



УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „НИКОЛА ТЕСЛА“ У НИШУ
УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

АЛЕСАНДРО БАРИКО – ИСТОРИЈА И ПРИЧА: ТЕМЕ И ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ



Љиљана ПЕТРОВИЋ

Љиљана Петровић

**АЛЕСАНДРО БАРИКО – ИСТОРИЈА И ПРИЧА:
ТЕМЕ И ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ**

Ниш, 2024.

УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „НИКОЛА ТЕСЛА“ У НИШУ
УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

Љиљана Петровић

**АЛЕСАНДРО БАРИКО – ИСТОРИЈА И ПРИЧА:
ТЕМЕ И ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ**

Ниш, 2024.

Др Љиљана Петровић

АЛЕСАНДРО БАРИКО – ИСТОРИЈА И ПРИЧА: ТЕМЕ И ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ

Прво издање, Ниш, 2024.

Рецензенти:

Др Саша Модерц, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

Др Андријана Малоку, доцент на Филолошком факултету Универзитета у Београду

Др Тијана Кукић, доцент на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу

Издавачи:

УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „НИКОЛА ТЕСЛА“ У НИШУ

УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ, ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ

За издаваче:

Снежана Бојовић, управник Универзитетске библиотеке „Никола Тесла“ у Нишу

Проф. др ум. Милена Ињац, декан Факултета уметности у Нишу

Уредници:

Снежана Бојовић, управник Универзитетске библиотеке „Никола Тесла“ у Нишу

Др Игор Николић, управник Издавачког центра Факултета уметности у Нишу

Лектор:

Александра Гојковић

Прелом и техничка припрема:

Марта Пејчић

Илустрација корице:

Мр Сања Девић

ISBN 978-86-7500-043-3

На основу одлуке Наставно-уметничког већа Факултета уметности у Нишу број 177/5 од 5. 2. 2024, одобрава се штампање и публикавање монографије *Алесандро Барико – историја и прича: теме и језичко-стилске рефлексије* аутора Љиљане Петровић.

САДРЖАЈ

УВОД.....	3
1. ПОСТМОДЕРНИСТА АЛЕСАНДРО БАРИКО.....	6
1.1. Неспоразум са академском критиком.....	6
1.2. Ренаративизација.....	10
1.3. Историја и фикција.....	14
2. ПРИЧА – ЗВУК, РИТАМ, ОДЈЕК.....	17
2.1. У духу усмене традиције.....	17
2.2. Музика приче.....	21
2.3. Прича као одјек и одјек приче.....	26
3. ПОЉА ИСТОРИЈЕ.....	30
3.1. Поља историје.....	30
3.2. Историја која се чита у позадини.....	32
3.3. Новине / проналасци.....	34
4. ТРАГОВИ ИСТОРИЈЕ.....	41
4.1. Трагови прошлости.....	41
4.2. Транспозиција трауме.....	45
4.3. Освета и опроштај.....	47
5. БИТКА КОД КОБАРИДА.....	50
5.1. Битка код Кобарида.....	50
5.2. У хаосу битке.....	53
5.3. Сећања друге генерације.....	55
6. БОРБА ЗА ГРАНИЦЕ.....	61
6.1. Прича као покушај ослобођења.....	61
6.2. Ауторова прича – ред, хаос, границе.....	68
6.3. Геометријски облици.....	71

7. НА ТРАГУ АУТЕНТИЧНОСТИ – ЛИЧНА ПРИЧА.....	74
7.1. Раскол.....	74
7.2. Наука – прича са странпутице.....	77
7.3. Хеуристички приступ.....	79
7.4. Жеље.....	87
8. НАЛИЧЈЕ ИСТОРИЈЕ И ЛИЦА ПРИЧЕ.....	89
8.1. Море.....	89
8.2. Вечност, крхкост и недовољност приче.....	90
ЗАКЉУЧАК.....	94
ЛИТЕРАТУРА, ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ И ИСТРАЖИВАЧКИ КОРПУС.....	97
ИНДЕКСИМЕНА.....	106

УВОД

Две су теме које се на овим страницама додирују, преплићу или иду независним токовима: историја и прича, истражене на литерарном корпусу савременог италијанског писца Алесандра Барика. Сам аутор у интервјуима често говори о међусобној условљености историје и живота, како у стварности, тако и у књижевном делу, као рефлексiji те стварности. С обзиром на чињеницу да у потпуности прихвата начела постмодернизма, Барико историју као науку, и уопште, све облике институционалног знања, види у широкој епистемиолошкој кризи¹. У атмосфери потпуног неповерења према истинитости свега што је речено о прошлости, постмодерни писац се често бави историјским темама и даје своје виђење истих (Кибеди Варга 1990: 16).

У том погледу Барико не представља изузетак. Његов роман *Ова прича* посвећен је Првом светском рату и италијанском поразу у бици код Кобарида, али и многим другим проблемима који су обележили италијанску историју с почетка 20. века: дезертерства у Великом рату, увођење преких судова, стрељања на лицу места, масовни добровољни одласци у рат, рађање фашизма. Конкретним историјским догађајем аутор се бави и у роману *Океан море*, где истражује последице бродолома француске фрегате „Медуза“ (1816). Значајно место у Бариковом литерарном опусу заузимају и епохални проналасци као што су воз и аутомобил. Аутор ослушкује начин на који људи прихватају новине и посматра промене које оне уносе у њихове животе.

Ипак, фокус историје одавно није само на догађајима и открићима. У 20. веку, са појавом школе Анала², а посебно са појавом постмодерне, значајно се проширује предмет проучавања историје и, генерално, поља историјског. Тако са Броделом³ то „постаје наука о садашњости и прошлости људског постојања, свеобухватна наука о различитим формама тог постојања“ (Миленковић 2001: 79), док „крајем 20. века (историчари) пишу о скоро свакој врсти људског деловања“ (Еванс 2007: 186). У том контексту преиспитује се однос јунака према

1 Историчар Дејвид Харлан говори о „широкој епистемиолошкој кризи“ у којој се нашла историја крајем 20. века под утицајем постмодернизма (Еванс 2007: 10).

2 Историчари који су се окупљали око часописа *Annales d'histoire économique et sociale*.

3 Један од најзначајнијих представника школе Анала.

свету, ставља се на проверу теза о „епистемиолошком анархизму“ постмодерне (Шуваковић 1995: 36), испитују се границе између историјског и аисторијског, временског и вечног, испитују се и трагови које турбулентни историјски догађаји остављају на душама људи, отварају се теме злочина, освете и опроштаја.

Однос историје и приче може се посматрати као однос супротности између фактографског и фиктивног, а може се ставити и знак једнакости између њих⁴, с обзиром на чињеницу да су и историја и прича наративни жанрови (Марчетић 2009: 163). Прича се, међутим, никако не може свести на уски оквир односа са историјом. Безброј је прича и причања у Бариковом делу. Ту је ауторова универзална прича о реду и хаосу, животне приче јунака, прича као спасоносна формула за повређене јунаке, или пак музичка формула која налази сопствени пут до читаоца, независно од садржаја. Прича може бити опсесија, а може бити и на трагу оживљавања усмене традиције; прича, као и историја, има своја ограничења.

Потребу за интермедијалним приступом књижевности, која се огледа у жанровски иновативним уметничким креацијама⁵, Барико не задовољава само усменом презентацијом књижевног текста, посредством „фоничке супстанце“, она је јасно видљива и у такозваној „графичкој супстанци“ (Кристал 1987: 179).

Графолошки ниво у најширем смислу означава визуелни медијум језика и, када је о прозном тексту реч, подразумева се да „графичка супстанца“ буде организована на уобичајен, стандардан начин, да визуелни елементи не би одвлачили пажњу са садржаја и да би читалац могао „неометано да уплови у фиктивни свет књиге“ (Палибрк 2017: 11). У савременој књижевности, међутим, све чешће се сусрећемо са намерним одступањем од тог стандарда, што не представља реметилачки фактор на пољу разумевања већ, напротив, обогаћује текст додатним, суптилно наговештеним нијансама значења. Генерално гледано, свако онеобичење књижевног текста предмет је проучавања стилистике⁶ (Ковачевић 2000: 322). Онеобичење може настати на било ком језичком нивоу: фонолошком, морфолошком, синтаксичком, семантичком и графолошком (Палибрк 2017: 6). Основне јединице онеобичења на графолошком нивоу, које је у средишту пажње наше анализе, називају се графостилемима и односе се

4 У италијанском језику реч *storia* означава и историју и причу.

5 Ридинг и тотем представе, литерарни рејв, књижевна плеј листа и друго.

6 Минимална јединица стилистичке анализе у лингвостилистици назива се стилемом (Ковачевић 2000: 322).

искључиво на писану реализацију говора; то су „писмом онеобичене језичке јединице“, односно „визуелни стилемии, који често немају свој акустички еквивалент“⁷ (Ковачевић, 2012: 62).

Дејвид Кристал у јединствена обележја писаног говора убраја: интерпункцију, велико слово, просторну организацију, боју и друге графичке ефекте (Кристал 1978: 179). Када је реч о анализи Бариковог литерарног опуса, од „других графичких ефеката“ свакако би требало издвојити типографско писмо које аутор користи као значајно стилско изражајно средство. Бариково књижевно дело обилује графостилемским поступцима, те циљ ове анализе није да их све забележи и систематизује, што је потпуно немогуће у истраживању овог обима и овог профила. Са графостилемског аспекта анализирају се само они делови који су предмет тематске анализе, тако да су наша истраживања у овом домену више илустративног карактера.

Корпус за наведена тематска и језичко-стилска истраживања представљају следећа Барикова дела: *Замкови гнева* (*Castelli di rabbia* 1991), *Океан море* (*Oceano mare* 1993), *Пујаниста* (*Novecento* 1994), *Свила* (*Seta* 1996), *Суми* (*City* 1999), *Без крви* (*Senza sangue* 2002), *Шпанска партија* (*Partita spagnola* 2003), *Ова прича* (*Questa storia* 2005), *Мр. Гвин* (*Mr. Gwen* 2011).

Поглавља 1.1, 2.1, 2.2, 4.1, 4.2, 5.1, 5.2 и 5.3 темеље се на већ објављеним радовима аутора, или су делимично из њих преузета⁸: „Artistic challenges of Alessandro Baricco – Literature and music“ „Baricco in Rossini’s mirror“, „Траума и временска дислокација у роману *Ова прича* Алесандра Барика“, „Траума – меморија и нарација: А. Барико и С. Жапризо“, „Сећање на Кобарид у делу *Ова прича* Алесандра Барика – историјска и метафизичка димензија“, „Rehabilitation of Baricco’s and Japrisot’s heroes in the light of modern criticism“, „Baricco e Japrisot tra storia e memoria - trauma transgenerazionale“. Већина наведених радова, а делимично и ова књига, представљају наставак истраживања спроведених у докторској дисертацији: *Историја, траума и трагање у делима Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика*.

Цитати који су предмет језичке анализе наводе се у оригиналу, превод је назначен у фуснотама.

7 Стилемима везаним за писани израз језика бави се графостилистика (графостилематика) (Ковачевић, 2012: 62).

8 У фуснотама у тексту прецизно су назначени радови на којима се дата поглавља темеље.

1. ПОСТМОДЕРНИСТА АЛЕСАНДРО БАРИКО

1.1. Неспоразуми са академском критиком⁹

Алесандро Барико је, као свестрани уметник, присутан на италијанској културној сцени више од три деценије. Са једнаким успехом пише романе, есеје, разне хибридне прозне форме, музичке и књижевне критике, а успео је да се исказа и као водитељ, режисер, сценограф, глумац, руководилац различитих иновативних уметничких пројеката. Дуги низ година сарађује са листовима *La Repubblica* и *La Stampa* у својству музичког критичара и уредника културне рубрике. Ову сарадњу је започео одмах након завршених студија и она, са периодима већег и мањег интензитета, траје до данас.

Барико је превођен на скоро све светске језике и добитник је престижних књижевних награда, а многи уметници су управо у његовом делу пронашли инспирацију за своја остварења. По *Пијанисти* је снимљен филм *Легенда о пијанисти на океану* у режији Ђузепеа Торнатореа и направљен стрип *Истинита прича о пијанисти*. Канадски редитељ Франсоа Жирар снимио је 2007. године филм по Бариковом делу *Свила*, док је глумица Анђелина Џоли 2017. откупила права за екранизацију романа *Без крви*. Исти роман преточен је у оперу 2016. године, либрето је написао Мари Мезеи, а музику мађарски композитор Петер Еотвос.

Барика је, међутим, увек боље прихватала читалачка публика него књижевна критика; док на једној страни влада апсолутно одушевљење, друга страна је често резервисана. Фернанда Пивано примећује да је заједничка карактеристика свих који се на било који начин баве делом овог аутора острашћеност, острашћени су у својим ставовима како они који га нападају, тако и они који га бране: „Барико се обично или воли или мрзи, нема средњег пута: има оних који га обожавају и оних који га презиру, оних који га сматрају божанством књижевности и оних који га смештају у безвредну робу постмодерне псеудолитературе која није ни за шта“¹⁰ (Пивано 2008).

⁹ Поглавље се темељи на чланку Петровић 2019: *Artistic challenges of Alessandro Baricco – Literature and music, Facta Universitatis, series Visual Arts and Music*, vol. 5, no 1, str. 49–57.

¹⁰ „Di solito Baricco lo si ama o lo si odia, non ci sono vie di mezzo: c'è chi stravede per la sua

Аутора посебно грубо и директно прозивају академски критичари. У том контексту свакако треба поменути полемику са Ђулијом Феронијем и Пјетром Читатијем, која се током 2006. године одвијала на страницама дневног листа *La Repubblica* (Ди Бари 2008: 10–11). Угледни Ферони и Читати замерају Барикку углавном површност и егзибиционизам, а његов успех правдају подилажењем укусу публице и наметањем себе широком аудиторијуму, константним присуством на радију и телевизији.

Са друге стране, они који стају у Барикову одбрану сматрају да он „језди на превисоким књижевним фреквенцама за италијански просек“ и да се иза озлојеђености академских критичара крије повређена сујета зато што је „један почетник од тридесет и три године, један господин нико у то време, стрмоглавио читав један начин писања и тумачења књижевности“¹¹ (Пивано 2008). Покушавајући да се постави изван актуелних полемика, Пивано започиње рецензију Бариковог романа *Замкови гнева* следећим речима:

Када једног дана неко буде писао историју италијанске књижевности с краја века, и када се, као што то увек бива кад прође време, утишају полемике, избледи горчина и ситничавост, кад нам буде опроштена нескромност и нестане зависти којој су подложни људи од пера, тај неко би морао да примети да је Торинац Алесандро Барико као гром пробио устајало небо италијанске културе последње деценије 20. века (Пивано 2008)¹².

Нетрпељивост италијанских критичара према Барикку односи се колико на његово дело, толико и на његов карактер, пребацује му се

letteratura e chi la disprezza, chi lo ritiene un divo delle lettere e chi lo relega nella paccottiglia della pseudoletteratura postmoderna fatta di niente“ (Пивано 2008) – Цитати које је аутор ове монографије превео на српски у фуснотама су забележени и у оригиналу.

11 „Baricco viaggia a frequenze letterarie piuttosto alte per la media italiana (...). All'epoca ciò che causò un certo fastidio non fu tanto la superbia di tale atteggiamento (...) quanto il fatto che un intero modo di scrivere e di interpretare la letteratura venisse colato a picco da un esordiente di trentatré anni, un signor nessuno a quei tempi“ (Пивано 2008).

12 „Quando un giorno qualcuno scriverà una storia della letteratura italiana di fine secolo, e come sempre accade con il passare del tempo saranno sopite le polemiche, estinte le piccinerie e le acrimonie, perdonate le immodestie, svaporate le invidie che si agitano nel mondo delle lettere, quel qualcuno dovrebbe accorgersi che il torinese Alessandro Baricco ha squarciato come un fulmine il cielo stantio della cultura italiana dell'ultimo decennio del '900“ (Пивано 2008).

наглашена екстровертност, узурпација културног простора, егзибиционизам и снобизам. Неретко се те критике спуштају врло ниско, у смислу прозивки и омаловажавајућих опаски у контекстима који уопште нису литерарни.¹³

Барико се, са своје стране, брани од злурадости и агресивности критичара, али не и од њихове критике, углавном не негира оптужбе које му упућују, чак их често препознаје као луцидне и тачне. Чини се да суштину размимоилажења треба тражити у битно различитим естетским и вредносним критеријумима: оно што је по академским критичарима аргумент за дискредитацију Бариковог дела, у пишевом вредносном систему постаје аргумент за његову афирмацију:

Ферони ме увек импресионира. Читам шта пише и примећујем да је много тога што каже истина, постоји то на шта он указује, али он каже: гледајте каква грозота, какво смеће. Ја одем да видим, јер имам тај ђачки синдром, међутим, мени то изгледа прелепо. То је као да каже: погледајте како је ружан овај коњ, како су му танке ноге, дуг врат, како је несразмеран. Ја погледам, али за мене је то жирафа. Не можеш судити о жирафи са позиције коња (Ницевич 2010: 16)¹⁴.

Бариков одговор упућује на закључак да трагични неспоразум добрим делом лежи у чињеници да поменути критичари мере и оцењују постмодерни текст са позиција модернизма. Барику се, између осталог, замера и на површности, али поставља се питање да ли он жели да буде укореењен у ставу или идеји онако како то подразумева модерна, и да ли жели да буде дубок у традиционалном смислу речи. „Карактеристичан модус модерне“ представљају велике еманципаторске приче о општеприхваћеној истини, слободи, светлу, напретку (Лиотар 1990: 72–73), док Барико и

13 Барико наводи пример када Читати, пишући у контексту Зимских олимпијских игара у Торину, истиче да су му плесачи на леду приредили такав ужитак да је „заборавио на све: досаду, осредњост и грешке у свом животу“, да је заборавио чак и на Барикову *Илијад* (*dimenticavo tutto: le noie, le mediocrità, gli errori della mia vita; dimenticavo perfino l'Iliade di Baricco*) (Барико 2006).

14 „Ferroni mi colpisce sempre. Leggo quello che scrive e mi accorgo che molte delle cose che dice sono vere, quello che lui indica c'è, ma lui dice: guardate che schifo, che spazzatura. Io vado a vedere, perché ho la sindrome dell'allievo, e invece mi sembrano delle cose bellissime. È come se dicesse: guardate questo cavallo che brutto, che gambe sottili, che collo lungo, che sproporzione. Io vado a vedere e per me quella è una giraffa. Non puoi giudicare una giraffa da un punto di vista equino” (Ницевич: 2010: 16). Ницевич овај одломак преузима из чланка „Imparo poco dalle stroncature“ који је 9. 9. 2006. објављен у дневном листу *Corriere della sera*.

његови јунаци истину хватају у тренуцима, одблесцима, најчешће изван рационалног, појмовног, објашњивог. Његову поетику карактерише брисање граница између стварног и имагинарног на нивоу фабуле и на нивоу ликова, наглашена интертекстуалност, стилски плурализам – „стилски миметизам“ (Сера 2005), ренаративизација, фрагментарност, ономастичке игре, музички модели примењени на текст, укидање хронологије, генерално, фаворизовање нетипичних визура. Кључ по коме треба да се сагледа и тумачи Бариково и свако друго типично постмодерно књижевно и уопште уметничко дело дефинише Волфганг Велш:

Основно искуство постмодерне је непремостиво право крајње различитих сазнајних форми, животних пројеката и делатних модела. Те конкретне форме ума се самовољно легитимишу као смислене. Споља их је лакше погрешно пресудити него препознати. До њиховог препознавања долази се на основу релативно једноставног кључног искуства: да се једно исто стање ствари у другом начину виђења може испоставити сасвим другачије, те да тај други начин виђења, ипак, са своје стране, не поседује ништа мању, већ само другачију „светлост“ него први. Светлост је, сазнајемо притом, увек сопствена светлост. Стари модел сунца – једно сунце за све и над свим – више не важи, он се показао неприкладан. Ако ово сазнање не потискујемо, већ га пустимо да делује, доспевамо у „постмодерну“ (Велш 2000: 15).

Утисак је да постоји узајамна тежња ка дискредитацији између италијанске академске критике и Алесандра Барика, с тим што критичари то раде јавно и агресивно, док Барико прећутно и између редова доводи у питање легитимност критеријума на основу којих се врши процена његових дела. Питање легитимности и компетенције академске критике, које Барико оставља у сфери наговештаја, Франсоа Лиотар, један од водећих теоретичара постмодерне, поставља отворено: Ако се знање легитимише метанарацијама, великим метапричама, онда се мора поставити питање вредности институција које легитимишу, њих је такође потребно легитимисати, тврди Лиотар, и закључује да застарелост метанаративног приступа легитимности у крајњој линији одговара застарелости академске институције која о њој овиси (Лиотар 1995: VI).

1.2. Ренаративизација

Став о отвореном преиспитивању легитимности академске критике заправо је одраз шире постмодернистичке тежње ка дискредитацији ауторитета и сваког легитимишућег знања, укључујући и историју као велику метапричу. Постмодерна доноси радикални песимизам у погледу могућности објективног сазнања онога што се у прошлости збило и проблематизује питање документа. Јасно је да непосредан увид у збивања није могућ ако нисмо њихови савременици и да је једини начин да се приступи прошлом догађају посредан, преко документа, „трага“ који је неко о њему оставио:

(...) иако се догађаји одигравају у реалној емпиријској прошлости, ми именујемо и установљавамо те догађаје као историјске чињенице селекцијом и наративним постављањем. И што је још важније, прошле догађаје познајемо само путем њихових дискурзивних записа, путем њихових трагова у садашњости (Хачион 1996: 170).

На документ се не може гледати као на објективну и непристрасну чињеницу, јер он увек има свог аутора, онога ко га је сачинио – забележио дешавање, интерпретирао га и самим тим нужно провукао кроз своју визуру. Сачинилац документа је тај који одређује, пре свега, шта је то што је „достојно сећања, односно достојно да буде забележено“ (Барт 2005: 43), а затим и како ће то бити забележено. Избор и презентација историјског догађаја у потпуности зависе од његове информисаности, његових склоности, образовања, намера, политичких убеђења, од целокупне његове личности. У постмодернистичкој визури су чињенице, а самим тим и историја која се на њима заснива, субјективно обојене и нужно парцијалне. Парцијалност је заправо једина могућност да се бескрајно велики материјал историјске грађе и бескрајно мноштво могућности сагледавања тог материјала организује и уопште презентује као смислена целина, сваки покушај изван тога значио би сучељавање са хаосом историје:

(...) оно што важи за конструисање историјских чињеница подједнако важи за њихово одабирање (...) историчар и учесник у догађајима одабирају, секу и кроје, јер би их заиста потпуна историја суочила са хаосом (...) Чак и она историја која

тврди да је општа, представља само слагање неколико локалних историја једне уз другу, при чему су празнине – у њима самима и између њих – много бројније него испуњена места (Леви-Строс 1978: 325).

У роману *Океан море*, Барико уводи читаоца у радну собу енглеског адмирала Ланглеа, који седи за писаћим столом и листа „документа приспела из најразличитијих крајева“, међу којима су „писма, одломци из бродских дневника, исечци из новина, записници са саслушања, поверљиви извештаји, дипломатске депеше“, а затим „у име Краљевине, својим гушчијим пером повлачи границу између оног што ће, у Краљевини, бити сматрано *истинитим* и онога што ће бити забрањено као *лажно*“ (Барико 2022а: 45). Речи *истинито (vero)* и *лажно (falso)* написане су курзивом чиме их аутор издваја од остатка текста и скреће пажњу на флуидност и релативност њиховог значења. Интересна сфера поменуте Краљевине је та која им додељује важност и тежину, самим тим, њихово превођење у поље објективности представља злоупотребу и фалсификовање историје.

Ако постоје различити, а притом веродостојни документи који интерпретирају један исти догађај, као што можемо да видимо на радном столу адмирала Ланглеа, онда сваки од тих докумената представља по једну истину о ономе што се десило и свака од тих истина је легитимна. На овај начин историји се одузима статус објективности и она постаје тек једна од верзија прошлог догађаја, ништа више легитимна ни мање субјективна од било које друге¹⁵.

Постмодерни писац се често и радо прихвата задатка да још једном исприча оно што је већ много пута испричано, да догађају, процесу, амбијенту који су остали заробљени у уском броју визура историчара, подари нов живот, са неке друге и другачије тачке гледишта. Ту потребу за ренаративизацијом неки теоретичари сматрају основном карактеристиком постмодерне књижевности: „Оно што можда најдубље карактерише нову постмодерну књижевност, то је *ренаративизација* текста, тежња да се поново причају приче¹⁶“ (Кибеди Варга 1990: 16).

15 Пол Вејн наводи да је истина „најпроменљивија мера“, односно да није „неисторијска непроменљива, већ дело творачке маште“ (Вејн 1997: 140).

16 „Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne, c’est la *renarrativisation* du texte, c’est l’effort de construire de nouveau des récits“ (Кибеди Варга 1990: 16).

Роман *Ова прича* је специфичан по томе што представља једино Бариково дело у коме он покушава да поново исприча причу о једном великом историјском догађају: бици код Кобарида. Сви подаци, бројке и датуми које нам историја презентује о овом догађају присутни су и у Бариковом роману: једанаест битака на Сочи које су претходиле бици код Кобарида, време и датум почетка битке, војне формације које су извеле напад и ратна тактика¹⁷, број заробљених војника, посета краља Виторија Емануела III италијанским јединицама дан пре битке¹⁸, алузија на Ромелове ратне подвиге¹⁹; све је ту, а опет, ништа није исто. Догађај се отвара изнутра, сагледава из различитих визура ликова, учесника битке и оних који су њеним исходом посредно погођени, текст је обогаћен њиховом унутрашњом мотивацијом, што

17 Према историјским изворима бици код Кобарида претходило је једанаест битака на Сочи. Битка је почела 24. октобра 1917. године у шест сати и тридесет минута, комбинованим нападом аустроугарских и немачких трупа (Ђуришић, Ратковић, Скоко, Живоиновић, Војводић 1976: 271–273). Барико ове догађаје описује на следећи начин: „Једанаест битака на Сочи, помоћу којих су Италијани покушали да пробију аустријски фронт, изнедриле су вртоглаве бројке: како би померили границу за петнаестак километара, са терена је збрисано више од милион војника, што мртвих, што рањених. Ако боље размислите, било је то чисто лудило (...) Није немогуће (...) да би, упркос очигледној катастрофи, Италијани, с једне стране, и Аустријанци, са друге, наставили тако све до неке непредвидљиве коначне апокалипсе. Тај њихов племенски рат прекинут је интервенцијом Немаца, који су га раскринкали хируршком оштрицом једне логике у којој су се на смртоносан начин помешале лукавство и наивност. (...) И, у првим јутарњим часовима 24. октобра 1917, у Кобариду, у горњем току Соче, извели су најбесмисленији и најразорнији напад који је икад виђен у овим крајевима (Барико 2007а: 67–68).

18 Ова посета је историјски проверљива чињеница – о њој говори и Маријо Изненги (Изненги 2002: 111), али и Барико: „Двадесет четири часа раније, краљ Италије, командант свих снага на копну и на мору, лично је дошао да провери ефикасност одбрамбеног система“ (Барико 2007а: 68).

19 У бици се посебно истакао млади немачки поручник Ервин Ромел, који ће у Другом светском рату постати прослављени генерал са ратишта на северу Африке, познат под надимком Пустинска лисица. Он је са само 400 војника, од 24. до 26. октобра 1917. године успео да зароби 9000 Италијана, притом је у својим редовима имао само 6 погинулих и 30 рањених војника (Ауђас 2007). Ромелу се приписују највеће заслуге за исход битке код Кобарида, након које је постао најмлађи носилац највећег немачког војног признања – Ордена заслуга. Ромел у свом ратном дневнику *Пешадија напада* наводи да су се италијански војници заиста предавали у атмосфери славља мислећи да је рат завршен (Ауђас 2007, Варанели 2010), управо онако како то наводи Барико: „Уколико примените граматику Карневала, успећете да одгонетнете повлачење код Кобарида (...) Тада бисте можда могли да је наслутите, ту светковину, под велом онога што је касније представљено као катастрофа“ (Барико 2007а: 86), „Код оних првих који су подигли руке, осмехујући се, није било ни помисли о поразу, већ пре слутња да је рат завршен“ (Барико 2007а: 71).

проблематизује многе устаљене квалификације овог догађаја и термине као што су: пораз, бекство, кукавичлук, предаја, дезертерство, казна.

Други историјски догађај који је Барико желео још једном да пропусти кроз своје перо јесте бродолом француске фрегате „Медуза“, која се насукала на пешчани спруд недалеко од афричке обале 1816. године. Утицајнији путници смештени су том приликом у чамце за спасавање, док су остали, њих 147, пребачени на импровизован сплав димензија 12 x 6 метара, који је требало да остане привезан за чамце; ужад је, међутим, убрзо пресечена и сплав препуштен отвореном мору. Када је, након 13 дана, на њега наишао брод „Аргус“, затекли су само 15 преживелих путника, међу којима су били лекар Анри Савињи и инжењер Александар Кореар²⁰, од којих ће свет касније и сазнати за овај догађај (Сплав Медуза 2020). Бродолом је прославила слика Теодора Жерикоа *Сплав Медуза*, док Барико о њему говори у другој књизи²¹ романа *Океан море*.

Писац у овом случају није тако експлицитан као што је био када је писао о бици код Кобарида, фрегата „Медуза“ у његовој књижевној транспозицији²² добија име Алијанс, међутим, у роману је сувише детаља који се поклапају са историјским подацима да би могло да се посумња у прави идентитет насукане фрегате. Аутор наводи да се насукала на пешчани спруд, да се капетан звао Шомаре и да „пошто постојећи чамци за спасавање не беху довољни, за читаву посаду, направише и у воду поринуше сплав дугачак неких четрдесетак стопа и упола толико широк“, да је на њему било „смештено 147 људи“. А затим: „Уже се прекину. Или га неко пресече. Чамци наставише пут копна, а сплав остаде препуштен самом себи. Ни пола сата након тога, ношен струјама, већ беше нестао на обзорју“ (Барико 2022а: 85).

Овако завршава ауторов говор, а реч затим добијају преживели јунаци: један се зове Савињи и по занимању је лекар, баш онако како је и било у стварности, док је други потпуно нови литерарни јунак, мистериозни Томас, који је кад су га пронашли био у толико лошем стању да није умео да каже

20 Анри Савињи и Александар Кореар написали су 1818. године заједничке мемоаре под називом *Бродолом фрегате Медуза*.

