

РАТОВИ СВИТАЦА

Милан Мицић, *Чуго у Банайџу*, Академска књига, Нови Сад 2023

„Када се окренуо од аутомобила ка њима, после двадесетак секунди, није их било. Остале су њихове фигуре у ваздуху са рупама и ранама што су у међувремену сијале.

Боже. У Банайџу још увек љирају рајшови свиџаца, помислио је наредник Марческу.”
(Милан Мицић, *Чуго у Банайџу*)

Прозна књига *Чуго у Банайџу* функционише и као збирка приповедака чврсте унутрашње структуре и кохеренције, али и као роман, с обзиром на то да се без обзира на фрагментарност која је оличена у поглављима, ипак запажа нит континуираног приповедања које се креће у десет одељака: „Чудо у Банату”, „Несаница”, „Дуга историја револуције”, „Мук”, „Весела прича о нестајању”, „Мала поема о бездушности”, „Прича у којој нико није умро (сем коња Рудолфа)”, „Кратка повест о амнезији”, „Банатска балада о прогонству” и „Прича помало обдарена зебњом и летењем”. Све приповетке или поглавља подлегнута су додатној фрагментаризацији, тако што су подељена на микроцелине обележене арапским бројевима, што се све може третирати као семантички значајан поступак. С обзиром на то да је, условно речено, *рађња* књиге смештена у године непосредно после Првог светског рата (1919–1922) када су исцртане нове линије граница и створене државе попут Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, у народу и народима који су живели и живе на тлу некадашње Аустроугарске, што је зачињено и последицама Руске револуције, настала су комешања и хаос миграција као посебна траума, која, литерарно гледано, није прошла кроз катарзу уметничке обраде: „много људи кренуло је *некуд љиражећи нешто у великој забуни што је хујала у њима. Превице је дошљака у овом свейџу. Превице је дошљака у смислу*, мислио је паметно Гена Козловачки” (сви делови цитираног текста у курзиву припадају писцу). О сваком човеку понаособ мало се зна, али је неопходно и то мало урамито сећањем или књижевношћу. Зато су неретко судбине мноштва људи исцртане у најважнијим обрисима и у тек неколико реченица на по пола до једне странице. Иако имају имена и презимена и наречени значај ти људи су напола сенке књижевних јунака, који не могу да се конституишу у класичном смислу.

Чуго у Банайџу стога се потврђује као књига-позорница на којој се представљају стварне личности које, глумећи књижевне јунаке, постају изобличена лица или циркуске приказе. Они су сви епизодисти историјске представе која се непрестано одвија без обзира на то да ли је 1919. или 2019. година, јер је заматак приче Милана Мицића задат пре сто-

тинак година: „Организаџор насиља ковач срџскоцрњански Велемир Веџоја Мрквић, џознаџи ребеланџи и џредак џисца ове џриче налази се у џришвору”. Индикативно је што се на корицама Миџићеве књиге налази фотографија „Циркуса у Великом Бечкереку, око 1910, из збирке Ференца Немета”, али и што се већ у првом поглављу апострофира долазак путујућег позоришта *Ружичка*, а у „Несаници” циркус *Олимпија* из Трста. То не само да сугерише како је простор Баната постао циркуски већ и да су приповедачки поступци подређени оваквом виђењу. Сваки сегмент обележен бројем може се третирати као циркуска тачка, у којој се живот човека акробатски преврће и окреће пред непрестаном опасношћу од пада и сигурне смрти. Као пример може се навести осми фрагмент „Мале поеме о бездушности”:

Почетком 1919. године дошао је из рата, из Русије, кући у Ђорави сокак у Фердину, Ђура Шушуљев. На рамену носио је озбиљну рупу од метка, а у души чисто дисање и задовољство што је жив.

Са њим, из Русије, стигла је и његова жена Дарја Петровна. Била је висока, плавокоса и плавоока, издуженог лика попут чапље јер је ваљда и свет из којег је долазила био издуженији од Баната.

Лепо су се гледали Ђура Шушуљев и Дарја Петровна и пуштали из тела сочне уздахе. Када би се Ђура мало одмакао, она би му погледом сла-ла чежњиве понуде.

Ђурини родитељи мајка Ружа и отац Сава изашли су да их поздраве. И Ђурина жена Мара Шушуљев са двоје деце.

Агамемноновска сцена повратка из рата исказује сву драму траги-комички виђеног Ђуре Шушуљева, будући да епилог може да подразумева Клитемнестрину секиру освете за прељубу, али и потенцијално духовит приказ оличен у међусобној тучи, тј. „летењу перја” између Дарје и Маре на пример. Ђурин живот се окреће наглавачке или ти постаје на-лик на циркус, након додира са смрћу тешким рањавањем. На том тра-гу и верне жене силом ратних прилика промене по неколико љубавника, а мушкарци пожелеле да буду даме, попут Ленарда Рењеа.

Када је реч о графостилематском уређењу текста, упадљиво је да су поједине реченице или пасуси стављени у заграде, иако би несметано могли да функционишу и без њих. Међутим, могућно је да је писац овако суптилним нијансирањем значења потенцијално сугерисао да те делове текста можемо третирати као својеврсне дидаскалије, тј. ирони-ју свезнајућег приповедача. У имагинативној равни текст у заградама одговара *над* позицији приповедања, а чини се да ако се књига третира као позорница, те речи изговара шаптач или коментатор.

