

AMINA BULIĆ

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

pregledni naučni rad

Rizom, kontingencija i naracija: Magijski realizam u romanu *Ida i asasini Reda havanskog kolibrija* Seide Beganović

SAŽETAK

U ovom radu nastojat ćemo analizirati elemente magijskog realizma i moduse funkcioniranja narativnih elemenata u romanu *Ida i asasini Reda havanskog kolibrija* spisateljice Seide Beganović ukazujući na njegovu rizomsku prirodu. Objasniti ćemo specifičnost temporalne kompozicije romana te prirode njegove motivacije i naracije dovodeći ga u dijalog s teorijskim i filozofskim promišljanjima književnosti Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija, težeći njegovom čitanju kroz pojmove kao što su rizom, razlika, ponavljanje, nomadizam, teritorijalizacija, deterritorijalizacija i manjinska književnost. Glavni cilj rada je pronalaženje modusa za interpretaciju kao i osvjetljavanje kompleksnosti procesa tumačenja te fenomena “klizanja začenja” u romanu.

Ključne riječi: magijski realizam, rizom, naracija, kontingencija

1. UVOD

Roman autorice Seide Beganović od čitaoca traži sposobnost matematičke i fizičke imaginacije, poznavanje prirodnih zakona, od kojih se pred ekspanzijom uzusa književnog teksta odustaje, kao i teorijskih i filozofskih promišljanja i poimanja vremena u koje se mora uroniti, da bi se omogućilo snalaženje u tekstu, budući da se priča opire ne samo linearnom pripovijedanju, već i onom svedenom na jednu prostorno-vremensku dimenziju. U ovom ćemo radu nastojati ukazati na to kako magijski realizam utiče na organizaciju narativnih elemenata unutar spomenutog romana, čineći njegovu prirodu rizomskom. Iako ga odlikuje

fragmentarna naracija, karakteristika te fragmentarnosti jeste umnožavanje i usložnjavanje ontoloških i temporalnih dimenzija tih fragmenata te odnosa među njima, koji u svojoj suštini, a to ćemo težiti pokazati, počivaju prije na razlici nego na sličnosti pa ovdje nije riječ o isključivo postmodernističkom romanu kao takvom. Naprotiv, u ovom radu nastojat ćemo ukazati na poetički i stilski raspon što odlikuje ovaj narativ viđen kao sponu između modernizma i postmodernizma. U konačnici, interpretacijom teksta nastojat ćemo iz ugla feminističke i postkolonijalne kritike sagledati svrhovitost njegove rizomatske forme te poetike magijskog realizma u njemu.

Rad će se, dakle, fokusirati na analizu koncepcije temporalnosti narativa, njegovog motivacijskog sklopa te prirode njegove naracije, kroz koju će se on dovesti u dijalog s teorijskim i filozofskim promišljanjima književnosti Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija, težeći njegovom čitanju kroz pojmove kao što su virtualno, realno, razlika, ponavljanje, rizom, nomadizam, teritorijalizacija, deteritorijalizacija, manjinska književnost, s konačnim ciljem pronalaženja modusa za interpretaciju kao i osvjetljavanje kompleksnosti procesa tumačenja te nemogućnosti fiksiranja značenja u romanu *Ida i asasini Reda havanskog kolibrija*.

1.1. Magijski realizam

“U kontekstu historije književnosti, magijski realizam na Zapadu razvio je oblik kombinacije realizma i nadrealizma, često s uplitanjem pretprosvjetiteljstva ili domorodačke kulture. Iako postoji istovremeno s postmodernizmom, ima snažne korijene u modernizmu, što ga smješta na križanje ovih dvaju načina umjetničkog oblikovanja” (Faris 2004: 30). Objašnjavajući poziciju magijskog realizma kao nečeg što je “izraslo iz modernizma u postmodernizam”, Wendy B. Faris oslanja se na ideju Briana McHalea po kojoj je “modernizam epistemološki, okupiran (je) pitanjem znanja, dok je postmodernizam s druge strane, ontološki, okupiran pitanjem postojanja. (U prvom se pitamo kako nešto znamo a u drugom se pitamo šta je to)” (Faris 2004: 30). Ontologija i teorijsko određenje pojma magijskog realizma u historiji književnosti veže se za dva imena: ime njemačkog kritičara Franza Roha, koji prvi koristi ovaj termin 1925. godine, pišući članak o postekspresionističkom slikarstvu (usp. Aldea 2011: 1) te ime Aleja Carpentiera i njegovo određenje pojma “la real maravilloso americano” (Carpentier 1995: 75–88) kao specifičnog i različitog od onoga što se na evropskom tlu javilo kao

nadrealizam¹. U osnovi, ono što zaključuju književna kritika i historija jeste da su supostojanje i konvergiranje različitih kultura preduvjet za pojavu ovakvog književnog fenomena pa na koncu, baš kao u odnosu realnog i magijskog koje inkorporira, nije od presudne važnosti hijerarhija već funkcionalnost.

Roman autorice Seide Beganović koji ćemo u ovom radu analizirati u periodizaciji ili podjeli tekstova nastalih unutar poetike magijskog realizma može se odrediti kao njegov *sjeverni varijetet*, koji se odlikuje manjom razinom magijskog, čiji je domet omeđen (usp. Faris 2004: 27). Također, slijedeći distinkciju koju je načinio Jean Weisberg, svrstali bismo ga u *akademski tip*, karakterističan za evropske autore, a “koji se gubi u umjetnosti i nagađanju s ciljem osvjetljavanja ili konstruiranja spekulativnog univerzuma, nasuprot mitskom i folklornom tipu, uglavnom specifičnom za Latinsku Ameriku” (Faris 2004: 27).

2. TEMPORALNOST I KONTINGENCIJA

Arhitektonika ovog romana ono je što nas posve zaokuplja u njegovoj analizi, pri čemu ne stavljamo fokus isključivo na njegovu formu i način oblikovanja. Naprotiv, ovaj narativ prepoznamo i sagledavamo kao *sklop*, a u tom slučaju, navode Gilles Deleuze i Felix Guattari, “nema razlike između onog o čemu knjiga govori i toga kako je napravljena” (usp. Deleuze i Guattari 2013: 10). Ova formulacija upućuje nas na određenje poetičkih načela romana modernizma:

“Poznato je da modernizam nije samo u onome šta književna djela govore, nego je i u načinu kako ona govore; nisu samo teme, karakteristike modernizma, nego i postupak. Otuda se lako zaključuje da se u analizi književnosti modernizma mijenja perspektiva posmatranja koja nema ono tradicionalno uporište – o čemu književna djela govore, nego – kako i na koji način je ostvareno od tehnike književnog oblikovanja, pa se modernizam mora podjednako odnositi i na tematiku i na tehniku” (Pobrić 2006: 68–69).

Pod pojmom arhitektonike stoga ne podrazumijevamo isključivo prostornu organizaciju romana – strukturiranje toposa, njihovu distribuciju, međusobno

¹ Sam Carpentier je, međutim, sudjelovao u francuskom nadrealističkom pokretu 1930-ih godina (usp. Guenther 1995: 61).

pragmatičko ili semantičko konvergiranje, već i njegovu prostorno-vremensku ekspanziju, orkestriranje i umnožavanje različitim dimenzijama, način njihove koegzistencije i komunikaciju među njima. Moramo se zapitati šta je preduvjet postojanja ovakve arhitektonike romana, iz čega ona izvire. Odgovor se krije u prirodi njegova postupka *uprostorenja vremena* (usp. Pobrić 2006: 69) te specifičnoj narativnoj tehnici. Primjećujemo jedan način naracije primijenjen na dva ontološki oprečna tipa pojava. Radi se zapravo o realističkom modusu pripovijedanja koji konstantno operira ujednačenim tonom i posvećenosti detaljima. Zahvaljujući njemu, događaji i pojave koji potpadaju pod zakone prirode i oni koji se s njima kose prezentiraju se istovjetno. Zbog ovakvog načina artikulacije i potpune integracije natprirodnih fenomena u svakodnevicu, ovaj tip narativa razlikuje se od mitskih, religijskih i folklornih narativa (usp. Faris 2004: 7). Wendy B. Faris u knjizi *Ordinary Enchantments Magical Realism and the Remystification of Narrative* objedinjuje analizu pojave i razvoja magijskog realizma kao i njegovih osobnosti, elemenata i načela navodeći njegovih pet ključnih karakteristika. Prve dvije karakteristike koje ova autorica objašnjava već smo spomenuli opisujući prirodu pripovijedanja, odnosno dualnu prirodu teksta koji “sadrži ‘nesvodivi element’ magije te opisi u magijskom realizmu posebno ukazuju na snažno prisustvo pojavnog svijeta” (Faris 2004: 7).

Frakture vremenskog kontinuuma, kategorija i osa vremena, kao i frakture, distorzije i metamorfoze prostora česti su postupci oblikovanja unutar ovoga romana. Jedna od osobnosti magijskog realizma tiče se upravo remećenja uvriježenog poimanja vremena i prostora (usp. Faris 2004: 7). Elementi narativa koji se opiru zakonima fizike javljaju se već na njegovom neposrednom početku dajući nam direktnu informaciju o kakvom tekstu je riječ, tako da mi kao čitaoci u svoj horizont očekivanja *čitalačkim ugovorom* upisujemo začuđujuću² pojavu kao “normalnu”, estetski prihvatljivu, tačnu, budući da unutar teksta dosljedno funkcionira, na osnovu čega uviđamo njenu svrhovitost.

Primjer spomenutog gubljenje je prostornog kontinuiteta i fiksiranih tačaka

2 Slijedeći terminologiju Wendy B. Faris, rekli bismo “nesvodivi element” magije čije postojanje unutar pripovijesti, kao što smo prethodno vidjeli, jeste jedna od karakteristika magijskog realizma. “‘Nesvodivi element’ nešto je što ne možemo objasniti prema zakonima univerzuma kako ih je formulirao zapadnjački diskurs zasnovan na empirijskom, odnosno prema ‘logičkom, poznatom znanju ili primljenom znanju’, kako ga opisuju David Younge i Keith Hollman. Zbog toga čitalac ima poteškoće pri razvrstavanju dokaza da bi postavio pitanja o statusu događaja i likova u takvoj fikciji” (Faris 2004: 7).

u njemu, odnosno distorzija strukture, smjera i linija pružanja hodnika unutar zgrade pozorišta s kojom se glavna protagonistica Ida suočava, a koji se kontrastira uređenom toposu pozorišne sale, koji mu u radnji prethodi i upućuje nas na postojanje diskrepancije između dviju vrsta toposa:

Ali istrčavši niz vrata, koja su bila na suprotnoj strani od onih kroz koja je ušla, vidjela je da hodnik nije simetričan s onim kojim je došla. Ovaj hodnik se sad granao u nekoliko uskih paralelnih hodnika, ravnomjerno udaljenih jedan od drugog. (...) ali kad je krenula jednim pa drugim stepeništem – shvatila je da se stepeništima samo silazilo, kao što se u podrume samo silazi, i ona je silazila, i silazila, ali ipak je ostajala na istom spratu, kao u beskonačnoj petlji koja izaziva anksioznost. (Beganović 2020: 10)

Prostor se modificira posredstvom Idina djelovanja, stupanja i napredovanja kroz njeg, on je različit, no ujedno se ponavlja (isti je)³, nestalan je, neizvjestan, njegove linije se preobražavaju i brišu⁴:

Opet je pojurila, skrenula je u prvi hodnik desno i ugledala teška dvokrilna drvena vrata, veća od onih na koja je danas ušla u pozorište (...) (Beganović 2020: 11)

Opis “oživljavanja” hodnika kao entiteta koji egzistira prema vlastitim natprirodnim zakonima podsjeća nas na logiku i strukturu labirinta, što je samo jedna od prvih aluzija na taj pojam u tekstu. Bachelardovski i borgesovski motiv labirinta jedan je od ključnih pri referiranju na modus razvoja ovog narativa, što ćemo nastojati osvijetliti u ovom radu, a tom motivu na tragu je Deleuzeov i Guattarijev pojam *rizoma* kao “acentriranog, nehijerarhijskog i neoznačavajućeg sustava bez Generala i bez organizacijskog pamćenja ili centralnog automata, definiranog samo cirkulacijom stanja”, koji “djeluje s pomoću varijacije, ekspanzije, osvajanja, crpljenja, izbojaka” (Deleuze i Guattari 2013: 30).

³ Namjerna aluzija na Deleuzove pojmove razlike i ponavljanja, o kojima će biti više rečeno kasnije.

⁴ Ovo je dodatna referenca na terminologiju koji su razradili Deleuze i Guattari. Nomadski je prostor, koji će detaljnije biti objašnjen u drugoj polovici ovog rada, reći će Deleuze i Guattari, “označen samo ‘crtama’ koje se brišu i premeštaju sa putanjama” (Deleuze i Guattari 1996).

Natprirodnom skupu, odnosno, kao što ćemo to jasnije obrazložiti u radu, nizu pripadaju kako likovi (Jakov⁵, nosači, Musa, Belizar, Nahyan, Aleksandar), toposi (pusti grad, šume, tvrđave, bogomolja bez obilježja, potopljeni predjeli, već spomenuti pozorišni hodnik, otok), tako i raznorodne pojave (vozovi koji kasne vozeći bez reda vožnje, krećući se ciklično, kao i kružna plovidba brodom, pogreмуške koje nestaju kroz rupu u zemlji i soldati na konjima što ih tjeraju, udvajanje ulica, imena, likova, Idin račun iz prodavnice predat kao poruka Ani i tako dalje). Magijska priroda događaja i pojava kao i obrazac njihova javljanja u tekstu postaju pravilo, ne izuzetak (usp. Todorov 1987: 177). Jedan od preduvjeta egzistiranja ove vrste događaja specifična je koncepcija vremena unutar romana. Pridodamo li tome realističan modus naracije, dobijamo dojam svakodnevice vođene *košmarnom logikom* (usp. Todorov 1987: 176), uronjene u onirički hronotop kroz koji se nadrealno i magijsko nadopunjuju.

Istovremeno poznate pojave i radnje na koje smo sviknuti lišavaju se svojih identiteta, elemenata pomoću kojih ih u pojavnom svijetu prepoznajemo kao takve. Dobar primjer toga jeste putovanje koje ujedno i čini srž romana, budući da roman formalno počinje Idinim odlaskom na put, a završava njenim povratkom. Ništa od toga ne bi bilo neuobičajeno kad bismo svoje primarne ljudske kognitivne i perceptivne apetite zadovoljili odgovorima na pitanja zašto Ida polazi na put, koja je svrha i cilj njena putovanja, kroz kakve to predjele stupa te, na koncu, na koji način i kamo se vraća. Zanimljivo će biti konkretno, plošno i donekle kauzalnošću ustrojeno i opravdano tumačenje i davanje odgovora na ova pitanja koja ćemo ponuditi u drugom dijelu rada, gdje ćemo se fokusirati na interpretaciju materijalne građe romana – njenog sadržaja *per se*.

Pokretačka sila, motivacijski mehanizam na kojem radnja počiva unutar

⁵ Posve nedefiniranim likom, prije utvarom, sjenom ili otiskom lika, Jakova poput tajne u roman se uvodi borgesovski motiv dvojnika, na čijim osnovama rizomorfan tekst neposredno teži udvajanju, umnožavanju, razgranavanju, tj. razvoju (usp. Delez i Gatari 2011). Stoga ne može biti koincidencija biblijska referenca koju ime Jakov nosi u svom semantičkom trezoru; on je i lažni dvojnik (Rafet će objasniti kako su postojala dva mladića s klarinetom, referirajući se na figuru Jakova, iako, naravno, priroda njihove nužnosti i funkcije ostaje zamagljena) i bjegunac (Ida čitavo putovanje započinje te donekle u njemu istrajava uz izgovor potrage za Jakovom). Jakov je dvojnik no ujedno i čovjek bez lica, kao što su to i, primjerice, Musa i Mediha. Njihova pojavnost ne rezonira sa njihovom suštinom. Dvojnik je i lažac, prevarant i poput sjećanja neuhvatljiv, nedokučiv.

ovog romana jeste kontingencija. Slučaj je taj koji upravlja postupcima protagonista. “Sve je počelo slučajno kada je nekim doktorima iz ruku ispao pacijent, a tada nije imao ko podići tijelo s poda – i pacijent je umro” (Beganović 2020: 23), objasnit će Idi dva groteskna nosača svoj poziv i njegovu svrhu, riječima koje direktno komentiraju ontološka načela teksta, a upravo ovakav postupak autoreferencijalnosti jedna je od odlika *Ide i asasina Reda havanskog kolibrija* koja ima ludičku funkciju u tekstu i često izaziva komički efekt davanjem čitatelju “informacije viška”.

Ida prihvata *najtajanstvenije pozive slučajnosti* (usp. Borhes 1999: 26), iako bi prihvatanje podrazumijevalo aktivno učešće Idine volje, koje ovdje nedostaje, pa slučaj, sam po sebi, kao nevidljiva i neobjašnjiva sila što gospodari akcijama likova poprima dodatnu dimenziju natprirodnog i magijskog. Takva dematerijalizirana sila poetizira radnju do te mjere da Idino tijelo samo automatski polazi za mladićem Jakovom. Tome će prethoditi njihov spontani susret u hodniku labirintu i komunikacija koja se odlikuje dijalozima drame apsurdna. Sve to upućuje na metafizičku koegzistenciju i komunikaciju, neartikulirani i neaktualizirani sloj realnosti za kojim se traga. Apsurdan je, dakako, i Idin poriv da pođe za Jakovom objašnjen sljedećim:

Na prozorima je imala i saksije s rumenim, autodestruktivnim fuksijama, a njih malo tko na svijetu može odgledati – što je značilo da umije brinuti o drugima.

Pomisli da je to značajna preporuka za sklapanje prijateljstva i na kraju odluči da ipak krene za Jakovom da mu to kaže, da ima te fuksije, i da mu ponudi sklonište ako ne dođe njegov voz.
(Beganović 2020: 20)

U pozorištu, gdje čeka početak predstave, Ida biva “izbačena iz normalne vremenske rutine običnog svakodnevnog života” (usp. Pobrić 2006: 93). Već prvom rečenicom prvog poglavlja: “*Baletska predstava je kasnila*” (Beganović 2020: 9) kontingencija ulazi u narativ navješćujući nam odlike njegove estetike i poetike. Iako ovakvo odstupanje od uobičajenog redoslijeda stvari, dakle kašnjenje predstave, ne predstavlja drastično odstupanje ili enormnu promjenu (kao što bi bilo da je Ida, probudivši se, shvatila da je uhapšena ili da se preko noći preobrazila u kukca), dakle iako u kvalitativnom smislu njena

egzistencija nije izmijenjena, ipak upravo će ova *razlika* od *očekivanog* biti okidačem za raznorodne serije akcija unutar narativa. Slabljenje fiksiranih vremenskih tačaka kao referentnih tačaka u odnosu na koje se strukturira svakodnevica pojedinca predstavlja gubljenje uporišne vrijednosti diferenciranog i jasno definiranog vremenskog slijeda, na šta se, poslije kašnjenja baletske predstave, još upečatljivije metaforički ukazuje vozovima koji dolaze i odlaze uz kašnjenje, odnosno bez voznog reda.

2.1. Tamni nagovještaj, razlika i ponavljanje

“Karakterističan manevar romana magijskog realizma jeste da njegova dva odvojena modusa naracije međusobno ne uspostavljaju nikakvu hijerahiju” (Slemon 1995: 410) nikada, dakle, jedan ne može preovladati kao dominantan, jer bi time doveo u pitanje i ugrozio funkcioniranje onog drugog. Ta njihova jukstapozicija izvorište je poetike i estetike magijskog realizma. “Pojam ‘magijski realizam’ oksimoron je koji upućuje na binarnu opreku između realističkog koda reprezentacije i onog, ugrubo rečeno, fantastičnog. U jeziku pripovijedanja teksta magijskog realizma odvija se borba između dva sistema, od kojih svaki radi u cilju stvaranja drugačije vrste fiktivnog svijeta od drugog. Budući da su glavna pravila ovih dvaju svjetova nekompatibilna, nijedno ne može posve da se ispolji i svako ostaje suspendirano, zaključano u kontinuiranu dijalektiku s ‘drugim’, situaciju koja stvara disjunkciju sa svakim od razdvojenih diskursivnih sistema, rastavljajući ih prazninama, odsutnostima, šutnjama” (Slemon 1995: 409).

Normalno, odnosno svakodnevno, ono što potpada pod zakone fizike, čudesno, fantastično, mitsko, folklorno, snoliko, nadrealno ovdje se sve stavlja na istu hijerarhijsku ravan. To je polifonija elemenata, dimenzija, likova, “rizomatska nehijerarhijska razgranatost linija segmentiranosti i stratifikacije kao svojih dimenzija, ali i linije bijega ili deteritorijalizacije koja je maksimalna dimenzija sukaldno kojoj se, slijedeći je, mnogostrukost preobražava ili mijenja prirodu” (Delez i Gatari 2012: 30).

Roman Seide Beganović propituje prirodu stvarnosti i književne stvarnosti kao i granice prirodnih zakona, zakona reprezentacije i recepcije, odnosno istovremeno granice književnosti i jezika kojim on nastoji stvoriti novu stvarnost. “Poduhvat koji se sastoji u mirenju mogućeg i nemogućeg može

dati svoje određenje samoj reči ‘nemoguće’. Pa ipak, književnost to jeste; u tome leži njen najveći paradoks” (Todorov 1987: 179). Ovaj se tekst zasniva upravo na tom *mirenju mogućeg i nemogućeg*, jer u sebi objedinjuje realno i magijsko koje rezultira novom percepcijom realnog.

Specifikum poetike romana *Ida i asasini Reda havanskog kolibrija* jeste konstantno klizanje teksta između realističnog i magijskog, što rezultira “klizanjem značenja”. Već smo objasnili, naracija okrenuta ka detaljima specifična za poetiku realističkog romana omogućava da se magijsko u tekstu magijskog realizma doživi realnim (usp. Aldea 2011: 32). “Vidjeli smo da kritičari realističku naraciju u magijskom realizmu najčešće određuju kao ‘suštinsku’ te je glavna funkcija takvog tona učiniti da se magijski događaji u tekstu pojave kao svakodnevni, prirodni ili stvarni. To nas podsjeća na ‘efekt stvarnosti’, koji je Ronald Barthes slavno pripisao realizmu” (Aldea 2011: 32). Eva Aldea, autorica knjige *Magijski realizam i Deleuze*, razmatra Deleuzeovo razumijevanje genealogije *razlike pomoću stoičkih paradoksa* (usp. Gunjević 2012: 521) te polazeći od njegovog shvatanja ontologije pojmova *Bića* i koncepta *realnog*⁶ (usp. Aldea 2011: 19), dolazi do primjene njegove filozofije u objašnjavanju ontologije i funkcioniranja magijskog realizma kroz pojmove kao što su *razlika*, *niz*⁷, *disjunktivna sinteza* i *protu-aktualizacija*.

Visoko sistematizirana detaljnost realističkog narativa, operirajući Deleuzeovim terminima, bazira se na konektivnim i konjunktivnim sintezama, dok se, s druge strane, magijski narativ kreira disjunktivnom sintezom koja

6 Gilles Deleuze pojam realnog promatra kroz supostojanje aktualnog i virtualnog od kojeg je realno sačinjeno. Aktualno predstavlja formu i materiju, ono što postoji u prostoru i vremenu, dok je virtualno apstraktna i moguća mnoštvenost pretpostavljena vremenom i prostorom (usp. Aldea 2011: 19). “Ova podvojena priroda stvarnosti jedva da je pojava dvaju aspekata jedne te iste stvari: Biće, kaže Deleuze, univočno je” (Aldea 2011: 19). Virtualno se u percepciji realnog po pravilu svodi na “jednostavno moguće”, pri čemu se računa samo na aktualnu stranu realnog. Takvo poimanje realnosti vodi nas greškama i iluziji, smatra Deleuze (usp. Aldea 2011: 20).

7 “Nizovi, po Deleuzovom shvatanju, kreirani su kroz tri vrste sinteza, od kojih svaka uređuje elemente na različit način” (Aldea 2011: 28). Konektivna sinteza stvara homogene nizove na osnovu sličnosti među elementima. Konjunktivnom sintezom ostvaruje se heterogeni niz različitih elemenata koegzistencijom i koordinacijom. Napokon, disjunktivna sinteza povezuje elemente u nizove i nizove međusobno, no jedino kroz razlike. Disjunktivna sinteza, pojašnjava Aldea, “kroz razliku, kreira sistem u kojem udaljeni nizovi komuniciraju” (Aldea 2011: 29). Ono što osigurava komunikaciju među nizovima u disjunktivnoj sintezi jeste virtualni objekt = x, koji je “razlika po sebi, paradoksnu objekt, tamni nagovještaj” (usp. Aldea 2011: 29–30). “Budući da on isključivo putem razlike povezuje nizove, dozvoljavajući udaljenim nizovima da koegzistiraju i da se povežu, upravo ta koegzistencija čini virtualno zamislivim u aktualnom, čineći da nizovi rezoniraju, razilaze se i razgranavaju” (Aldea 2011: 30).

se ne povinuje prirodnim zakonima. Magijsko se u odnosu na realistično u magijskom realizmu “javlja kao razlikovno zato što je divergirajući element u inače konvergentnim nizovima realizma” (Aldea 2011: 34).

Kao što smo vidjeli u početnom dijelu ovog rada, konstrukcija vremena i modus naracije temeljni su determinatorni postupci i elementi ovog narativa. Glavna junakinja ne može se osloniti na cjelovitost, svedenost i uređenost ni vremena ni prostora. “Bilo unutar društvenog života, bilo u pripovesti, uplitanje natprirodnog činioca uvek izaziva razaranje sistema unapred utvrđenih pravila i u tome nalazi sebi opravdanje” (Todorov 1987: 169). Glavni razvoj radnje uvjetovan je slučajem koji narušava uspostavljanje i funkcioniranje i historijsko-biografske ose unutar romana. Narativ obesmišljava i iz sebe protjeruje sve kategorije vremena, psihološku, termodinamičku i kosmološku, koje bi osiguravale smjer vremena od zamišljenog početka do zamišljenog kraja, gdje bi fizikalno vrijeme bilo diferencirano na tri dijela: prošlost, sadašnjost i budućnost. Konstrukcija vremena kakvu pronalazimo u ovom romanu govori nam o *nužnosti očuvanja vremena zahvaljujući vječnosti* (usp. Borhes 1999: 24) – u njemu se vrijeme poništava da bi se potvrdilo; baš kao razlika po Deleuzeovom shvatanju (Aldea 2011: 20). Simbol dokinutog, uzurpiranog vremenskog kontinuuma, vremena shvaćenog kao bezvremenost ili beskonačnost, odnosno koncepcije vremena kojom se služi ovaj narativ pri svojoj gradnji, javlja se i direktno u tekstu, naprimjer, na tetovaži na ruci mladića koju Ana promatra s posebnom pažnjom: “*Nisu bili ni floralni ni animalni motivi već transformirani civilizacijski artefakti: sat bez kazaljki, mehanička insekt-bomba, laboratorijski instrumenti, sitne sličice mehanizama sličnih lokomotivama i oblaci*” (Beganović 2020: 90). Kroz ovaj slučaj simboli (koje, dodatno, i sami likovi prepoznaju kao simbole) atrikuliraju se i aktualiziraju direktno se referirajući na postupak romana. Ovakva koncepcija vremena upućuje nas na bezvremenost postmodernističkog romana, istovremeno u svijest priziva remek-djelo magijskog realizma *Sto godina samoće*, na čijem kraju Aureliano dešifrira pergament, odnosno čitavu povijest i pripovijest zahvaljujući spoznaji da “Melquíades činjenice nije nizao po uobičajenom ljudskom vremenu, već je čitav vijek svakodnevnih dogodovština sažeo u jedan jedini trenutak, kao da se sve zbilo istodobno” (Marquez 2017: 248).

Za razliku od, primjerice, Kafkinih romana u kojima historijska “modernistička tehnika skoro da u potpunosti napušta historijsku osu zbivanja, a svoju unutarnju strukturu roman bazira na psihološkoj (subjektivnoj) vremenskoj osi” (usp. Pabrić 2004: 65), *Ida i asasini Reda havanskog kolibrija* nije sasvim lišena historijske ose i prodiranja historijskog u tekst. Protagonisti ovog romana “stoje izvan svijeta (izvan historije)” (usp. Pabrić 2004: 65), no za razliku od Josefa K., *Ida* ili *Ana* nisu lišene direktnog referenta u izvanknjiževnoj stvarnosti, historijskog konteksta kao podteksta koji se poput tragova istruganih slova na pergamentu, u palimpsestu što ga ovaj roman simbolično predstavlja, ukazuje i probija kroz blijeskove sjećanja, u fragmentima memorije. Dakle, historija je u ovom tekstu samo jedan od njegovih mogućih svjetova, mnoštvenosti, čiju poveznicu s pojavnim svijetom ne bismo ni uočili da roman čitamo, primjerice, iz drugog društveno-kulturnog ili lingvističkog konteksta.

Karakteristični historijski elementi i motivi u narativu se pomaljaju kroz intimna “sjećanja”⁸, odnosno kao pojedinačna kategorija koja za sebe veže, u sebe sabire, iz sebe širi nazive ulica, zgrada, gradova, općenito geografskih obilježja koja se potom javljaju kao opća kategorija historije. No, ono što je bitno jeste da su te historije u vremenskoj organizaciji jednako vrijedne svim ostalim zbivanjima – odnosno ono što mi kao čitatelji prepoznajemo kao historijski događaj, prošlost, u svijetu teksta gubi svoju vremensku odrednicu, jer supostoji u jednom trenutku, beskonačnosti, trenutku “blijeska kratke Ideje” (usp. Deleuze 2013:23) koji se pod utjecajem subjektivnog osjećaja, afekta i slučaja priziva u sadašnjost naracije, upućujući nas na fenomen *kratkog pamćenja* koje “može djelovati na udaljenosti, doći ili vratiti se dugo poslije, uvijek pod uvjetom diskontinuiteta, raskida i mnogostrukosti” (Deleuze 2013: 23). Dakle, ne da junaci stoje izvan historije, nego ona iskrsava, selektira se i diferencira kroz prizmu njihovih sjećanja, posredstvom slučaja u diskontinuitetu, zahvaljujući Nietzscheovom vječnom povratku ili Deleuzovom ponavljanju razlike. Historija ne zauzima pripadajuće joj mjesto u prošlosti, ona gubi svoju uporišnu tačku koja je definira kao takvu. Kategorije

⁸ Razlozi zašto navedeni termin stavljamo u navodnike, u koje bismo jednako mogli staviti i termin historija, bit će jasniji nakon što u drugom dijelu rada objasnimo njihovu prirodu u narativu.

gube svoj smisao supostojanjem u jednom trenutku koji objedinjuje sve tačke vremena, to je bergsonovska elastična vremenska dimenzija (usp. Pobrić 2006: 67). Junaci, zapravo, sporadično zahvaljujući onom što Deleuze naziva *tamnim nagovještajem* (usp. Gunjenić 2012: 532), uranjaju u nju shvatajući da je ona isprazna, falsifikat, izmaštani prostor u kojem se ne mogu potvrditi i s kojim se ne mogu identificirati, odnosno pronaći sebe. Ovakvo shvatanje historije upućuje nas na postmodernističko relativizirajuće viđenje koncepta historije, no i na modus postkolonijalnog čitanja magijskog realizma na koje ćemo se osvrnuti u posljednjem dijelu rada.

Historija u smislu kako je mi kao čitaoci doživljavamo podtekst je na osnovu kojeg se pleće specifična mreža ulica, gradova, sjećanja, slika, ljudi, lica, kultura, folklor, običaja, mitova. Sve to čini nešto što ćemo nazvati *jugoslovenskim imaginarijem* – “svijet pokriven proživljenim crtežima” (usp. Bašlar 2005: 34) ili Deleuzeovu kartu – rizom. Ta mreža u romanu rezonira kao baza kulturalnog pamćenja koja je neodrživa zbog svog rasapa u pojavnom svijetu te postaje obrazac mape za Idino putovanje. To je mreža izgubljenih i izmaštanih prostora, uspomena i likova u kojoj se gubi Idin pravi identitet, njena sjećanja su linije bijega, jer se ona nikada ne uspijeva reteritorijalizirati unutar te mreže, ona se širi poput rizoma, nemajući početak i kraj, izlaz i ulaz. Čitav roman strukturiran je kao sjećanje, njegova rizomska arhitektonika te rezoniranje i konvergiranje udaljenih elemenata i nizova podsjećaju na anatomiju mozga i funkcioniranje sinapsa.

“Kako Gaston Bachelard uočava (a Proust pokazuje) sjećanje je, u svojoj strukturi, izrazito prostorno. Čini se da funkcionira kroz vizualne slike mjesta. U konkretnom sjećanju, zamršene dijahronijske kompleksnosti mogu se srušiti na manja prostorna uređenja. Georges Poulet dolazi do sličnog zaključka: sjećanja i mjesta mijenjaju se kako u prostoru tako i u vremenu, prostorna slika i temporalna faza, sve se presijecaju kod Prousta tako da je vraćanje izgubljenog vremena moguće samo pomoću obrasca otkrivanja izgubljenih mjesta nanovo.” (Wilson 1995: 216)

Kao centralni prostor ovog narativa moramo promatrati protagonisticu

memoriju ili pak dušu⁹, ako su obje strukturirane kao labirint, kao rizom. Autorica akcent stavlja na fenomen kratkog pamćenja koje je rizomsko ili dijagramsko (usp. Deleuze i Guattari 2013: 23), odnosno sanjarenje kao sintezu imaginacije (nezapamćenog) i sjećanja (usp. Bašlar 2005: 29). Glavni prostor romana sačinjen je od ogledala te “zadržava sve ono što je prošlo kroz dušu” (Borhes 199: 24). Postavimo li stvari na ovaj način, primijetit ćemo da budućnost pamćena u obliku uspomene ili osjećaja, naznake, podsjećanja postaje samom prošlošću¹⁰, koja se, proživljena, nanovo promiseće u sadašnjost te ponovo prelazi u prošlost. Pogledajmo kako se opisuje Idin odlazak ka kući sa Jakovom, kojeg je upravo srela i upoznala:

...jer Idi se činilo da su to nekada često radili – ili je to bio drugi muškarac, o kome nema ničeg u sjećanju, ali je ostao trag nečeg poznatog i strepnje u svijesti i mirisa ustajalog vazduha što će ih dočekati u kuhinji kroz koju moraju proći da bi stigli do njezine sobe. (Beganović 2020: 15)

Ovo junakinji omogućava da se paradoksalno sjeća budućnosti, što znači da su psihološka, termodinamička i kosmološka kategorija vremena posve narušene. Kauzalnost uređuje one segmente narativa koji se tiču sjećanja i uspomena u kojima se historijsko-biografsko vrijeme javlja kako bi se fragmentarno oživio događaj, što, gledano kroz cjelinu romana, predstavlja nanovo proživljavanje istog trenutka – koji, dakako, nije i ne može biti isti, već se na ovaj način stvara novi kvalitet, novo značenje. Iznova nam se kao analogija nameću Deleuzovi termini razlike i ponavljanja. “Ponavljanje je ponavljanje razlike koja mora biti takva da ju je moguće ponavljati, a da ne bude identična. Mehaničko ponavljanje bez razlike je mrtvi identitet. To je bitak istoga. Samo ponavljanje u kojemu se odigrava gibanje razlike omogućuje da se razlika reproducira izvan domene istoga” (Gunjević 2012: 525).

Da pojasnimo, vrijeme shvaćeno kao elastična dimenzija koja doživljava

9 “Želimo li ocrtati arhitekturu koja bi odgovarala strukturi naše duše..., trebalo bi je osmisliti prema slici Labirinta” (Nietzsche u: Bachelard, ND)

10 Bachelard će u tekstu *Sanjarenje k djetinstvu II* napisati kako “mrtva prošlost u nama ima budućnost, budućnost svojih živih slika, budućnost sanjarije koja se otvara pred svakom nanovo pronađenom slikom” (Bachelard, ND)

ekspanziju ili se sužava (sklono je metamorfozi, pa i samoponištenju, ukoliko bezvremenost¹¹ percipiramo kao formu beskonačnosti) na istu ravan postavlja sve svoje međusobno udaljene tačke – događaje, lica, topose kao udaljene i različite elemente koji disjunktivnom sintezom uspijevaju međusobno koegzistirati i komunicirati zahvaljujući tamnom nagovještaju.

“U magijskom realizmu virtualno postaje vidljivo i zamislivo kao magični događaj” (Aldea 2011: 34). Primjerice Proustovoj potrazi za izgubljenim vremenom kolačić *madelein* funkcionira kao virtualni objekt = x, tj. tamni nagovještaj:

“Madelein je objekt = x, ‘nešto što više ne može biti definirano identitetom: on obavlja Combray kakav je u sebi. Madeleine kao objekt = x, zbog svoje funkcije u tekstu, gubi identitet madeleine kao takvog; više ne označava madeleine kolačiće u sadašnjim i prošlim Combrayima. Ovo čini da dva Combraya rezoniraju kroz prostor i vrijeme, i prouzrokuje ‘epifaniju’ koja se dešava između dva niza. Iako je funkcija objekta = x uvijek virtualna – spajanje dvaju nizova putem razlika – vidljiv je kao aktualna stvar, kao madeleine, kao rezultat te funkcije, budući da rezonanca konvergentnih nizova koju uzrokuje može se sagledati kao novo značenje. Novo, jer na koncu Combray, koji se pomalja zahvaljujući madeline, niti je Combray prošlosti niti sadašnjosti, već posve nova kreacija.” (Aldea 2011: 31)

Prateći ovu logiku i njene parametre uzmimo sada za primjer Idino kretanje ka željezničkoj stanici i stizanje pred šumu, koja (poput ćilima, ezana i lika Jakova u prethodnim slučajevima u romanu ili nestajanja pogremuški pod zemljom kasnije) biva “procjepom”, ili radije tamnim nagovještajem kroz koji *ponovo vraća* događaje, protu-aktualizira ih. On čini da udaljeni

11 “Pod uticajem jakih osećanja, sećanje se kreće u pravcu bezvremenosti. Stapamo sve radosti nekog prošlog iskustva u jedinstvenu sliku; sumraci raznoliko crvenih nijansi koje svake večeri posmatram stopiče se u jedinstven sumrak. To isto važi za vizije budućnosti: nade koje se međusobno isključuju stapaju se bez ikakvih prepreka” (Borhes 1999: 25). U romanu *Ida* i *Asasini Reda* havanskog kolibrija slike, mjesta, zvukovi, lica, mitovi, legende (općenito priče) i imena katalizatori su u reakcijama sjećanja koji omogućuju da se pristupi toj bezvremenosti. Mogli bismo također ustvrditi se u ovom narativu suočavamo sa “*detemporalizacijom* svojstvenom duboko sanjarskim stanjima” (usp. Bachelard, s. a.).

elementi nizova magijskog i realističnog rezoniraju. Ida se sjeća važnosti te šume, puta što vodi kroz nju, jer ona uskrsava trenutak iz djetinjstva, priču o odlasku ljekaru, bolesti i sestri koju su prije njenog rođenja roditelji izgubili – opsesivnoj roditeljskoj brizi i treperenju nad Idinim zdravljem. “Sanjarenje čak ima privilegiju samovrednovanja. Ono direktno uživa u svom biću. Zatim, mesta u kojima je doživljeno sanjarenje sama se vraćaju u jednom novom sanjarenju. Obitavališta prošlosti u nama su neuništiva zato što se uspomene na nekadašnje domove ponovo doživljavaju kao sanjarenje” (Bašlar 2005: 30).

Da bi se ispričala spomenuta priča, dakako, morala se u narativnom fragmentu u koji je položena slijediti logika uzroka i posljedica. No, ta priča samo je fragment, element, dimenzija, plato unutar jednog narativnog niza. I njegova pozicija u romanu nije istovjetna s njegovom pozicijom u tom nizu, budući da se pozicija i funkcija određuju postojanjem i drugih nizova koji komuniciraju s nizom kojeg je on dio, kao i pojedinačnim elementima niza. Odnosno, ako su elementi priče koje odlikuje postojanje kauzalnosti i historijsko-biografskog vremena dio realističke komponente romana, onda su oni kojima upravlja kontingencija i u kojima se kategorije vremena poništavaju i vremenske ose distorziraju dijelom magijskog.

2.2. Klizanje značenja

Ključni efekt poetike i naracije nastaje u nemogućnosti razlučivanja magijskog i realističnog u kontekstu centralne radnje romana, odnosno nesvodivosti ni na jedno ni na drugo zahvaljujući bezvremenosti, historiji koja postaje pastiš, dvojnicima, gubljenju referentnih tačaka i identiteta. Trenutno stanje i položaj junaka koje naš um, svikao na fizičku podjelu vremena, percipira kao *sadašnje*, zapravo su u rizomatskoj mreži sačinjenoj od nizova, lišeni bilo koje vremenske kategorije ili referenta. Svaki narativni element ne samo da ima potencijal ostvarivanja u vremenu kao prošlom, sadašnjem, budućem, što u stanju bezvremenosti postaje irelevantno, već ima i mogućnost dupliciranja ili umnožavanja. Svaki od njih dio je rizoma koji se ne sastoji od jedinica već od dimenzija ili pravaca u pokretu, s tim da ne možemo biti sigurni koja je od tih dimenzija ili elemenata uopće iskonska, početna tačka, arhetip, gdje je ulaz, a gdje izlaz iz te serije spojeva, iz tog sklopa mnoštvenosti¹² (usp.

12 “Glavni oblici mnoštvenosti su singulariteti kao njezini elementi, procesi postajanja kao

Deleuze i Guattari 2011). Događaji se stoga preobražavaju¹³ baš kao i vrijeme i prostor te umijemo pratiti njihove promjene do one granice u kojoj možemo razlučivati njihovu prirodu u odnosu na zakone prirode kojima podliježu ili ne podliježu, no u tom konglomeratu sjećanja, događaja, likova, mjesta što se šire i sažimaju bježeći nam ne možemo sa sigurnošću uspostaviti njihovu hijerahiju i totalitet. Vrijeme se na koncu otkriva kao privid – “ne možemo da razlikujemo ili razlučimo jedan trenutak od privida jučerašnjeg trenutka, drugi trenutak ne može da se razluči od privida današnjeg trenutka, jer se u tom procesu svi trenuci razlažu” (Borhes 1999: 28). No, i značenje je privid, jer se ne može fiksirati. Ono konstantno isklizava, a interpretacije su beskonačne, uvijek nove kreacije teksta.

Povućemo li paralelu između Deleuzeove koncepcije realnog sačinjenog od virtualnog i aktualnog i Lacanova viđenja znaka sačinjenog od označitelja i označenog, onda možemo uvidjeti kako ova dva koncepta funkcioniraju na sličan način. Primijenimo li Lacanovu lingvističku teoriju na Deleuzeovu filozofsku, dobit ćemo znak kao realno, označitelj kao aktualno i označeno kao virtualno. Ako je označitelj, tj. aktualno kao dominantna strana znaka (realnog), oznaka (virtualno) poput zamračene strane znaka¹⁴ biva nedostižno, nesigurno i nestabilno. *Barre* pregrada, koja dijeli označitelj od označenog, za Lacana predstavlja nedostupnost označenog, ona je nepropustiva, ukazuje na rastavljanje, a ne sjedinjenje, kao što je to bio slučaj u Saussureovom konceptu znaka (usp. Žižek 1976: 33). Posljedično tome, gradivne jedinice više nisu znakovi, već označitelji. Realno je promatrano samo kroz aktualno – što dovodi do iluzija i grešaka u percepciji, kao što smo prethodno objasnili. Aktualno kao označitelj upućuje na drugi označitelj, a ne na označeno (čime se tvori lanac označitelja), tj. na drugo aktualno koje upućuje na drugo aktualno, odnosno kod Deleuzea “karakteristika virtualnosti jeste da postoji na takav način da se aktualizira razlikovanjem i prinuđena je da i sama sebe

njezini odnosi, haecceitas (bebsubjektivne individuacije) kao njezini događaji. Nadalje, tu spadaju i rizomi kao modeli aktualizacije mnoštvenosti, platoi (kontinuirane zone intenziteta) kao njezine razine sastavljenosti i vektori koji ih nadilaze konstituirajući teritorije i stupnjeve deterritorijalizacije” (Gunjević 2012: 525).

13 “Kada mnoštvenost ove vrste mijenja dimenziju, ona nužno mijenja i prirodu, podliježe metamorfozi” (Delez i Gattari 2011).

14 Kod Deleuzea nazvano tamnim nagovještajem (usp. Aldea 2011: 25).

razlikuje kako bi stvorila vlastitu liniju razlikovanja da bi se aktualizirala (...). Virtualno nije primordijalno, a aktualno nije izvedeno, oni prije formiraju zatvoreni krug, koji kretanje Bića neprestano prati” (Aldea 2011: 25).

Aktualno stoga upućuje na virtualno, a ono iznova na aktualno, ta neprestana ciklična¹⁵ kretanja od jednog do drugog, iz jednog u drugo, onemogućava “pravu“ percepciju realnog. Tu kontinuiranu kružnu putanju nemoguće je prekinuti, ona funkcionira poput barijere između označitelja i označenog, čije bi dokidanje značilo dolazak do označenog, odnosno do fiksiranog značenja¹⁶, do “dna” znaka – što Lacan naziva *prošivenim bodom*. “Umjetnost ne aktualizira virtualni događaj već ga inkorporira ili otjelovljuje: daje mu tijelo, život, univerzum. (...) Umjetnost, međutim, otjelovljuje čitavu cikličnost na način da virtualno i aktualno postaju nerazlučivi” (Aldea 2011: 27)”

Realistični modus naracije i pripovjedački ton kojim se jednako opisuju događaji polučuje diskrepancijom između percipiranja i opisivanja magijskog. Zahvaljujući ovoj diskrepanciji iluzija reprezentacije biva razotkrivena (usp. Aldea 2011: 34). “Pomoću ove vrlo tekstualne diskrepancije, postaje jasno, kako bi Barthes rekao, da ‘referent isklizava’: naracija autentificira nešto što ne može biti autentično, što ne pripada okviru mišljenja koji autentifikacija *per se* indicira” (Aldea 2011: 34).

Sjećanje je uvijek novo jer kontekst iz kojeg se poseže ka njemu, ta trenutna egzistencijalna situacija, utječe na njega, preobražava ga. Neki elementi se gube (to je ono označeno koje bi dovelo do pravog, fiksiranog značenja), neki se dodaju (to su nove interpretacije). Na koncu, to više nije isti događaj, već iz perspektive naracije novi događaj sa novim, izmijenjenim značenjem.