21 Роман је подељен на три дела: „Књига прва: Гостионица Алмајер“, „Књига друга: Утроба мора“, „Књига трећа: Оде повратка“.

22 Линда Хачион, позивајући се на Валтера Бенјамина, наводи да транспоновање у други медиј, или унутар истог медија, омогућава да се текст сагледа на различите начине (Хачион 2021: 80–81).

ни како се зове, тако да су му дали име Адамс. Барико ова два лика у роману доводи у специфичан однос: Савињи је на сплаву убио девојку коју је Томас волео и због тога Томас жели да му се освети. Овакав развој догађаја плод је пишчеве маште и нема историјску подлогу. Наративни проседе је исти као и у реконструкцији битке код Кобарида, прича се отвара изнутра, из перспективе ликова, историја је овде и буквално и метафорички несрећа – бродолом.

1.3. Историја и фикција

Присуство фиктивног елемента у причи која се базира на документу је нешто што се подразумева у сваком тексту који претендује да се назове књижевним²³. О односу књижевног дела према чињеничној и универзалној истини, расправљали су још антички теоретичари песништва: Платон, Аристотел и Хорације (Квас 2011: 191). Аристотел је појам песништва покушавао да дефинише управо кроз поређење са историографијом (Лукић 2012: 38). Од тада до данас комплексност односа између историјског и фиктивног не губи на актуелности. Док традиционална теорија прозе ова два појма сагледава као „супротстављена или бар веома различита“, у епохи постмодернизма граница између њих бледи (Марчетић 2009: 9–10).

Барикова презентација битке код Кобарида уметнички је амалгам историјског и фиктивног из кога настаје нека нова, „либерална“ историја која је, по пишчевим речима „мало мање стварна од оне коју можете видети на Историјском каналу, али много стварнија од оне која се може наћи у *Сто година самоће*“ (Барико 2007а: 207). О историјској подлози својих дела Барико често говори са иронијом: „у свим мојим књигама – историјски подаци су готово увек тачни, или макар томе теже, премда опстају упоредо с извесним измишљеним детаљима које сам ту и тамо посејао“ (Барико 2007а: 207).

23 „Историја је без страсти, без злочина и без обзира на бројке: шта значи шест милиона мртвих ако не видимо једног јединог човека и његово лице, његово тело, године и његову личну повест. Неодређеност Историје постаје један одређени појединац, а књижевност исправља равнодушност историјских чињеница“ (Киш 1991: 145).

Осим битке код Кобарида и бродолома фрегате „Алијанс“ (Медуза), на стварним догађајима засноване су и приче о изградњи Кристалне палате (*Замкови гнева*) и о ауто-трци Париз–Мадрид из 1903. године (*Ова прича*). Јунаци Барикових дела постале су и многе аутентичне, историјске личности: чувени кастрат Фаринели и скоро сви ликови из *Шпанске партије* – композитор и учитељ певања Никола Порпора, либретиста Пјетро Метастазео, шпански краљ Филип V; затим, Хектор Оро, архитекта који је учествовао на конкурс за изградњу Кристалне палате (*Замкови гнева*) и већ поменути Савињи (*Океан море*). У „Изјавама захвалности“ на крају романа *Ова прича*, аутор тачно наводи документе којима се послужио за неке од наративних линија у овом делу: чланак Донателе Бифињанди о ауто-трци Париз–Мадрид (1903), као и књиге: *Душе и мотори* Данијелеа Маркезинија и *Потмули хук битке* Антонија Скуратија (Барико 2007а: 209).

Историја је најчешће почетни импулс, груба контура, костур приче око кога и унутар кога се плете и буја онај фиктивни и уметнички, суштински део. У напомени романа *Ова прича*, аутор разоткрива читаоцу фактографске елементе на којима је, по аналогји, градио неке од епизода овог дела: причу о војној бази у Синингтону, у којој главни јунак Ултимо успева да изгради стазу о којој је целог живота маштао, и причу о његовој несуђеној вереници Елизавети, која је држала бесплатне часове клавира за фирму Стенвеј и синови²⁴:

Војна база у Синингтону није никада постојала, али су зато постојале многе друге налик њој, које су, у мирнодопским временима, претворене у тркачке стазе. У фирми Стенвеј и синови су доиста веровали да ће механички клавири потиснути праве клавире, и стога су разрадили план да по свету отпошаљу наставнике који ће држати бесплатне часове клавира, ипак, не могу да потпишем да су то извели на начин и у време описане у књизи (Барико 2007а: 207).

Свила се такође базира на истинитој причи о трговцу из Пијемонта који је путовао у Јапан да би набавио свилене бубе и једном приликом, због побуне, тамо стигао са закашњењем (Ницевич 2010: 175–176)²⁵.

24 „Учим децу да свирају клавир. Понекад и одрасле. Плаћа ме Стенвеј и синови, фирма која производи клавире. То је моја прича“ (Барико 2007: 103).

25 Барико је било познато да је тај трговац свиленим бубама писао дневник, дуго га је тражио и много очекивао од њега, али, када га је коначно пронашао, уследило је разочарење, били су

Историјска основа и фиктивна надоградња допуњују се, прожимају и израстају у независну и кохерентну уметничку творевину, при чему „граница између историјског аспекта и измишљотине често поприма надреалне контуре“, објашњава Барико (Барико 2007а: 207). И као што се у књижевности историја и фикција преплићу, тако се у животу, верује аутор, стварност и фикција сустижу и преплићу. Стварност је та која представља основу за причу и претходи јој, међутим, код Барика може да буде и обрнуто, понекад је баш прича, мисао, та која твори стварност. Он је сигуран да фиктивно може да предвиди стварно и да ће опуштена игра случаја и маште, на неком далеком меридијану, у некој проверљивој будућности, наћи своју потврду у реалности (Петровић 2011: 196). Као пример наводи случајеве из своје књижевне праксе, открива да је место у коме живи Ерве Жонкур, главни јунак *Свиле*, настало насумичним спајањем два имена у атласу, да би се накнадно испоставило да град са тим именом заиста постоји у Француској и да је његово становништво у 19. веку живело од узгајања свилених буба, баш као и Ерве Жонкур. Наводи и случај енглеске читатељке која је у јунакињи романа *Океан море* препознала своју давно несталу сестру, те је била сигурна да ју је Барико срео и на основу тог сусрета изградио лик; истина је, међутим, сасвим другачија.²⁶

то само финансијски извештаји, рачуни, називи хотела, датуми, тако да је заплет у потпуности плод пишчеве маште (Ницевич 2020: 175–176).

26 „Док сам писао *Свилу*, измислио сам име места у којем су живели протагонисти спојивши два имена која сам нашао у атласу. И тако је настао Лавилдје. Много година касније, писао ми је градоначелник једног месташца на југу Француске. Месташце се звало Лавилдје. У писму, градоначелник ми је објашњавао да су у деветнаестом веку у тим крајевима живели од узгајања свилене бубе. Такође ме је позивао да отворим њихову нову општинску библиотеку. Отишао сам, наравно. Тај дан ми је остао у најлепшој успомени. Другом приликом ми се догодило да је једна моје енглеска читатељка препознала, у једном лику из књиге *Океан море*, своју сестру која је већ одавно нестала без трага. Била је уверена да сам је упознао и да сам у књизи испречао њену причу. Питала ме је да ли бих могао да јој помогнем да је пронађе. Написати одговор је, у оваквим случајевима, работа која може да вам одузме и више седмица“ (Барико 2007: 207–208).

2. ПРИЧА – ЗВУК, РИТАМ, ОДЈЕК

2.1. У духу усмене традиције²⁷

У трактату „Постмодерно знање“²⁸ Франсоа Лиотар корене постмодерне поетике препознаје у „наративном знању“, односно причама које се преносе усменим путем, с колена на колена²⁹ (Лиотар 2005: 29). „Наративно знање“, верује Лиотар, у супротности је са метанаративним приступом. „Култура која предност даје приповедачком облику (...) нема потребу за посебним поступцима који ауторизују њене приче“ (Лиотар 2005: 33), њеним припадницима није потребан никакав спољашњи ауторитет који ће одредити шта је ваљано, а шта не, шта је истинито, а шта не, њима то није ни важно јер рационални приступ није доминантан. Те приче причају о подвизима њихових богова и хероја, у њих је уткана њихова машта, њихове емоције и зато су све оне истините јер су у најразличитијим сегментима истински њихове. Причама легитимност даје заједница тако што их њени чланови причају, слушају и постају тема тих прича „играјући их својим институцијама, дакле стављајући се на место слушаоца и дијегезе као и на место приповедача“ (Лиотар 2005: 33). Приче у примитивним заједницама, по Лиотару, подразумевају троструку компетенцију: умеће казивања, умеће слушања и умеће деловања.

Барико, као типичан постмодерниста, потпуно је опчињен причом, причом која се приповеда, која се слуша, а каткад и игра, или доноси назнаке игре на позорници у неком сведеном декору. Одроз његових настојања да приповедачку традицију приближи савременом човеку, да се у савременом амбијенту врати „коренима приповедања“, а опет да све то преточи у нешто ново и авангардно, представља његов жанровски иновативни комад *Totem. Читање, звуци, предавања (Totem. Letture, suoni, lezioni)*. *Totem* је замишљен као „непредстава која се дешава у позоришту“ (Тотем 1998), која је више од

27 Поглавље делимично преузето из чланка: Петровић 2019: Artistic challenges of Alessandro Baricco - Literature and music, *Facta Universitatis, series Visual Arts and Music*, vol. 5, no 1, str. 49–57.

28 Тај трактат представља неку врсту манифеста постмодерне.

29 До ових увида дошао је истражујући усмену традицију Кашинава Индијанаца (Cashinahua) (Лиотар 2005: 30–33).

предавања а мање од позоришне представе. До идеје за овакав пројекат Барико је дошао кроз сарадњу са Габриелеом Вачисом у школи креативног писања – Холден (Holden) у Торину.³⁰ Комад се изводио од 1997. до 2001. године и подразумевао је две представе у два различита дана, при чему је друга представљала наставак прве. Испоставило се, међутим, да таква организација може да буде проблематична, јер се често дешавало да иста публика не присуствује и једном и другом извођењу.

Барикова потреба за повратком на усмену, приповедачку традицију, препознаје се и у самом називу комада (*Читање, звуци, предавања*), а посредно и у речи *тотем*, која асоцира на примитивне, племенске културе, колевке наративног знања. Аутор је желео да оваквим представама широј публици приближи приче о „културним тотемима“, односно о уметничким делима из различитих епоха и цивилизација, да људе гане и задиви њиховом лепотом:

Тотем то је кад узмеш нешто што је још увек у стању да те задиви: музику, страницу неке књиге, позоришни комад, песму (...). Донесеш то у позориште, тако да свет остане напољу, а унутра буде само тишина за слушање. Затим напуниш позориште младим људима који и даље желе да буду задивљени. И даш им ту музику, ту књигу, тај позоришни комад, ту неку песму. Али скидајући са њих интелектуалне и образовне наслаге које су годинама носили у себи. И с времена на време покушаш да објасниш како је то та ствар толико лепа, и зашто успева и данас да те задиви, иако је створена пре толико векова, можда у некој далекој земљи, иако су је стварали људи за које не знамо ни ко су³¹ (Тотем 1998).

30 Барико је писао представе, а Вачис их је режирао. Трећи аутор *Тотема*, Роберто Тараско, бавио се тоном и светлом и, за разлику од претходне двојице, није се појављивао на сцени.

31 „Totem vuol dire prendere qualcosa che ancora è in grado di maravigliarti: una musica, la pagina di un libro, un pezzo di teatro, una canzone (...) Porti questa cosa in teatro, così che il mondo rimane fuori, e lì dentro c'è il silenzio giusto per sentire. Poi riempi il teatro di gente giovane, che ha ancora voglia di meravigliarsi. E dai loro quella musica, quel libro, quel pezzo di teatro, quella certa canzone. Ma togliendogli di dosso tutta la muffa scolastica o intellettuale che si è portata dietro lungo gli anni. E ogni tanto cherchi di spiegare come mai quella cosa è così bella, e perchè riesce a stupirti ancora oggi, e magari l'hanno fatta secoli fa, o è stata creata in un paese che non c'entra niente, o da gente che non sappiamo chi è” (Тотем 1998).

Ваљало је публику вратити у време када је човек још имао способност да буде истински задивљен причом, као што су то били млади припадници домородачких заједница док су слушали предања о својим прецима. Дидактичка компонента која је била присутна тада присутна је и сада и огледа се у потреби да се кроз причу подуче млади и да им се приближе велика уметничка дела која су стварале претходне генерације.

Извођење *Тотема* сводило се добрим делом на импровизацију и требало је да буде слично свирању џеза, због тога две представе никада нису биле исте, имале су само исту структуру, шема комада је била утврђена, али не и сценарио, неретко је представа спонтано стварана током извођења. Та спонтаност је још једна од спона са начином казивања прича у примитивним заједницама, рефлексивна некадашњег спонтаног преношења знања. Аутори су, притом, строго водили рачуна да током извођења представе и сами буду задивљени својом причом, да би публика могла да осети њихову емоцију. Да би били сигурни да њихова задивљеност неће нестати и претворити се у рутину, нису организовали више од седам-осам представа годишње јер би чешћи наступи довели у питање оригиналност аутора и потпуну аутентичност сваког извођења, од избора тема до начина њене презентације и средстава која су у употреби³².

Сцена на којој се изводила „непредстава“ *Тотем* била је полупразна, тек неколико столица, сталак за партитуре, микрофон, клавир и фотографије које се односе на тему о којој се говори. Барико и Вачис читали су и коментарисали уметничка дела, најчешће из области књижевности и музике, док су се остали протагонисти, уколико их је било, смењивали. Говорило се о Рилкеу, Росинију, Дикенсу, Есихлу, Хемингвеју, Џојсу, слушала се класична музика.

32 Децембра 1998. године дводелна представа *Тотем* била је приказана на националној телевизији РАИ2. О овој представи 1999. године објављена је књига, а годину дана касније и две видео-касете под заједничким називом *Тотем. Читање, звукови, предавања*. Касније, 2003. године, Барико, Тараско и Вачис још једном се враћају свом пројекту и објављују књигу *Китови и снови (Balene e sogni)*, у којој говоре о својим искуствима са овом представом, док Лучија Моизио режира филм под називом *Тотем. Последња турнеја (Totem. L'ultima tournée)*. Она је екипу која је радила на *Тотему* пратила и снимала у пет градова током њихове турнеје: „Филм је синтеза многих сати снимања са најмодернијом технологијом, и представља, дакле, коначни *Тотем*, који аутори сматрају најзрелијим и најузбудљивијим, и који се изводио последњих година на сценама широм Италије, од позоришта до арена и културних центара“ (Барико, Тараско, Вачис: 2003).

Тотем, као хибридна позоришна форма у којој је прича била доминантна, већ наредне 2002. године замењен је једноставнијом, а опет иновативном, формом која је подразумевала сцену на којој су само аутор и нечија прича. То су такозване ридинг представе, односно вечери јавног читања књижевних текстова. На фестивалу *Ромаеуропа* Барико је први пут извео две такве представе: *Сити читалачки пројекат* (*City Reading Project*), базиран на одломцима из његовог романа *Сити*³³ и културну ридинг представу *Читање Илијаде* (*Reading dell'Iliade*). *Илијада* је читана три вечери за редом, укупно 12 сати, пред 6600 слушалаца. Да би дело приближио савременом читаоцу, Барико га је ослободио версификације и спољашњег, објективног приповедача, тако да је догађај испричао кроз 21 монолог учесника / сведока Тројанског рата³⁴.

Од тада је Барико читао, причао и импровизовао у позоришту још много пута: сам или у сарадњи са другим уметницима³⁵, читао је одломке из књижевних дела, али и друге врсте текстова, притом се у великој мери ослањао на сопствене интерпретације и коментаре. Доследно постмодернистичком ставу да је свака прича вредна причања и да су вештачке све поделе на велике и мале теме, на високу и популарну културу, теме о којима овај аутор чита и говори широког су спектра, од Кејт Мос³⁶ до Пруста, од Тукидита до Луја XVI.

Ипак, његово основно настојање остаје да што широј публици приближи класична књижевна дела, па се вођен том намером обрео и на телевизији 1994. године. Заједно са новинарком Ђованом Цукони водио је на трећем каналу италијанске националне телевизије РАИ серијал под називом *Пиквик – о читању и писању* (*Pickwick – del leggere e dello scrivere*), где је, као и на позоришним даскама касније, читао и тумачио књижевне великане: Селинџера, Хемингвеја, Руждија, Флобера и друге.

33 Снимљен је истоимени диск на коме Барико чита одломке из овог романа у музичкој пратњи француске групе Air, а издата је и истоимена илустрована књига.

34 Наредне године уследила је и штампана верзија ридинг представе *Читање Илијаде*, под називом *Хомер, Илијада* (*Omero, Iliade*).

35 Године 2007, у позоришту Паладијум у Риму четири уметника у оквиру заједничког пројекта читала су током четири вечери одломке из романа *Моби Дик* Хермана Мелвила: Алесандро Барико, Паоло Роси, Стефано Бени и Клајв Расел.

36 Кејт Мос по Барику представља симбол преласка на естетику масе и у том контексту завређује да јој се посвети ридинг представа.

2.2. Музика приче³⁷

Реафирмација изговорене речи и усмене културе, онога што Лиотар назива „приповедачким обликом“, усмерава пажњу како теоретичара постмодерне, тако и постмодерних писаца, на прозодијски елемент, на звук и ритам приповедања. Лиотар говори о јасном музичком и вибрацијском својству ритуалних прича Кашинава (Cashinaha) Индијанаца (Лиотар 2005: 31–32)³⁸, а Барико о звуку речи и ритму реченица: „Често тражим прави број сугласника, равнотежу између реченице и ритма. Много волим и да производим звук: читам наглас оно што напишем, разумем ако се топи у устима“³⁹ (Ницевич 2010: 179).

Несумњиво је да Бариковом осећају за ритмичност и мелодију текста значајно доприноси његова љубав према класичној музици и добро познавање њених правила. Сам аутор наводи да му познавање класичне музике помаже у структурирању приче и стварању њене унутрашње архитектонске равнотеже: „Могу да одлучим да пишем у облику рондоа, оперских арија или квинтета, да из сваке сцене извучем прави ритам“⁴⁰ (Ницевич 2010: 179). Он посебно инсистира на ритму јер сматра да музикализује текст, а узор притом налази у Росинију, који је, по његовом мишљењу, наглашавањем ритмичке компоненте значајно допринео лепоти опере (Барико 1997: 42).

Важну улогу у ритмизацији Барикове прозе имају многобројни лајтмотиви који, у форми кратких реченица или синтагми, као сенке прате одређене јунаке и суштински их одређују у вагнеријанском смислу речи⁴¹. Аутор, на пример, периодично понавља да Томас/Адамс (*Океан море*) „има поглед прогоњене

37 Део поглавља преузет је из чланка Петровић 2023в: Baricco in Rossini's mirror, *Facta Universitatis, series Visual Arts and Music*, vol. 9, no. 2, pp. 133–142.

38 „Наративни облик следи ритам, он је синтеза метра који откуцава време у правилним размацима и нагласка који мења дужину и ширину неким од њих“ (Лиотар 2005: 31).

39 „Spesso cerco il giusto numero di consonanti, l'equilibrio di frasi e di ritmo. Mi piace anche molto produrre suono: leggo ad alta voce ciò che scrivo, capisco se si scioglie in bocca“ (Ницевич 2010: 179).

40 „Posso decidere di scrivere in forma di rondò, come arie d'opera o un quartetto, di ogni singola scena carpire il giusto ritmo“ (Ницевич 2010: 179).

41 „лајтмотив, (...) 1. муз. тема или мотив у музичком делу (посебно код Рихарда Вагнера) који се понавља кроз цело дело с циљем да карактеризује ликове, дочара одређено расположење, идеју и слично“ (Клајн, Шипка 2008: 695).

животиње⁴², овај детаљ апострофира његов унутрашњи немир и немогућност да се избори са траумом коју је преживео. Томасова супротност је Ултимом, главни јунак романа *Ова прича*, кога прати „златна сенка“⁴³, нека врста космичке заштите са којом је дошао на свет и која му омогућава бескрајну унутрашњу регенеративну способност. Барико читаоца упорно подсећа на ову Ултимову особину.

Понављања у функцији карактеризације ликова не одликују само ауторов говор, понекад је понављање одлика говора јунака, којим он карактерише сам себе. Ултимов ментално заостали брат у роману *Ова прича* ограничен је у размишљању, у менталним и вербалним формулацијама, тако да је рефлексно понављање природна одлика његове мисли и његовог израза:

Могао бих да се уплашим, али не плашим се, штавише смејем се, Могао бих да се уплашим од те буке која грми тик изнад наших глава, али не плашим се, штавише смејем се, Могао бих да се уплашим од те буке и од те црне сенке која промиче тик изнад наших глава, али се у ствари не плашим, штавише гласно се смејем (...) (Барико 2007а: 160).

Неретко се учесталост путовања додатно наглашава стављањем акцента на понављања на језичком нивоу. У *Пијанисти*, на пример, уместо да описно информише читаоца о маршрути прекоокеанског брода, аутор то чини простим, дугим набрајањем географских одредница, кондензује израз, убрзава га изостанком било каквог интерпункцијског знака и уноси додатни елемент ритмичности:

42 „Има поглед прогоњене животиње, помисли Лангле“ (Барико 2022а: 47). „Затим поново подиже капке и погледа Ланглеа право у очи. То није био поглед једног баштована, не. Био је то поглед прогоњене животиње“ (Барико 2022а: 55). „Он у очима има спокој и снагу прогоњене звери“ (Барико 2022а: 92).

43 „– У том дечаку има нешто.

– У коме, у Ултиму?

– Да (...)

– Није то ништа, само ... То је само златна сенка.

– Молим?

– Тако се каже у овом крају. Постоје они који имају златну сенку, и то је све.

– (...) Шта то значи?

Не знам... другачији су, људи их препознају. Људи воле оне који имају златну сенку“ (Барико 2007а: 28).

Liverpool New York Liverpool Rio de Janeiro Boston Cork Lisboa Santiago del Cile
Rio de Janeiro Antille New York Liverpool Boston Liverpool Amburgo New York Am-
burgo New York Genova Florida Rio de Janeiro Florida New York Genova Lisboa Rio
de Janeiro Liverpool Rio de Janeiro Liverpool New York Cork Cherbourg Vancouver
Cherbourg Cork Boston Liverpool Rio de Janeiro New York Liverpool Santiago del
Cile New York Liverpool, Oceano, proprio in mezzo⁴⁴ (Baricco 2002b: 40).

Главни јунак *Свиле*, Ерве Жонкур, трговац је свиленим бубама и често путује у Јапан. На сваких двадесетак страница овог дела, понавља се по једна страна детаљног описа тог путовања:

Прешао је границу у близини Меца, прошао кроз Виртенберг и Баварску, ушао у Аустрију, стигао возом до Беча и Будимпеште, одакле је продужио све до Кијева. Превалио је на коњу две хиљаде километара руске степе, прешао преко Урла, ушао у Сибир, одакле му је требало четрдесет дана да стигне до Бајкалског језера, које тамошње становништво назива: море. Спустио се низ ток реке Амур, пратећи кинеску границу све до океана, а када је стигао до океана задржао се у луци Сабирк једанаест дана, све док га један холандски кријумчарски брод није превезао до Капо Тераје, на западној обали Јапана. Пешице, споредним путевима, прошао је кроз покрајне Ишикаву, Тојаму, Ниигату, ушао у Фукушиму и стигао у град Ширикаву (.....) (Барико 2014б: 20).

Када се говори о музикалности и ритмичности Барикове прозе често се за пример узима *Свила*, дело које енциклопедија Трекани (Trecani) подводи под роман, али које је заправо једно од многих жанровски хибридних Барикових дела⁴⁵. Сам Барико каже да је *Свила* „као напуљске песме“, из чега се да закључити да су управо по музичким моделима стварани сви они рефрени и хомогени низови кратког трајања по којима је дело познато (Ницевич 2010: 179).

44 „Ливерпул Њујорк Ливерпул Рио де Жанеиро Бостон Корк Лисабон Сантјаго де Чиле Рио де Жанеиро Антили Њујорк Ливерпул Бостон Ливерпул Хамбург Њујорк Хамбург Њујорк Женева Флорида Рио де Жанеиро Флорида Њујорк Женева Лисабон Рио де Жанеиро Ливерпул Рио де Жанеиро Ливерпул Њујорк Корк Чербург Ванкувер Чербург Корк Бостон Ливерпул Рио де Жанеиро Њујорк Ливерпул Сантијаго дел Чиле Њујорк Ливерпул, Океан, усред среде“ (Барико 2022б: 61–62). У преводу није потпуно испоштован редослед географских појмова и *Genova* је погрешно преведено као *Женева*.

45 Скарсела ово дело жанровски смешта између сценарија и песме у прози (Ницевич 2020: 179).

Музичким моделима као подземним тунелима премрежени су сви Барикови романи, ту су кратке фразе, синтагме, реченице, или читави пасуси који се понављају, проширују, мењају и варирају попут правих музичких мотива. У том контексту може бити илустративан један одломак из романа *Замкови гнева*, који по својој структури подсећа на Купренов рондо. Овај музички облик састоји се од комбинације рефрена који је „периодичне структуре“ и „јавља се најмање три пута“, и куплета, који „поседују сличну структуру и тематски материјал као и рефрен“ (Андреис 1977: 227–228). Шема Купреновог рондоа је следећа R C1 R C2 R C3 (Сковран, Перичић 1991: 175).

Рефрен (R) у одломку који следи представља проширена синтагма *un uomo, come un pendolo impazzito*. Она се у још ширем облику (*sotto il diluvio, un uomo, come un pendolo impazzito*) понавља три пута и смењује са структурама које су, као и куплети у рондоу, тематски сличне. Иако се овај одломак може схватити и као проширивање истог мотива и усложњавање основне теме, сличност са Купреновим рондоом је очигледна:

Un uomo, come un pendolo, che corre instancabile avanti e indietro dalla casa alla strada.

Sotto il diluvio, un uomo, come un pendolo impazzito, corre avanti e indietro dalla casa alla strada.

Nella notte, sotto il diluvio, un uomo, come un pendolo impazzito, esce di corsa dalla sua casa, si ferma in mezzo alla strada, poi torna precipitosamente dentro casa, e di nuovo corre fuori, e di nuovo si scaracolla in casa, e sembra che non la smetterà mai.

Nella notte, sotto il diluvio, un uomo come un pendolo impazzito e fradicio, esce di corsa dalla sua casa, si ferma in mezzo alla strada, insegue qualcosa nell'aria e nell'acqua tutt'intorno, poi torna precipitosamente dentro casa, e di nuovo corre fuori, e di nuovo si scaracolla in casa, e sembra che non la smetterà mai, come se fosse stregato dai rintocchi della campana che in quel momento violano il buio e si sciolgono nell'aria liquida dell'infinito acquazzone⁴⁶ (Baricco 2022a: 84).

46 Један човек, попут каквог клатна, науморно трчи тамо и натраг од куће до улице.

По стравичном пљуску, један човек, попут помахниталог клатна, трчи тамо и натраг од куће до улице.

У ноћи, по стравичном пљуску, један човек, попут помахниталог клатна, истрчава из куће,

Одломак је подељен у четири целине које су омеђене типографским белинама, односно четири реченице од којих је свака следећа комплекснија и дужа. Прва две речи почетне синтагме „*un uomo / један човек*“ померају се у наредна два понављања све дубље ка средини реченице, што представља својеврсну игру анафоре и мезофоре. Пропадање синтагме „*један човек*“ у дубину реченице и контекста, симболички је приказ пропадања јунака на кога се одломак односи, музичара Пекиша, у дубину лудила.

Истоветне реченице смештене су једна у другој као руске бабушке, свака следећа у себи садржи претходну, шири је и надограђује. Почетна песничка слика: *човек који трчи по пљуску до улице и назад*, суштински је једина слика која са сваким понављањем постаје све сложенија и обогаћује се додатим детаљима, тако да бисмо могли да је оквалификујемо и као квантитативну градацију (Катнић Бакаршић, Градација на нивоу текста).

Текст се затим наставља у поетској форми, стих је слободан. Откуцаји звона, узгредан и скоро неприметан детаљ у претходном прозном делу, сада постаје нова тема око које се плете песничка структура која следи и која ће изнедрити нови лајтмотив: број *једанаест (undici)* и нову анамезофору⁴⁷:

Undici rintocchi.

Uno sull'altro.

Lo stesso suono, per undici volte.

Ogni rintocco come se fosse l'unico.

Undici onde di suono.

E in mezzo un tempo innumerabile.

Undici.

Uno dopo l'altro.

Sassi di bronzo nell'acqua della notte.

зауставља се на средини улице, а онда поново утрчава у кућу, и поново истрчава напоље, и поново се стрмоглављује у кућу, и чини се као да никада неће престати.

У ноћи, по стравичном пљуску, један човек, попут помахниталог и водом натопљеног клатна, истрчава из куће, зауставља се на средини улице, послушкује нешто у ваздуху и тој води свуда унаоколо, а онда поново утрчава у кућу, и поново истрчава напоље, и поново се стрмоглављује у кућу, и чини се као да никада неће престати, као да је зачаран откуцајима звона који у том часу парају мрак и расплињују се у ваздуху, течном од тог бесконачног пљуска (Барико 2006: 63).

47 Анамезофора је комбинација анафоре и мезофоре (Ковачевић, 2000: 301).

Undici suoni impermeabili gettati nel marcio della notte.

Erano undici rintocchi, schioccati nel diluvio dalla campana che vigilava la notte⁴⁸ (Baricco 2022a: 85).

Последња слика/ звук – *undici rintocchi / једанаест откуцаја* повезује се сада са сликом ноћи и пљуска из рефрена који доминира у прозном делу одломка и на тај начин се круг затвара⁴⁹.

2.3. Прича као одјек и одјек приче

Опседнутост причом видљива је у свим сегментима Бариковог стваралаштва, било да је реч о јавним наступима или атмосфери у његовим делима. У сваком роману, увек ту негде у позадини, поред писца и ликова, постоји и неки анонимни посматрач и коментатор, неко безлично *прича се, причају, говорило се, чуло се*, као хор у античкој трагедији. Препричава се нешто што је изузетно, несвакидашње, чудесно, натприродно, нешто што је оставило трага у датој средини, као што је „нељудски крик“ Бартлбумове веренице (*Океан море*) кад је схватила да је остављена: „Још дуго година после тога, у Бад Холену, причали су да је то изгледало као да је неко, са звоника бацио клавир право на складиште кристалних лустера“ (Барико 2022а: 159).

Препричава се и оно у шта би мало ко могао да поверује, прича постаје

48 Једанаест откуцаја.

Један након другог.

Исти звук, једанаест пута.

Сваки откуцај као да је једини.

Једанаест звучних таласа.

А између њих немерљиво време.

Једанаест.

Један након другог.

Бронзано камење бачено у воду ноћи.

Једанаест непромочивих тонова бачених у влагу ноћи.

Једанаест откуцаја одјекнуло је кроз тај пљусак са звоника који надзире ноћ (Барико 2006: 63–64).

49 Писац на крају разоткрива идентитет јунака који је трчао по киши, реч је о Пекишу чија је душа била „уграбљена“ и „спаљена“ већ са првим откуцајем звона:

„Једанаест откуцаја одјекнуло је кроз тај пљусак са звоника који надзире ноћ.

Али само је први – већ први – на превару уграбио Пекишеву душу, и спалио је“ (Барико 2006: 64).

додатни аргумент који треба да убеди читаоца у веродостојност изреченог: „Слободно питајте кога хоћете. Нек сам проклет ако вам не буду рекли да то беше незаборавна ноћ“ (Барико 2022а: 166). Понекад прича опет митологизује догађај: „И дан-данас, у Керволу, сви причају о том путовању. Свако на свој начин. Сви, мада га никада нису видели. Али не мари. Никада неће престати да причају о њему“ (Барико 2022а: 43). Причало се и о невероватном таленту пијанисте на прекоокеанском броду, „кружиле су чудне приче, чак и истините“ (Барико 2022б: 47).

Те спољашње опсервације често имају за циљ да мистификују јунака, да нагласе његову тајновитост, непрозирност у односу на средину. Скоро у сваком делу постоји по једна таква прича (*Свила*, *Без крви*, *Замкови гнева*, *Шпанска партија*):

Причали су да је Ерве Жонкур на њега потрошио читав свој иметак. Причали су да се из Јапана вратио другачији, можда болестан. Причали су да је јаја продао Италијанима и да сада поседује капитал у злату који га чека у банкама Париза. Причали су да би, да није било његовог парка, те године сви помрли од глади. Причали су да је преварант. Причали су да је светац. Понеко би рекао: носи неки печат на себи, нешто попут зле коби (Барико 2014ц: 80–81).

Причали су да су јој пријатељи помогли да побегне, као и да је негде сада крију. Неке особе које су је познавале рекоше да она уопште и није имала пријатеља. (...) многи су мислили да је умрла (Барико 2014а: 64–65).

Нико није знао где је одлазио (...) Неки тврде да чак ни он то није тачно знао (...) Понекад је, причали су, био одсутан месецима (...) Тако су говорили (Барико 2006: 16).

Сви само о томе причају... нико ништа друго не пита осим за Фаринелија: те како се догодило, те да ли је Фаринели чаробњак, те да ли је истина да својом песмом чини да предмети лете и кипови плачу (Барико 2007б: 72).

Барикови романи обилују ликовима који опсесивно причају, или опсесивно слушају, или су залуђени причама. Адмирал Лангле (*Океан море*) не спасава Томаса/Адама зато што је великодушан и посебно осетљив, већ

зато што је заинтригиран његовом прошлошћу и жели да сазна шта је све преживео: „Желео је да спасе приче које су биле скривене у њему. Није било важно колико ће времена бити потребно: желео је те приче и имаће их“ (Барико 2022а: 50). Господин Рејл (*Замкови гнева*) је први пут угледао своју будућу супругу док је чекала да се укрца на брод, задивљен њеном лепотом, причом је успео да је омађија и задржи да не оде:

Џун хитро корача ка броду. Господин Рејл трчи за њом и размишља. Једну реченицу, морам неизоставно да пронађем праву реченицу. Али, налази је она. Нагло застаје. Спушта кофер на земљу, окреће се ка господину Рејлу и шапатам каже:

- Имаш ли још тих прича?... прича попут те о стаклу.
- Гомилу (Барико 2006: 157–158).

Причају се приче и о далеким и непознатим пределима (Јапан, Африка...), прича је и у наслову једног романа: *Ова прича*. Адамс (*Океан море*) је спреман да до краја живота казује о ономе што је преживео на сплаву не би ли у неком тренутку успео да схвати како је тако нешто уопште могло да се деси: „Кад бих пред собом имао живот, можда бих га провео причајући ову причу, непрестано, хиљаду пута, све док је једног дана не бих разумео“ (Барико 2022а: 98).

Неки јунаци кроз приче које измишљају живе своју алтернативну реалност. Једна од њих је и Елизавета, јунакиња романа *Ова прича*: „Наше младости су биле попут заточеништва, попут каквог бесмисленог изгнанства, и једино што смо могли било је да замишљамо све оно што нисмо имали. Приче“ (Барико 2007а:132).

Не ствара се, међутим, кроз причу само алтернативна реалност, у Бариковом свету прича се доживљава и као реалност сама. Пијаниста из истоименог дела није никада напустио свој брод, али је у потпуности задовољио жељу за упознавањем света слушајући приче путника који су пловили с њим. Главни јунак *Свиле* копни од чежње за девојком коју је сретао у Јапану, излечење и потпуни мир доноси му прича о телесном контакту између њих, до кога у стварности никада није дошло. Након те приче: „Ерве Жонкур је током година које уследише живео безбрижним животом човека у потпуности лишеног захтева (...) Из њега је зрачио непомућени спокој својствен онима који се осећају добро у сопственој кожи“ (Барико 2014б: 93).

Барикова литерарна теза да се фикција може доживети реалније од реалности саме налази своје поткрепљење у савременим научним теоријама о креативној моћи мисли (Липтон 2015). Тема је интригантна и за теоретичаре постмодерне. Бавећи се односом историје и фикције, Линда Хачион поставља питање зашто би само историја имала претензије на истинитост, „када су и историја и фикција дискурси, људске конструкције, означавајући системи (...) кад оба жанра конструишу приликом текстуализовања прошлости“ (Хачион 1996: 163).

Брисањем граница између реалног и фиктивног, ауторизованог и неауторизованог, питање истинитости казивања губи на актуелности, фокус се у постмодерној са значења пребацује на друге елементе наратива. Лиотар примећује да заједница коју карактерише наративно знање „материјал за своју друштвену везу налази не само у значењу прича које прича већ и у самом чину њихова причања“ (Лиотар 2005: 32). На том трагу су и многе Барикове изјаве, попут оне да идеје нису створене да бисмо их разумели, већ да бисмо их волели, онако како се воли жена или поезија, или да неке књиге Валтера Бенјамина „носе мисли за које је знао да нису тачне“, али их је ипак забележио и објавио јер је „њихова лепота била таква да их је морао записати“ (Барико 2015).

3. ПОЉА ИСТОРИЈЕ

3.1. Поља историје

У интервјуу који је водила са Алесандром Бариком, водитељка култног серијала РТС-а *Савремени светски писци*⁵⁰ констатовала је да, ако се изузме роман *Без крви*, у његовом делу „нема терета друштва, нема историјског насиља“ и да његови јунаци „не живе у историји“ (Барико 2015). На први поглед заиста тако и изгледа, јер осим у роману *Ова прича*, где историјски аспект избија у први план и постаје очигледан, генерално гледано, у фантазмагоричној атмосфери Бариковог књижевног опуса историјска позадина остаје неприметна. Ипак, то не значи да је нема. И сам Барико често истиче да је историја саставни део живота: „Историја се дешава сваки дан, а људи плету ткање свог живота, бирају његове боје, удари гром и ткање изгори, али се закрпи и наставља. То је оно сјајно, многе странице посветио сам томе“ (Барико 2015).

Аутор је о овој теми говорио и 2011. године, када му је додељена награда за роман *Ова прича*. Том приликом наводи да га је одувек интересовао сукоб између појединца и историје, између личних прича и оних које намеће историјски тренутак и закључује да је ту заправо реч о универзалном сукобу који су људи приморани да решавају сваког дана, а да тога уопште нису свесни (Барико 2011). Барико је фасциниран човековом способношћу да задржи своје аутентично *ја* и у најтежим тренуцима, када се историјске околности свом силином обрушавају на његову индивидуалност. Он објашњава да је роман *Ова прича* написао да би одао почаст управо тој људској способности и да је насловом читаоцу хтео да предочи да је пред њим једна обична, мала, аутентична људска прича. Његов јунак Ултимом, иначе главна кохезиона нит романа, на попришту је великих историјских догађаја прве половине 20. века, пролази кроз Први и Други светски рат, заробљеништво, и у свему томе, сматра аутор, остаје „непробојан“ за спољашње утицаје, верни чувар своје аутентичности. „То је један од људских инстинката који просто обожавам“, наводи Барико. Он верује да човека снови, жеље, планови, визије и лични призиви штите од спољашњих

50 Неда Валчић Лазовић

удараца, да га чине неуништивим и имуним на диктате историје, ма каква била њена деструктивна моћ у датом тренутку. Онај ко то поседује у стању је да увек, и у свим околностима, „бије само своје битке“ а не оне које му одређује група светских моћника, и да пати само због оних сукоба који се тичу њега лично (Барико 2011).

Када говори о историји Барико инсистира на резилијентности својих јунака, али ако се озбиљно приступи анализи његових ликова, постаје упитно да ли је резилијентност заиста њихова доминантна особина, или барем, да ли је она то увек⁵¹. Ултимо је сачувао своје снове, али из рата није изашао неоштећен, није остао „непробојан“ за спољашње утицаје, напротив. Утисак је да књижевној реалности више одговара други део поменутог интервјуа, у коме он говори о различитим модалитетима историје, о „Историји са великим И која успоставља живот ликова“, која се „деси и разбије вас“, и о оној другој, која представља контекст у коме се дешавају догађаји, где аутор само „прати живот људи између превоја историје“ (Барико 2015). Иако у Бариковој интерпретацији ова два начина манифестовања историје нису супротстављена, међу њима постоји битна разлика.

По Бариковом мишљењу, историја и политика су прецењене јер „најважнији тренуци су сусрет, смрт, рођење... нека тишина“, ипак, аутор допушта да се некад „деси историја и разбије вас“ (Барико 2015). Та историја која разбија, то је историја-актер, онај њен видљиви део чије се постојање препознаје и признаје. Фернан Бродел, један од најзначајнијих представника Школе Анала (*Les Annales*)⁵², овакву врсту историје назива „временом кратког трајања“, односно историјом битке (*l'histoire bataille*), то је, по њему, време „по мери човека“, „крцато догађајима“, „време доброг дела оне историзујуће историографије“ (Миленковић 2001: 71–72). У Бариковом опусу, ову врсту историје препознајемо у причи о бици код Кобарида (*Ова прича*), о бродолому фрегате „Алијанс“ (*Океан море*), о ауторци Париз–Мадрид из 1903. године (*Ова прича*).

51 У неким критикама Ултимо (*Ова прича*) је виђен као трагичан лик, као неко ко полако умире унутар себе, најпре кад му отац остаје обогален, затим у страдању на Кобариду и, коначно, у контакту са женом у коју се заљубљује (Оливеро 2005).

52 Јака и важна историографска струја у 20. веку.

Овакве догађаје Бродел упоређује са димом који спречава савременике да јасно сагледају ствари и збивања око себе (Бродел, 1992: 88). Насупрот времену кратког трајања, налази се време средњег и време дугог трајања; што шири временски распон историја обухвата, то су њени закључци далекосежнији и истинитији, сматра Бродел. Време средњег трајања мери се деценијама, те може бити „концептуални и теоријски оквир у историографским истраживањима“, док се перспектива дугог трајања (*la longue durée*) мери вековима и описује се посредством појма структуре (Миленковић 2001: 71–72).

3.2. Историја која се чита у позадини

Броделова историја средњег и дугог трајања – она која се чита у позадини, мање је видљива, али не и мање присутна у Бариковом делу. Примера ради, у *Свили* се читалац упознаје са кратком историјом Јапана до средине 19. века, али и са његовом географском позицијом и са многим културолошким аспектима ове далеке земље: начином облачења, шминкања, културом испијања чаја, гајења птица, обредом купања. У *Шпанској партији*, опет, аутор нас информише о начину на који се изводила опера у 18. веку, о декорацији и понашању публике⁵³, о осветљењу⁵⁴, о хијерархијски уређеном распореду седења:

У горњој ложи седи грађанство: трговци, богаташи, високи чиновници. Они пажљивије прате представу (...). Одликују се, међутим, обилним гозбама које приређују. У партеру је шаролико друштво: војници, лопови, слуге, пажеви

53 „(...) ужасна галама. Непрестано. Музика се слуша само када на сцену изађе какав велики певач или када неко запева чувену арију: све остало време влада неописива гунгула.

У ложама седи племство: даме су, углавном, окренуте леђима дворани. Ћаскају. Оговарања, трачеви, смех. Сходно томе, ложе су уређене као прави правцати салони: таписерије, свећњаци, огледала дивани, итд.

Иза ложа се често налази мала кухиња: осим што ћаска, племство у Опери и једе. У извесним случајевима раде још нешто: воде љубав. Ложа у којој се тако нешто одиграва лако се препознаје: завесе су навучене. У једној на сваких пет ложа завесе су навучене“ (Барико 2007б: 46).

54 „Све се ово одвија у некој врсти полумрака, који није ни мрак нити светлост. Позориште нема властито осветљење. Светлост потиче од већих или мањих, више или мање раскошних свећњака постављених у ложама, на столовима за игру, на позорници“ (Барико 2007б: 47).

племића који седе у ложама, кочијаши, итд. Ту, наравно, нема фотеља, већ само неколико редова клупа. Остатак партера заузимају столови за игру: коцкање је главна разонода гледалаца у партеру. Они мало финији играју шах, али углавном су у питању карте (...). Између столова шеткају девојке нудећи освежење и сопствена тела. И једно и друго зачас плане. Народ долази, одлази, наглас размењује поздраве с једног краја сале на други, свађа се, тргује, спава (Барико 2007б: 47).

У роману *Ова прича*, уз детаљан опис умрежених ровова који се простиру „хиљадама километара, под кожом земље“ (Барико 2007а: 62), налази се и њихов кратак историјат. Барикови јунаци у овом делу размишљају и о моралним апектима историјских околности у којима су се нашли. Авиони који надлећу италијанске војне положаје описују се као „лукавство“, „очи са неба за ухођење ровова и артиљеријских положаја“ (Барико 2007а: 54). Јунак који истражује околности под којима му је страдао син у бици код Кобарида закључује да прелазак на рововску борбу и савремену ратну технику доноси укидање мита о јунаштву и часној борби, да противници више не стоје, као некад, један наспрам другог да одмере снаге, већ постају анонимни, невидљиви, непознати:

(...) војници (су) јуришали у напад, без ичег видљивог у очима, оставши без непријатеља који се, пак, крио у трулим чиревима земљишта. Сусретали су се са смрћу непознатог порекла (...) Окршај је изгубио јасноћу, а са њим и онај сјај који је хиљадама година красио јунаштво и жртву. Наводна узвишеност ратничког чина била је сваким даном изнова оспорена тим гмизањем у блату (...) (Барико 2007а: 63).

У роману *Океан море*, који на први поглед изгледа сасвим аисторичан, провлачи се прича о времену колонијалних освајања. Морални профил колонизатора није дат кроз слику истребљавања домородачких племена, већ кроз слику окрутности коју они манифестују између себе и која кулминира на отвореном мору, огољена и без кулиса. Након бродолома прави се селекција ко ће ићи у чамце за спасавање а ко на сплав. У чамац међу првима улази гувернер, „онај који је у име краља требало званично да запоседне нове колоније“, и то у фотељи „од баршуна и злата“ (Барико 2022а: 94), његов пример следе други утицајни путници и њихове породице, док су остали пребачени

на импровизовани сплав који је убрзо затим, супротно датим обећањима, препуштен мору и сигурној смрти.

3.3. Новине / проналасци

Једна од честих Барикових тема јесу и амблеми епоха, проналасци који постају симбол времена у коме су настали, епохалне новине и промене које оне уносе у људске животе, сусрет и неминовни сукоб старог и новог, традиционалног и модерног. Новине су увек револуционарне, оне маме и фасцинирају, али нужно нарушавају постојећу хармонију. Судар преживеле прошлости и надлазеће будућности неизбежан је и драматичан: „прошлост увек пружа отпор будућности, прави непојмљиве компромисе не увиђајући њихову комичност, очајнички се понижава како би и даље поседовала садашњост, чак и након истека рока, тврдоглава и глува“ (Барико 2006: 44). Долазак првог аутомобила, првог воза (локомотиве), изградња прве грађевине од стакла и гвожђа, па и прелазак на рововски начин ратовања⁵⁵, неки су од тих тренутака на размеђи епоха.

Барико је посебно фасциниран брзином, „ништа више није било исто као пре, од тренутка кад се појавила брзина“ (Барико 2006: 44). Брзина је оличена најпре у појави воза, а касније и аутомобила⁵⁶:

55 „Док су технике напада тврдоглаво понављале обрасце старе читав век, одбрамбени нагон пронашао је узвратне потезе који нису били само ефикасни контраманеври, већ су у значајној мери променили правила игре, па чак и њено поприште. Укратко, војске које су нападале, фанатично су повлачиле исправне потезе једне игре која, међутим, није више постојала. Уколико желите да проникнете у срж овог феномена (...) сетите се онога што је колективно сећање накнадно сачувало, с генијалном језгровитошћу, као симбол тог рата: ров. То је била идеја која је све преокренула“ (Барико 2007а: 62).

56 Фасцинацију брзином и техничким достигнућима на италијанску књижевну сцену доноси футуризам почетком 20. века. Филипо Томазо Маринети, главни идеолог покрета, о брзини говори у две од укупно једанаест тачака „Манифеста футуризма“, који је 1909. године објавио у француском листу *Le Figaro*: „Објављујемо да су дивоте света обогаћене новом лепотом: лепотом брзине“ (тачка 4); „Време и Простор умрли су јуче. Већ сада живимо у апсолутном, јер већ смо створили вечну, свеprisутну брзину“ (тачка 8). Футуристи, као и Барико скоро читав век после њих, желе да пишу „о локомотивама великих груди које, попут огромних челичних коња са високим димњацима уместо узда, пућкају по шинама“, о „тркачким аутомобилима“ и „човеку за воланом“ (Маринети, „Манифест футуризма“).

Ко зна колико придева је наједном застарело. Ко зна колико се суперлатива у часу урушило, изненадно поставши тегобно комични... Воз, сам по себи, не би био богзна шта, био је, уосталом, само обична машина... чудо се, међутим, састојало у следећем: та машина није производила снагу, већ нешто што је у појмовном смислу још увек било магловито, нешто што до тада није постојало: брзину. То није била машина која ради оно што би хиљаду људи могли да ураде. Била је то машина која ради нешто што никада није постојало. Машина која ствара незамисливо (Барико 2006: 44).

Новине се дочекују у атмосфери светковине и свеопштег усхићења⁵⁷. Када је организована једна од првих ауто-трка „милиони њих су дошли да виде, залепивши се уз ивицу пута као муве на шећерну водицу“ (Барико 2007а: 7). „Страст је била огромна“, потврђује Барико у једном интервјуу, „долазак трке представљао је упад магичног, чудесног, фантастичног у прозу живота“ (Барико 2005). Ништа мање одушевљење није било ни када је мали димњак локомотиве којој су дали име Елизабет, „пред стотинама разрогачених очију (...) почео да бљује облачиће дима“, уследили су „сви поклици овог света, аплаузи и шешири који лете у ваздух – и читаво село које трчи (...) да би видели изблиза и после причали“ (Барико 2006: 82).

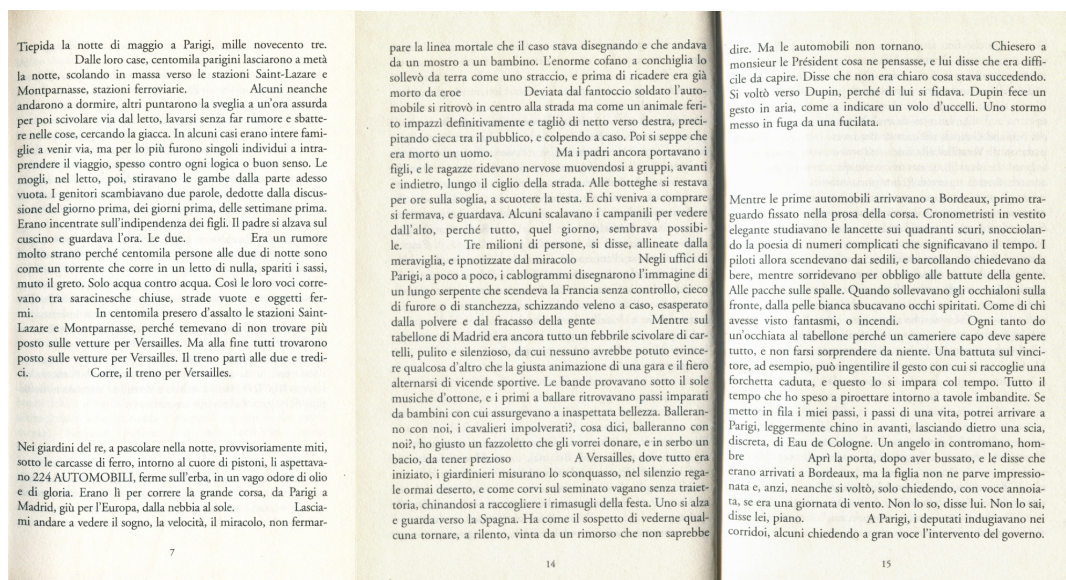
Новине нарушавају традицију и устајалу парадигму у реалном и наративном животу романа, што се, у опису ауто-трке Париз–Мадрид (*Ова прича*), читаоцу сугерише и на нивоу визуелне организације текста⁵⁸. Уводно

57 Овај закључак се не може применити на иновације у ратној стратегији.

58 Визуализација је карактеристична пре свега за поезију, у којој је, у већој или мањој мери, присутна од античког периода до данас. Ако бисмо хтели да избегнемо позивање на тако далеку прошлост, онда бисмо корене онога што данас називамо визуелном поезијом морали да потражимо најпре у француском симболизму, а затим и у авангардним покретима: футуризму и дадаизму. Ови покрети доносе радикалне промене у начину поимања уметности и представљају својеврсну реакцију уметника на наглашени технолошки и научни развој крајем 19. и почетком 20. века (Палибрк 2017: 41). „Футуризам јасно дефинише низ техничких новина које се налазе у самим коренима великог дела европске авангарде 20. века (...). У италијанском контексту (...) на пољу књижевности овај покрет има пресудну улогу у дезинтеграцији традиционалног језика, у ширењу слободног стиха, у сламању свих ограда између поезије и прозе“ (Ферони 2005: 368).

Маринети у својим манифестима и есејима („Il manifesto tecnico della letteratura“, „La tecnica della Nuova Poesia“) позива на укидање синтаксе и интерпункције (након укидања придева, прилога и везника нестала би, по њему, потреба и за интерпункцијом) и на употребу белина за означавање пауза. Футуристички утицаји препознају се у стваралачким фазама многих италијанских песника: Алдо Палацески, Корато Говони, Салваторе Квазимодо, Ђузепе

поглавље „Увертира“ подељено је на више текстуалних целина које су прошаране типографским белинама – размацама између речи приближно једнаке величине, на свакој страни их има по неколико (од три до седам). Не уочава се правилност у њиховом појављивању, након сваке белине текст се наставља великим словом не мора да претходи тачка.



Слика 1. Varicco 2005: 7, 14–15.

Овако онеобиченим текстом почиње роман. И пре него што се упусти у читање, читалац примећује да је нешто чудно, да одступа од стандарда, визуелно је већ припремљен за причу о новом и другачијем која ће уследити на тим првим странама.

Барико је врло оригинално стилски решио и појављивање дуго очекиване локомотиве Елизабет у роману *Замкови гнева*. Привезана за шлеп, она плови према Квинипаку где је сви са нестрпљењем очекују, аутор ослушкује „жамор народа окупљеног на улици“ и „облаке речи који се распршују у небо“ (Барико 2006: 72). Оваква атмосфера читаоцу је, између осталог, представљена и бујицом коментара, питања и одговора који, у форми

Унгарети: „први песник који је покушао да раскине са оним делом традиције који је постао баласт“ (Мафија 2007: 143).

управног говора, преплављују ту страницу; међусобно су одвојени зарезом и чине део једне бескрајно дуге реченице. Говорна лица се не наводе, нису издиференцирана, нити су од значаја, утисак је да приповедач бележи само оно што успе да запише у општој вреви анонимне гомиле.

А затим, у једном тренутку, из тог мора туђих, непознатих гласова израња ауторов глас. Посебности и аутентичности тог гласа читалац постаје свестан чим угледа његов граfiјски запис. Курзив и изостављање наводника визуелно га издвајају од остатка текста и читалац убрзо схвата да све оно што је на овакав начин написано није ни у каквој вези са контекстом, да је реч о двама, сасвим различитим, наративним равнима које се ни у једној тачки не додирују и до краја остају невидљиве једна за другу:

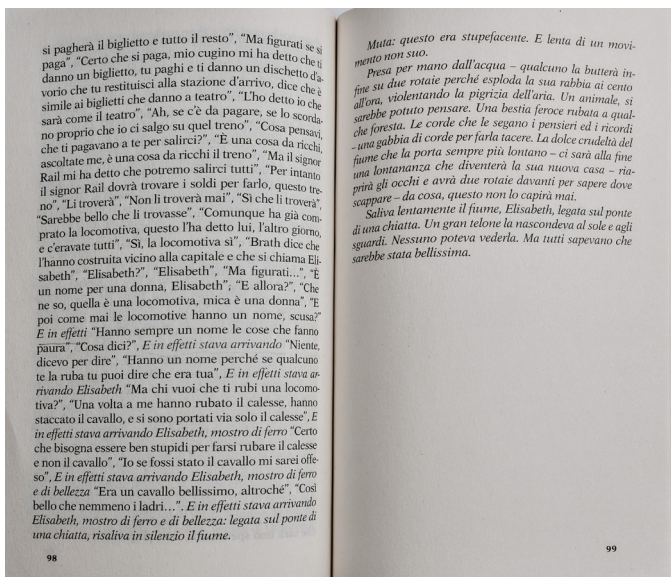
“È un nome per una donna , Elisabeth”, “E allora?”, “Che ne so, quella è una locomotiva, mica è una donna”, “E poi come mai le locomotive hanno un nome, scusa?” *E in effetti* “Hanno sempre un nome le cose che fanno paura”, “Cosa dici?”, *E in effetti stava arrivando* “Niente, dicevo per dire”, “Hanno un nome perchè se qualcuno te la ruba tu puoi dire che era tua”, *E in effetti stava arrivando, Elisabeth* “Ma chi vuoi che ti rubi una locomotiva?”, “Una volta a me hanno rubato il calesse, hanno staccato il cavallo, e si sono portati via solo il calesse”, *E in effetti stava arrivando, Elisabeth, mostro di ferro* “Certo che bisogna essere ben stupidi per farsi rubare il calesse e non il cavallo”, “Io se fossi stato il cavallo mi sarei offeso” *E in effetti stava arrivando, Elisabeth, mostro di ferro e di bellezza (...)* (Baricco 2022: 98)⁵⁹.

Ауторов глас се најпре јавља једва приметно, у форми три (у преводу две) непунозначне речи⁶⁰ написане курзивом „*E in effetti*“ (И заиста). У почетку је њихово присуство нејасно, међутим, речи се у следећем реду понављају и

59 „То је женско име, Елизабет“, „Па шта?“, „Откуд знам, то је локомотива, није жена“, „А, уосталом, откуд сад то да локомотиве имају име?“ *И заиста* „Ствари којих се плашимо увек имају име“, „Шта кажеш?“, *И заиста се примицала* „Ништа, причам безвезе“, „Имају име да би, ако ти је неко украде, могао да кажеш да је била твоја“, *И заиста се примицала, Елизабет* „Ма ко ће да ти украде локомотиву?“, „Мени су једном украли двоколицу, одвезали су коња и однели само двоколицу“, *И заиста се примицала, Елизабет, гвоздена аждаја* „Треба заиста бити идиот да украдеш двоколицу без коња“, „Да сам ја коњ, ја бих се увредио“ *И заиста се примицала, Елизабет, гвоздена аждаја, прелепа (...)* (Барико 2006: 73).

60 У пунозначне речи убрајају се: именице, глаголи, бројеви, заменице и прилози, „остале речи у језику јесу непунозначне или помоћне речи. Њихово потпуно значење јасно је тек онда када су у реченици, а граматика их описује као: предлоге, везнике, речце и узвике“ (Станојчић 2010: 262).

проширују глаголом, а затим се ова проширена структура понавља и проширује именицом, и свака нова проширена структура се понавља и даље проширује. Како ауторов глас постаје доминантнији, тако се остали гласови губе и уступају му место, док на крају не остану само курзивом написане ауторове речи.



Слика 2. Varicco 2022a: 98–99.

Постаје јасно да примицање локомотиве писац прати на два нивоа: један је логичко-семантички, када из коментара окупљеног света читаоцу постаје јасно шта се дешава, а други је визуелно-симболички. Као што се локомотива, кад улази у видно поље посматрача, најпре перципира као нејасна тачка у даљини, тако је и прво појављивање ауторовог текста сведено на само три (две) непунозначне речи, чије је присуство у датом контексту у почетку нејасно, међутим, како се локомотива приближава и њени обриси постају јаснији, а детаљи видљивији оку посматрача, тако се и реченица развија и поприма јасну и разветну форму, постепено потискујући буку туђих гласова, док их коначно потпуно не утиша:

(...) E in effetti (...) E in effetti stava arrivando (...) E in effetti stava arrivando Elisabeth (...) E in effetti stava arrivando Elisabeth, mostro di ferro (...) E in effetti stava arrivando Elisabeth, mostro di ferro e di bellezza (...) E in effetti stava arrivando

Elisabeth, mostro di ferro e di bellezza: legata sul ponte di una chiatta, risaliva in silenzio il fiume.