Разуме се, поставља се питање зашто Милан Миџић бира и функцио-нализује циркус и позориште у роману као метафоре за послератни хаос. Ги Дебор, наиме, у *Друшћиву сџекџакла* наводи да су театар и фестивали

имали за циљ да допринесу изградњи сцене, која би служила као центар уједињавања. Писац очигледно разрађује Деборову поставку, јер иронизује чин уједињења Срба, Хрвата и Словенаца под окриље монархије која је, по свему судећи, и метафорички и буквално, оличење циркуса. Свест о сто година које дели тај историјски тренутак од садашњег била би апел на памћење и самосвест о природи таквог уједињења које је, у складу са насловом петог поглавља „Весела прича о нестајању” илити погубна опсена.

С тим у вези била би и барем два истакнута аспекта, који се тичу питања ћутања и глувонемости, али и човека поистовећеног са границом. Глувонемост је, наиме, карактерна црта бројних ликова, али се јавља и мотив „светске буке” и слух Крсте Рајића, „насут хуком”. Ноћу је лутало пољем глувонемо дете – Јозеф Линстер; Јано Сурови био је глувонемим чистач бордела; глувонемим јатак Младен Стојков скривао је Маринка Перића и Лазара Унипана, села са обе стране демаркационе линије надметала су се у ћутању, али, истовремено, „у Жамбољу дуго Срби не моћу свирајти и њевајти, мислио је Венце. *Производе велику буку од које се олуви и не разазнаје се стварносћ. Румуни ће им ћућећи ошјећи варошицу, а онда ћемо видети*”. Лајтмотив глувонемости може се барем двоструко протумачити. Најпре, активира се на оним местима која подразумевају изразиту сликовитост или, прецизније, кадрирање, па се можда може говорити о специфичном инкорпорирању елемената немог филма у оквирима карактеризације ликова, јер би се она испољила кроз визуелност. Тако је и, примера ради, нимало случајно баш стаклено око учитеља Мише Дрвењакова имало „странпутицу и уштиркани поглед и оно што је здраво око видело то је оно стаклено памтило”. Као да је залог памћења гарантован управо чулом вида, јер глувонемост онемогућава другачији вид перцепције и сазнајних могућности. С друге стране, то што је учитељево око стаклено асоцира на *око* камере или екрана, па тако и евентуалну поетику филма као документа памћења.

Ако се *Чуго у Банайу* осмотри кроз призму рилкеовског односа *видљиво–невидљиво*, стиче се утисак да уметност може бити документ којим се историјско невидљиво и заборављено може превести у хоризонт видљивог и сазнајног. То би, дакако, било важно поетичко упориште Милана Мицића, који је тематизовањем оптације у књизи *Дуго њушовање у Табану* (2020) естетски успело проговорио о деликатној теми о којој се мало писало и са становишта историографије, али и књижевности. Питање граница и судбине пограничних места и људи након уједињења 1918. године пажљиво је обрађено у *Чугу у Банайу*. Топос Жомбоља има управо ту функцију да подсети на период када је ова варошица била под окриљем Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1919–1924), али је размењена са Румунима за неколико других пограничних места.

У петом поглављу „Дуге историје револуције” читалац сазнаје да је глумац Нандор Бискоровањи глумио „границу на позоришним представама широм Баната. Ниског раста, оштрих црта лица, ситних зелених очију, на сопственој ћелавој глави исписао је, масном фарбом (*на четирци банатска језика*) реч – граница. Глумац Бискоровањи није на представама изговарао ни речи”. Померањем или стварањем граница људи мигрирају, постају дошљаци и/или напосто нестају у заораним *рујама* историјског времена. Бискоровањи наликује на Павићеве хазарске посланике, који су по телу имали тетовирану хазарску историју. С обзиром на постојање Војне границе и креирање нових, Нандор као отелотворење границе, постаје жива историја свих народа на тлу Војне крајине. Његово ћутање и подражавање границе чине га пантомимичаром. Циљ пантомиме био је стављање тела под контролу свесности, што подразумева да је пантомимичар кадар да у сваком тренутку активира своје покрете кроз свесност. Отуда се и историјска истина спознаје кроз гестове мимике који покрећу око гледаоца, а, самим тим, и њихово освешћивање.

Чуго у Банату складна је, стилски и садржајно одмерена прозна књига, писана јасно, реалистички убедљиво, али са изразитом примесом поетизације прозног исказа. Реченице су кратке, али неретко метафорички згуснуте, готово песнички устројене. Како је књига својеврсна позорница или циркус људи који глуме ликове, али и ликова који су само сенке некадашњих људи, фрагментарну структуру прати динамика карактеристична за драмски текст. Такође, ово поље отвара и значењски хоризонт немог филма, па и пантомиме, што у коначници подвлачи важност вида за очување памћења. Уметничком обрадом, тачније – литеаризацијом невидљиве историје, слике се преводе у домен видљивог и, најпосле, битног за један народ и културу.

Др Јелена Ђ. МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs