena i tuđih života pod kojima se kriju brojni, apsurdno ponovljivi, *out of database* likovi, svesno ispražnjeni, plošni, svedeni na niz osnovnih informacija – nula i jedinica – koje se mogu i ponavljati, i beskrajno rekombinovati.

Proslediti priču o sebi (sama stvarnost „nije dovoljna“<sup>2</sup>) nekom drugom i samog sebe negde drugo, jeste *omama* u kojoj se kreću svi likovi Vladušićevog romana, a ne samo oni usporeni temišvarski starci, tragikomično različiti u svetu koji hoće da potre razlike i utopi ih u ideal-tipske slike masovne kulture. To „forvardovanje“ u neizvesnu budućnost, politički korektnu, demokratsku, izgrađenu na ruševinama starih staništa – postaje osobeni omaž Crnjanskom i njegovim *Seobama*, što, zajedno sa nizom drugih teško pobrojivih i gotovo neuhvatljivih čitalačkih asocijacija,<sup>3</sup> čini ovaj roman i uzbudljivim dijalogom sa književnim prethodnicima, u koji, zavisno od svoje načitanosti, mogu (i moraju) stupati i

<sup>1</sup> „Ta tri slova izgledaju kao tri jahača apokalipse“, (*Forward*, str. 244).

<sup>2</sup> „Ulice u Ronatu su mračne, zahvaljujući pravilnoj odluci gradskih otaca da ne troše postojeću struju na deo grada koji postoji *samo u stvarnosti* i nigde drugde“ (*Isto*, str. 44).

<sup>3</sup> Petrović je, recimo, u jednom času „veseo, lagan, vitak i prazan“ (*Isto*, str. 58).

čitaoci. Upletene u tkivo romana, duhovite, funkcionalne, podsticajne, ove asocijacije grade uzbudljivu virtuelnu biblioteku koja potom može bitno uslovljavati čitanje *Forwarda*, pa i određivanje njegove žanrovske prirode. Asocijacije na Pinčonovu *Objavu broja 49* ili Čestertonov „košmar“, *Čovek koji je bio četvrtak*, ali i brojna pozivanja na čuvene književne detektive, junake Edgara Alana Poa, Artura Konana Dojla, Agate Kristi i dr., mogli bi, recimo, usmeravati čitanje Vladušićevog romana u ključu krimi-romana, ili *krimikomedije*, kako je i u podnaslovu navedeno. Tu strategiju čitanja podržava i stalno poigravanje tipičnim postupcima krimi-romana. Pedantno se, recimo, navode komplikovani alibiji, za koje se potom, u nekoj vrsti parodijskog kontrapunkta, zaključuje da su svi manje-više lažni, i to ne zbog toga što su alibiji mogućih zločinaca, već zato što su suštinski virtuelni, nisu deo traganja za istinom, nego televizijskog pravljenja istine. Krimi-konvencija jeste i nuđenje više potencijalnih zločinaca: vamp-žene (takve su, recimo, do kraja neidentifikovana Sijalica ili Olimpija Torma), prezrene, neželjene žene (Nikoleta, hostesa Univerziteta Nike, ali, možda, i sustanarka Marinove devojke), izneverene žene (Elena Stan), osobe koja je promenila identitet (Paola Belforte), ljubomornog poslovnog suparnika (Gonzo), pokradenog autora (Dumitru Găman), ali i tajanstvenog *out of database* stranca u štraftastom Hugo Bos odelu, koji se od početka gotovo do samog kraja provlači kroz roman...

Međutim, suštinska beznačajnost zločina, pa time i pravde koja „mora pobediti“ u realitiju o ubistvu Maka Marina, ironijski poriče samu suštinu krimi-romana. I zločin i pravda ovde postaju virtuelni, zamenjivi bilo kojom drugom senzacijom koja bi imala veću gledanost, što se saopštava već u prvoj rečenici romana: „Da je Mak Marino ubijen dan ranije, dakle u sredu, ništa se ne bi dogodilo“. Objasnjenje je jednostavno: utakmica Evrolige, bila bi, nužno, medijski privlačnija od Marinove smrti. Pa i sam zločin samo je pitanje procene. Zbog pljačke manje od 500 evra policija ne šalje islednika s ekipom, ne samo u Vladušićevom romanu već i u našoj svakodnevici. Samo u Vladušićevom romanu, bar zasad, i smrt je tarifirana, i to znatno niže: „...Smrt Maka Marina postala je imovina Rumunije, koja ju je privatizovala po ceni od 7,54 €“.

Pitanje ko je ubio Maka Marina ne interesuje u suštini nikoga među onima koji plaćaju i usmeravaju istragu. Reality show pred kamerama vodi silikonska plavuša, Suzana Čulafić, ponavljajući reči koje joj neko nevidljiv sipa u uvo, a ubica može biti bilo ko, onaj ko je odista ubio (a pronaći će ga analizom DNK tragova, a ne genijalnom dedukcijom<sup>4</sup>), ili, još bolje, onaj ko će pobuditi najviše interesovanja kod prezasićenog gledališta i ko se najbolje i najlakše može obraditi u postprodukciji, poput nekog nezaposlenog glumca, kojeg će, ako bude trebalo, Biroul de Detektivi S. R. L. unajmiti da prizna ubistvo. „Važna je zabava – fun“, a ljudi su se ionako pretvorili u robu, u eksperimentalne zverčice, ili pokretni stalak za kameru, praznu telesnu školjku, koja se svakodnevno bar dva sata puni bilo kakvim televizijskim sadržajima, poput genetski preoblikovanog Bože Govedine.

Međutim, ako krenemo od kraja, od onoga što je odista ubilo Maka Marina, iako nije zabilo nož u njegove grudi, nameće se, potencijalno, nova strategija čitanja. Ona na koju bi mogli uputiti Pekićeva *Atlantida*, *Besnilo* ili *1999*, a možda i Čapekov *R. U. R.*, Asimovljev

---

<sup>4</sup> „Broj osumnjičenih se smanjio pre nego što je priča i počela. Krimi priče pretvoriće se u viceve“ (*Isto*, str. 58).

ciklus o robotima ili Klarkova i Kjubrikova 2001: *Odiseja u svemiru*. Odnos mašina i ljudi, humanizacija mašine i mehanizacija čoveka i nastanak bića koja nisu ni mašine ni ljudi, ili jesu oboje, poput Gibsonovih elektronski „dorađenih“ junaka, grade, ako izaberemo ovaj čitalački put, priču o svetu čiji stanovnici gube svoj prvotni humani identitet i postaju hologrami, voštane figure, „humanoidni stvorići“, polutanska bića sačinjena od mesa i silikona,<sup>5</sup> vampiri koji u tuđoj krvi nalaze svoj izvor mladosti, stvorenja između androida i „čovekoida“, čije su zenice „kao nalepljene na oči“. U toj novoj socijalnoj hijerarhiji iznad običnih ljudi, koji postoje „samo u stvarnosti“ i nikad neće „postati nominativ“, stoje čak i psi, čija se *ljudska prava* lajtmotivski provlače kroz ceo roman. Tako, recimo, politički beskraino korektni profesor Lupu (inače moj kandidat za Marinovog egzekutora, manje zbog dokaza, a više zbog lične antipatije) traži zabranu Pekićevog *Besnila*: „Tu knjigu treba zabraniti. Ne može se tako o psima govoriti!!!“

Nosilac pobune protiv tog mehanizovanog, androidskog, *psećeg* sveta mogao bi, možda, biti Petar Petrović, imenom, čipom u glavi i ponovljivom, praznom egzistencijom obezličeni tonac televizijske ekipe, koji možda jeste, a možda i nije nekadašnji student filozofije, pisac rasprave o filozofiji ukrštenice, ili pisac ogleada o prirodni jezika: „Ima bezbroj Petrovića. A ni Petar nije retko ime“. Njegovo opsesivno traganje za Marinovim ubicom više funkcioniše kao pobuna protiv sveta *matriksa*, u kojem je sve moguće, nego kao traganje za pravdom. Međutim, za razliku od svojih genijalnih prethodnika, knjiških detektiva, Petrović ne uspeva da osmisli i „vрати u zglob“ vlastiti svet. Za razliku od Dipena, Poaroa, mis Marpl ili Holmsa, on na kraju svog traganja ne može da reši pitanje motiva i umesto onog ko, konačno, nadmoćnom logikom i čistim umom vaspostavlja pravdu, on i sam postaje animalni ubica. Jednako kao što je izašao iz nerazlučive magme anonimusa, Petrović ima svoj neodređen kraj u bedlemskoj ludnici. Čak ni zločin koji počinio nije dovoljan da mu obezbedi prepoznatljivu egzistenciju. Naravno, ako onaj tajanstveni, zakrabuljeni stranac, sa posekotinama u korenu kose, koji u „Mexikan surfer-u“ pozdravi Božu Govedinu, nije ipak Petar Petrović, koji je pobegao i od lobotomije i od vlastite bezlične egzistencije i konačno sreo svoju idealnu dragu Lolu Montanj?<sup>6</sup> Ili smo, ipak, samo predmet autorovog ironičnog poigravanja s opšteljudskom potrebom za hepiendom? A predmet ironije u ovom romanu i inače jesu svi, od Van Goga i impresionista, preko Deride, Lakana, „vazda neizbežnog“ Slavoj Žižeka, političke korektnosti i mas-medija, do obožavateljki Suzane Čulafić ili nesrećne Ane Gabu, gazdarice Marinove devojke, kojoj je „u okviru reforme ukinuta penzija“, ali: „Srećom, sad bar zna da reformi više neće biti“.

Čitanju u ključu *Atlantide* ili 2001: *Odiseje u svemiru* pogoduje i neljudska, ili *gotovo* neljudska priroda Vladušićevih pripovedača. Prvi, najobimniji deo romana pripoveda inteligentna mašina, visoko sofisticirana kamera koja „posmatra hlađenje ljudskog roda“, „ne deleći sa njim ni ljubavi, kojih je sve manje, ni mržnje koje takođe nestaju“. Podeljeno komandom forward i notiranjem mesta i vremena, njeno pripovedanje kombinuje apsolutnu objektivnost mašine, kojoj je sve ljudsko strano, s duhovitom mušičavošću intelligen-

<sup>5</sup> „Ako su grudi od silikona, srce je obično od kamena“ (*Isto*, str. 55).

<sup>6</sup> Možda bi ovo mogla biti još jedna strategija čitanja: pobuna obezličenog šrafa dehumanizovanog socijalnog mehanizma – David protiv Golijata?

tnog entiteta, koji svojim širokogaonim uvidom dovodi u vezu najrazličitije vrste podataka, oblikujući time ironični, često crnohumorni uvid u ljudsku egzistenciju. Lišena saosećanja, moralnih ili filozofskih dilema, Vladušićeva kamera s distanciranom preciznošću fokusira nehumanost, vrednosni i moralni rasap sveta koji snima. Ona, recimo, pedantno pobraja i opisuje različite forme nasilja, ne ulazeći u njihovu procenu,<sup>7</sup> s komičnom ozbiljnošću parafrazira psovke koje čuje, ili, u gotovo pravilnim razmacima, ravnodušno ponavlja reklamne slogane, koji lajtmotivski protkivaju svet romana. Ovaj osobeni EPP, upravo zahvaljujući nezainteresovanosti kamere koja ga registruje, prerasta u duhoviti, ironični uvid u moderni konzumerizam. Jedni pored drugih stoje fudbal, higijenski ulošci, najke, koka-kola, mikrosoft, pivo, Folksvagenova buba, Milka-čokolada, veštački generisani „smeh iz konzerve“, predsednička kampanja Toma Kruza... Svetu potrošačkih čuda pripada i lajtmotivski provučena priča o „srećnom dobitku“ i nesuđenim „srećnim dobitnicima“ koji dosledno ne primećuju pogrešno napisano ime na konzervi piva,<sup>8</sup> ili im se, kada ga otkriju, gubi svaki trag. Tako Grigor Maldin, navodni „srećni nalazač“ pogrešno etiketirane konzerve, postaje samo lik urbanog predanja („sličan junaku Kafkinog *Procesa*“). Pet minuta slave gutaju ceo čovekov život.

Istovremeno, kao narastajuće poricanje *mašinskog* tipa egzistencije, zbiva se i osobeno oljuđenje kamere–pripovedačice. To je u početku sasvim uslovno. Boža Rakić, odnosno Boža Govedina, koji kameru nosi, lišen je bilo kakvog intelektualnog ili emotivnog sadržaja. U paradoksalnoj inverziji, kamera više liči na ljudsko biće od ovog u nevreme stvorenog produkta genetskog inženjeringa, nesuđenog NBA centra.<sup>9</sup> Kamera je bar u stanju da se zapanji kada mladić u Hugo Bos odelu prođe kroz crveno svetlo „kao da ga nema“ ili da se zbuni pred portretom čoveka krvavih očiju koji se smeje, može da mrzi i prezire druge kamere, ili da programira svog beslovesnog nosača. Vremenom, ona počinje da se dalje menja i sasvim nemašinski sluti vlastitu prolaznost, počinje da sumnja da je „ili pokvarena ili zastarela“, a to je „na kraju krajeva isto“. Suočena sa profesorom Lupuom, „ljudskim bićem koje proizvodi rečenice“,<sup>10</sup> Kamera-pripovedačica izriče i svoju radosnu slutnju: „Znam da se bliži onaj čas kada će mašine postati ljudi. A ljudi mašine“.