Muta: questo era stupefacente. E lenta di un movimento non suo (...) (Baricco 2022a: 98).⁶¹

Заједно са епохалним проналасцима иду и визионари, пионери који у новине беспоговорно верују. У тренутку када већина још увек не схвата о чему се ту заправо ради, они настоје да по сваку цену уведу ново и непознато у своје патријархалне средине, често на силу и супротно здравом разуму. Господин Рејл (*Замкови гнева*) је, на пример, на сред ливаде изградио 200 метара пруге и на њу сместио апсолутну сензацију тога времена – локомотиву.

Ови Барикови јунаци спремни су да се у тренутку и са презиром одрекну живота какав се генерацијама водио у њиховим породицама, да би се у потпуности предали својој новој страсти. Андерсон (*Замкови гнева*), „геније за стакло“⁶² имао је таквог деду: „први у породици који је послао до ђавола сопственог оца и његово занимање сељака како би отишао да научи како се обрађује тај чаробни камен без душе, без прошлости, без боје и без имена који су звали стакло“ (Барико 2006: 17).

Још бољи пример је Либеро Пари (*Ова прича*), који, чим су се појавили први аутомобили, одлучује да направи гаражу у свом селу, и тим поводом је свог сина „у доби од седам година и четири месеца“ (Барико 2007a: 15), одвео у шталу и показао му:

(...) двадесет шест крава фасонки које су биле сав његов иметак, и саопштио му да још не треба да каже мами, али да ће се ускоро ратосиљати, једном засвагда, те хрпе гована.

Направио је широк покрет руком, донекле свечан, који је обухватио читаву просторију, сумрачну и смрдљиву. А онда је лагано издекламовао:

– Гаража Либеро Пари.

61 „(...) И заиста (...) И заиста се примицала (...) И заиста се примицала, Елизабет (...) И заиста се примицала, Елизабет, гвоздена аждаја (...) И заиста се примицала, Елизабет, гвоздена аждаја, прелепа (...) И заиста се примицала, Елизабет, гвоздена аждаја, прелепа: везана ужетом за мост шлепа, у тишини је пловила уз реку. Немушта: то је било запањујуће. И спора, услед тог кретања које јој је било непознато (...) (Барико 2006: 73).

62 Андерсен је био вичан савременим техникама обраде стакла, израдио је „820 квадратних километара бојеног стакла (седам боја) за нове витраже на Сент Џасту“, као и куглу „с пречником од осамдесет сантиметара за врт Краљевске Палате“ (Барико 2006: 16).

(...)

– Поправљаћемо аутомобиле – објаснио је отац језгровито.

То је и те како била новост.

Аутомобили још увек не постоје – приметила је мајка када је напокон за то сазнала, једне вечери, у кревету, с угашеним светлом.

– То је питање дана. А онда ће постојати – обавестио ју је Либеро Пари (...)

(Барико 2007а: 15–16).

4. ТРАГОВИ ИСТОРИЈЕ

4.1. Трагови прошлости⁶³

Учинак оне историје која судбински утиче на јунаке, која се „деси и разбије вас“ (Барико 2015), детаљно је описан у романима *Ова прича* и *Океан море*, кроз епизоде о бици код Кобарида и бродолому фрегате „Алијанс“. Трауматичне епизоде и у једном и у другом роману јесу приче о катастрофама, иначе једној од омиљених тема постмодерниста (Велш 2000: 45). Кроз катастрофални, „библијски“ пораз италијанске војске у бици код Кобарида читаоца проводе Ултимо (*Ова прича*) и његови ратни другови, док га кроз причу о бродолому воде Адамс/Томас и Савињи (*Океан море*), јунаци који су се нашли на сплавy на коме ће беспoштeднa борба за живот прерастати у канибализам.

Кулминација ужаса са којом се ликови сусрећу, и у једном и у другом делу, јесте слика дезинтеграције, трансформације човека, као споја духа и материје, у чисту неорганизовану материју, у крв и комаде меса, слика преласка из живог у неживо. Барико инсистира на тим сценама, детаљно описује лешеве, умирање и ужас канибализма на сплавy⁶⁴ у роману *Океан море*, или пак мучење, смрт и распадање војника малише⁶⁵ у роману *Ова*

63 Поглавље делимично базирано на чланку Петровић 2017: Траума и временска дислокација у роману *Ова прича* Алесандра Барика, *Зборник радова са конференције Језик, књижевност, време – књижевна истраживања*, Филозофски факултет у Нишу, стр. 511–523.

64 „(...) људско месо (...) месо које је имало име, а које сад прождирем помахнитао од глади (...)“ (Барико 2022а: 89).

65 „Нису могли да изађу како би га оданде однели, и он се распадао на њихове очи. Исправа се сав надуо, потом су усне почеле да му се повлаче са зуба, његових ситних и белих зуба, и да му упадају образи. Седмог дана у његовој близини је експлодирала граната и тело му се расцепило напола. Његова глава, спојена са раменима и делом утробе, откотрљала се према рову и на крају се као за инат окренула тако да су му очи биле упрте ка његовима, онима који су некада били његови саборци. Под сунцем, месо се свакога дана све више распадало. Кост вилице је била све истуренија, док су очи упале у лобању, у ништавило, повукавши са собом влакнасту кожу. Било је то малишино лице, али сада је изгледало као нешто што је глодала нека животиња, не завршивши гозбу, можда прекинута нечим. Била је то права тортура. И тако је једнога дана Кабирија почео да вришти, испустио је један једини крик, оштар попут сечива, а потом се успентрао на грудобран, не марећи за Аустријанце, и одатле заврљачио

прича. Аутор надимак овог јунака (*малиша / il piccolo*) доследно пише малим словом јер на тај начин симболички жели да представи деперсонализацију војника у рату. У поглављу „Сећање на Кобарид“ (*Ова прича*) више јунака носи ту симболику, наки од њих су безимени, представљени заједничким именицама: *капетан, отац*; док су неки означени само почетним словом имена и професијом, *доктор А., хирург у чети* (Петровић 2021а: 226).

Историја не оставља трагове само у спољашњем свету, у материјалним сведочанствима и резovima на друштвеном ткиву, трагови остају записани и на људским душама, а често и у колективној свести читавих народа. Ровови у Првом светском рату и сплав бродоломника места су на којима је сусрет са смрћу био неминован и свакодневан, било да су јунаци сами били смртно угрожени, да су били сведоци туђег страдања, или да су обележени губитком драге особе. Фројд је своју теорију трауме конципирао на опсервацији и анализи управо историјског насиља и није случајно да су два његова кључна рада на ову тему: „С оне стране принципа задовољства“ (1920) и „Мојсије и монотеизам“ (1939) настала након Првог, односно непосредно пред избијање Другог светског рата (Карут 1996: 58). Основни постулат његове теорије јесте тај да психички трауматизам настаје као директна последица спољашњег насиља, односно да код трауме просто оно што је ван прелази унутра без посредника⁶⁶ (Карут 1996: 58–59).

Са траумом као поунутрашњеном смрћу боре се сви јунаци који су преживели голготу на сплаву и ровове Великог рата. Ултимо, који је имао „златну сенку“, интуитивно је знао да ће ужаси којима су присуствовали заувек остати у њима и да, преживели или не, њему и његовим саборцима суштински нема спаса. Кабирија је то само наслућивао, а коначно схватио тек након малишине погибије:

гранату право на малишу, не промашивши, баш право на њега. Стуб земље се дигао у ваздух, расувши унаоколо комадиће онога што је преостало од малише и одбацивши их далеко. Неки су завршили у рову, те су морали да их покупе рукама – рукама – и поново баце на ничији земљу, одакле су долетели“ (Барико 2007а: 66–67).

⁶⁶ Директну везу између насиља и трауме истиче и А. Асман: „Психичка траума настаје услед доживљеног искуства екстремног насиља које је угрозило живот и дубоко ранило душу. Под силином таквих искустава разбија се штит којим се човек иначе брани од опажајне иритације, њихов неуобичајен и по идентитет опасан карактер онемогућава психи да их обради“ (Асман 2011: 114).

Изаћи ћемо живи одавде, али ћемо заувек остати мртви, говорио је. А Кабирија би му широким замахом руке збацио капу са главе, рекавши му, дај, глупане, ти увек нешто мудрујеш, али је заправо знао шта је Ултимом хтео да каже, и знао је да је то истина, а то је коначно спознао оног дана када је издахнуо малиша, али не зато што је малиша издахнуо, већ због начина како је издахнуо, односно због оног што је након тога уследило (Барико 2007а: 64).

Фројд примећује да када се човек једном нађе у ситуацији да буде суочен са смрћу, он касније и без своје воље стално изнова преживљава тај тренутак (Карут 1996: 63), што се више труди да заборави, то му се сећања више враћају. О томе сведоче многи Барикови јунаци, између осталих и Савињи (*Океан море*): „ја са смрћу у срцу (...) знам да ће сваке ноћи, поново, искочити она звер, мораће да се врати, звер ужаса, ноћна кланица, овај рат који водимо, ова смрт коју сејемо око себе да не бисмо умрли“ (Барико 2022а: 89). Нина, главна јунакиња Бариковог дела *Без крви*, такође је „увидела да ништа по јачини не може да се мери са том нагонском жељом да се вратимо на оно место где смо доживели лом и да понављамо тај тренутак годинама“ (Барико 2014б: 89).

На психичке повреде не може се применити флоскула да време лечи све, напротив, време ради за трауму, о томе сведоче бројна истраживања из области психологије и психијатрије⁶⁷, али и Барикови јунаци који убијају себе, убијају друге или завршавају у лудници, и то не непосредно након спорних дешавања, већ касније, некада и у дубокој старости: Адамс убија Савињију (*Океан море*), доктор А., хирург у чети, који је на фронту од почетка сукоба, убија се неколико година након рата (*Ова прича*). Хектор Оро након самоубиства супруге покушава себи да одузме живот, али остаје жив и на крају завршава у лудници (*Замкови гнева*). Посматрајући своје саборце након рата, Ултимом закључује да рат, заправо, није завршен, самим тим што је оружје утихнуло:

(...) нисам могао а да не помислим на све оне које је рат наставио да убија, након што је оружје ућутало. Био је попут звери која је одвукла своје жртве у

67 Карут 1995: *Trauma: Explorations in Memory*; Карут 1996: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*; Кијантарето 2005: *Le témoin interne*; Фелман, Лауб 1992: *Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*; Херман 2010: *Траума и опоравак: структура трауматског доживљаја*; Фројд 1979: *Мојсије и монотеизам*; Асман 2011: *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести*; и други.

таму јазбине, и сада их је натенане прождирала, одржавајући их у животу што је дуже могуће како би сачувала топлину живог меса (Барико 2007а: 90–91).

До сличних увида долазе и преживели јунаци са сплава, они, баш као и Ултимом, интуитивно знају да преживети не значи нужно бити спасен:

Чак и да у једном тренутку нађемо неко копно, ми никада више нећемо бити спасени. А оно што смо видели остаће у нашим очима, оно што смо учинили остаће у нашим рукама. И заувек, ми који смо упознали истините ствари, заувек, ми деца ужаса, ми повратници из утробе мора, заувек, ми разборити и мудри – бићемо неутешни.

Неутешни.

Неутешни (Барико 2022а: 101).

Реч *заувек* представља суштинску одредницу дубоких унутрашњих прелома који обележавају ове ликове, сећања на трагична дешавања „заувек“ се настањују у преживеле. Инсистирајући на категорији вечности, писац заправо саопштава исту ону истину о безвремености несвесних психичких процеса о којој је писао Фројд позивајући се на Кантове увиде.⁶⁸ Како је траума несвесни психички процес⁶⁹ (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 177), трауматски догађај, који има одређено време трајања, преображава се у унутрашњу, психичку константу, која представља противтег садашњости и животу самом, повлачећи жртву увек уназад, у прошлост, на тренутак сусрета са смрћу, односно упадајући у садашњост и доносећи сећање на смрт:

И зато је Кабирија знао на шта је мислио Ултимом кад је рекао оно о смрти, да су сви они већ мртви, и да ће то заувек бити (...) Било је то нешто кроз шта су прошли, што нико више никада неће моћи да избрише, и што ће носити у

68 „Захваљујући извесним психоаналитичким открићима ми смо данас у стању да и сами кажемо нешто о Кантовој поставци да су време и простор нужне форме нашег мишљења. Сазнали смо да су несвесни психички процеси по себи *безвремени*. То пре свега значи да они нису временски сређени, да их време нимало не мења и да се идеја времена не може на њих применити. Посреди су негативне црте које могу да се објасне само поређењем са свесним психичким процесима“ (Фројд 2006: 30).

69 Траума спада у категорију несвесних психичких процеса и као таква не подлеже законима узрочно-последичних односа и стандардних хронолошких токова, а сам догађај због кога је до трауме дошло не подлеже нормалном процесу заборављања већ зауставља унутрашњи „хронолошки сат“ и остаје фиксиран „у сећању и имагинацији, имун на проток времена“ (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 177).

дуплом дну душе, попут каквих кријумчара страве. Посестриму смрт (Барико 2007а: 67).

Бавећи се проблемом временске дислокације у контексту трауме, Кети Карут закључује да „прошлост на својеврстан начин поседује личност“ (Карут 1995: 151), односно да време за особе погођене траумом практично престаје да тече, оне живе само узгред, док су емотивно и ментално заробљене у спорном тренутку који је остао иза њих. Управо то се дешава Бариковом јунаку који покушава да открије како је дошло до тога да му син буде проглашен за дезертера и стрељан:

(...) садашњост (је) за мене представљала само досадни жамор, док сам се враћао уназад кроз време пратећи трагове тих људи, а посебно оног једног, у нади да ћу успети да реконструишем његов пут. И стога, док је живот од мене тражио да у њему учествујем, могуће је да ја нисам био кадар да му поклоним дужну пажњу (Барико 2007: 59).

Исто се догађа и са Томасом/Адамсом (*Океан море*), и он је психички и емотивно остао заробљен у прошлости, на сплаву, у тренутку када је Савињи убио Терезу, од тада живи само да би осветио њену смрт. Након што је остварио свој циљ, он губи мотив за живот, предаје се и бива погубљен.

4.2. Транспозиција трауме⁷⁰

Искуства настала у деструктивним околностима по много чему су нетипична и не могу се „исказати референцијалним језиком и установљеним наративним формама“ (Рибникар 2006: 618). Специфична природа трауме, према Џефрију Хартману, отвара многоструке могућности да буквално буде замењено симболичним у књижевном тексту. Анализирајући рецепцију трауматског догађаја, Хартман примећује да он заобилази свест и „пада директно на психу“, због чега се касније упорно враћа у сећање „у облику

⁷⁰ Поглавље делимично преузето из чланка Петровић 2021а: Траума – меморија и нарација: А. Барико и С. Жапризо, *Зборник радова са XV међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, књига II/1, стр. 223–233.

непрекидног фигуративног понављања“ (Хартман 1995: 547). Сходно томе Рибникар закључује:

Ако је памћење трауме увек измештено, посредовано и фигуративно, репрезентација трауме могућна је само у области где имагинативан, фигуративан језик ступа у двосмислен однос са буквалним и фактуалним, а целовита и хронолошки сређена приповест уступа место фрагментарности, недоречености, пукотинама и прећуткивањима (Рибникар 2006: 618).

Јасну илустрацију једне овакве тезе представља део романа *Ова прича* који говори о страдању тридесетогодишњег капетана. Као што трауматско искуство не може бити смештено унутар постојећих меморијских шема и постепено подвргнуто процесу заборављања, већ увек изнова исплива са свим чудесно упамћеним детаљима, тако Барико не дозвољава читаоцу да заборави податак да је његов јунак, капетан, имао тридесет година и да, у датим историјским околностима, није успео да се спаси. Наизглед непотребно понављање ове информације читаоца опомиње, буди га с времена на време из утонулости у причу и из њеног имагинарног света, и увек изнова подсећа на већ изнету чињеницу:

Капетане!, а капетан, са својих тридесет година које је требало спасити, бога питај шта је оставио у чаши на сточићу (...) (Барико 2007а: 57).

На неколико корака од њих, капетан са својих тридесет година које је требало спасити, бројао је минуте и експлозије, понављајући у себи упутства из команде (Барико 2007а: 60).

Међутим, управо у необичној геометрији душа и умова крије се разлог – напоменуо би капетан са својих тридесет година које је требало спасити (...) (Барико 2007а:69).

Понавља Барико свој ламент над неправедношћу његове смрти, не само због околности под којима је страдао⁷¹, већ и због његове младости. Притом, овде није реч само о капетану и његовом страдању, већ је то ламент над сваким неправедно изгубљеним младим животом у рату. Ефекат који у читаоцу изазива ово циклично понављање (*са својих тридесет година*

71 Неправедно је осуђен за дезертерство и стрељан.

које је требало спасити) јесте осећање губитка, беспомоћности и туге. И док се одређени аспект трауматског искуства враћа у свест погођене особе аутоматски и без њене воље, писац понавља свесно и намерно чињеницу коју жели да нагласи. Ипак, паралелизам је лако уочљив, стиче се утисак да писац трауму жели директно да пренесе читаоцу опонашањем начина њеног функционисања, а не посредно, описом самог догађаја.

Инсистирањем на понављањима и фрагментарности⁷² Барико нарушава илузију објективности, ствара утисак некохерентности⁷³ и на тај начин дестабилишући утицај који траума има на психичко функционисање преноси на ниво структуре текста. Начин на који траума разара компактност система памћења и кохерентност менталног функционисања сугерише се немарним нарушавањем компактности и кохерентности књижевног текста.

4.3. Освета и опроштај

Јунаци некада постају жртве трауме пуким стицајем историјских околности, пример за то су ликови из романа *Ова прича*, малиша и војници који су присуствовали његовом страдању; често, међутим, трауму узрокује злочин који има историјску позадину, као што је убиство Томасове/Адамсове девојке на сплаву, или пресецање ужади којима је сплав био везан за чамце (*Океан море*), или пак убиство Мануела Роке у делу *Без крви*⁷⁴. Дешава се и да злочин буде камуфлиран у рухо правде те тражи додатни напор да би био

72 Анализирајући рад са експерименталном групом којој су представљена искуства људи који су преживели Холокауст, Шошана Фелман наводи: „Постојала је велика потреба да се говори о искуству (...) то говорење било је у најбољем случају фрагментарно, у тишини: у тренцима, преобликовано у дугачке, опсесивне монологе. Било је апсолутно нужно говорити о томе, иако, некохерентно. То је било најиспрекиданије од свих сведочанстава“ (Фелман 1992: 49–50).

73 Лајтмотиви, ритуалне и аутоматизоване радње, недореченост и понављања у књижевном тексту, по мишљењу Владиславе Рибникар, често су симболичног карактера и иза њих се крије трауматско искуство, које је, будући несхваћено, и само некохерентно, неуобличено и нужно фрагментарно.

74 У делу се не наводи у којој држави се одвија радња, нити који је рат претходио убиству, али се зна да се убице свете Мануелу Роки због зверстава која је, по њиховим речима, чинио у рату.

демистификован – пример за то је случај капетана стрељаног због дезертерства које није починио (*Ова прича*).

Тема злочина, освете, праштања и вечите обележености траумом честа је у Бариковом делу. Адамс (*Океан море*) ће се осветити, Нина, кћи Мануела Роке (*Без крви*), ће опростити, а капетанов отац (*Ова прича*) ће бар донекле компензовати губитак сина тако што ће у меморијалу који пише изнети истину о његовом страдању, надајући се да ће једнога дана он бити и званично рехабилитован⁷⁵.

Сви ови ликови дуги низ година носе у себи тешко психичко бреме преживљене трауме, које се неретко разрешава непосредно пред смрт. Злочин жртву увек изнова мами назад у прошлост да дубоко у себи коначно и неопозиво разреши свој однос према ономе што се догодило, да се освети или да опрости. „Траума издаје стварност“, објашњава Кети Карут, „зове нас, позива да се вратимо јер је нешто иза нас остало недовршено, несхваћено јер има још нешто да нам каже“ (Карут 1996: 4). Ако код Бариковог јунака превлада жеља за осветом, она постаје његов основни животни мотив. Савињију управо мржња према сапутницима са фрегате Алијанс даје снагу да живи и да се спаси, да би једног дана, заједно са осталим преживелима, могао да се врати, да погледа злочинце у очи и да их препусти суду сопствене савести:

Ми ћемо се спасти, због мржње коју у себи носимо према онима који су нас оставили, и вратићемо се да их погледамо у очи, и неће више моћи ни да спавају ни да живе ни да умакну свом проклетству, нама, ми, живи, и они, сваког дана, заувек, у смртоносном загрљају своје кривице (...) (Барико 2022а: 87).

Томаса/Адамса, другог наратора страдања на отвореном мору, само жеља за осветом одржава у животу, с тим што је његова мржња уперена искључиво према Савињију, човеку који је у тренуцима растројства на сплаву убио девојку коју је Томас волео. Његову суморну животну причу, у потпуној затворености и изолованости од других⁷⁶, читалац прати до краја романа

75 „Не знам у којем скривеном кутку бирократије поред имена мога сина и дан-данас стоји ознака дезертер. Али желим да верујем да ће, уколико моја прича расветли дане у Кобариду, правичност извесног законског поступка успети да докучи то место које се загубило у памћењу и да изнедри сведочанство о једној светлијој и праведнијој пресуди“ (Барико 2007а: 95).

76 Захваљујући својим парапсихолошким способностима, комуницира скоро искључиво путем мисли и када он то жели.

(*Океан море*), када он коначно успева да се освети, након чега без отпора допушта да буде ухваћен и погубљен.

Слично се дешава и са Елизаветом (*Ова прича*), коју до смрти не напушта гнев због губитка родитеља у револуционарном преврату у Русији. Она у младости машта о освети, а затим долази до затишја, оформљује породицу и, са стране гледано, води идеалан живот. У позним годинама, међутим, након смрти мужа, схвата да је сав акумулирани бес и даље у њој, да није ишчезао, већ да је само био потиснут и сачекао прву погодну прилику да се опет испољи:

Не знам шта доведе једно дете до тога да одрасте са жељом за осветом, но мени се то догодило, и биле су узалудне све оне године које сам утрошила убеђујући себе да је то само дечији хир који треба победити. Глупости. Био је то гнев, опијеност гневом, истрајност у гневу, то ме је одржало у животу, и ја сам била мртва све оно време у којем нисам желела то да разумем (Барико 2007а: 147–148).

Елизавета инструментализује преостало време свог живота у сврху разрачунавања са једним тренутком из прошлости, а пошто није у могућности да се освети онима који су јој нанели бол, свети се неселективно, свима из своје околине (Петровић 2012: 139).

Нина (*Без крви*) има способност да опрости онима који су јој убили оца и брата, док отац стрељаног капетана (*Ова прича*) не може да опрости, али се и не свети, он је изван те ултимативне дилеме, не труди се чак ни да сазна ко стоји иза смртне пресуде његовог сина: „Не знам ко је командовао стрељачким водом, нити ко је потписао његову смртну пресуду. Не желим на њих да свалим никакву кривицу: могуће је да су напосто чинили што су морали“ (Барико 2007а: 95). Пишући меморијал о последњим данима које је капетан провео на фронту, пре него што је био проглашен за дезертера и стрељан, он ипак излази из зачараног круга боли и немоћи и проналази смирење, шири оквире кроз које сагледава своју трагедију, што му доноси неку врсту разумевања чак и за непосредне починиоце злочина.

5. БИТКА КОД КОБАРИДА

5.1. Битка код Кобарида⁷⁷

Битка код Кобарида као тема представља посебан емотивни изазов за аутора и тражи посебну одговорност јер је реч о догађају који је дубоко урезан у колективну свест Италијана. Попут индивидуалног, и колективно памћење поседује своје шеме и матрице у које се свако ново искуство више или мање успешно уклапа, а ако то искуство не одговара слици коју колектив има о себи, колективно памћење, као и индивидуално, показује отпор да га прихвати⁷⁸, тада наступа тишина као одраз неспремности и немогућности да се говори о проблему.

Такав је случај и са битком код Кобарида. Непосредно након битке није уследила озбиљна анализа догађаја, расправе су се распламсале у италијанском парламенту тек након рата. Покушај да се званично одреде и јавности представе димензије и разлози пораза као да никада није био довољно искрен, па се све завршава премијеровом констатацијом да је пораз свакако претрпљен и да нема никакве користи од продубљивања тог питања (Изненги 1981: 6). Нација је славила победу у рату и нико није био расположен да анализира поразе у појединачним биткама ма каквих димензија они били. О Кобариду се више говори и пише изван Италије него у њој самој. Најпознатије књижевно сведочанство о овом догађају оставио је Ернест Хемингвеј у роману *Збогом оружје* (1929), у коме описује саму битку, као и масовна повлачења и

⁷⁷ Поглавље се делимично темељи на чланку Петровић 2011: Сећање на Кобарид у делу *Ова прича* Алесандра Барика – историјска и метафизичка димензија, *Зборник радова са II научног скупа младих филолога Србије*, година II/ књига 2, ФИЛУМ, Крагујевац, стр. 195–200.

⁷⁸ О паралелизму између индивидуалног и колективног идентитета говори Јан Асман у делу *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високим културама*: „Свако ја повезано је са једним ми које му обезбеђује важне основе његовог сопственог идентитета“ (Ј. Асман 2011: 23); „Под колективним или Ми-идентитетом подразумевамо слику коју нека група ствара о себи и с којом се њени чланови идентификују. Колективни идентитет је питање идентификације од стране инволвираних индивидуа. Он не постоји сам по себи већ увек само у мери у којој га одређене индивидуе прихватају“ (Ј. Асман 2011: 136). Настojeћи да упореди одговор на трауму на индивидуалном и колективном нивоу, Тодор Куљић уочава да су „механизми растерећења од трауме“ врло слични, односно да су колективи, као и појединци, у таквим случајевима склони потискивању (Куљић 2006: 295).

велике збегове који су уследили. Нешто касније, 1937. године, објављено је и сведочанство немачког поручника Ервина Ромела, ратни дневник *Пешадија напада*, који убрзо постаје војни уџбеник. У Италији, међутим, ни речи, као да се ништа није десило, као да се то Италије уопште не тиче. И управо та тишина након дешавања које би, по природи ствари, морало да изазове реакције, сигнализира проблем који колектив има са његовим прихватањем. Алаида Асман објашњава да је потребно да прође извесно време да би догађај који је проузроковао патњу и срамоту добио своје право место у колективном сећању. Реч је о деценијама, а понекад и вековима:

Трауматска искуства патње и срама само се с великим тешкоћама пропуштају у памћење, јер не могу да се интегришу у позитивну слику коју појединац или колектив имају о себи (...) Због тога се може догодити да трауматско искуство тек накнадно, често неколико деценија, па чак и неколико стотина година после историјског догађаја добије друштвено признање и симболичку артикулацију. Тек онда оно може постати део колективног или културалног памћења (А. Асман 2011: 89).

Скоро деведесет година након битке Барико пише роман у коме јасно саопштава не тако пријатне историјске чињенице, замерајући својим сународницима што нису имали храбрости да се са њима суоче раније (Петровић 2021б: 285). У свему показује и извесну дозу разумевања, додајући да такав развој ситуације ниједна војна статистика никада не би признала:

(...) моћи ћете себи да објасните ту бројку које се стидите, коју нисте себи никада објаснили и коју ниједна војна статистика не би никада признала, бројку коју сте сматрали толико срамотном да сте је годинама крили, а која, пак, у својој очигледности јасно казује како су се одвијале ствари, сведочећи да је за само неколико сати, у Кобариду, *триста хиљада италијанских војника пало у непријатељске руке, углавном не пружајући никакав отпор* (Барико 2007а: 75–76).

Увид у статистичке податке јасно показује зашто је било тако тешко схватити и прихватити исход битке: 10.000 погинулих, 30.000 рањених и 293.000 заробљених, док се 350.000 војника разбежало по унутрашњости земље; са друге стране, аустроугарски и немачки губици износили су свега 70.000 људи (Ђуришић и др. 1976: 279–280). О томе колику психолошку и емотивну тежину овај догађај

има за Италијане сведочи и један језички параметар: реч *Caporetto* – италијански назив за град Кобарид, након битке постаје и заједничка именица *caporetto* која означава катастрофу уопште⁷⁹.

Истраживања Алаиде Асман показују да Барикова одлучност да у датом тренутку проговори о спорним темама представља заправо историјску нужност чији је он несвесни актер. Време ћутања које прати историјске догађаје који су трауматични за колектив прекида се спонтано после извесног периода и последица је смене генерација, истиче она: „Смена генерација је од великог значаја за промену и обнављање памћења једног друштва и игра велику улогу управо приликом позне обраде трауматских и постидних сећања“ (А. Асман 2011: 27). И сам Барико наводи да је непосредно након битке било немогуће говорити о Кобариду јер „генерација, две после рата нису још изашле из шока“ (Барико 2010). Тишина је била психолошки, али и социолошки оправдана јер су одгађање и кашњење у препознавању проблема условљени „како психичким, тако и социјалним моментима, трауматизацијом колико и табуизацијом“ (Асман 2011: 121). Саша Голдштајн ову врсту занемелости назива „празном меморијом“, која „говори више од речи јер наглашава место празнине, недостатка, немогућности обраде“ (Голдштајн 2005: 118).

Барико примећује ову и овакву тишину, она га позива да кроз своје јунаке говори о статистичким подацима, о сећању, стиду, изреченим и неизреченим оптужбама за кукавичлук. Отац стрељаног капетана (*Ова прича*) инсистира на разликовању појмова *предаја* и *кукавичлук* и тврди да се подвођењем термина *предаја* под термин *кукавичлук*, италијанским борцима наноси велика неправда. Имајући у виду највероватније извештај који је генерал Кадорна послао влади Италије након битке (Изненги 2002: 111)⁸⁰, Барико наводи да је у статистичким подацима који се односе на оно што се догађало код Кобарида изражена: „срамота једног чина предаје (...) који сте ви“, наставља аутор обраћајући се војним властима, „неправедно прогнали у уски оквир појма *кукавичлук*“ (Барико 2007а: 75–76).

Сам приступ теми је плуралистички, догађај се сагледава „кроз димну завесу

79 У италијанско-српском речнику именица *Caporetto*, преведена је на следећи начин: „(фиг.) тежак пораз, катастрофа (по поразу ит. војске код Кобарида у I светском рату)“ (Клајн 2006: 126).