15 Perceptualna izmjena između aktualnog objekta i njegove virtualne slike: virtualna slika nikad ne prestaje postajati aktualnom. Virtualna slika apsorbira svu karakterovu aktualnost, istodobno kada aktualni karakter nije ništa više nego virtualnost. Virtualno i aktualno supostoje te ulaze u tijesnu cikličnost kojom se mi iznova krećemo od jednog do drugog. (Deleuze, u: Aldea 2011: 25)

16 “Označeno ‘kliže’ ispod označitelja’ (Lacan); ono nije drugo do njegov površinski/imaginarni učinak, neuhvatljivo njihanje kome uvijek nedostaje ‘stvar sama’. Zato je pregrada u osnovi neprestupiva. Nikada ne možemo vidjeti šta je zapravo ‘s one strane’ i sve što dobivamo tek su površinski učinci označenog; ispod pregrade bit će sam nepristupačan ‘objekt želje’, objekt a koji je zbog svoje nepristupačnosti tako reći svoj vlastiti nedostatak, paradoks objekta koji uvijek nedostaje na svom vlastitom mjestu, koji je ‘drugo od sama sebe’ i upravo kao takav nagoni nas ka uvijek novim lancima označitelja” (Žižek 1976: 33).

2.3. Neprekoračivost

Poznati entiteti kao što su stvarni geografski predjeli i historijski događaji koji imaju uporište u pojavnom, vankontekstualnom svijetu, transponirani u okvir magijskog gube svoj referentni okvir. Diskrepancija je, dakle, moguća i u suprotnom smjeru.

O Rafetu Smriki, (...), Belizar je znao da je rodom iz sela u okolini malog industrijskog grada, u centralnoj Bosni, sin rudara koji je poginuo zatrpan u oknu sa svojih trideset i osam drugara u rudniku "Raspotočje" kod Zenice (...). (Beganović 2020: 48)

Ono u tom svijetu magijskog – realnog – nadrealnog pluta, klizi, nema za šta da se uhvati kako bi se fiksiralo i zadržalo na jednoj određenoj realnosti – prelazi u nadrealno, kao i Idino putovanje, njen boravak u pozorištu, razgovori i susreti.

Kako što nešto banalno i svakodnevno poput leda ili ogledala izaziva neizmjereno divljenje prezentirano kao čudo civilizacije u *Sto godina samoće*, tako protagonisticama susreti sa poznatim licima na putovanju izazivaju nedorečenosti i začuđenje. Razlog tome prvenstveno je to što se pri uzajamnom prepoznavanju ne uspijeva ostvariti direktna komunikacija između, primjerice, Ane i Mirsade, budući da one pripadaju dvjema različitim neprekoračivim dimenzijama (egzistiraju jednako onako kako supostoji i funkcionira magijsko i realno u ovom tekstu). Čudesno se opisuje realistično, a svakodnevno zbog koncepcije vremena postaje, poput lutajućeg bezvremenskog entiteta, percipira se začudnim.

Dodatno, Musa i Mediha kao poznate forme ispražnjene od sadržaja, ljudi privid, svedeni su u romanu na funkciju – oni paradoksalno (!) treba da prenesu poruku Idi, odnosno Ani. Kako smo prethodno objasnili, komunikacija između njih je moguća, no sporazumijevanje (odnosno prenošenje, tj. razumijevanje poruke) apsolutno je neostvariv podvig.

“(...) Ostavit ću ti ovakav mantil u grmlju do zida. Obuci ga i polako iziđi iz dvorišta i onda iziđi niz kapiju pa bježi. Bježi! Bježi!”

“Mediha?”, prošaputala je Ana. (...)

“Otkud ti ovdje, crna Ana?”

“Mora da sanjam.”, reče Ana.

“Ne sanjaš. Bježi! Bježi!”, reče Mediha i nestade u dvorištu.
(Beganović 2020: 99)

Tako Mediha, reći ćemo označitelj, u lancu označitelja upućuje na drugoga označitelja, Anu, ne uspijevajući dokinuti barijeru između svoje i Anine vremenske dimenzije kako bi pravo značenje – sadržaj poruke – “provalilo“ u tekst, čime bi se dekodirao i dešifrirao slučaj kao motivacioni mehanizam, odnosno čime bi se kontigencija prevela u kauzalnost. Narativ bi postao linearan i jednodimenzionalan. Umjesto rizoma dobili bismo obični korijenski sistem (knjigu-korijen) (usp. Deleuze i Guattari 2013: 11). Međutim, elementi teksta ne mogu prelaziti granicu između dimenzija i vrsta pojava, no čitatelj to ne samo da može već i mora činiti jer potraga za značenjem, interpretativni proces to od nega neizostavno zahtijeva. (usp. Wilson 1995: 210)

3. NOMADIZAM

Priroda i način Idina putovanja, posebice prateći motiv vode i njegovu transformaciju, odlikuje se onim što Guattari i Deleuze nazivaju nomadizmom: “Vodena tačka se doseže samo da bi bila napuštena, svaka tačka je relej i ne egzistira drugačije do kao relej. Putanja je uvek između dve tačke, ali ovo između-dve je zadobilo svu konzistenciju, ima i autonomiju i svoj pravac. Život nomada je intermeco. Čak i elementi njegovog stanovanja shvaćeni su u funkciji putanje koja ne prestaje da ih mobiliše” (Delez i Gattari 1996).

Okvir pripovijesti determiniran je prologom koji govori o velikom potopu. Prisustvo ovakvog motiva upućuje dakako na svete knjige, na religijske elemente koji se u narativu pojavljuju istovjetno s mitološkim ili folklornim motivima. Ironični proročanski ton u prologu razotkriva se kao prijeteći i ujedno defetistički, što je još jedan od paradoksa kojim ovaj roman obiluje. Veliki potop koji se navješćuje prologom jedna je od revolucionarnih ideja ovog romana, jer ukazuje na tajnu i njeno razotkrivanje, grijeh i njegovu kaznu. Ako je sve potopljeno, kao što je to slučaj u dijelovima romana u kojim protagonistice putuju brodom, to nas upućuje na nekoliko stvari. Gradovi, tačke orijentacije, kolijevke historije i kulture, izbrisani su sa mapa kretanja,

u dubini skriveni gube svoju svrhovitost. Suočavamo se sa nomadskim glatkim prostorima. Ti potopljeni toposi činili su kartu jugoslovenskog imaginarija¹⁷, koji smo već spominjali, a veliki potop referira se na njihovu destrukciju – pražnjenje od smisla u savremenom kontekstu s kojim više, nakon traumatičnog raspada zajedničke bivše države, agresija i ratova, oni ne rezoniraju.

U pogledu toposa i toponima zanimljiva su imenovanja ulica. Navedimo slučaj Belizara koji nije siguran u kojem gradu se treba sastati sa Rafetom budući da su se dogovorili da se sretnu u Masarykovoju ulici, a naknadno će se sjetiti da je upravo taj “strani velikan imao najviše ulica sa svojim imenom po Jugoslaviji” (Beganović 2020: 46). Simbolično, ulice istog imena umnažaju se spajajući mnoštvo gradova u jedan grad – svaki grad drugom gradu je dvojnica sa dvojnicom Masarykove ulice u njemu. Drugi tip priče vezane za imenovanje i ulice naći ćemo netom poslije prethodno spomenute, a veže se za promjenu naziva ulice u Skoplju usljed smjene historijskih događaja, vlasti te promjene naziva same države. I ova priča nas upućuje na pojam dvojnika s tim da se simbolična figura dvojnika javlja kao ovaploćenje iste ulice kroz različita imena usljed izmjene konteksta. Sve ovo upućuje na nestabilnost materijalnog, poroznost stvarnosti i zanemarivost jednog gotovo *epskog* događaja kao što je nestanak države. Tragovi, talozi te misli prepoznaju se u pustim gradovima, opskurnim utvrdama, nepristupačnim trajektorijama, oni su njena utjelovljena simbolika. Dobar primjer ovog jeste i bogomolja bez ikakvih obilježja – znak ispražnjen od sadržaja, predmet što je izgubio referentni okvir, historija bez pokrića.

Dezorijentiranost na glatkoj površini kao što je vodena neminovna je pa je stoga kartu potrebno nanovo načiniti. Ta dezorijentiranost u vanjskom prostoru podsjeća nas na Kafkin roman *Zamak*, u kom se zemljomjer

17 Pored kulturalne razuđenosti specifične regije Balkana, koja je u romanu prisutna i prezentirana kroz karakteristične toponime, folklorna obilježja, mitologiju i običaje, kulturalna hibridnost, karakteristična za romane magijskog realizma (usp. Faris 2004: 29) naglašava se toposom otoka s kolonijom te likovima Aleksandra i Nahyan. Nemoguće je previdjeti, oni izlaze iz kruga balkanskog kulturnog konteksta budući da se južnoameričkim kulturalnim i lingvističkim obilježjima aludira na kolijevku iz koje se magijski realizam proširio po čitavom svijetu. Pod terminom kolijevka dakako podrazumijevamo termin Aleja Carpentiera la real maravilloso americano i njegovo viđenje porijekla magijskog realizma kao razlikovnog onome što je evropski nadrealizam (usp. Carpentier 1995: 75–88). A upravo u ovom romanu susrećemo elemente i jednog i drugog.