Ovaj primarno ironični komentar mehanizovane univerzitetske produkcije reči, koja je zamenila nauku i filozofiju, mogao bi, u jednom dubljem sloju značenja, biti i nagoveštaj potonje sudbine pripovedačice. Sve dok poseduje sposobnost da resetuje vreme i vraća ga na nultu opciju – kamera je lišena lične i opšte istorije, ona pripada apsolutnoj sadašnjosti u kojoj se briše ono što je prošlo, makar bila reč o Simeonu Piščeviću ili Mirči Elijadeu. Onog časa kada pred zgradom u kojoj se nalazi Gonzov iznajmljeni stan, u Temišvaru, ne

<sup>7</sup> Na Svetski dan borbe protiv vatrenog oružja, zaštitari mlade građane „službenim bezbol palicama u bež boji“ (*Forward*, str. 42).

<sup>8</sup> Ko nađe konzervu u kojoj umesto *Budweisser* piše *Budwiesser*, dobiće 20000 evra i vikend sa omiljenom porno-zvezdom u Las Vegasu, dok će njegova partnerka ili partner dobiti utešnu nagradu od 2000 evra.

<sup>9</sup> „...Govedina je morao da puni svoju memoriju neprekidno, jer bi se inače potpuno ispraznila u roku od 12 časova“ (*Forward*, str. 14).

<sup>10</sup> Profesori, „naročito oni uspešni kojima se bodovi prelivaju sa vrha rang liste“ funkcionišu kao „mašine za izgovaranje“.

može više da resetuje tajmer na T0, kamera ulazi u trajanje obremenjeno istorijom: „Bilo je 00:25:34h. Prošlo je dvadeset pet minuta i trideset četiri sekunde od nečega“. To je početak umiranja, sličnog umiranju Klarkovog i Kjubrikovog Hala. Sledi trenutno oslepljenje kamere, pa zaustavljanje ekipe na *check-point*-u rumunske policije, nagomilavanje *out of database* ljudi,<sup>11</sup> preokreti u istrazi koji ne vode nikud, rešavanje zločina glasanjem, poput onog u „Velikom bratu“... Sve ovo ubrzano vodi ka praznoj 196. stranici romana, gde umesto teksta o onome šta se desilo u podrumu hotela „Trezor“ stoje crte, namenjene, verovatno, samome čitaocu. Piščevog odgovora na ovo pitanje nema, postoje samo nagoveštaji. Možda je neko konačno pročitao neispravni natpis na konzervi piva i došao da dobije nagradu koja će mu promeniti život. Ali, ako jeste, ko je to bio? Možda je izvođenje davno izgubljene klavirske kompozicije Dina Lipatija, prelilo inteligenciju kamere u praznu telesinu njenog nosača Bože Rakića zvanog Govedina?

Ime Dina Lipatija lajtmotivski je protkano kroz celinu komada: kao ime ulice u kojoj je živeo ubijeni Marino, melodija na mobilnom telefonu, te kao priča o autoru, rođenom 1917, koji je u trideset trećoj godini umro od raka i čija je varijacija za klavir „misteriozno nestala“. Ta kompozicija čudesne lepote, na početku romana, još uvek je sakrivena, dok ne pomru svi koji su imali priliku da je čuju. Gotovo na samom kraju romana, premijerno izvođenje novootkrivene kompozicije Dina Lipatija, struji kroz mozak pripovedača „kao neki bleđi, unutrašnji vetar“ i njemu odjednom postaje „sve čisto i jasno“, ali nema nikog kome bi to mogao saopštiti ili napisati. Ostaje samo svedočenje o tajanstvenom neznancu prurušenom u kostur, koji je svojevremeno, u podrumu hotela „Trezor“ nagovestio pripovedaču da će „jedne večeri čuti predivnu neotkrivenu kompoziciju Dina Lipatija, kompoziciju nesavršene lepote. Ta kompozicija, nastavio je neko obučen u kostim skeleta, najdalja je tačka do koje je stigao ljudski duh. Posle toga, kaže mi taj kostur, čovek prestaje biti čovek“.