80 Надлежни генерал Кадорна, 28. октобра 1917. године, послао је врло оштар извештај италијанској влади: „Недостатак отпора делова Друге армије, који су се кукавички повукли без борбе или се срамно предали непријатељу, омогућио је аустријско-немачким снагама да пробију наше лево крило на фронту Ђулија. Храбри напори осталих трупа нису успели да спрече непријатеља да продре на свето тло Отаџбине“ (Изненги 2002: 111).

хаоса“ који релативизује све ставове, сва објашњења. Хаос је „посве необјашњив“, наводи аутор, његов резултат је „поништење сваке читљиве геометрије“, јунак је ту „изгубљен у једном сценарију без координата, где су кукавичлук и храброст, дужност и право били застареле категорије“ (Барико 2007а: 73–75).

Бариково „рвање“ са хаосом Кобарида одиграва се и на визуелном, типографском плану, о чему сведочи употреба курзивног писма у два горе наведена цитата који су део истог одељка. Иако је реченица која читаоца обавештава да је „*триста хиљада италијанских војника пало у непријатељске руке, углавном не пружајући никакав отпор*“ (Барико 2007а: 75–76) /*trecentomila soldati italiani finiscono prigionieri nelle mani del nemico, spesso senza neanche combattere* (Baricco 2005: 103)/, сама по себи довољно провокативна, писац ове податке, као и закључак војних власти да разлог томе лежи у *кукавичлуку (viltà)* италијанских војника, додатно истиче постављајући их визуелно у први план. Делови написани курзивом представљају срж и окосницу проблема из кога произлази низ питања која се у делу обрађују, а везана су за узроке, последице, тумачења и перцепцију битке.

5.2. У хаосу битке⁸¹

Чак и онда када има визију и када се лати велике историјске теме да би саопштио неку нову и другачију истину у односу на ону коју нуди званична историја, Барико остаје недоречен, неухватљив, свако рационално објашњење које његови јунаци покушају да дају утапа се у слику свеопштег хаоса који постаје суштинско одређење онога што се догодило током битке и непосредно након ње. До пораза је, по мишљењу једног од његових ликова, дошло већ у оном тренутку када је, по наређењу војне команде, почело повлачење, које се, неком чудном „инерцијом путева“, претвара у бег, најпре само војника, а затим и великог броја цивила:

⁸¹ Поглавље се делимично темељи на чланку Петровић 2023а: Rehabilitation of Baricco's and Japrisot's heroes in the light of modern criticism, *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*. књига. 53, бр. 3, стр. 87–102.

У рату свакако постоји ред, али свако повлачење је прекид рата, црна рупа у ланцу догађаја, неконтролисано укидање сваког правила, те према томе пораз. Онај на Кобариду био је библијских размера и, допустите ми да кажем, чудовишно хаотичан. За само неколико дана, више од три милиона људи слило се на један мали простор, где су се укрстиле све врсте илузија и размишљања. (...) Томе додајте цивиле, готово триста хиљада људи који су напустили куће како би побегли од инвазије: замислите њихова кола, старце и децу, болеснике на креветима, једва некако натовареним, животиње које су биле све њихово богатство. Замислите путеве које су јесење кише претвориле у реке блата (Барико 2007а: 85–86).

Међу војницима се, на неки волшебан начин, пронео глас да је рат завршен, због чега они у атмосфери славља бацају оружје и масовно се предају непријатељу, што је, по Барикку, уз неприпремљеност Италијана за нову стратегију ратовања коју је применио непријатељ, главни разлог пораза таквих размера. „Уколико примените граматiku Карневала, успећете да одгонетнете повлачење код Кобарида“ (Барико 2007а: 86), објашњава један од јунака. И заиста, странице које се односе на повлачење препуне су описа потпуно нестварних, ирационалних сцена: војници пуцају у стоку уз хистеричан смех, гомиле ненаоружаних Италијана који су се предали стоје на трговима сами, без непријатељских војника који би требало да их чувају. „Предавало се толико много људи да није било довољно Аустријанаца да их чувају (...) применили су систем као кад сакупљају дрва, направили су нарамке, а онда их оставили ту, како би се после вратили, кад буду имали времена“ (Барико 2007а: 76). На хиљаде њих се предаје без борбе, вођени неком чудном инерцијом, неким заумним психолошким мотивима, „незадрживо (су се) изливали из ровова попут уља преко руба чаше, подстакнути једним, сада већ неиздржљивим нестрпљењем, клизећи лагано ка Немцима, и лењо се сливајући низ косину снежног покривача“ (Барико 2007а: 71).

Видевши у којој мери све измиче контроли, оне исте војне власти које су издале налог за повлачење, сада се са лакоћом одлучују да стрељањем казне ниже претпостављене које затекну у маси, не би ли тако уплашили обичне војнике и зауставили сумануто бежање са фронта. У том контексту капетан је један од ретких који покушава да се супротстави инерцији гомиле и не жели да преда оружје, већ тражи начин да се извуче из стихије и прикључи

италијанским снагама. Игром случаја и хаоса, на крају баш он бива осуђен за дезертерство и стрељан.

Љагање и стрељање часног капетана, као и болна сведочанства о суровом страдању малише, најбезазленијег лика у делу, његове патње, погибија и дуго распадање пред очима ратних другова, немоћних да му помогну, остављају горак утисак дубоке неправде. Историја тако поприма етичку димензију, јавља се као извор и поприште људске патње. Отац стрељаног капетана закључује да „у срцу сваког великог преокрета“ остају заробљене читаве „чете кротких људи“ за које је „пут ка спасењу недокучив“ (Барико 2007а: 95).

Они јунаци који не учествују у рату и нису његове директне жртве, а опет трпе ударце историје и приморани су да размишљају о њој, подвлаче своју позицију неактера у том односу: „Ја сам слепи путник који спава сакривен на великом броду историје“ (Барико 2007а: 126), поручује Елизавета, једна од јунакиња романа *Ова прича*. Једина варијанта њеног активизма у односу на историју јесте негирање њеног постојања: „Одбијам да верујем у историју. Историја је оптичка варка. То је само ујдурма групице људи, подметнута као да се односи на животе свих нас. Али, то није истина. То је само њихова ствар“ (Барико 2007а: 113).

5.3. Сећања друге генерације⁸²

Приповедајући о бици код Кобарида (*Ова прича*), Барико покреће још два, за Италијане крупна историјска питања: о погубљењу сопствених војника у Првом светском рату⁸³ и о рађању фашизма у Италији.

Све земље које су учествовале у рату од 1914. до 1918. године имале су установљене војне судове који су изрицали смртне пресуде због дезертерства, самоповређивања, одбијања послушности или вређања претпостављених и

⁸² Поглавље делимично преузето из чланка Петровић 2021б: Baricco e Japrisot tra storia e memoria – trauma transgenerazionale, *Наслеђе*, Крагујевац, година XVIII/број 49, стр. 277–288.

⁸³ Пасус који се односи на погубљење војника у Првом светском рату делимично преузет из: Петровић 2015: *Историја, траума и трагање у делима Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

напада на њих. У Италији се број судских пресуда које су изrekli војни судови након пораза код Кобарида драстично повећао (Офенштад 2002: 20–23). Посебно осетљиву проблематику представљала су стрељања на лицу места зато што их је, због недостатка писаних трагова, тешко евидентирати, а самим тим и стећи реалан увид у њихов број. На основу сведочења војника може се закључити да их је било на свим фронтима и то много више него што се то може утврдити на основу докумената⁸⁴. Ситуација је, међутим, била посебно тешка у Италији, где је стрељање на лицу места практично легализовано Војним кривичним закоником. У члановима 40 и 92 италијанског Војног кривичног законика одређено је да официр треба свим средствима, укључујући и моментално стрељање, да спречи кукавичлук, побуну и сличне прекршаје. Генерал Кадорна је, након битке код Кобарида, лично предложио да стрељања буду „моментална и без суђења“ (Офенштад 2002: 27). На удару су посебно биле старешине нижег ранга јер није било могуће стрељати све војнике који су самовољно напуштали фронт, било их је безброј, требало је направити неку селекцију, наћи критеријум по коме би се сузио круг потенцијалних криваца који би могли да буду кажњени осталима за пример. Литерарно сведочење о овим догађајима оставио је Ернест Хемингвеј,⁸⁵ и сам учесник битке, али и Бариков јунак, доктор А., хирург у чети (*Ова прича*):

Скупљали смо залутале војнике, и слали их у позадину како би их тамо поново распоредили и наоружали. Када би наишли на каквог официра, међу залуталима, тада би га војна полиција упитала како то да није са својом трупом. Нису готово ни чекали одговор. Одводили су их на обалу реке и стрељали. Као дезертере (Барико 2007а: 89).

84 Офенштад наводи да званична документа потврђују 149 оваквих погубљења у Италији, док Марио Сака тврди да их је било 152. Офенштад истиче да званична документа ни изблиза не могу да буду меродавна када је реч о оваквим егзекуцијама и да је њихов реалан број сигурно неупоредиво већи (Офенштад 2002: 22–23). Према изворима Социјалистичке партије Италије, било их је чак хиљаду и томе су знатно допринела циркуларна писма која је слао генерал Кадорна (Сака 2006).

85 „Два карабинијера одведоше потпуковника до обале реке. Стар човек, гологлав, ишао је засипан кишом, а са сваке стране по један карабинијер. Нисам посматрао како су га убили, али сам чуо хице. Сада су саслушавали неког другог. И овај официр се био одвојио од своје јединице. Нису му допустили да објасни. Плакао је док су му читали пресуду с комадића хартије. А већ су другог саслушавали кад су овог стрељали. Управо су се спремали да отпочну саслушавање следећег, док су човека који је малопре саслушаван водили на стрељање“ (Хемингвеј 1977: 287).

О догађајима који су обележили италијанску историју у првој половини 20. века Барико не сазнаје само из књига и архивских докумената, већ и из прича свога деде, учесника Првог и Другог светског рата, са којим је био у блиском односу. Због тога Велики рат и рађање фашизма у Италији за њега нису тек пуке историјске теме, приче из других времена, већ, на извешан начин, спадају у домен његових личних успомена.

Памћењем које није утемељено на властитим животним искуствима већ на сећањима чланова породице бавила се Марјан Хирш, која је проучавала успомене јеврејске деце чији су родитељи били прогнани из својих домова током Другог светског рата. Резултати њених истраживања показали су да су та деца имала „сећања” на улице, људе, предмете и окружење које сами нису видели, али о којима су њихови родитељи интензивно причали у њиховом присуству. Овај феномен Хирш назива секундарном или постмеморијом, односно меморијом друге генерације. Она верује да је термин универзално применљив на сећања друге генерације после великих историјских траума (Хирш 1998: 420). Хирш наводи да се изузетна снага овакве меморије заснива на чињеници да она, будући да се не базира на личним сећањима, није непосредно повезана са објектом, већ у односу између сећања и предмета сећања посредује имагинација и креација субјекта.

Сећањем друге генерације бави се и Алаида Асман, стим што она не прави разлику између меморије и постмеморије. Човек је, према њеном мишљењу, током свог живота део различитих колектива, те тако прима у себе много шире временске димензије од пуке садашњости и креће се у ширим временским оквирима него што је то један људски век, због тога се под сећањем не подразумева само лично доживљено искуство (А. Асман 2011: 21). У породицама постоји истовремено најчешће три, а понекад и до пет генерација, њихови припадници су у стању да лично учествују у размени искустава, приповедањем и слушањем, и тако проширују радијус властитих сећања. Укрштањем личних искустава и сазнања до којих се долази кроз непосредну интеракцију са старијим члановима породице, ствара се трогенерацијско памћење које представља „егзистенцијални хоризонт личних сећања” и пресудно је за „властиту оријентацију у времену”, закључује Асман (А. Асман 2011: 25).

Сам Барико истиче да је до значајних сазнања о италијанској историји прве половине 20. века дошао преко свога деде. У говору који је одржао приликом уручења награде за роман *Ова прича* (Барико 2011), писац наводи да је имао срећу да са њим може да разговара као одрасла особа која је у стању да поставља озбиљна питања и разуме одговоре које добија. Збуњен чињеницом да му је деда био фашиста и суочен са његовом фотографијом у црној кошуљи као фашистичкој одредници, Барико тражи објашњење. Он је тим више збуњен што га познаје као мирног човека који је радио у банци, као „уравнотежену и мирољубиву особу“, „са вредностима и принципима“ (Барико 2010). Деда му објашњава да је држава показивала отпор према ветеранима из Првог светског рата и да су их једино фашисти прихватили и штитили. Ово поткрепљује причом о свом ратном другу у чију су одбрану стали само фашисти, када је, из чиста мира, убијен на улици.

Фасцинацију тим нескладом између праве природе неке особе и њених идеолошких убеђења Барико преноси у свој роман. Читалац у једном тренутку открива да је оцу стрељаног капетана суђено као фашисти и да у самици чека погубљење. Иако по природи није зао и није чинио злочине, осуђен је на смрт јер није покушао да спречи друге да их чине. Чекајући погубљење, он анализира свој животни пут и не успева да схвати где је погрешно:

Не знам тачно у чему је моја кривица, али, објаснили су ми да ћу морати да је платим животом (...) Људи који су ме осудили гаје велике наде, и њихова вера у сутрашњицу мора да се напаја с извора извесне правде. Ако им је потребно да жртвују једног старог фашисту, ја сам тај кога траже (Барико 2007: 95).

Барико вреднује фотографију као сведочанство. Осим поменутог, он говори о још једној из своје личне архиве. На њој су његов деда, који са осамнаест година добровољно одлази у рат, и његов прадеда. Поносни отац и син гледају у објектив: син јер је у униформи и одлази у рат, отац зато што прати сина. Међутим, Барико у њиховим погледима, осим поноса, препознаје и помиреност са судбином, јер у рату се гине, и нико од њих двојице не зна да ли ће икада више бити прилике да се сликају заједно. Инспириран овом фотографијом, присећа се и многих других сличних, насталих у Италији у то време, и покушава да објасни опијеност ратом која се препознаје на лицима тих младих људи⁸⁶. У телевизијском интервјуу датом 2010. године на месту где се

86 Ђулио Ферони наводи да је велика већина италијанских интелектуалаца подржавала

одиграла битка код Кобарида, Барико наводи да је његов деда, „попут многих других”, отишао у рат „из глади према смислу, осећању и интензитету живота” (Барико 2010). Сличне аргументе наводи у свом делу за читаву једну генерацију:

Они сусањали о јунаштву, о узбуђењу, у сваком случају, о нечем несвакидашњем, али, седећи доконо по кафеима, гледали су како им дани протичу без другог задатка осим да буду послушне машине међу новим машинама, у циљу једног заједничког економског и друштвеног напретка. И стога ми данас с неверицом гледамо фотографије тих људи који устају са столова и, остављајући чашице с благим алкохолним пићима, трче у одсек за регрутацију, смешећи се у објектив, са цигаретом у устима, и машући насловним страницама из новина које доносе вести о објави рата (...) (Барико 2007: 56–57).

Барико је пун емпатије и разумевања, ништа не осуђује, све амнестира, покушава да разуме, тражи људске разлоге да оправда: младићи одлазе у рат из досаде, или још горе, због недостатка маште (Барико 2007а: 57)⁸⁷, док се зрели људи злочину приклањају из конформизма. Капетанов отац није осуђен на смрт због злочина које је починио, већ зато што није спречио друге да их почине, чиме је и сам постао саучесник. Иако је био члан Фашистичке партије и на функцији у време фашистичке власти, све што је радио, или није, а требало је, било је из конформизма, а не из убеђења: „допустио сам да се врше злочини према којима се нисам одредио: то сам учинио како бих избегао непријатности, али и зато што нисам желео да делама другачије од онога што ми се чинило неопходним” (Барико 2007: 95). Његов основни покретач била је послушност⁸⁸ што релативизује његову кривицу. Тема злочина из конформизма није нова, њоме се бави и Хана Арент, творац теорије о баналности зла⁸⁹. Након суђења нацистичком

учешће Италије у рату и да су у њему „скоро сви италијански интелектуалци видели неку врсту жртвене и обновитељске ватре која ће прекалити ново човечанство” (Ферони 2005: 351).

87 „Ако бисмо желели да резимирамо трагедију тих година, могли бисмо рећи да их је убио недостатак маште – нису могли да смисле ништа боље од рата, како би убрзали откуцаје свога срца” (Барико 2007а: 57).

88 О томе колико је послушност моћан покретач људског деловања говори чувени експеримент који је психолог Стенли Милграм спровео 1961. године. Резултати експеримента показују да је већина испитаника пристала да се повинује захтевима легалног ауторитета који су били у супротности са њиховом савешћу (Милграм 1990).

89 Баналност зла је данас устаљена фраза која означава зло које је настало као последица дубоког недостатка мишљења и расуђивања. Први пут се појављује у наслову дела Хане Арент *Ајхман у Јерусалиму: извештај о баналности зла* (Арент 2000).

злочинцу Адолфу Ајхману, Арент долази до закључка да су обични људи у стању да почине велике злочине иако немају намеру да то ураде⁹⁰. Она сматра да није потребно да човек буде социопата, или психопата, као што се то обично мисли, да би чинио злочине, довољан услов за то је некритички став према легалним ауторитетима и слепо спровођење директива⁹¹. Тај грех Бариков јунак плаћа животом.

Аутор не осуђује ни младиће који добровољно одлазе у рат, ни фашисту кога је „обична плиткоумност – нешто што ни у ком случају није идентично с глупошћу – предиспонирала“ да постане злочинац (Арент 2000: 39), оптужује само оне који осуђују и пресуђују, изричу смртне казне и са лакоћом младе људе лишавају живота, такве његов јунак, наратор битке код Кобарида, назива „уваженим говњивим пресудитељима“ (Барико 2007: 94).

90 Експеримент који је 1971. године спровео амерички психолог Филип Зимбардо на Универзитету у Станфорду бави се човековим потенцијалом за зло и истражује да ли и у којим условима он може спонтано да се активира, односно како ситуација може да утиче на људско понашање. Он је у експерименталне сврхе поделио групу студената на затворенике и чуваре, сместио их у лажни затвор и опремио одговарајућом одећом и додатном опремом. Примећено је да се групе врло брзо идентификују са улогама које су им додељене: док су се код групе „чувара“ развили елементи садистичког понашања, „затвореници“ су почели да се повлаче у себе и да показују знаке депресије. Ово понашање постало је толико изражено да је експеримент, који је требало да траје две недеље, из етичких разлога прекинут (Зимбардо 2008). На основу овог истраживања снимљена су два филма у режији Оливера Хиршбигела и Пола Шеринга.

91 „Ајхман није ни Јаго ни Магбет, и ни на крај памети му није било да попут Ричарда III одлучи да ће бити нитков. Изузимајући ванредну марљивост уложену у сопствено напредовање, он није имао никаквих мотива. Та марљивост сама по себи није злочиначка; он свакако не би убио свог претпостављеног да би наследио његов положај. Колоквијално речено, он просто никад није схватио шта ради“ (Арент 2000: 39).

6. БОРБА ЗА ГРАНИЦЕ

6.1. Прича као покушај ослобођења

Ликови обременјени траумама у сталном су напору да их разреше, а то постаје могуће само ако се спорно искуство вербализује. По Борису Сирилнику „свака прича је покушај ослобођења“ (Сирилник 2010: 20). Трауматско искуство као неразрешено, отворено психичко искуство тежи да се затвори и временски омеђи, да се подведе под логичан след узрочно-последичних односа и на тај начин повеже са осталим сећањима, у супротном, „ако нема приче, онда (...) нема каузалности, не постоји пре, за време, нити после“ (Паран 2006: 116). Приповедачи „наративом постављају трагове догађаја, да би их привели свести“ (Ахметагић 2014: 12), наводи Јасмина Ахметагић, позивајући се на Питера Брукса. У причу преточено искуство не мора претходно да буде схваћено, „немогућност разумевања приче (...) не значи нужно одрицање од преносиве истине“, сматра Клод Ланцман и истиче да проблем треба поставити управо супротно: није нужно нешто разумети да би се о томе причало, већ се до разумевања долази кроз причу (Карут 1995: 154).

Сличан приступ има и Барико. Пишући роман *Ова прича*, он покушава да схвати шта се заиста десило код Кобарида те 1917. године. Процес разумевања одвија се на два нивоа: најпре на нивоу аутора који, припремајући се за писање, прикупља документа о овом догађају, разговара са преживелима и присећа се разговора које је водио са својим дедом, учесником Великог рата (Барико 2011), а онда кроз сам процес писања артикулише преспеле информације у компактну наративну целину; а затим и на нивоу јунака романа, оца стрељаног капетана, који кроз разговор са саборцима свог сина покушава да реконструира ток битке и да открије како је дошло до тога да капетан тако трагично страда. Барико пише роман, а његов јунак меморијал „Сећање на Кобарид“, не из угла некога ко поседује знање о ономе што се догодило, већ са позиција некога ко пише да би схватио шта се догодило.

По Ланцмановом моделу понаша се и Барикова јунакиња Нина (*Без крви*), она бира да говори и да се на тај начин суочи са прошлосту оличеном у човеку који је учествовао у убиству њеног оца и брата, труди се да разуме, а

одлази и корак даље – покушава да опрости. Нина је негација и сушта супротност трагичним ликовима који нису умели да изађу из своје занемелости. Ћутање је, према Пјеру Жанеу, нужна фаза која прати свако трауматско искуство и последица је унутрашње психолошке противуречности: отпора свесног дела личности да се о трауматском искуству говори и истовремене потребе несвесног дела да се доживљено неке саопшти (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 176). У том међупростору, између вољног одупирања сећању и невољног навирања сећања, наступа тишина повезана са немогућношћу говора и немогућношћу писања⁹², кобна тишина у којој неми ликови остају заувек. Они који немају способност да искажу оно што су преживели, или је имају оскудно и спорадично, као одблеске неког лудила, нужно страдају: Морми је убијен (*Замкови гнева*), Адамс убија и бива погубљен (*Океан море*). Ћутање код Барика уме да буде и потпуно тајанствено, без видљивог разлога и без жеље аутора да улази у било каква објашњења: „Џин Бербек је једнога дана одлучио да више никада не проговори. Одржао је обећање. Жена и две ћерке га напустише. Он умре. Његову кућу не хтеде нико, те она остаде напуштена“ (Барико 2014ц: 8).

И Нина (*Без крви*) је морала да прође кроз фазу тишине, о чему сазнајемо посредно, јер се и о њој „причало“: „О њој се причало нешто чудно: говорило се да је нема. Да никада није говорила“ (Барико 2014а: 60). Ова јунакиња представља прототип победника кад је реч о превазилажењу прошлости: у позним годинама, она успева да пронађе актера своје драме из детињства и да кроз разговор с њим затвори своје животне кругове. Добробит је била обострана, и за њу и за њеног саговорника који се овим разговором искупљује пред самим собом за недело у коме је учествовао⁹³. Прича тако поприма још једну димензију, постаје алат за опстанак, простор за преживљавање и проширивање унутрашњих психолошких оквира до мере разумевања и праштања другима и себи.

Дело *Без крви* подељено је на два поглавља: „један“ и „два“. Сам догађај, убиство Нининог оца и брата, тема је првог дела, док други део представља епилог,

92 Кабирија наводи да Ултимом „није никада причао по повратку из напада, седео би непомично у неком ћошку и не би сатима проговорио, нити би шта чуо“ (Барико 2007а: 65).

93 У наведеном случају траума починиоца и жртве се донекле изједначавају. Фројд је такође био склон да их третира на исти начин због чега је био предмет критике Алаиде Асман (Асман 2011: 117).

причу о поновном сусрету једног од злочинаца и жртве, Нине, тада девојчице, сада већ одрасле жене, сусрету који је у функцији узајамног исцељења. Графолошки ниво прати наративну динамику текста: први део, у коме се говори о злочину, наглашено је онеобичен, пре свега реченицама и реченичним деловима написаним великим словима, а затим и типографским белинама, док у другом делу тога нема, текст се и графолошки „смирује“ и подводи под уобичајене визуелне стандарде.

Верзал је највише присутан у дијалозима и његова функција је превасходно интензификаторна, употребљен је за оно што је изговорено у бесу, страху, паници и може да се подведе под вику, довикивање, „драње“. Некада је то и дословно предочено читаоцу ауторовим говором којим се уводе речи лика:

„Sentì una voce che da fuori gridava.

– ALLORA, ROCA, DOBBIAMO VENIRE A PRENDERTI?“ (Baricco 2002a: 14)

„Allora Roca ricominciò a gridare.

– IO NON C'ENTRO NIENTE.

– Tu non c'entri niente?“ (Baricco 2002a: 31)

„Salinas gli stava sopra, in piedi, gli puntava la pistola addosso e continuava a gridare.

– IO TI AMMAZZO, HAI CAPITO? TI STO AMMAZZANDO, BASTARDO, IO TI AMMAZZO.“⁹⁴ (Baricco 2002a: 32)

Некада се опет не наводи изричито којим тоном је нешто речено, већ се из контекста може закључити да је реч о викању, на пример када убице позивају на предају Мануела Року забарикадираног у кући: „ROCA!... VIENI FUORI, ROCA.... NON FARE FESSERIE E VIENI FUORI.“⁹⁵ (Baricco 2002a: 14)

Суптилним визуелним играма великих и малих слова које прате контраст у тону дијалога, аутор постиже додатне стилске ефекте. Тако се речи

94 „Зачу од споља како неко виче.

– ШТА ЈЕ РОКА? НИЈЕ ВАЉДА ДА ТРЕБА ДА ДОЂЕМО ПО ТЕБЕ?“ (Барико 2014а: 12)

„Тада Рока поче поново да виче:

– НЕМАМ ЈА С ТИМ ВЕЗЕ.

– ТИ НЕМАШ ВЕЗЕ?“ (Барико 2014а: 26)

„Салинас је стајао иза њега с упереним пиштољем и наставио да се дере.

-УБИЋУ ТЕ, ЈЕЛ' ЗНАШ? САД ЋУ ЈА ТЕБЕ ДА УБИЈЕМ, ЋУБРЕ ЈЕДНО, УБИЋУ ТЕ.“ (Барико 2014а: 27)

95 „РОКА! ИЗЛАЗИ НАПОЉЕ, РОКА... НЕ ГЛУПИРАЈ СЕ И ИЗЛАЗИ НАПОЉЕ!“ (Барико 2014а: 11)

које су изговорене шапатом или нормалним тоном пишу малим, док се све оно што је изречено повишеним гласом доследно пише великим словима⁹⁶:

Nina sentiva la voce rauca di suo padre che rantolava dolore e poi sentì la voce di suo fratello (...) quella voce che aveva sentito mormorare adagio:

– Andatevene.

– MA CHI CAZZO....

– È il figlio, Salinas.

– CHE CAZZO DICI?

– È il figlio di Roca -, disse el Gurre⁹⁷ (Baricco 2002a: 33–34).

Речи које изговара јунак некада се уводе стандардно са две тачке, а некада се неауторов и ауторов говор одвајају тачком. Ова интерпункцијска неправилност (стављање тачке тамо где треба да буду две тачке), повлачи са собом и промену на нивоу ауторитарности онога што је речено, подвлачи се бескомпромисан став говорног лица, његове речи престају да буду „говор у говору“ (Ковачевић 2000: 245) и, формално гледано, постављају се у исту раван са ауторовим говором.⁹⁸ На овај начин најчешће се уводе речи којима се нападач обраћа жртви – Мануелу Роки.

Српски превод у највећем делу прати овде анализирано онеобичење интерпункције у изворном тексту, али не увек, што се види у наведеним цитатима. Сувишно је истицати да у преводу текстова као што је Бариков треба бити посебно пажљив по том питању, јер у супротном постоји ризик да се не испрати до краја ауторова идеја. Примера ради, изостављају се три тачке које сугеришу прекид у говору (ROCA!... VIENI FUORI / РОКА! ИЗЛАЗИ НАПОЉЕ), док се, са друге стране додаје знак питања, тамо где је у оригиналном тексту запета (ALLORA, ROCA, DOBBIAMO VENIRE A PRENDERTI? / ШТА ЈЕ РОКА? НИЈЕ ВАЉДА ДА ТРЕБА ДА

96 „Писањем целих речи великим словима обично се изражава гласноћа“ (Кристал 1987: 180).

97 „Нина је чула очев промукао глас, јечао је од бола, зачу затим братовљев глас (...) који је лагано промрљао:

– Одлазите.

– УХ МАЈКУ МУ, КО ЈЕ САД..

– Салинас, то је син.

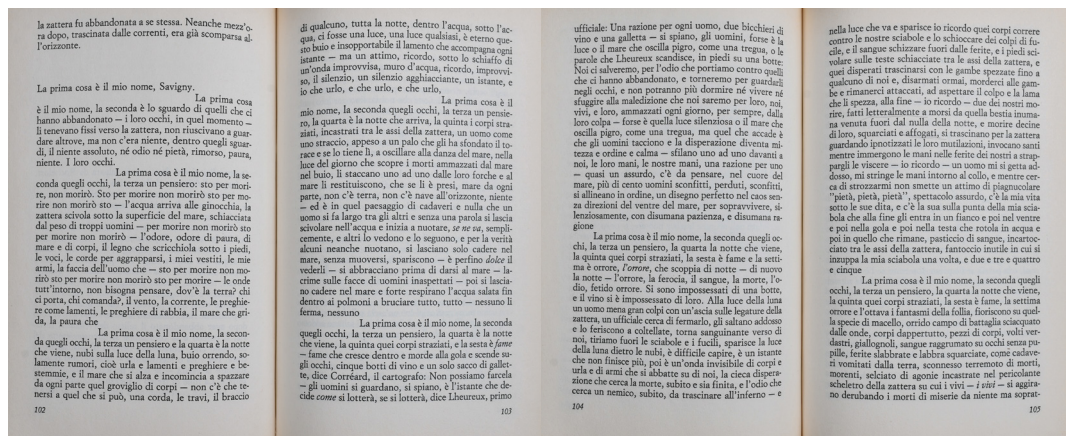
– АМА КОЈИ ТИ ЈЕ?

– Рокин син – рече Ел Гуре“ (Барико 2014а: 28).

98 „управни говор има синтаксичку функцију објекта (...) тако је туђи говор структурисан аналогно сложеној реченици зависног типа“ (Ковачевић 2000: 246–247).

ДОЂЕМО ПО ТЕБЕ?), чиме се постиже супротан ефекат у односу на претходни пример, односно сугерише се пауза тамо где аутор жели да је избегне. Осим тога, једна реплика која је у оригиналном тексту написана малим, у преводу је написана великим словима (Tu non c'entri niente / ТИ НЕМАШ ВЕЗЕ?), чиме се, као што смо у претходној анализи видели, изневерава ауторова идеја о тону наведених речи.