Možda su se, u stvari, u podrumu „Trezora“ inteligentna kamera i njen beslovesni nosač susreli sa samom smrću, onom koja jeste najviša, neodgonetljiva tajna postojanja? Šta god da se desilo, suočilo je kameru koja je nekad „rečeno jezikom ljudi“ bila sam Gospod, čudo, besmisleni totalitet sveta<sup>12</sup> u smrtno biće, čije su poslednje reči: „Konačno razumem ljude, ali i dalje ne znam gde se nalazim, i kako sam ovde dospela.“

Otkud ja na ovoj ledini?“

Kamera umire, a pripovedanje preuzima novi pripovedač. Ko je on, nema pouzdanog odgovora. Je li on prorok nepostojećeg boga,<sup>13</sup> vesnik smrti ljudske vrste kakvu znamo? Nema definitivnog odgovora na pitanje ko to u telu Bože Govedine počinje da pamti, razmišlja, opaža svet. Sam pripovedač to ne zna. Njegovo pripovedanje više nema sveobuhvatnost kamere, ljudsko je po svojoj parcijalnosti, ali i dovoljno manirizovano da ne bude sasvim ljudsko. Ovaj pripovedač nema uvida u Internet i baze podataka, ali čuje sve, ponekad neselektivno, poput mašine. Polilog voza (koji, inače, objedinjava užas logorskog

<sup>11</sup> S tim što to više nisu neregistrovane, anonimne jedinke već pre ljudske lutke, roboti, „čovekoidi“ (*Forward*, str. 157).

<sup>12</sup> Nema nikoga ko bi sadržinu njene memorije „ucrtao u kamen oštrom metalnom olovkom za večni spomen, jer bi mu zato bilo potrebno 100000 pisara i 30 kamenoloma“ (*Isto*, str. 197).

<sup>13</sup> „Es gibt keinen Gott und ich bin sein Prophet“ (*Isto*, str. 199).

transporta i sasvim realno tranzicijsko iskustvo srpskih putnika) oblikuje se gotovo muzičkim smenjivanjem tema, upravo zahvaljujući pripovedaču koji sluša i prenosi žamor obezlične ljudske mase kao elektronski mikrofon. Kao da se deo kamere–pripovedačice ulio u čovekoliku ljusku Bože Rakića, oblikujući svedoka zastrašujućeg putovanja u tranziciono srce tame,<sup>14</sup> u svet posednut smradom fekalija, koje se bukvalno i simbolički izlivaju od početka romana, leševa u raspadanju i još gorim smradom „očičšivača“, koji bi trebalo da ukloni tragove krvi. Poput Kafkinog Karla Rosmana, s kojim se možda mimoilazi u vozu,<sup>15</sup> i Vladušićev Govedina neznano gde okončava svoje svesno lutanje.

Treći pripovedač Vladušićevog romana dobio je najmanje mesta. Od 315. do 322. stranice on ispituje Božu Rakića (koji to nije) o njegovom pravom identitetu i događajima u podrumu hotela „Trezor“. Istovremeno, on daje novo razrešenje romana i novi smisao zbivanja u njemu. I ubijeni Mak Marino, i svedoci, i istražitelji njegovog ubistva, i potencijalne ubice, samo su šahovske figure koje pomeraju igrači iz senke. Svi oni su neka vrsta toplokrvnog stada čiju krv i simbolički i bukvalno ispijaju moćni vampiri. Koliko je ovaj treći pripovedač čovek, ostaje otvoreno pitanje. On sam kaže: „...Reč čovek već odavno nije reč koju koristim u svakodnevnom životu...“

Otpočet komandom *play*, a okončan komandom *stop* Vladušićev roman bi se možda mogao čitati i kao kompjuterska igra. Poslednja rečenica romana: „Nemate razloga za strah, sve će se završiti brzo“, može značiti kraj igre, ali i kraj sveta koji znamo... Ironični, gorki, crnohumorni, lirski, roman-prvenac Slobodana Vladušića sigurno nije „priča od koje svako mnogo očekuje, a ona se na kraju stropoštava u ništa“. Slojevitošću svojih značenja, sprengutošću kompozicije, lavirintom mogućih čitanja koja nudi, *Forward* poriče pesimističku tvrdnju kamere-pripovedačice da je ljudski jezik „potrošena tajna i ukroćeno čudo“.

Sve će se „završiti brzo“, ali priča traje.

---

<sup>14</sup> Asocijacija na Konrada je svesna i namerna.

<sup>15</sup> „U vazduhu, izvan mene, neki muški glas šapuće: Klondajk. Klondajk. Klondajk“ (*Forward*, str. 241).