У Савињијевом покушају (*Океан море*) да искаже оно што је преживео на сплаву, види се колико је то тежак и мукотрпан процес. Јунак евоцира догађај постепено, сећања набраја оним редом како му долазе. Након почетне реченице којом се представља: „Прва ствар је моје име, Савињи“, следи типографска белина до краја тог реда и средине следећег. Текст се затим наставља речима: „Прва ствар је моје име, друга је поглед оних који су нас оставили – њихове очи“ (Барико 2022а: 85). И тако редом... Савињи понире све дубље у своја сећања, износи их полако, једно по једно из дубине потиснутог на светлост дана. Припрема за сваку наредну секвенцу сећања је понављање, у форми резимеа онога чега се јунак већ сетио. Секвенце се постепено склапају у целовиту причу која нема флексибилност спонтано евоцираних успомена, то су чврсто структурисани блокови сећања које јунак слаже као коцке у своју вербалну конструкцију, на месту њиховог споја остаје јасно видљива пукотина која је визуелно представљена наглим прекидом на средини реда и преласком у следећи. Секвенце почињу великим словом, али најчешће немају никакав интерпункцијски знак на крају. Текст унутар њих није издељен на пасусе (остаје несегментиран), што је у почетку природно, јер су секвенце кратке, али, како сећања одмичу и постају дужа, постаје јасна и намера аутора да их презентује у блоку и тиме нагласи немогућност стварања логичких прекида унутар њих.



Слика 3. Baricco 2006: 102–105.

Реченице постају неприродно дугачке, а интерпункција не подлеже правилима, делимично следећи унутрашњи, френетични ритам казивања и ток мисли јунака:

Sto per morire non morirò sto per morire non morirò sto – l'acqua arriva alle ginocchia, la zattera scivola sotto la superficie del mare, schiacciata dal peso di troppi uomini – per morire non morirò sto per morire non morirò – l'odore, l'odore di paura, di mare e di corpi, il legno che scricchiola sotto i piedi, le voci, le corde per aggrapparsi, i miei vestiti, le mie armi, la faccia dell'uomo che – sto per morire non morirò sto per morire non morirò sto per morire – le onde tutt'intorno, non bisogna pensare, dov'è la terra? chi ci porta, chi comanda?, il vento, la corrente, le preghiere (...) ⁹⁹ (Baricco 2006: 102).

У наведеном цитату, јасно је да делови без интерпункције, који се понављају (sto per morire non morirò sto per morire non morirò sto / ево умирем нећу умрети ево умирем нећу умрети ево), представљају упливе подсвесног који измичу рационалној контроли, а самим тим и спољашњим конвенцијама

99 „Ево умирем нећу умрети ево умирем нећу умрети ево – вода сеже до колена, сплав клизи испод површине мора, притиснут тежином превеликог броја људи – умирем нећу умрети ево умирем нећу умрети – мирис, мирис страха, мора и тела, дрво што шкрипи под ногама, гласови, ужад за коју се хватамо, моја одећа, моје оружје, лице човека који – ево умирем нећу умрети ево умирем нећу умрети ево умирем – свуда унаоколо таласи, не треба размишљати, где је копно? ко ће нас тамо одвести, ко командује?, ветар, струја, молитве (...)“ (Барко 2022а: 86).

оличеним у интерпункцији. Реч је о страху од смрти, који пробија у свесне покушаје јунака да вербализује своје сећање.

Савињијева прича почиње емотивно неутралном поруком – представљањем, да би затим уследило приповедање трауматичних сећања која се презентују градирана по јачини од слабијих ка јачим: сећање на поглед оних који су пресекли ужад између сплава и чамаца, на страх, на мрак, на измучена тела, на глад, на ужас сукоба на сплаву, на опште одсуство разума и смрт дечака Леона и, коначно, на канибализам. Јунак затим још једном понавља све што је већ изнео, али сажетије и брже, и тек тада се открива да је у првом покушају приче било ствари које је прећутао: сећање на Томасов поглед. Томас се први пут помиње након поновљених девет секвенци сећања и читалац схвата да се сусреће са најдубљим страховима јунака коме је било лакше да се присети страха канибализма него погледа човека који живи да би му се осветио. Томас симболично представља продужену руку некадашњег страдања јунака која досеже у садашњост и наставља да му прети, подсећа га на тренутак када је убио Терезу и на казну коју ће због тога морати да плати.

Исти проседе који се примењује у нарацији битке код Кобарида примењује се и у реконструкцији догађаја на сплаву, не постоји само једна верзија историјског догађаја, он се сагледава из више визура кроз казивање ликова учесника. Конкретно, у овом случају приповедају Савињи и Томас/Адамс. Парадокс са којим се читалац среће у опису битке код Кобарида, када је због дезертерства погубљен један од ретких бораца који је истински патриота и који покушава да спречи дезертерство других, присутан је и овде, али на другом нивоу. Савињијева сећања дубоко су обележена траумом, фрагментарна су и нехомогена, он је, међутим, представљен као јунак који се успешно рехабилитовао, доживљава вртоглави професионални успех и пред њим се чак „полако отварају и врата Академије“ (Барико 2022а: 177).

Са друге стране, Томасово/Адамсово спасавање са сплава и његов живот након тога добрим делом остају обавијени велом тајне и у домену су легенде. Доведен је код адмирала Ланглеа као роб пронађен у неком афричком племену где је био „омиљена животиња племенског поглавице. Стајао је на четири ноге, гротескно окићен шареним перјем и драгим камењем, везан конопцем за трон те сподобе од краља“ (Барико 2022а: 48). Адамс (некада Томас) не разговара, не комуницира ни погледом, када жели некоме да се обрати, он то чини искључиво телепатски. Тек после много времена

проведеног у идеалном окружењу Ланглеовог врта он почиње да прича, сам за себе, и када он то хоће, приче о ономе што је преживео у Африци. И док се Савињи добро адаптира на свакодневни живот, али остаје хаотичан у својим сећањима, Томас/Адамс је луцидан и потпуно свестан само када се сећа.

Разлог томе треба тражити у чињеници да, за разлику од Савињија који се догађаја сећа накнадно, читалац има увид у Томасова/Адамсова размишљања у тренутку док је још на сплаву, када се нашао очи у очи са Савињијем и одлучио да му никада неће опростити: „Зову ме Томас. А ово је прича о једном срамном злочину. Исписујем је у својој глави, сада, последњим снагама и очију упртих у тог човека који никада неће добити мој опроштај“ (Барико 2022а: 93). Томас/Адамс не улаже никакав труд да се избави од прошлости и да се уклопи у реалност, чини се да са неким морбидним задовољством остаје читавим својим бићем унутар својих сећања, заувек закључан у свом болу, његова једина копча са реалним животом јесте жеља за осветом. Његова прича није лековита и неће га исцелити, јер он у себи носи деструктиван и аутодеструктиван порив који је јачи од жеље за избављењем, а осим тога та прича не представља „комуникацијски чин“¹⁰⁰: и када говори, Томас суштински не излази из себе, никоме се не обраћа, прича у себи и за себе, сећања, по сопственим речима, исписује „у својој глави“ (Барико 2022а: 93).

6.2. Ауторова прича – Ред, хаос, границе

„Ово је прича о реду и хаосу, мислим да ништа друго нисам испречао, заправо, у својим књигама, али и право је да тако буде, право је можда да имамо једну или две теме, за које смо рођени“ (Барико, 2005). Ово су речи којима Барико представља свој роман *Ова прича*, и које су, ако се погледа његов литерарни опус, дубоко истините. „Вечито осцилирање између реда и хаоса“ (Барико 2007а: 73) ауторова је опсесивна прича која се, у већој или мањој мери, провлачи кроз све његове романе. На једном крају те клацкалице

100 Ван дек Колк и Ван дер Харт наводе да прича мора да има свог дестинента да би била спасоносна, односно да догађај мора да буде испричан некоме; на тај начин се трауматска меморија преображава у наративну: „Наративна меморија представља намерну и свесну активност којом се вербализује трауматско искуство, она представља друштвени акт и има социјалну функцију: *догађај се прича некоме*“ (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 176).

налази се свет који, конципиран у духу постмодерне, настоји да избрише све границе, „цивилизација у знаку ентропије“, свет релативизованих моралних закона, без јаких политичких и религиозних центара, без јединственог система вредности (Шуваковић 1995: 35–36); на другом крају је човекова исконска потреба за ослонцем и равнотежном тачком. „Свету треба дати облик како бисмо на њега одговорили“, наводи Сирилник и закључује да психички живот не може да постоји у хаосу (Сирилник 2006: 25–32). Због тога Барикови јунаци очајнички настоје да ред и границе успоставе тамо где могу, где то од њих зависи – у свом непосредном окружењу, или их пак пројектују у своје визије.

Професор Бартлбум (*Океан море*) је један од оних који желе да стварност подведу под своје мере и оквире, зато пише дело за које верује да је капитално, *Енциклопедију граница које се могу срести у природи са посебним додатком посвећеним границама људских способности* (Барико 2022а: 29), а конкретан проблем који покушава да реши јесте физички прецизно одредити границе мора. Један други Бариков јунак, дечак Пент (*Замкови гнева*), верује да је „живот стравична авантура с којом смо у принципу приморани да се суочимо посве и суштински неприпремљени“ (Барико 2006: 35), због тога долази на идеју да би било најбоље саставити неки универзални каталог у који би човек пописивао све ствари редом, онако како се са њима сусреће. На тај начин би, сматра он, хаос којим смо окружени добио форму, а свет би постао приступачнији и разумљивији: „Ако би неко записивао ствари, редом како их учи, на крају би добио комплетан каталог ствари које треба знати, каталог који би сваког тренутка могао да прелиста, да га употпуни, и који би био користан у случају губитка памћења“ (Барико 2006: 35).

Адмирал Лангле (*Океан море*) је живео у хаосу бескрајног низа пристижућих информација са најразличитијих страна, на најразличитије начине, живео је заправо „међу чудима“, закључује аутор, и ту хаотичну страну свог живота настојао је да компензује „непроменљивом геометријом навика“:

Због тога је у његовом дому владао детаљно утврђен и суманути ред: и његов живот је протицао у складу с непроменљивом геометријом навика која се граничила са светошћу какве литургије. Бранио се, Лангле. Сабијао је своје постојање у мрежу милиметарских правила кадрих да ублаже вртоглавост имагинарног којем је, сваког дана, препуштао свој ум. Хиперболе које су са свих мора на овоме свету стизале до њега, смиривале су се на брижљивој брани направљеној од тих ситних извесности (Барико 2022а: 46).

Када је Новеченто (*Пијаниста*), који је читав живот провео на броду, коначно решио да са њега сиђе, оно што га је престравило и навело да одустане од свог наума била је управо спознаја да спољашњи свет нема граница:

Non è quel che vidi che mi fermò/

È quel che *non* vidi/ (...)

C'era tutto/

Ma non c'era *una fine*. Quel che non vidi è dove finiva tutto quello. La fine del mondo/

Ora tu pensa: un pianoforte. I tasti iniziano. I tasti finiscono. Tu sai che sono 88, su questo nessuno può fregarti. Non sono infiniti, loro. *Tu*, sei infinito, e dentro quei tasti, infinita è la musica che puoi fare. Loro sono 88. *Tu* sei infinito. *Questo* a me piace. Questo lo si può vivere (...)

Ma se io salgo su quella scaletta e davanti a me si srotola una tastiera di milioni di tasti, milioni e miliardi/

Milioni e miliardi di tasti, che non finiscono mai e questa è la vera verità, che non finiscono mai e quella tastiera è infinita/

Se quella tastiera è infinita, allora/

Su quella tastiera non c'è musica che puoi suonare. Tu sei seduto su un seggiolino sbagliato: quello è il pianoforte su cui suona Dio/ (Baricco 2022b: 49–50)¹⁰¹.

101 „Није ме зауставило оно што сам видео/

Већ оно што *нисам* видео/ (...)

Било је свега/

Али није било *краја*. Оно што нисам видео је где се све то завршава. Крај света/

И сад замисли: клавир. Дирке почињу. Дирке се завршавају. Ти знаш да их има 88, ту нико не може да те пређе. Нису бесконачне, дирке. *Tu* си бесконачан, унутар тих дирки, бесконачна је музика коју можеш да произведеш. Њих има 88. *Tu* си бесконачан. Мени се *то* допада. У томе је могуће живети (...)

Али ако се ја попнем уз те степенице и испред мене се разастре једна клавијатура од милион дирки, милиони и милијарде дирки/

Милиони и милијарде дирки, којима нема краја и то је сушта истина, којима нема краја и та клавијатура је бесконачна/

Али, ако је та клавијатура бесконачна, онда/

Не постоји музика коју на тој клавијатури можеш да свираш. Сео си на погрешну столицу: то је клавир на којем свира Бог/“ (Барико 2022б: 80–81).

И док је, са једне стране, пред читаоцем Новеченто на бродским степеницама, успаничена погледа којим не успева да обухвати сав тај свет без реда и граница; са друге стране писац, косом цртом јасно ограниченим реченичним деловима, успева на графолошком нивоу да компензује аномалију света која паралише јунака. Иначе, коса црта је Бариков иновативан и релативно често употребљаван интерпункцијски знак који он уводи као алтернативу тачки јер осећа потребу за маркером „који означава прекид реченице, а не, попут тачке, само њен крај“. „Постоје низови недовршених реченица“, објашњава Барико и у таквим случајевима је коса црта најбоље решење, јер „даје добар осећај прекида и брзог опоравка“ (Барико 2001).

Новеченту као уметнику близак је доживљај апсолутног и бесконачног, али ужасава га идеја о стварном и реалном које не би било омеђено границама. Страх га зауставља да сиђе с брода и, мада ће са тим бродом одлетети у ваздух, тај исти страх га на неки чудан начин спасава јер му омогућава да до краја остане изван историјских координата, у заштићеном, ванвременском свету своје уметности: „Сада знам да је тога дана Новеченто одлучио да седне пред беле и црне дирке свог живота и почне да свира неку бесмислену и генијалну музику, компликовану, али лепу, највећу од свих. И да ће уз ту музику плесати до краја живота“ (Барико 2022б: 73), закључује његов пријатељ. Генерално, тај спој бесмисленог и генијалног који ствара или тражи нешто што је лепо и највеће од свега, односно спој супротности из кога настаје есенција естетског, један је од карактеристичних мотива Барикове поетике.

6.3. Геометријски облици

Унутрашња потреба за редом у визијама јунака често поприма облик геометрије форме: круга, стазе, праве путање, симетричних облика. У роману *Замкови гнева*, путања танета, односно воза, представља метафору судбине, што аутор дословце и наводи. Путања је манифестација својеврсног детерминизма, увек је права и унапред зацртана, док њено етичко одређење остаје упитно:

Путања танета је права, а воз је тане испаљено у простор. Знате, приказ танета које лети је прелеп, то је метафора судбине. Тане лети и не зна да ли ће некога усмртити или ће завршити ко зна где, али дотле лети и у његовом лету је већ записано да ли ће разнети срце неког човека или ће окрзнути неки зид (Барико 2006: 59).

Геометријске форме неретко се препознају и у начину на који јунаци настоје да уреде своје непосредно окружење. Ланглеов врт (*Океан море*) био је тако уређен да се у њему „хаос живота претварао у божански правилну фигуру“. Био је то:

Врт раскошне лепоте, у ком су најистанчанији геометријски облици обуздавали ватромет свакодневних боја, а строга дисциплина железних симетрија уређивала величанствено саживљавање цвећа и биљака из читавог света. Врт у ком се хаос живота претварао у божански правилну фигуру (Барико 2022а: 51).

За Ултима (*Ова прича*) сама идеја круга и визија кружне стазе крунски је доказ да је савршенство и избављење из хаоса могуће, да живот, ма како то невероватно у датом тренутку изгледало, може да буде савршен као што је савршен круг. Ултимо је до овог увида дошао док је као дечак са оцем кружио око једног блока зграда у Торину тражећи пут до куће¹⁰². Много година касније док је у рову:

(...) гризао земљу трудећи се да буде невидљив непријатељу, издалека вратио (је) у сећање оно кружно кретање које је једне ноћи, пре много година, уклесао у маглу Торина кружећи око једног блока зграда, покрај свога оца и слушајући његову причу. И осетио је раздирућу носталгију, јер је то била последња успомена на једну геометријску фигуру у којој је био сачуван, без иједне мањкавости, облик живота (Барико 2007а: 74).

Кружна форма тркачке стазе као оличење реда и смисла провлачи се као лајтмотив кроз цео роман *Ова прича*. Та „честица реда“ коју је Ултимо у њој препознао као дете постаће његов стожер и ослонац, брана и заклон од удараца судбине, путоказ и подсетник да је избављење могуће: „од тада, једино му је дугачак и прав пут који га је одвео од куће до болнице, једног

102 „Када су обишли круг, Ултимо се обрео пред излогом који је већ видео, и који није веровао да ће више икада у животу видети. Остао је забезекнут. Ходали су не размишљајући, као што ходају они коју су се изгубили: али град их је, попут пса чувара, вратио ту (...) Помислио је на чистоту, непобитну, тог уназадног хода“ (Барико 2007а: 42).

тужног дана, још увек деловао као честица реда која је имала неког значаја за њега и његов живот, док је све остало било хаотично преклапање недовршених цртежа“ (Барико 2007а: 74). У најтежим тренуцима у заробљеништву, када је доживео „потпуни губитак себе“ и „био на путу да се расточи заувек“ (Барико 2007а: 98), Ултимо је угледао једну писту за слетање која га је подсетила на давно заборављени осећај мира, сигурности и поверења у живот:

(...) под маском једне писте за слетање, видео сам ту стазу (...) Била је благо које сам изгубио. Застао сам. Осетио сам неки спокој у души који сам одавно заборавио... Осећао сам како ми се издалека враћа снага коју сам одавно изгубио, и видео како се на том патрљку од стазе склапају парчићи света које сам тако расуте трпео годинама, не успевајући да их одржим на окупу (Барико 2007а: 97–98).

Преко те стазе и емоција које она у њему побуђује, Ултимо поново успоставља изгубљени контакт са светом. Иако је реч о унутрашњој спекулацији и у суштини апстрактној категорији која му омогућава да успостави дистанцу у односу на свет и да се од њега брани, ова визија му парадоксално омогућава и да задржи контакт са тим истим светом, да се не би „расточио заувек“ (Барико 2007а: 98).

7. НА ТРАГУ АУТЕНТИЧНОСТИ – ЛИЧНА ПРИЧА

7.1. Раскол

Типичан Бариков јунак има снажну потребу да буде аутентичан и свој, да увек и у свакој ситуацији казује само своју личну причу, ону која долази из његове нутрине и није укаљана доминантним ставовима и клишеима, у таквим околностима неминован је раскол са светом, његовим вредностима и принципима. Чудесни музичар Новеченто (*Пијаниста*) симбол је тог раскола. Остављен као беба на прекоокеанском броду, он за свет уопште није постојао: „Није имао завичај, није имао датум рођења, није имао породицу. Имао је осам година: али званично, никада није ни био рођен“ (Барико 2022б: 26). Али, ни Новеченто не мари много за свет и збивања у њему, нема потребу да своје музичко умеће било коме доказује, да остави утисак, да фасцинира, он свира спонтано и природно као што дише и за то му није неопходна никаква додатна мотивација.

Паралела између некога ко ствара искључиво из уметничких побуда и некога коме је важан мотив за стварањем потхрањивање сопственог ега, присутна је у форми музичких двобоја у *Пијанисти* и у *Шпанској партији*. Изазивач је увек онај ко жели да се такмичи, да буде бољи, да понизи противника, његови морални квалитети у директној су супротности са његовом виртуозношћу. Реч је о јунацима који су дубоко укорењени у свету и његовим вредностима, зависни од његовог погледа, његовог суда и признања. Када је Џели Рол Мортон чуо да тамо неки пијаниста на неком прекоокеанском броду можда свира боље од њега, најпре се смејао „као луд“, а када је схватио да је реч о озбиљном изазову он је „престао да се смеје, извадио је из џепа мали пиштољ са дршком од слоноваче, уперео га у главу онога ко је то рекао и није пуцао, али је рекао: *Где је то говно од брода?*“ (Барико 2022б: 50).

За разлику од њега, Новеченто је изван утицаја световних процена, поређења, похвала и критика. Када је изазван на двобој, није му било јасно која је сврха тога: „није се превише занимао за ту ствар. Није је чак у потпуности ни разумео. Двобој? А зашто?“ (Барико 2022б: 51).

У *Шпанској партији* сценски помоћник обавештава кастрата Фаринелија да у оркестру постоји трубач који мрзи кастрате: „И када они почну да цвркућу, он их имитира, трубом (...) А ако они покушају с њим да се надмећу, почне да изводи сумануте акробације... и на крају их победи, увек, а публика се распамети“ (Барико 2007б: 25). Међутим, Фаринели је, као и Новеченто, незаинтересован за ово упозорење, не коментарише, само се „окреће са смешком на лицу“ и „улази на сцену“ (Барико 2007б: 25). Ови јунаци не морају и не желе да се доказују, они својом музиком испуњавају своју мисију на земљи, за то су рођени. На исти начин аутор дефинише и себе, али у контексту књижевности¹⁰³ (Барико 2015).

Други типичан пример раскола између човека и света јесте Елизевин, јунакиња романа *Океан море*, али док је Новеченто напуштен и изолован на свом прекоокеанском броду, Елизевин је дете из племићке породице, прихваћено и вољено, она припада том спољашњем свету, и то оном његовом привилегованом делу. Она, међутим, расцеп носи унутар себе, расцеп у односу на околину и на себе саму: „у себи је носила ужас, али неки бели ужас (...) није изгледала као неко ко се плаши, изгледала је као неко ко ће сваког тренутка нестати (...) неко коме бежи душа“ (Барико 2022а: 12). У нади да ће њена чудна болест нестати кад одрасте, отац је учинио све не би ли је заштитио од спољашњих утицаја: „У међувремену су читаву палату застрли саговима јер се она, више него очигледно, плашила и рођених корака, бели сагови, посвуда, боја која није могла да нашкоди, бели бешумни кораци и слепе боје“ (Барико 2022а: 13). У њеном парку није било оштрих ивица ни углова, све су стазе биле кружне, круг је и овог пута представљен као избавитељска форма. И док Новеченто до краја задржава дистанцу у односу на спољашњи свет, Елизавин успева да са њим ухвати прикључак кроз емотивно-чулни однос са Адамом.

Постоји код Барика читава плејада ликова који у себи носе ужас као последицу онога што су преживели: Адамс, Савињи (*Океан море*), Ултимо, Кабирија (*Ова прича*), Морми, Хектор Оро (*Замкови гнева*) међутим, Елизевин ништа није преживела, таква је одмалена, све је кренуло од „шуштаја крила“ грлице која је пролетела крај ње. Она је прототип тих преосетљивих, тананих душа, „сувише крхких за живот и сувише живих за смрт“ (Барико 2022а: 26), које

103 Када водитељка у поменутом интервјуу на РТС-у упита Барика: „Зашто пишете?“, ауторов одговор гласи: „То је најбоље што умем да радим. Рођен сам за то. Имао сам срећу да то и радим. За то сам створен“ (Барико 2015).

свет „боли до сржи“. Прејакe сензације могу да је убију, и зато су њој, наводи приповедач, уместо храстова потребне брезе, уместо планина брежуљци, уместо ветра лахор, уместо слапова „непомућени спокој језера“ (Барико 2022а: 14). Сличан је и Хектор Оро (*Замкови гнева*), његова душа је „искрзана попут напуштене паучине. Један поглед – чак само и један поглед – могао ју је заувек покидати“ (Барико 2006: 109); или пак Морми, који нема капацитет за интензитет и брзину спољашњих сензација и због тога континуитете разлаже на слике и секвенце, и на тај начин информације из спољашњег света прима у складу са својим унутрашњим темпом и увек само парцијално.

Неки се јунаци приклоне правилима игре тог света, афирмишу се и постижу завидан успех у друштву, али оног тренутка када увиде да у том контексту не могу да изнесу своју аутентичну људску причу, са лакоћом се свега одричу и крећу трагом својих снова, визија, мисија, споља гледано, бесмислених и сулудих. То су сви они поменути јунаци који безрезервно прихватају новине, ризикују, продају све што имају и упуштају се у ново и непознато; то су и многи ликови успешних уметника, који када схвате да су на путу до успеха издали себе и своје аутентичне тежње, напуштају све и следе своју интуицију, свој лични начин да открију свет, његове границе и његов смисао.

Пласон (*Океан море*) је био култни сликар-портретиста у Француској престоници: „Могло се слободно рећи да није било, у читавом граду, ниједне на новац искрено лакоме породице која, у кући, није имала једног Пласона“ (Барико 2022а: 59). А онда, једног дана одлучује да напусти све и оствари своју давнашњу жељу да морском водом наслика портрет мора. Са презрењем гледа на живот који је оставио иза себе, који му се сада чини површан и извештачен. „Доста ми је порнографије“ гласио је одговор онима који су „хтели да чују шта стоји иза одрицања од славе и одласка највећег мајстора узвишене уметности сликања портрета“ (Барико 2022а: 61).

Оно што је Пласон у сликарству, то је Џеспер Гвин (*Мистер Гвин*) у књижевности, познат је и признат, утицајан у књижевним круговима, његов агент му је „сваки час прослеђивао писма обожавалаца који су му љубазно захваљивали због ове или оне странице, ове или оне приче“ (Барико 2014б: 15). А онда, у четрдесет и другој години, доноси одлуку да престане да пише књиге, било му је, као и Пласону, „на изврстан начин мрско што их је икада и написао“ (Барико 2014б: 15), својевољно је „склизнуо у једну изолацију коју су други тумачили као пораз, али коју је он доживљавао као олакшање“ (Барико

2014б: 64). Из те изолације изродило се његово ново занимање – постао је кописта, односно почео је да „пише портрете“ (Барико 2014ц: 60).

ИдокПласони и Мр Гвиннаводе разлог због кога се одричу привилеговане позиције у друштву, ма колико он изгледао несхватљиво, Фаринели читаоцу не даје никакво објашњење, а чини се ни себи, свој раскошни таленат своди на певање четири исте арије шпанском краљу, слободан је да то промени кад год пожели, али то не чини.

Повлачи се и Гулд, дечак геније, главни јунак романа *Сити*, који са тринаест година уписује факултет, где је обасут пажњом и уважавањем, узданица је својих професора који му предвиђају блиставу академску каријеру и сматрају га озбиљним кандидатом за Нобелову награду у будућности. У тренутку када схвата да то није израз његових аутентичних тежњи, Гулд бира да напусти све и повлачи се у анонимност и неизвесност пуког преживљавања.

7.2. Наука – прича са странпутице

Многи Барикови јунаци поручују да наука није ни од какве помоћи у истинској спознаји света, да оличава туђе, наметнуте клишее и не оставља простор за аутентичну спознају¹⁰⁴: „Чудна је наука“, каже Барико:

(...) чудна је то животиња, која тражи своју јазбину на нејневероватнијим местима, и поступа према брижљиво смишљеним плановима који се споља не могу оценити другачије него као недокучиви, па чак, покаткад, смешни, до те мере наликују бесциљном лутању (Барико 2022а: 23).

Књиге, по Барику, пружају само сурогат слике о стварности и представљају још један вид бекства, али неплодотворног бекстава, које неће, попут Ултимове визије кружне стазе, поново повезати јунака са светом, већ ће га од њега заувек одвојити:

104 Овакав став илуструје епистемиолошки анархизам, карактеристичан за постмодерну: „Епистемиолошки анархизам је заснован на уверењу да модерни системи науке и филозофије науке производе критеријуме који ограничавају, онемогућавају и институционално подређују друге облике истраживања, разумевања и објашњавања света“ (Шуваковић 1995: 36).

Читамо искључиво из страха (...) Читамо како не бисмо дигли поглед ка прозорчету, то је цела истина. Отворена књига увек сведочи о присуству каквог страшљивца – очи приковане за те редове како нам разорна моћ света не би украла поглед – речи које једна за другом сажимају хуку света у непрозирни левак све док је не процеде у стаклене калупчиће које називамо књигама – најсуптилнија од свих предаја (...) (Барико 2006: 48).

То је увидео и Гулд (*Cumi*), његово дружење на утакмицама са професором Талтомаром састоји се од гледања и коментарисања, уз стриктно одбијање да на било који начин узме учешће у игри. Једног дана, међутим, дешава се тај преломни тренутак када је деци на игралишту шутнуо лопту која се докотрљала до њега и на тај начин, прихвативши игру, симболички прихватио живот од кога је до тада бежао у књиге. Гулд, попут Елизевин, успева да ухвати прикључак за живот и то је суштина његове приче, која је једнако аутентична и храбра као и приче оних који живе за своју визију или мисију. Гулд их нема, нема ни визије ни мисије, нема ни наговештаја да је срећнији, али је просто ту, унутра у игри, није више неко ко само стоји са стране и коментарише. Он се одважио да се супротстави притисцима и очекивањима околине и да крене својим путем, одбија да настави да гледа у „све те отворене књиге, непрегледне отворене књиге“ и поглед упућује ка свему ономе што је „нудио блистави спектакл спољашњег света“ (Барико 2007б: 49).

И Џеспер Гвин (*Mr. Гвин*), попут Гулда, увиђа да га књиге само одвајају од искуственог доживљаја реалности и одриче их се како би свет сазнавао у непосредном контакту са људима, кроз писање њихових портрета. Он то чини тако што немо посматра особу чији портрет жели да напише, која је притом нага, не би ли кроз ту физичку, али и симболичку нагост, допрео до њене суштине, а затим је преточио у причу: „Гледао их је. Дуго. Све док у њима не би видео причу која личи на њих“ (Барико 2014б: 155). На овај начин јунак суштински не успева да побегне од онога од чега је желео да побегне, и даље остаје неко ко свет само посматра, као што је то било и раније док је писао књиге. Џеспер Гвин постаје актер догађаја тек кад се упусти у везу са прелепом девојком „која је бљувала речи мржње, злураде речи које нису бирале мету“, у чијој агресији је „било нечег стравично настраног и привлачног“ (Барико 2014б: 119–120). Ово искуство је, међутим, кратко трајало и показало се погубним за јунака, након њега он регредира и поново се враћа у свет књига,

али не и у свет самоафирмације, јер сада објављује под лажним именом.

У складу са Бариковим отпором према метанарацијама и ауторитетима уопште, а посебно према науци, јесте и његова критика ароганције и хипокризије интелектуалаца. Он се у овом контексту, кроз *Есеј о интелектуалном поштењу* професора Модријана Килроја у роману *Сити*, још једном враћа теми двобоја, али овог пута интелектуалног двобоја. За разлику од уметничких двобоја Новечента (*Пијаниста*) и Фаринелија (*Шпанска партија*), ово су двобоји без аутентичних ликова, аутентичних унутрашњих прича и мотивација, иза високопарних идеја којима се размећу крију се ниске и егоистичне побуде и читава представа је заправо сублимирана верзија голе борбе за опстанак и срачуната на то да остави утисак:

Наизглед, циљ им је да дођу до истине, али оно што обојица заправо желе је да установе ко је јачи. То је двобој. Изгледају као врхунски интелектуалци, а у ствари су звери које бране територију, боре се за женку, прибављају храну. Слушај ме, Гулде, не постоји ништа до те мере неплеменито и примитивно као што је дуел између двојице интелектуалаца. Нема ничег непоштенијег од тога (Барико 2007ц: 145–146).

7.3. Хеуристички приступ

Отпор Барикових ликова према академском и конвенционалном знању као лажним и фалсификаторским причама, не значи отпор према учењу уопште, напротив, његови јунаци желе да уче, а не да репродукују, желе да сазнају и откривају својим путем, својим темпом и на свој начин. Учење не треба да има интелектуалну конотацију, то је радикално опредељење, аутентично и индивидуално које искључује конформизам, зато су монденски успеси безвредни и безначајни, оног тренутка када кроз њих престану да уче и истражују, јунаци их напуштају. Новеченто (*Пијаниста*) је прихватио изазов за музички двобој само зато што је био радознао јер је „желео да чује како свира човек који је измислио џез“. „Мислим да је имао на уму да нешто научи. Нешто ново. Био је такав“ (Барико 2022б: 51), закључује његов пријатељ.

Носиоци апсолутне аутентичности, без фаза, тренутака или било каквог покушаја компромиса са светом, јесу деца. Они и немају ништа друго сем своје аутентичности, будући да свет и његова правила још нису спознали, они не могу да буду оптерећени баластом претходног знања, могу да уче само спонтано, кроз процес непосредног упознавања и откривања своје околине. У том контексту представљају неку врсту модела и стандарда и заузимају посебно место у Бариковом делу. Гулд (*Cim*), који је због своје генијалности одмалена третиран као одрасла особа, морао је да се избори за своје право да буде дете, он је прешао дуг пут, од академске дистанце у односу на свет, на којој је позициониран на почетку романа, до повратка у перцептивну непосредност детета.

У роману *Океан море* деца су нека врста митских бића, вилењака, појављују се, нестају, живе на первазима прозора, читају мисли, виде на даљину, нуде снове, ризница су прича и исконске мудрости. За девојчицу Диру, која управља пансионом Алмајер, аутор каже: „много је већ ако има и десет година, та девојчица. Али, да је хтела, могла их је имати још хиљаду приде“ (Барико 2022а: 63).

Слично њима, и Новеченто је као осмогодишњи дечак једног дана, тек тако, сео за клавир и почео да свира, а да га томе никад нико није учио. Чудесни карактер ове сцене аутор наглашава и организацијом текста:

Tutti in silenzio, a guardare.

Novecento.

Stava seduto sul seggiolino del pianoforte, con le gambe che penzolavano giù, non toccavano nemmeno per terra.

E,

com'è vero Iddio,

stava suonando.

(...)

Suonava non so che diavolo di musica, ma piccola e bella. Non c'era trucco, era proprio lui, a suonare, le sue mani, su quei tasti, dio sa come¹⁰⁵ (Baricco 2022b: 23–24).

105 Сви гледају у тишини.

Новечента.

Седео је на клавирској столици, с ногама које су висиле, нису чак ни додиривале под.

И,

тако ми бога,

Кроз ликове деце наговештава се отварање неслућених потенцијала за човека који има способност непосредне спознаје. Писац је, у неку руку, попут новозаветног аутора који поручује: „Ако се не обратите и не будете као деца, нећете ући у Царство небеско“ (Матеј: 18, 1–4). Бариково Царство небеско је стање у коме нема унутрашњег расцепа између субјеката и објеката, нема историјских координата, нити баласта конвенционалног, световног знања, то је стање јединства човека и света у коме обитавају деца која још увек не знају за своју коначност, нити за било каква интелектуална посредовања, сва њихова искуства су непосредна. Иако та деца, јунаци у Бариковом делу, нису тако мала, она су ипак деца и као таква носе одређену симболику у себи.

Морми (*Замкови гнева*) је, каже аутор, имао „компликован мозак“ и није изговорио стотинак речи откад је дошао у Квинипак, али он је симбол тог хеуристичког аспекта детињства који подразумева интензивни доживљај света, што је посебно видљиво у његовој чудесној „способности да се удиви“¹⁰⁶:

За све је била крива његова способност да се удиви. Од тога није умео да се одбрани. Постоје призори које би неко мирно посматрао, можда би га мало зачудили, можда би чак и застао на тренутак, али, били су то, у суштини, призори као и сви други, уредно нанизани један покрај другог. Али за Мормија, ти исти призори били су чудеса, распрскавали су се, попут чаролија, постајали су визије (Барико 2006: 85).

Многи велики Барикови јунаци задржали су тај дечији осећај свемоћи, осећај непознавања и непризнавања спољашњих ограничења, упорно уплићући машту у стварност која их окружује, у сталном настојању да је опредмете. То су сви они ликови који морском водом сликају море, траже границе мора, доносе локомотиве на ливаду, измишљају логоцеви, хуманофоне, самослушаче, позоришта у води и слично.

свирао.

(...)

Свирао је неку бога питај какву мелодију, али малу и ... лепу. То није била никаква превара, лично он је свирао, то су биле његове руке, на тим диркама, сам бог зна како (Барико 2022б: 28–29).

106 То је квалитет на коме Барико инсистира и који, уз „скидање интелектуалних и образовних наслага“, сматра предусловом за естетски доживљај. Видети поглавље „У духу усмене традиције“.

Фаринели (*Шпанска партија*) је још један јунак који, без обзира на световне успехе које постиже, радије борави у машти него у стварности и није случајно добио надимак *дечак*. То схвата и Скарлати када му овај презентује своју теорију да спољашњи свет може да се промени, ако се довољно дуго очи држе затворене: „Аух, почињем да схватам зашто вас у позориштима широм Европе зову *дечак*. Треба већ једном да одрастете, драги Фаринели“, одговара благонаклоно Скарлати (Барико 2022б: 74). У једној другој прилици, уместо одговора шпанском амбасадору на врло озбиљну пословну понуду, Фаринели му са дечијим ентузијазмом објашњава како ће се једног дана путовати небом „као по каквој жици, невидљивој, разапетој од једног града до другог... изнад планина, изнад облака“ (Барико 2022б: 54).

Оног тренутка кад човек изгуби дете у себи, изгубио је највреднији део себе и тада почиње његов пад и његово истинско страдање. Тај проблем се, у роману *Ова прича*, са унутрашњег психолошког нивоа премешта на спољашњи, реални. Када је Ултимом, након битке код Кобарида, у маси војника и цивила угледао жену која унезверено тражи своје изгубљено дете, он је у тренутку схватио да се у губитку тог детета налази клица првог, почетног проблема, из кога су се изродили сви остали и стварност учинили тако неразрешивом и пуном бола:

Замислио је тренутак у коме су из мајчине руке исклизнули дечији прсти, и није нимало сумњао да је све ту почело, и да је то била рана која је претходила свим осталим ранама, трепет крила који је изазвао торнадо, пукотина која је располутила земљу (Барико 2007: 93).

Морални пад који се огледа у недостатку емпатије према жени која дозива своје изгубљено дете заправо је микрослика великог, колективног моралног пада, чији је епилог рат у коме су се јунаци нашли (Петровић 2015: 276). Са друге стране, мајка која унезверено тумара у маси симбол је свих оних ликова који су остали без својих личних прича, визија, снова, дечије радозналости и храбрости. Чинило се Ултому да ако грешку исправи ту где има моћ да је исправи, у ономе што од њега зависи, да ће се, по принципу концентричних кругова, разрешити сва патња света:

(...) у Ултимовој глави се изненада јавила чудна помисао да се то дете, напротив, тиче свих, и да је, штавише, на неки начин почетак свега. У тренутку је помислио да ако би само успели да споје ту мајку и то дете, тада би и све

остало дошло на своје место, као када нађеш почетак конца, и одатле почнеш да расплићеш чвор у који си се запleo (Барико 2007: 93)

Дете као невина жртва, *agnus dei*, један је од мотива који се понављају у Бариковој прози и персонификација је губитка аутентичности. Дванаестогодишњи Леон (*Океан море*) страда на сплаву дозивајућу мајку, трчи „као птица у клетки, све до изнемоглости кад пада мртав“ у наручје старог морнара Жибера, који га „оплакује и целива, неутешан“¹⁰⁷ (Барико 2022а: 89). Леоново дозивање мајке један је од најболнијих детаља ове приче, његове речи изговорене су у једном даху, у самртничком ропцу и позициониране унутар Савињијеве нарације, као бујица која се никаквим интерпункцијским знаком не може прекинути: „(...) corre da un lato all’altro della zattera gridando senza pace un unico grido madre mia madre mia madre mia madre mia (...)“¹⁰⁸ (Baricco 2006: 106).

И овде би ваљало напоменути непоштовање оригиналне интерпункције у српском преводу. У италијанском тексту Леонове речи се надовезују на Савињијеве и заједно се стапају у исту целину, у јединствено заједничко магновење, док су у преводу Леонове речи зарезом одвојене од Савињијевих. У преводу цитираног дела реченице додат је још један зарез кога у оригиналу нема.

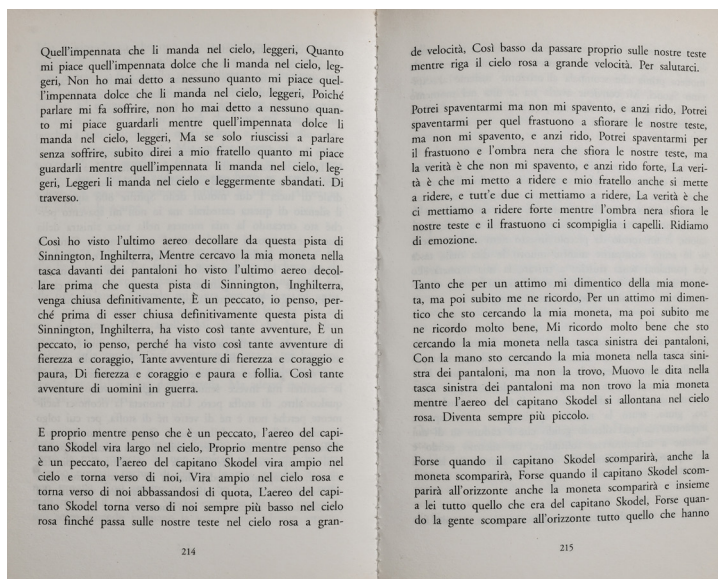
Још једно дете жртва, али и казна у исто време, јесте Ултимов ментално заостали брат (*Ова прича*). Рођен из ванбрачне везе, он својој мајци долази као одговор са небеса на запитаност о сопственој улози и кривици у љубавном троуглу у коме се нашла¹⁰⁹. Цело поглавље „1947. Синингтон, Енглеска“ представља унутрашњи монолог тог дечака и онеобичено је на исти начин: пасуси су јасно сегментирани, раздвојени двоструком белином, без увученог реда. Почињу једном дугом реченицом унутар које се издвајају извесне логичке целине од којих свака почиње великим словом, али завршава запетом. Делови те реченице конфузни су и понављају се што представља дословну транспозицију немогућности кохерентног

107 Сцена подсећа на оплакивање Христа, чест мотив у ликовним уметностима. Најрепрезентативније дело инспирисано овом темом је Микеланђелова скулптура у Цркви Светог Петра у Риму, а мотив је препознатљив и на Ђотовим фрескама, сликама Сандра Ботичелија, Антониса ван Дајка и других.

108 „(...) трчи унезверено с једне на другу страну сплава и запомаже, не налазећи мира, мајко моја мајко моја мајко моја мајко моја (...)“ (Bariko 2022a: 89).

109 „Морала је само да зна да ли су оне грозничаве ноћи, проведене у мраку у сећању на грофове пољупце, биле казна што је згрешила против живота, или накнада што је имала храбрости да живи. Клечећи ту, на земљи, усред пољане, желела је само да зна да ли је недужна“ (Барико 2007а: 45).

мишљења јунака. Након ње, следи једна кратка реченица: „Ci teniamo per mano“, „Sto cercando la mia moneta“, „Ridiamo di emozione“, „Adesso scompare“¹¹⁰ ... или само синтагма: „Di traverso“, „Fantasmi colorati“, „Quella terra“, „Moneta mia“¹¹¹... (Baricco 2005: 205–223).



Слика 4. Baricco 2005: 214–215.

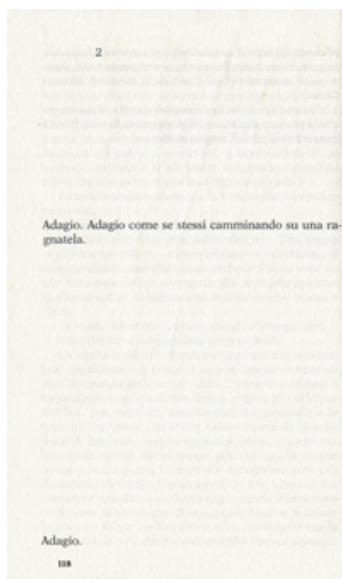
Оваква структура одражава ментални хендикеп јунака који нема способност за дуже наративне форме. Чини се да кратка реченица, односно синтагма, на крају пасуса служи као неопходна станка, место за одмор након предуге, конфузне и у даху изречене, односно у глави конципиране реченице, не би ли јунак скупио снагу за ментални напор даљег казивања у истом ритму.

Ипак, визуелно највише онеобичене стране јесу оне на којима читалац схвата да је Морми кроз отворен прозор случајно присуствовао интимним тренуцима господина и госпође Рејл. Он то сазнаје само кроз алузије и наговештаје. Први такав наговештај налази се у првом потпоглављу трећег поглавља. Почетак наредног потпоглавља је визуелни шок за читаоца. На потпуно белој страни налази се само десетак речи: „Adagio. Adagio come se

110 „Држимо се за руку“, „Тражимо свој новчић“, „Смејемо се од узбуђења“, „Управо је нестао“ (Барико 2007а: 153–166).

111 „На страну“, „Разнобојне утваре“, „Та земља“, „Мој новчић“ (Барико 2007а: 153–166).

stessi camminando su una ragnatela“, написано негде на средини и “Adagio“¹¹², при дну стране (Varicco 2006: 118). Сугерише се осећај лакоће и одвојености од реалности који ће преплавити Мормија, празнина стране одговара празнини у дечаковој глави.



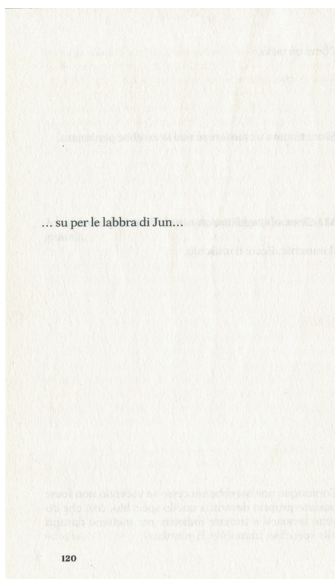
Слика 5. Varicco 2022a: 118.

При крају наредне стране текст се накратко уводи у своју уобичајену визуелну форму, аутор се враћа на контекст из претходног потпоглавља (господин и госпођа Рејл су у соби са отвореним прозором и Морми је испред њега) и наговештава да ће се догодити нешто што се иначе не би догодило да се нису поклопиле одређене околности: „Comunque non sarebbe successo se uscendo non fosse passato proprio davanti a quello specchio, così che dovette fermarsi e tornare indietro, per mettersi davanti allo specchio, immobile. E guardarsi“¹¹³ (Varicco 2022a: 118–119). Хипотетичком реченицом у одричном облику, Морми као да се правда кроз перо аутора за оно што је видео, а није требало, за прећутни пристанак да буде саучесник у тој сцени. Погледао се

112 „Лагано. Лагано као кад ходаш по паучини“, „Лагано“ (Барико 2006: 87).

113 „У сваком случају, то се не би догодило да излазећи није прошао баш поред тог огледала, тако да је морао да застане и врати се, како би стао испред огледала, непомичан. И погледао се“ (Барико 2006: 88).

Морми у огледалу кроз отворени прозор, али му је поглед остао заглављен на прелепој Џун Рејл, што писац наговештава, додајући кратко: „ ... su per le labbra di Jun...”¹¹⁴ (Varicco 2022a: 118). Ово су једине речи на потпуно белој страни, важне и издвојене да би се нагласила драматичност тренутка и призора који ће му се урезати у памћење и постати узрок његових унутрашњих немира.



Слика 6. Varicco 2022a: 120.

На наредним странама и даље доминирају типографске белине са неповезаним фрагментима Мормијевих сећања и осета, који се затим укрштају са другим наративним токовима и текст се постепено уводи у уобичајену визуелну форму.

114 „преко Џуниних усана...” (Барико 2006: 89).

7.4. Жеље

Неки јунаци се са лакоћом одричу спољашњег света, сигурности, удобности, признања, жртвују све зарад својих снова и визија (Пласон, *Океан море*; Џеспер Гвин, *Мр. Гвин*), други опет траже начин да успоставе интеракцију са тим истим светом, да искуствено постану део њега, у томе налазе избављење од својих унутрашњих демона и страхова (Елизевин, *Океан море*), односно лажног и лицемерног света књига (Гулд, *Сити*). Сви они пажљиво ослушкују себе да би некад схватили, а некад само осетили, шта заиста желе и онда кренули трагом својих жеља.

Друштвена одговорност је нешто што се подразумева и стално актуелизује, наводи Барико, али за човека ништа мање није важна одговорност коју има према сопственим жељама (Барико 2011), јер само у оним тренуцима када ради оно што заиста жели, „оно за шта је рођен“ (Барико 2015), човек је унутар живота, живи своју аутентичну људску судбину и може да буде срећан. Срећан је Новеченто док свира, срећан је Фаринели док пева, Пласон док слика море морском водом и господин Рејл када довозе локомотиву Елизабет на ливаду, срећан је и Ерве Жонкур када после хиљада пређених километара поново угледа очи непознате девојке у Јапану. „Људи живе годинама“, наводи Барико, „али, у ствари“:

(...) само мали број година заиста живе, а то је у оним годинама када успевају да раде оно за шта су рођени. Само тада су срећни. Остатак времена проводе чекајући или сећајући се. Када чекаш или се сећаш (...) ниси ни тужан ни срећан. Изгледаш као да си тужан, али у ствари само чекаш, или се сећаш. Није тужан онај ко чека, нити онај ко се сећа. Само је удаљен (Барико 2007а: 115).

Срећа је увек временски ограничена, до ње долази онај ко „у оку има тачку у коју жели да стигне“, онда он добија „чудовишну снагу“ којом „тка свој лик на бескрајном тепиху“ света, „бије само своје битке и страда само због својих удеса“ (Барико 2011).

Ипак, немају сви ликови такву чврстину. На почетку романа *Замкови гнева* дечак Пент са музичарем Пекишем дели велике утопијске снове о изуму „самослушача“ и помаже му у експериментима „о простирању звука кроз металне цеви“ (Барико 2006: 29). Међутим, при крају романа, из њихове

преписке читалац сазнаје да се Пент ипак одлучио за другачији пут: оженио се, добио дете и запослио се као агент осигурања. Пекиш његове одлуке види као издају заједничког вишег циља ради осредњости свакодневице и као Пентову личну деградацију: његову женидбу назива „комичним поступком“, одлуку да се запосли „будаластом логиком“, а након што је добио дете очекује да ће „у неком очекиваном распону времена да заглупи“ (Барико 2006: 152). Пент му одговара питањем: „Да ли је баш неопходно бити изузетан?“:

Не знам како то да ти објасним, али овде је човек заштићен. И то није баш толико недостојно. Лепо је. А, уосталом, ко каже да се баш мора живети на ветрометини, увек на ивици провалије, тражећи немогуће, вребајући све могуће пречице да се искрадеш из стварности? Да ли је баш неопходно бити изузетан? (Барико 2006: 155).

Делује као да јунак одлучно брани свој избор, ипак Пекишеве речи му доносе бесане ноћи. Једно од својих писама Пент завршава речима: „Отићи ћу у кревет вечерас и нећу заспати. Твојом кривицом, стари проклети Пекишу“ (Барико 2006: 155).

8. НАЛИЧЈЕ ИСТОРИЈЕ И ЛИЦА ПРИЧЕ

8.1. Море

Постоји код Барика и један други свет, изван временских одређења и људског домаћаја, „свет који се дешава и то је све“, „немо постојање воде и земље, завршено и потпуно дело“ (Барико 2022а: 9). Иако је човек само „пукотина која уништава ту величанствену сценографију битисања“ (Барико 2022а: 9), он се том свету увек изнова враћа у потрази за свим оним суштинским што је увек и нужно аисторијско. Сви јунаци романа *Океан море* дошли су ту, на границу између копна и мора, да би нашли себи лека од себе самих, од преосетљивости, љубавне боли, незнања, дошли су да утоле глад за истином, животом, заборавом, на место ни на небу, ни на земљи.

Природа као савршени систем, независан од човека, присутна је као узгредната маиуроману *Ова прича*. Али, док је море „моћно“ и „непредвидиво“, етички недефинисано, природа у делу *Ова прича* отелотворење је хармоније, реда и сврховитости свега постојећег; док море као магнет привлачи јунаке романа *Океан море*, Ултимови саборци (*Ова прича*) не примећују природу која их окружује и не разумеју поруке које им шаље (Петровић 2024: 95), примећује је само Улtimo јер он има жиг посебности, „златну сенку“:

Улtimo је посматрао равнодушну планину. Било је тешко објаснити (...) ту отупелост на гадости које јој човек ради, озлеђујући је бомбама и жицама, без поштовања и без предаха. Иако су се својски трудили да је претворе у гробље, планина је одолевала, не базирајући се на мртве, испуњавајући сваког трена налог годишњих доба и залажући се да очува свет. Расле су гљиве и отварали су се пупољци. Рибе у рекама су полагале јаја. Гнезда су дремала међу крошњама. Чули се шумови у ноћи (Барико 2007а: 53).

Бариково море, међутим, много је више од пуке природе, оно поприма обресе неке религиозне форме, свеприсуства, пантеистичког концепта пред којим човек мора да устукне у дивљењу и поштовању, али и у признању сопствене немоћи и ништавила, у њему се огледа као честица у бесконачној тајни. Море је у исто време и нека тајанствена, непрозирна

сила која човека неодољиво мами, јер из њега извиру и у њега утичу сва непостављена питања:

Ако постоји неко место, на овом свету, где можеш да мислиш да си ништа, то место је овде (...) Море опчињава, море убија, потреса, плаши, па и засмејава, понекад, нестаје, с времена на време, претвара се у језеро, или изнедрава олује, гута бродове, дарује богатства, не даје одговоре, мудро је, питомо је, моћно је, непредвидиво је. Али, пре свега: море зове (...) Не објашњавајући ништа, не говорећи ти где, увек ће постојати неко море које ће те звати (Барико 2022а: 66).

Море је вишезначна метафора, оно може да буде и унутар човека и ван њега, и најситнији психолошки трзај и бескрај универзума, и једино што данашњи човек, који, по Бариковом мишљењу, одавно не саучествује ни у каквој ванвременској мудрости, суочен са тим и таквим морем може да уради јесте да покуша да га „каже“: „Казати море. Јер то је једино што нам преостаје. Јер пред њим, ми без крстова, без старца, без чаролије, морамо ипак имати некакво оружје, нешто, да не бисмо умрли у тишини, и тачка“ (Барико 2022а: 192).

8.2. Вечност, крхкост и недовољност приче

Казати море није лак задатак. Прича коју „без краја и прекида причају људи људима“ вечна је и неуништива¹¹⁵, закључује Андрић (Андрић 1981: 67). На истом трагу је и Барико: „Време пролази, али приче остају, имају срце које наставља да куца чак и када допустимо да отклиже у заборав, и то је срце које у погодном моменту поново искрсне и може да почне да живи у било којем другом телу које за њега пронађемо“ (Барико 2007б: 133).

Прича је, међутим, код Барика, много. Она мења функције и значења у зависности од контекста. То може бити животна прича, идеја водиља, сан и она спасоносна и лековита прича којом јунак разграђује сопствене мрачне дубине и износи их на светлост дана. Прича може бити и лицемерна и лажна,

115 „На хиљаду разних језика, у најразличитијим условима живота, из века у век (...) испреда се прича о судбини човековој, коју без краја и прекида причају људи људима. Начин и облици тога причања мењају се са временом и приликама, али потреба за причом и причањем остаје, а прича тече даље и причању нема краја“ (Андрић 1981: 67).

може да заведе јунака са пута аутентичног сагледавања себе и света око себе, лако се претвара из једног облика у други. Све оне приче које изгледају као спасоносне – снови, планови, животни мотиви, маштања, идеје водиле – и оне су крајње непоуздане јер никада се не зна када ће да се истроше и престану да важе, у ком тренутку ће јунак да престане да их препознаје као своје:

Човек себи подиже велике куле саткане од блиставих прича, то је тачно, и може годинама да верује у њих, ма колико биле сумануте, и невероватне, носи их у себи, и крај. Чак је и срећан, због таквих ствари. *Срећан*. И тако би могло до века. А онда, једног дана, наједном се нешто сломи, у срцу те моћне фантастичне скаламерије, крц, без икаквог разлога, наједном се сломи и ти останеш затечен, не схватајући како то да читава та бајословна прича више није у теби, већ *испред* тебе, као да се ради о лудилу које припада неком другом, а тај други си ти. Крц. Понекад је довољно и нешто сасвим безначајно. Чак само једно питање које се помаља. Само то (Барико 2022а: 75).

Понекад дистанцу у односу на урушавање сопствених прича аутор успоставља иронијом, карактеристичном за постомодернизам: „Дешава се. Људи граде снеге, само за себе, у себи, а онда живот одбија да игра ту игру, и растура их, зачас, једна реченица, и све се руши. Дешава се. Управо је због тога живот кукавна работа, ни због чега другог“ (Барико 2022а: 160).

Прича се показује непоузданом и када је реч о суштинским увидима, представља чак реметилачки фактор у том процесу. Није реч о немогућности говора, као што је то случај са проблематиком трауме, говор сада једноставно није довољан, њиме се савладавају искушења искуствене реалности, он је у том контексту потребан и лековит, али за све оно што је дубље, даље и више од тога, он није довољан. У покушају досезања суштинских увида прича је чак контрапродуктивна, јер човек представља „расцеп кроз који се у бујицама враћају приповести и непрегледан низ онога што *би могло бити*“ у свет који је „завршено и потпуно дело“, „људско зрнце“ стога „кочи механизам тог раја“ (Барико 2022а: 9). Више истине, оне које се односе на суштину створеног и стварања, на тајну мора, оне траже неме увиде, симболе и формуле, траже поетску концизност и дубину, зато се на том путу треба постепено ослобађати речи, одбацивати сувишне, сводити израз. Илустрацију оваквог виђења представља опис Андерсенове смрти (*Замкови гнева*):

Il vecchio Andersson morì con il cuore spaccato, quella notte stessa, mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”.

con il cuore spaccato, quella notte stessa, mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”.

quella notte stessa, mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”.

mormorando una sola, esatta, parola: “Merda”

mormorando una sola, esatta, parola

una sola¹¹⁶ (Baricco: 2022a: 136–137).

Типографске белине између редова остављају простор за размишљање, шта одбацити, од чега одустати¹¹⁷, јер свођење на суштину није ни рутински, ни

116 „Старом Андерсону је стало срце, те исте ноћи, умро је прошапутавши једну једину реч: „Срање.“

стало му је срце, те исте ноћи, умро је прошапутавши једну једину реч: „Срање.“

те исте ноћи, умро је прошапутавши једну једину реч: „Срање.“

једну једину реч.

једну једину (Барико 2006: 102).

117 Ваља напоменути да је и овде у српском преводу изневерена визуелна структура оригинала. Типографске белине су скраћене за по један ред, док је од типографске белине која следи након овог одломка у преводу остала само једна трећина.

спонтан процес, већ дубоко рефлексиван, барем у својим почетним фазама, а када се хиљаду страна сведе на неколико речи онда наступа интуиција која ће и њих неколико свести на једну која ће моћи да „каже“ море:

Важно је покушати казати га. Неко ће слушати (...)

– А јесу ли неопходни сви они листови папира да би га казао?

(...)

– Па, не баш. Ако је неко заиста вешт, довољно би му било тек неколико речи... Можда би почео с толико много страница, али би онда, мало-помало, пронашао праве речи, оне које у једном даху кажу све остале, и од хиљаду страница дошао би на сто, а онда на десет, а онда би их оставио ту, да чекају, све док сувишне речи не одлепшају са листова, и онда би само требало да сакупи оне које остану, и да их сажме у неколико речи, десет, пет, тек толико да ти на крају, посматрајући их изблиза, и ослушкујући их, у руци остане само једна, једна једина. И ако је кажеш, казаћеш море“ (Барико 2022а: 192).

ЗАКЉУЧАК

Барико, попут многих постмодерних писаца, радо бира историјске теме, враћа се на већ познате догађаје да их још једном представи читаоцу кроз визуру својих ликова. У роману *Ова прича* пише о бици код Кобарида, Првом светском рату, рађању фашизма у Италији, ауто-трци Париз–Мадрид (1903); док у роману *Океан море* сведочи о бродолому фрегате „Медуза“. Приступ темама је увек плуралистички што представља резултат постмодернистичке скепсе: довођења у сумњу могућности објективног сазнања прошлог догађаја и постојања апсолутне истине. У контексту историјског, Барико се бави питањем последица које турбулентни периоди остављају на јунаке као појединце и на читаве колективе, питањем злочина, освете и опроштаја; кроз приче о појави првих возова, аутомобила, ровова у Великом рату, бави се и епохалним проналасцима и утицајем који они имају на животе људи. Историјска тема је некада неупадљива, скоро неприметна, чита се у позадини догађаја, то су све оне информације до којих читалац долази узгред: о географској позицији и култури Јапана, о начину извођења опера у 18. веку, о историјату ровова, о психолошком профилу колонизатора.

Компетенције историје и приче поклапају се у оном делу у коме се на њих гледа као на „дискурсе, људске конструкције“ и „означавајуће системе“ (Хачион 1996: 163), оне се, међутим, међусобно удаљавају када се посматрају као репрезенти фактографског и фиктивног. Сама прича у Бариковом делу мења своје улоге и значења у зависности од контекста: од посебног је значаја у процесу рехабилитације јунака који се вербализацијом ослобађају преживљених траума, често је опсесивна, може бити у функцији мистификације ликова, или пак представља искривљени одјек збивања. У контексту постмодернистичке тежње за повратком на приповедачку традицију, Барико посебну пажњу посвећује причи која се приповеда и слуша, „фоничкој супстанци“, звуку и ритму. Значајне експерименте у том правцу представљају његове *тотем* и *ридинг* представе.

Ауторова опсесивна тема/прича, коју у већој или мањој мери провлачи кроз сва своја дела, јесте она о реду и хаосу. У том смислу он дела контрадикторно, са једне стране, трагом постмодерниста укида границе жанровске и временске, границе између фактографског и фиктивног, добра и зла, нормалности и лудила; са друге стране, његови јунаци очајнички уводе ред тамо где могу. Ликови такође

имају своје приче. Типичан Бариков јунак бескомпромисно је аутентичан и са презиром се односи према могућности прилагођавања ставовима и вредностима „спољашњег света“.

И коначно, аутор читаоца води са друге стране историјског, ка онтолошким, естетским, епистемиолошким питањима: говори о моћи, лепоти и савршенству творевине, размишља о могућностима човековог сазнања себе и света, о компетенцији науке и приче у том погледу, и наслућује да суштинско остаје неизрециво.

Бариков књижевни опус одликују препознатљиве стилске специфичности. Музичке структуре често се примењују на нивоу текста, лајтмотиви и понављање мањих и већих језичких целина доприносе музикализацији и ритмизацији и карактеришу јунаке. Многобројна су онеобичења на графолошком нивоу. Писац често и радо користи курзивно писмо за истицање онога што сматра важним, курзивом слика и промену просторне перспективе, односно приближавање локомотиве у роману *Замкови гнева* (Слика 2). Типографске белине такође представљају значајно изражајно средство. Почетак романа *Ова прича*, у коме се приповеда о пионирским временима аутомобилизма, прошаран је насумичним белинама унутар редова. На овај начин читалац је визуелно припремљен за причу о новом и другачијем и пре него што се упустио у читање (Слика 1). У роману *Океан море* белине раздвајају секвенце сећања јунака: нарација се нагло прекида у средини реда и наставља се у следећем, испод места на коме је прекинута (Слика 3), док у делу *Ова прича* двоструке празнине одвајају блокове мисли јунака (Слика 4). У роману *Замкови гнева* има страница на којима је само неколико речи. Некада се на тај начин представља збуњеност јунака, његова „белина у глави“ (Слика 5), а некада су речи овако драматично издвојене од остатка текста да би се указало на њихову важност (Слика 6). Типографска белина је ауторов говор у говору и поприма различита значења у зависности од контекста у коме се налази, може да означава време потребно за размишљање у процесу тражења концизнијег израза, музичку паузу пренесену у контекст књижевног текста и слично.

Аутор шаље поруке читаоцу и кроз опозицију великих и малих слова, што је посебно видљиво у дијалозима у првом поглављу дела *Без крви*, где је све оно што је изговорено повишеним тоном написано великим, док је оно што је изречено шапатом и нормалним гласом написано малим словима. Безимени јунаци у роману *Ова прича* и они које аутор именује малим, или само почетним словом, метафора су за деперсонализацију човека у ратним условима.

Многобројне интерпункцијске неправилности такође су носиоци порука. Изостављање запете често има функцију да убрза нарацију и кондензује израз; изостанак тачке у конфузним реченицама пуним понављања неретко представља рефлексију менталне конфузије јунака. Дугим, несегментираним пасусима, који могу да обухватају и читаве стране, углавном се инсистира на аутоматизму казивања и непостојању паузе у нарацији; са друге стране, кратке реченице чије делове аутор жели да истакне смештају се у неколико редова. У дијалозима, употребом тачке уместо две тачке, инсистира се на ауторитарности изреченог, речи јунака стављају се у исту раван са ауторовим говором. Барико често и радо користи косу црту као интерпункцијски знак, њоме означава „прекид реченице, а не, попут тачке, само њен крај“ (Барико 2001).

У српском преводу уочени су извесни пропусти у преношењу онеобичења која су присутна у оригиналу на нивоу интерпункције, типографских белина, употребе великих и малих слова, што у Бариковом случају не представља само питање форме већ и проблем изневеравања ауторове идеје.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреис 1977: Јосип Андреис, *Музичка енциклопедија*, Загреб: Југославенски лексикографски завод.
- Андрић 1981: Иво Андрић, О причи и причању, *Историја и легенда*, Сарајево: Свјетлост.
- Арент 2000: Хана Арент, Ајхман у Јерусалиму (са енглеског превео Ранко Мاستиловић), *Реч – часопис за књижевност, културу и друштвена питања*, бр. 57.3, Београд: Радио Б92, 37–44.
- Арнак 2017: Marie Arnac, Il giovane genio in fuga. Gould dans le roman City d’Alessandro Varicco, *Italies*, 21, pp, 111–125.
- Асман 2011: Алаида Асман, *Дуга сенка прошлости: култура сећања и политика повести* (са немачког превела Дринка Гојковић), Београд: Библиотека 20. век.
- Асман 2011: Јан Асман, *Култура памћења: писмо, сећање и политички идентитет у раним високом културама* (са немачког превео Никола Б. Цветковић), Београд: Просвета.
- Ахметагић 2014: Јасмина Ахметагић, *Приповедач и прича*, Лепосавић: Институт за српску културу.
- Бертоша 2002: Мирослав Бертоша, *Изазови повијесног заната: локална повијест и свеопћи модели*, Загреб: Антибарбарус.
- Барико 1997: Alessandro Varicco, *Il genio in fuga. Due saggi sul teatro musical di Gioachino Rossini*, Torino: Einaudi.
- Барт 2005: Ролан Барт, Дискус историје (са француског превела Марија Панић), *Тхт – Студентски часопис за књижевност и теорију књижевности*, Београд, (9–10), 38–44.
- Бродел 1992: Фернан Бродел, *Списи о историји*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: Basel Van der Kolk, Onno van der Hart, The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma, Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: John Hopkins University Press, 158–183.
- Вејн 1997: Пол Вејн, *Да ли су Грци веровали у своје митове?* (са француског

- превео Павле Секеруш), Нови Сад: Светови.
- Велш 2000: Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна* (са немачког превела Бранка Рајлић), Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића.
- Голдштајн 2005: Sasha Goldsztein, *La génération du silence*, in: *Fondation Auschwitz* (bulletin trimestrielle), n. 86 (janvier – mars), 113–129.
- Ди Бари 2008: Isabella di Bari, *L'idea di letteratura in Alessandro Baricco: Il rapporto con la critica, la narrativa, l'esperienza cinematografica*, Patti: Kimerik Edizioni.
- Ђуришић, Ратковић, Скоко, Живојиновић, Војводић 1976: Митар Ђуришић, Борислав Ратковић; Саво Скоко, Драгољуб Живојиновић, Михајло Војводић, *Први светски рат, општа историја*, Цетиње: Обод (Београд – Србија).
- Еванс 2007: Ричард Џ. Еванс, *У одбрану историје* (са енглеског превео Ристо Тубић), Београд: Српска књижевна задруга.
- Изненги* 2002: Mario Isnenghi, *La grande guerra*, Milano: Giunti editore.
- Изненги* 1981: Mario Isnenghi, Introduzione, in: Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Milano: Arnoldo Mondadori, 5–11.
- Карут 1995: Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Карут 1996: Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Квас 2011: Корнелије Квас, *Истина и поетика*, Нови Сад: Академска књига.
- Кибеди Варга 1990: Aaron Kibédi Varga, *Le récit postmoderne, Littérature, 77* (1990): 10–21.
- Киш 1991: Данило Киш, *Горки талог искуства*, Београд: БИГЗ.
- Кијантарето 2005: Jean-François Chiantaretto, *Le témoin interne*, Paris: Aubier.
- Клајн, Шипка 2008: *Велики речних страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
- Клајн 2006: Иван Клајн, *Италијанско-српски речник*, Београд: Нолит.
- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Кристал 1987: Дејвид Кристал, *Кембричка енциклопедија језика*, Београд: Нолит.
- Куљић 2006: Тодор Куљић, *Култура сећања, теоријска објашњења употребе прошлости*, Београд: Чигоја штампа.

- Леви-Строс 1978: Клод Леви-Строс, *Дивља мисао* (са францског превели Јелена и Бранко Јелић), Београд: Нолит.
- Лиотар 1990: Франсоа Лиотар, *Постмодерна протумачена деци* (са француског превела Ксенија Јанчин), Загреб: Аугуст Цесарец: Напријед.
- Лиотар 2005: Франсоа Лиотар, *Постмодерно стање извештај о знању* (са француског превела Татиана Тадић), Загреб: Ибис графика.
- Липтон 2015: Брус Липтон, *Биологија веровања* (са енглеског превела Јасмина Стојановић), Београд: Верба.
- Лукић 2012: Злата Лукић, Књижевности и историја од Аристотела до историографске метафикције, *Наслеђе*, 9 (21), стр. 37–48.
- Марчетић 2009: Адријана Марчетић, *Историја и прича*, Београд: Завод за уџбенике.
- Матеј: Јеванђеље по Матеју, *Нови завет*.
- Мафија 2007: Данте Мафија, *Антологија италијанске поезије двадесетог века* (са италијанског превела Милана Пилетић), Београд: Паидеиа.
- Милграм 1990: Стенли Милграм, *Послушност ауторитету* (са енглеског превела Ивана Спасић), Београд: Нолит.
- Миленковић 2001: Павле Миленковић, Фернан Бродел и дуго трајање, *Социологија* (2001) вол. 43, бр. 1, стр. 59–80.
- Офенштад 2002: Nicolas Offenstadt, *Les Fusillés de la Grande Guerre et la mémoire collective (1914– 1999)*, Paris: Edition Odile Jacob.
- Паран 2006: Parent, Anne Martine, Trauma, témoignage et récit: la dérouté du sens, *Portée*, vol. 34, br. 2–3, 113–125.
- Петровић 2011: Љиљана Петровић, Сећање на Кобарид у делу *Ова прича* Алесандра Барика – историјска и метафизичка димензија, *Зборник радова са II научног скупа младих филолога Србије*, година II/ књига 2, ФИЛУМ, Крагујевац, стр. 195–200.
- Петровић 2012: Љиљана Петровић, Traumatisme – identité et communication dans l’oeuvre de Japrisot et Baricco, *Proceeding of the Conference Comparativism, Identity, Communication*, Craiova, стр. 136–145.
- Петровић 2017: Љиљана Петровић, Траума и временска дислокација у роману *Ова прича* Алесандра Барика, *Зборник радова са конференције Језик, књижевност, време – књижевна истраживања*, Филозофски факултет у Нишу, стр. 511–523.

- Петровић 2019: Љиљана Петровић, Artistic challenges of Alessandro Baricco – Literature and music, *Facta Universitatis, series Visual Arts and Music*, vol. 5, no 1, pp. 49–57.
- Петровић 2021a: Љиљана Петровић, Траума – меморија и нарација: А. Барико и С. Жапризо, *Зборник радова са XV међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*. Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, књига II/1, стр. 223–233.
- Петровић 2021б: Љиљана Петровић, Baricco e Japrisot tra storia e memoria – trauma transgenerazionale, *Наслеђе*, Крагујевац, година XVIII/број 49, стр. 277–288.
- Петровић 2023а: Љиљана Петровић, Rehabilitation of Baricco’s and Japrisot’s heroes in the light of modern criticism, *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*. књига. 53, бр. 3, стр. 87–102.
- Петровић 2024: Љиљана Петровић, Хармонија и дисхармонија у делу Малапартеа и Барика: динамика и етичко одређење, *Зборник радова са IX националног скупа са међународним учешћем БАРТФ*, у штампи, Факултет уметности, Ниш, стр. 89–98.
- Петровић 2023в: Љиљана Петровић, Baricco in Rossini’s mirror, in: *Facta Universitatis, series Visual Arts and Music*, vol. 9, no. 2, pp. 133–142.
- Рибникар 2006: Владислава Рибникар, Историја и траума у романима Давида Албахарија, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 54, свеска 3, 2006, стр. 613–641.
- Рутије 2012: Elisabeth Routhier, *L’intermédialité du texte littéraire Le cas d’Ocean mer d’Alessandro Baricco*, Montréal: Université de Montréal.
- Сирилник 2010: Борис Сирилник, *Аутобиографија једног страшила* (са француског превео Душан Јанић), Нови Сад: Академска књига.
- Сковран, Перичић 1991: Душан Сковран, Властимир Перичић, *Наука о музичким облицима*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Станојчић 2010: Живојин Станојчић, *Граматика српског књижевног језика*, Београд: Креативни центар.
- Фелман, Лауб 1992: Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*, London: Routledge.
- Ферони 2005: Ђулио Ферони, *Историја италијанске књижевности, Том II* (са италијанског превели Мила Самарџић, Саша Модерц и други), Подгорица: ЦИД и Београд: ЈП Службени лист СЦГ.

- Фројд 1979: Сигмунд Фројд, *Мојсије и монотеизам* (са немачког превео Божидар Зец), Београд: Графос.
- Фројд 2006: Сигмунд Фројд, *Психологија масе и анализа ега: изабрани списи* (са немачког превео Божидар Зец), Београд: Федон.
- Хартман 1995: Geoffrey Hartman, *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*, *New Literary History*, vol. 26, No. 3, 537–563.
- Хачион 1996: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција* (са енглеског превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић), Нови Сад: Светови.
- Хачион 2021: Линда Хачион, *На почетку теоретизирања адаптације: шта? ко? зашто? како? где? Када* (са енглеског превела Наташа Кампмарк), *Поља: месечник за уметности и културу*, бр. 530, 70–91.
- Хемингвеј 1977: Ернест Хемингвеј, *Збогом оружје* (са енглеског превео Радојица В. Ћировић), Нови Сад: Матица српска.
- Херман 2010: Џудит Херман, *Траума и опоравак: структура трауматског доживљаја* (са енглеског превела Љиљана Миочиновић), Нови Сад: Психополис институт.
- Хирш 1998: Marianne Hirsch, *Past Lives: Postmemories in Exile*, in: Susan Rubin Suleiman, *Exile and creativity, Signposts, travelers, outsiders, backward glances*, Durham and London: Duke University Press.
- Шуваковић 1995: Мишко Шуваковић, *Постмодерна*, Београд: Народна књига.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Ауђас 2007: Corrado Augias: *Enigma Caporetto*: <<http://www.grandeguerra.rai.it/articoli/enigma-caporetto/23667/default.aspx>>, 17. 10. 2014.
- Барико 2001: Alessandro Baricco, „La punteggiatura“, *La Repubblica*, <https://digilander.libero.it/alessandrobaricco/ipsescrispit/articoli_letteratura/punteggiatura.htm>, 28. 3. 2023.
- Барико, Тараско, Вачис 2003: Alessandro Baricco, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, „Totem. L'ultima tournée“, <<http://www.oceanomare.com/news/archivio/totemultima.htm>>, 23. 10. 2014.
- Барико 2005: Alessandro Baricco, Com'è nata Questa storia, <http://www.oceanomare.com/news/archivio/qsstoria_uscita.html>, 23. 2. 2014.
- Барико 2006: Alessandro Baricco, Cari critici, ho diritto a una vera stroncatura, *La Repubblica*, <http://www.repubblica.it/2006/c/sezioni/spettacoli_e_cultura/baricco/baricco/baricco.html>, 23. 2. 2014.
- Барико 2010: Alessandro Baricco, Passi nella neve (1/2), *Retro scena*, <<https://www.youtube.com/watch?v=xcBY2r8l7-A>>, 21. 9. 2014.
- Барико 2010: Alessandro Baricco, Passi nella neve (2/2), *Retro scena*, <<https://www.youtube.com/watch?v=BNtCdTxgOfA>>, 21. 9. 2014.
- Барико 2011: Alessandro Baricco, Premio “La storia in un romanzo”, <<https://www.youtube.com/watch?v=gQrhtbWnQhc>>, 10. 10. 2014.
- Барико 2015: Алесандро Барико, Нови варвари, *Савремени светски писци*: РТС Културно-уметнички програм, <<https://www.youtube.com/watch?v=dXTN6hZRJaw>>, 14. 2. 2023.
- Варанели 2010: Stefano Varanelli, La battaglia di Caporetto la sconfitta più dura, <<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/video/la-battaglia-di-caporetto/2695/default.aspx>>, 17. 12. 2013.
- Зимбардо 2008: Philip Zimbardo, The psychology of evil, <http://www.ted.com/talks/philip_zimbardo_on_the_psychology_of_evil?language=en#t-1366896>, 29. 4. 2014.
- Катнић Бакаршић 2018: Марина Катнић Бакаршић, Градација на нивоу текста, *Градација: Од фигуре до језичке категорије*, <<https://mail.stilistika.org/7-gradacija-na-nivou-teksta>>, 19. 6. 2023.

- Кореар, Савињи 2013: Corréard Alexandre, Savigny J. B. Henri, *Naufnage de la frégate la Méduse*, Internet Archive, <https://archive.org/details/naufnagedelafrga00corr/page/n5/mode/2up?view=theater>, 14. 11. 2022.
- Маринети, Филипо Томазо: Манифест футуризма, *Le Figaro*, <http://knjizarnica.weebly.com/uploads/2/4/6/7/24671564/manifest_futurizma.pdf>, 24. 12. 2023.
- Маринети, Филипо Томазо: Filippo Tommaso Marinetti, Il manifesto tecnico della letteratura futurista <<<https://www.liceomorgagni.edu.it/sites/www.liceomorgagni.it/files/materiali-docente/marinetti.pdf>>, 24.12. 2023.
- Маринети, Филипо Томазо: F. T. Marinetti della Reale Accademia d'Italia, La tecnica della Nouva Poesia, estratto dalla „Rassegna Nazionale“ Aprile 1937-XV, <<https://www.futurismo.org/la-tecnica-della-nuova-poesia/>>, 24. 12. 2023.
- Ницевич 2010: Ewa Magdalena Nicewicz, *Il caso Baricco: nella trappola di postmodernismo*, Università degli Studi di Padova, https://www.research.unipd.it/retrieve/e14fb26f-e4f8-3de1-e053-1705fe0ac030/ewa_nicewicz_tesi_padova.pdf, 20. 9. 2022.
- Оливеро 2005: Dario Olivero, La guerra, l'amore, i motori. Esce il nuovo libro di Baricco, *La Repubblica Spettacoli & Cultura.it*, <http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/librobaricco/librobaricco/librobaricco.html>, 10. 11. 2014.
- Петровић 2015: Љиљана Петровић, *Историја, траума и трагање у делима Барбиса, Малапартеа, Жапризоа и Барика*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/4304/Disertacija160.pdf?sequence=6&isAllowed=y>>, 25. 9. 2023.
- Палибрк 2017: Ивана Палибрк, *Карактеристични графостилемски поступци у модерној англоамеричкој и српској књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/8540/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y>>, 5. 7. 2022.
- Пивано 2008: Fernanda Pivano, Perchè Baricco – recensione di *Castelli di Rabbia*, <https://ilmestieredileggere.wordpress.com/2008/10/10/perche-baricco-recensione-di-castelli-di-rabbia-alessandro-baricco/>, 23. 1. 2015.

- Сера 2005: Michele Serra, *Il motore dio del secolo*, *La Repubblica*, 11. 11. 2005, <http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=1174601>, 24. 2. 2014.
- Сплав Медуза 2020: 10 choses à savoir sur « Le Radeau de la Méduse » – Culture Prime, France TV Arts, <<https://www.youtube.com/watch?v=s9EstP8lLgM>>, 14. 11. 2022.
- Српско друштво за музичку теорију, Рондо форма, *Појмовник музичке теорије*, <<https://pojmovnik.sdmr.rs/rondo-forma/>>, 20. 10. 2022.
- Тотем 1998: Il Totem di baricco sfida la televisione, Archivio>la Repubblica.it <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/12/19/il-totem-di-baricco-sfida-la-televisione.html>>, 12. 12. 2018.
- Трекани: Treccani <<https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-baricco>>, 20. 10. 2022.

ИСТРАЖИВАЧКИ КОРПУС:

- Барико 2006: Алесандро Барико, *Замкови гнева* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико 2007а: Алесандро Барико, *Ова прича* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико, Моизио 2007б: Алесандро Барико, Лучија Моизио, *Шпанска партија* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико 2007ц: Алесандро Барико, *Сити* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико 2014а: Алесандро Барико, *Без крви* (са италијанског превела Бранка Новаковић), Београд: Паидеиа.
- Барико 2014б: Алесандро Барико, *Свила* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико 2014ц: Алесандро Барико, *Мр. Гвин* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа.
- Барико 2022а: Алесандро Барико, *Океан море* (са италијанског превела Елизабет Васиљевић), Београд: Паидеиа, Службени гласник.
- Барико 2022б: Алесандро Барико, *Пијаниста* (са италијанског превела Ана Србиновић), Београд: Паидеиа, Службени гласник.
- Baricco 2002а: Alessandro Baricco, *Senza sangue*, Milano: RCS Libri.
- Baricco 2002б: Alessandro Baricco, *City*, Milano: Feltrinelli.
- Baricco, Moisisio 2004: Alessandro Baricco, Lucia Moisisio, *Partita spagnola*, Roma: Audino.
- Baricco 2005: Alessandro Baricco, *Questa storia*, Milano: Feltrinelli.
- Baricco 2006: Alessandro Baricco, *Oceano mare*, Bergamo: Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Baricco 2016: Alessandro Baricco, *Seta*, <https://archive.org/details/BariccoAlessandroSeta>
- Baricco 2017: Alessandro Baricco, *Mr Gwyn*, Milano: Feltrinelli.
- Baricco 2022а: Alessandro Baricco, *Castelli di rabbia*, Milano: Feltrinelli.
- Baricco 2022б: Alessandro Baricco, *Novecento*, Milano: Feltrinelli.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Ајхман, Адолф (Adolf Otto Eichmann) 60
Андреис, Јосип (Јосип Андреис) 24
Андрић, Иво (Иво Андрић) 90
Арендт, Хана (Hannah Arendt) 59, 60
Аристотел (Αριστοτέλης) 14
Асман, Алаида (Aleida Assmann) 42, 43, 51, 52, 57, 62
Асман, Јан (Jan Assmann) 50
Ауђас, Корадо (Corrado Augias) 12
Ахметагић, Јасмина (Јасмина Ахметагић) 61

Б

- Барт, Ролан (Roland Barthes) 10
Бенјамин, Валтер (Walter Bendix Schonfiles Benjamin) 13, 29
Бени, Стефано (Stefano Benni) 20
Бифињанди, Донатела (Donatella Biffignandi) 15
Ботичели, Сандро (Sandro Botticelli) 83
Бродел, Фернан (Fernand Braudel) 31, 32
Брукс, Питер (Peter Brooks) 61
Буонароти, Микеланђело (Michelangelo Buonarotti) 83

В

- Валчић Лазовић Неда (Неда Валчић Лазовић) 30
Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 21
Варанели, Стефано (Stefano Varanelli) 12
Вачис, Габриеле (Gabriele Vacis) 18,19
Ван Дајк, Антонис (Anthonis van Dyck) 83
Ван дер Харт, Оно (Onno van der Hart) 44, 62, 68
Ван дер Колк, Басел (Bassel A. van der Kolk) 44, 62, 68
Вејн, Пол (Paul Veyne) 11
Велш, Волфганг (Wolfgang Welsch) 9, 41
Војводић, Михаило (Михаило Војводић) 12

Г

Говони, Корадо (Corrado Govoni) 35
Голдштајн, Саша (Sasha Goldshtein) 52

Д

Ди Бари, Изабела (Isabella di Bari) 7
Дикенс, Чарлс (Charles Dickens) 19

Ђ

Ђуришић, Митар (Митар Ђуришић) 12, 51
Ђото (Giotto di Bondone)

Е

Еванс, Ричард (Richard Evans) 3
Емануеле III, Виторио (Vittorio Emanuele III di Savoia) 12
Еотвос, Петер (Peter Eotvos) 6
Есхил (Αἰσχυλός) 19

Ж

Жане, Пјер (Pierre Janet) 62
Жерико, Теодор (Théodore Géricault) 13
Живојиновић, Драгољуб (Драгољуб Живојиновић) 12
Жирар, Франсоа (François Girard)

З

Зимбардо, Филип (Philip G. Zimbardo) 6

И

Изненги, Марио (Mario Isnenghi) 12, 50, 52

К

Кадорна, Луиђи (Luigi Cadorna) 52, 56
Кант, Имануил (Immanuel Kant) 44
Карут, Кети (Cathy Caruth) 42, 43, 45, 48, 61
Катнић Бакаршић, Марина (Марина Катнић Бакаршић) 25

Квазимодо, Салваторе (Salvatore Quasimodo) 35
Квас, Корнелије (Корнелије Квас) 14
Кибеди Варга, Арон (Aron Kibédi Varga) 3, 11
Кијантарето, Жан-Франсоа (Jean-François Chiantaretto) 43
Киш, Данило (Данило Киш) 14
Клајн, Иван (Иван Клајн) 21, 52
Кореар, Александар (Alexandre Corréard) 13
Ковачевић, Милош (Милош Ковачевић) 4, 5, 25, 64
Кристал, Дејвид (David Crystal) 4, 5, 64
Куљић, Тодор (Тодор Куљић) 50

Л

Ланцман, Клод (Claude Lanzmann) 61
Лауб, Дори (Dori Laub) 43
Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 11
Лиотар, Жан-Франсоа (Jean-François Lyotard) 8, 9, 17, 21, 29
Липтон, Брус (Bruce Lipton) 29
Лукић, Злата (Злата Лукић) 14

М

Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 34
Маркезини, Данијеле (Daniele Marchesini) 15
Марчетић, Адријана (Адријана Марчетић) 4, 14
Матеј, Јеванђелист (Јеванђелист Матеј) 81
Мафија, Данте (Dante Maffia) 36
Мезеи, Мари (Mari Mezei) 6
Мелвил, Херман (Herman Melville) 20
Метастазио, Пјетро (Pietro Metastasio) 15
Милграм, Стенли (Stanley Milgram) 59
Миленковић, Павле (Павле Миленковић) 3, 31, 32
Моизио, Лучија (Lucia Moisisio) 19
Мос, Кејт (Kate Moss) 20

Н

Ницевич, Ева Магдалена (Ewa Magdalena Nicewicz) 8, 15, 16, 17, 21, 23

О

Оливеро, Дарио (Olivero Dario) 31

Оро, Хектор (Hector Horeau) 15

Офенштад, Никола (Nicolas Offenstadt) 56

П

Палацески, Алдо (Aldo Palazzeschi) 35

Паран, Ан Мартин (Anne Marie Parent) 61

Палибрк, Ивана (Ивана Палибрк) 4, 5, 35

Перичић, Властимир (Властимир Перичић) 24

Петровић, Љиљана (Љиљана Петровић) 7, 16, 17, 21, 41, 42, 45, 49, 50, 51, 53, 55, 82, 89

Платон (Πλάτων) 14

Пивано, Фернанда (Fernanda Pivano) 6, 7

Порпора, Никола (Nicola Porpora) 15

Пруст, Марсел (Marcel Proust) 20

Р

Расел, Клајв (Clive Russell) 20

Рибникар, Владислава (Владислава Рибникар) 45, 46, 47

Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 19

Ромел, Ервин (Erwin Rommel) 12, 51

Роси, Паоло (Paolo Rossi) 20

Росини, Ђоакино (Giacchino Rossini) 19, 21

Ружди, Салман (Salman Rushdie) 20

С

Савињи, Анри, (Henri Savigny) 13

Сака, Марио (Mario Saccà) 56

Селинџер, Џером Дејвид (Jerome David Salinger) 20

Сера, Микеле (Michele Serra) 9

Сирилник, Борис (Boris Cyrulnik) 61, 69

Скарсела, Алесандро (Alessandro Scarsella) 23

Сковран, Душан (Душан Сковран) 24

Скоко, Саво (Саво Скоко) 12

Скурати, Антонијо (Antonio Scurati) 15

Станојчић, Живојин (Живојин Станојчић) 37

Т

Тараско, Роберто (Roberto Tarasco) 18, 19

Торнаторе, Ђузепе (Giuseppe Tornatore) 6

Тукидид (Θουκυδιδης) 20

У

Унгарети, Ђузепе (Giuseppe Ungaretti) 36

Ф

Фелман, Шошана (Shoshana Felman) 43, 47

Ферони, Ђулио (Giulio Ferroni) 7, 35, 58, 59

Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 20

Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 42, 43, 44, 62

Х

Харлан, Дејвид (David Harlan) 3

Хартман, Џефри (Geoffrey Hartman) 45, 46

Хачион, Линда (Linda Hutcheon) 10, 13, 29, 94

Хемингвеј, Ернест (Ernest Hemingway) 19, 20, 50, 56

Херман, Џудит (Judith Lewis Herman) 43

Хирш, Маријан (Marianne Hirsch) 57

Хиршбигел, Оливер (Oliver Hirschbiegel) 60

Хорације (Quintus Horatius Flaccus) 14

Ц

Цукони, Ђована (Giovanna Zucconi) 20

Ч

Читати, Пјетро (Pietro Citati) 7

Џ

Џејмс, Џојс (James Joyce) 19

Џоли, Анђелина (Angelina Jolie) 6

Ш

Шеринг, Пол (Paul Scheuring) 60

Шипка, Милан (Милан Шипка) 21

Шомаре, Иг Дируа (Hugues Duroy de Chaumareys) 13

Шуваковић, Мишко (Мишко Шуваковић) 4, 69, 77



ISBN 978-86-7500-043-3



9 788675 000433

2024. година