K. kreće po nepreglednim sniježnim plohama ne umijući ih izmjeriti, razumom obujmiti, odrediti, ucrtati, ne uspijeva se, na koncu, orijentirati u svijetu u koji dopijeva te se njegova profesija, kojom je determiniran u narativu, obesmišljava (usp. Bulić 2017/2018: 209–213). Motiv vode i velikog potopa kroz roman “protječe” kontinuirano se javljajući u različitim intenzitetima: čuje se huk potoka (auditivni podražaji), kiša koja pada, grad vlažan od posljednjeg velikog potopa, kejevi i dokovi na planini ukazuju na silinu nadiranja vode i razinu sveopće potopljenosti svijeta. Veliki potop omogućava Idino nomadsko javljanje u *lokalnom apsolutnom*¹⁸. Prateći oblik njena prisustva u određenim dijelovima narativa možemo pokušavati transformirati dimenzije u linije i prevoditi nizove u hijerarhije kao pokušaj orijentacije, hipotetičkog uspostavljanja kauzaliteta događaja i razlučivanja njihove “stvarne” prirode, no ta mogućnost tekstu daje samo dodatnu dimenziju ludičkog uplićući nas u nesmiljenu igru označitelja.

Voda, sprva u obliku kiše dolazi da opomene, a potom kao veliki potop da kazni. Formalno analizirajući prolog romana, zanimljivo je uočiti da je on pisan u poetskom obliku. Iako je riječ o narativnom poetskom izričaju, njegov ritam uvjetovan repetitivnostima i nagomilavanjem i parcijalno dokinutom interpunkcijom, odnosno izostanku tačaka na kraju svakog zasebnog pasusa. On u sebi sažima mnogostrukost povijesti čovječanstva svedene na prozaičnu surovost života u njegovoj cikličnosti:

*Potopit će masovne grobnice, logore gdje su komšije silovali
i tukli komšije, a poslije otvarali pekare u mahali i s bijelim
pregačama prodavali kruh, potopit će minska polja i peći u
kojima se spaljuju otkinute noge, štake, invalidska kolica*

*Potopit će grobove koje niko ne posjećuje, jer su djeca poklana,
jer su se djeca rasula po svijetu, grobove udovica, grobove žena
u crnini, potopit će groblja žena skupljenih u fetus (Beganović
2020: 7)*

¹⁸ “Čak i kada nomad prihvata njegove učinke on ne pripada ovom globalno relativnom, gde se prelazi s jedne tačke na drugu, iz jednog regiona u drugi. On je pre u jednom *lokalnom apsolutnom*, apsolutnom koje se manifestuje u lokalnom, i proizvedenom u serijama lokalnih operacija različitih orijentacija: pustinja, stepa, led, more” (Delez i Gatari 1996).

Voda što se najavljuje, kojom se prijeti ili koja se priželjkuje ovim lirsko-narativnim glasom, u isti mah podrazumijeva pojam purifikacije i premisu čovjekove ništavnosti. Dakako da se ovaj prolog diskurzivno želi približiti sakralnom tekstu, no samo na nivou referenciranja, bez pretenzija da ga doista oponaša, jer ga on sadržajem unekoliko parodira. Iz njega izvire glavno pitanje ali i kritika, pitanje perzistencije i očuvanja humanosti, pa se Adornova misao transponirana u pitanje parafrazira: ne postaje ključno da li je moguće pisati poeziju nakon Aušvica, nego da li je moguće živjeti nakon tolikih krahova i poraza čovječnosti koje je prouzročio sam čovjek. Sadržaj je do srži profan, socijalan, prepun ljudskog on je pun natruhle ljudske egzistencije, svakodnevice i prokazuje ona mjesta u nama i ona mjesta koja mi činimo u svijetu a koja su izvor patnje i nesmiljenog “vječnog povratka” boli.

*Potopit će sale za igranke u školama u kojima sviraju mladići
što će otići u vojsku, izvršiti samoubistvo, raditi u trećoj smjeni
u metalnim zavodima, prodavat nakit, i heroin, raditi u policiji,
pisat knjige. (Beganović 2020: 6)*

Kao što vidimo u navedenom, u pasusima prologa sažima se tok čitavog jednog života sa svim njegovim mnogostrukim izborima i mogućnostima, paralelnim univerzumima i dimenzijama vlastitog postojanja. *Voda koja će doći* “apsorbuje sve i svakog ni više ni manje nego kao pitanje života i smrti” (Deleuz i Guatari 1996). Nije stoga čudo da je baš u ovom prologu, koji stvara referentni okvir čitavom romanu, najdirektnije “prodiranje” političkog, socijalnog i historijskog. Kritika i angažiranost glede savremenog konteksta ovdje se ogoljava kroz “revolucionarnu” ideju i distopijsko-utopijsku sliku dolaska velikog potopa. Kroz čitav roman suptilno će se provlačiti ova angažiranost teksta i kritička misao naspram svijeta u kom se historija ponavlja u čemu se zrcali druga karakteristika manjinske književnosti – u njoj je sve političko (usp. Delez i Gatari 2011). Do kraja romana shvatit ćemo se da je ovdje u pitanju “književnost koja proizvodi aktivnu solidarnost uprkos skepticizmu” (Delez i Gatari 2011), barem onom u koji bismo mogli zaroniti kao i u vodu koja potapa imajući u vidu ambigvitetnu prirodu tog čina – potapanjem voda razotkriva, upućuje na razloge svoga dolaska, svoje nužnosti, kao što smo vidjeli u prvom citiranom pasusu prologa.

Idina sposobnost da se ne kreće, već pravi intenzitete, brzine, klizi¹⁹ iz jedne dimenzije u drugu, s jedne tekstualne plohe u drugu dokaz je njena nomadizma.

“Kretanje označava relativan karakter tela shvaćenog kao ‘jedno’, i koje se kreće od jedne tačke do druge; nasuprot tome, brzina obrazuje apsolutni karakter jednog tela čiji nesvodivi delovi (atomi) zauzimaju ili ispunjavaju glatki prostor na način jednog vrtloga, uz mogućnost da se pojave na bilo kojoj tački.” (Delez i Gatari 2011)

Svrhovitost Idina putovanja i djelanja kroz roman, vidjet ćemo, ne rezultira nikakvom konkretnom ili opipljivom promjenom koja bi se odrazila na promjenu njene egzistencijalne situacije – njena “promjena” duhovni je pomak. Pa tako se i Idino putovanje može podijeliti na ono duhovno koje je vrsta nomadskog putovanja te apsolutno koje podrazumijeva brzinu, a odnosi se na deteritorijalizaciju (usp. Delez i Gatari 1996). To duhovno putovanje podrazumijeva brzinu i diskontinuitet kao obrasce povezivanja udaljenih elemenata putem razlike što se kroz blijeskove kratkog pamćenja ili sanjarenja nesmiljeno smjenjuju kreirajući mrežu teksta, razgranatu rizomsku mrežu – kartu kojom se nakon Ide kreće i sam čitalac.

3.1. Postojati i pripadati

Objašnjenje prirode prostorno-vremenskih dimenzija pod znak pitanja staviti će identitet glavne protagonistice romana, prema Wendy B. Faris, to je još jedna odlika magijskog realizma (usp. Faris 2004: 7). Dezorijentiranost, gubljenje referentnog okvira (osjećaja realnog kao mogućeg), klizanje po putanjama koje se “brišu” (što istovremeno znači napredovanje razvoja rizoma), učinit će da Idu prati konstantan osjećaj nepripadanja, sopstvene nedefiniranosti²⁰. Tek će bježeći i skrivajući se pred muškarcima sa pogremuškama artikulirati

19 Termin klizanja direktno upotrebljava i sama naratorica opisujući Idino premještanje unutar vremena u svim vremenskim pravcima u samo jednom činu skoka preko lokve ispred pozorišta dok se drži za ruku s Jakovom: “Odlučila je da lebdi kao u snu. Ne čekajući njegovo odobravanje, zakoračila je u vazduh i povukla ga za sobom i oboje su se podigli iznad zemlje i klizili iznad lokve vode. Dok su klizili u luku, Ida je shvatila da se njezin uzrast stalno mijenja” (Beganović 2020: 12).

20 “I bila je Niko” (Beganović 2020: 37).

mogućnost osjećaja pripadnosti (što je indikativno komično ili groteskno) s tim mitološkim bićima:

Idi je sve ličilo na sjećanje, ne kao de ja vu, već dublje, kao da već dugo, dugo živi ovdje, da se lomata po ovim šumama, braneci nerazumljivu ali važnu tajnu. (...) U skrovištu od šiblja, držeći se za ruke sa nepoznatom djevojkom, osjetila je da negdje pripada (Beganović 2020: 63, bold A.B.)

Porazno, ali očekivano, Idin pronalazak identiteta kroz pripadnost zajednici pogremuški osujećen je kada djevojke skočivši kroz rupu nestaju pod zemljom.

Rupa joj se učini još manjom. Skoro se sasvim zatvorila u nekoliko sekundi, a ona to nije mogla slijediti pogledom – i uplaši se od ovog diskontinuiteta u percepciji – izgledalo je kao da se vrijeme ovdje zgužvalo kao magnetofonska traka na “Studeru” njezina strica, i da će taj dio morati da se isječe i tok vremena nakalemi bez njega. (Beganović 2020: 64)

Ovaj citat direktno se referira na neprekoračivost različitih dimenzija o kojoj smo već pisali, odnosno na plastičan način pokazuje supostojanje ontološki i perceptualno različitih sistema pojava (magijskog i realnog) koje se nikada ne sjedinjuju, iako komuniciraju i ulaze u međusobne odnose stvarajući neraskidivu vezu u tekstu ove vrste. Glede protagonisticinog autoreferiranja na vrijeme artikulirano u ovom citatu, moramo se osvrnuti na još jedan segment teksta smješten pred sami kraj narativa u kome Ida navija mehanički sat, zaspiva²¹:

Glas je siktao u glavi:

“Probudi se! Probudi se!” otvarala je oči, ali nije se mogla razbuditi. (Beganović 2020: 167)

21 Što se naracija više bliži kraju, Ida sve češće pada u san. No, ta radnja sanjanja te fenomen sna u snu, kao takva, osviještena je i ne dovodi u pitanje iz perspektive čitatelja prirodu događaja te direktno komentira i referira se na poetiku sna kojom se ovaj roman u razgranavanju svojih dimenzija i svjetova tako vješto služi. U tim dijelovima poetika nadrealizma u svom najčistijem obliku, kroz najjasnije slike izranja na površinu narativa.

Intenzivna sumnja u prirodu stvari i svijeta nikada i nigdje u cijelom romanu kao na ovom mjestu, kome prethodi Idino ljubavno sjedinjenje s Aleksandrom, ne biva neposrednijom i izraženijom. Na par mjesta u tekstu junakinje doista pomišljaju da sanjaju jer nadrealistička košmarna logika kratkih spojeva pod dejstvom slučaja uistinu stvara snolike predstave i odaje atmosferu sna. Ljubav, emocija, osnovni je faktor narativnog raspleta pod kojim podrazumijevamo Idino osvješćivanje svoje “nestvarnosti” i prihvatanja sebe kao takve – bezidentitetne, nepostojeće. Dakako da navedeni segment možemo tumačiti kao Idino odbijanje podređenja muškarcu kroz ljubav – aludirajući na žensku subverzivnost u patrijarhalnoj dominaciji. Osjećaj ljubavi, danteovski dovest će do spoznaje te i sama emocija predstavlja izmijenjenu perspektivu, odnosno ljubav je subverzivna sama po sebi.

Izmisliti sebe u novoj stvarnosti, izmisliti za sebe novu stvarnost (kao jedan od braće u parabolama Rawdona Wilsona (usp. Wilson 1995: 210) u kojoj će se tragati za “izgubljenim identitetom”, mjestom pripadnosti, kao nemogućnost ili odbijanje reteritorijalizacije suština je Idina putovanja. To je poput bijega ka sebi od sebe, poput sprečavanja poroznosti riječi. Ponovo pronalaženje i brisanje izgubljenog vremena i prostora u kojem je “zaboravila” svoj identitet.

Nemoguće je ne uočiti ili prešutjeti poziciju iz koje autorica piše ovaj roman. Seida Beganović spisateljica je porijeklom iz Bosne i Hercegovine, no decenijama živi i stvara u Sjevernoj Makedoniji. Jugoslovenski imaginarij, kako smo ga odredili, a koji je vantekstualna baza, pandan romanesknoj imaginarij mreži gradova, kultura, vjerovanja i običaja, historijsko-umjetničko-socijalno-kulturni je prostor kroz koji je i u kojem je autorica stasavala. Njena izmještenost²² je mnogostruka, a prati je promjena i brisanje stvarnih granica bivše Jugoslavije usljed agresija, raspada i ratova. Nekoć zemlja rođenja i zemlja prebivanja bile su jedno, no potom postaju dvije različite zemlje. Za vrijeme jedinstva kulturalno, tradicionalno i lingvistički drugačiji kontekst nakon razjedinjena postaje egzilom. Pojmovi bezdomništva

22 Ako je pisac na marginama ili sasvim izvan svoje krhke zajednice, a to autorica ovog romana u potpunosti jeste, književnost koja proizvodi aktivnu solidarnost uprkos skepticizmu “dopušta mu više mogućnosti da izrazi drugu moguću zajednicu i da iskuje značenje za drugu svijest i drugu čulnost” (Delez i Gatari 2011).

(vidi Beganović 2008: 45) i motiv kuće (vidi Beganović 2014: 18) kao mjesta pripadanja česta su tematska preokupacija i poetskog i proznog stvaralaštva Seide Beganović. Bachelardovskim pojmom kuće kao prvog svijeta ljudskog bića bez kojeg bi čovjek bio razbijeno i rasuto biće jer ona pruža kontinuitet, odstranjuje neizvjesnost (usp. Bašlar 2005: 30) autorica se ovim romanom opširno i bavi, komentirajući ga iz pozicije diskontinuiteta, bezdomništva i rasutosti kako svijeta tako i identiteta, posebnom narativnom tehnikom i koncepcijom temporalnosti. U prvim poglavljima romana, opis roditeljske kuće i oca u njoj, slika u kojima naviru Idine uspomene iz djetinjstva, najupečatljivije potvrđuje Bachelardova razmatranja o kući i sanjarenju: “Rodna kuća nije samo zdanje, ona je i zdanje snova” (Bašlar 2005: 37). Ostatak romana oslanja se na njegovu premisu “da za svakog od nas postoji onirička kuća, kuća sećanja-sna, izgubljena u senci nečeg daljeg od prave prošlosti. Ona, ta onirička kuća je (...) kripta rodne kuće. Tu dolazimo do osovine oko koje se okreću sve recipročne interpretacije sna pomoću misli i misli pomoću sna” (Bašlar 2005: 37).

Na koncu romana povezujemo sve nagovještaje date kroz ženske likove Idu, Anu i Seidu, a koji, još jednom, upućuju na promišljanje figure dvojnika. Naime, navedene junakinje različite su verzije jedne te iste osobe, u borgesovskom smislu – na svijetu postoji i postojala je samo jedna jedina žena. “*Mi smo svi jedna velika porodica*” (Beganović 2020:160), tako Nahyan podsjeća i ukorava Idu u kontekstu uzajamnog prožimanja svih elemenata u univerzumu, no time se aludira i na dijeljenje iste sudbine koja je ženska. Utopistička ideja tog ženskog principa, ženske snage, jeste *sestrijarhat* kako će to autorica determinirati u tekstu. *Sestrijarhat će spasiti svijet*, stoji u Aninom pismu Idi na kraju knjige. Riječ je o još jednom obliku kolektiviteta i razmatranja kolektivne vrijednosti a koji svjedoče postojanju treće odrednice manjinske književnosti u ovom tekstu. Ta snaga ženskog jedinstva i sestrijarhata najdirektnije je prikazana u trenutku kada Ana, Seida i ostale žene iz grupe na putovanju fizički nadjačaju Belizara, koji, ne odajući svoj identitet i cilj, prati i traži Idu. Razračunavanje ženskog glasa sa muškim normativnim i upravljačkim sistemom tu je više nego očito a pritom izaziva i komičan efekt. Grotesknost prikaza te borbe raščišćava se u čistu komiku iz koje u likove provaljuje smijeh i rasterećenje.

Autoricina skrajnutost iz centra, marginaliziranost koja se usložnjava spolnom odrednicom neminovno probija u ovaj roman. Borba za moć stoga je jedna od ključnih tema romana, a u čijoj službi se razvija segment narativa građen oko likova Belizara i Rafeta. Oni su u otjelotvorenje patrijarhalnog sistema.

3.2. Borba za moć, borba za interpretaciju

Postupak isturanja u prvi plan protagonistice Ide i cjelokupnog narativa o njenom putovanju u interpretativnim mrežama teksta djeluje kao postupak mimikrije narativne dimenzije teksta u kojoj se krije ključ za dešifriranje nagovještaja konstantne prisutnosti straha, prijetnje²³, tajne, potjere. Da bismo pokazali kako se u narativu tematizira ta latentnost straha i prijetnje, uzmimo za primjer sljedeći isječak:

Te noći kada je Ana pokušala izići iz sobe, jer se probudila iz košmara, vrata su bila zaključana s vanjske strane. Pretrnula je. Probudila je Idu i rekla joj da ima loš predosjećaj. Spakovale su tiho stvari. Ujutru su čule okretanje ključa u bravi, sačekale su neko vrijeme pa iznijele prtljag (...) (Beganović 2020: 111)

Svijet koji je izgubio svoju osnovu (usp. Deleuze i Guattari 2013: 12), a takav jeste Idin svijet, pogodno je tlo za strah, budući da se ni u vrijeme, ni u prostor, ni u sjećanje, niti u historiju pojedinac ne može pouzdati. “(...) subjekt se ne može više čak ni dihotomizirati, već pribjegava višemu jedinstvu, ambivalencije ili preuvjetovanosti, u dimenziji koja je uvijek suplementarna onoj njegovog objekta. Svijet je postao kaos, ali knjiga ostaje slika svijeta, vrieža-kaosmos umjesto korijen-kosmos” (Deleuze i Guattari 2013: 12).

Takvom bezuporišnom svijetu bez činjenica²⁴, nefiksiranih prostorno-

23 Na prijetnju i opasnost upućuje se u samom naslovu romana, a čitava jedna nadrealna epizoda pri kraju romana koja se odvija na prijelazima između različitih snova posvećena je asasinima i havanskom kolibriju. Ona istovremeno funkcionira kao predskazanje, navješćenje opasnosti i smrti, ali i kao komentar skrivenih planova i djelanja Rafeta i Belizara.

24 “Činjenice ne postoje, postoji samo njihova interpretacija” (Beganović 2020: 50), reći će Rafet Belizaru pri njihovom prvom susretu. Neprevidiva je to aluzija na poglavlje *U katedrali*, odnosno na dijalog što ga u *Procesu* Josef K. vodi sa svećenikom, gdje tumačeći priču o seljaku koji je sjedio pred vratima zakona tumače upravo značenje romana u kome su sami likovi. “Nemoj da me krivo shvatiš”, reče svećenik, ‘ja ti iznosim samo mišljenja koja o tome postoje. Ne treba da se na njih suviše osvrćeš. Taj spis se može izmijeniti, i mišljenja o kojima ti govorim često su samo izraz očajanja zbog te nemogućnosti’” (Kafka 2004: 200).

vremenskih i značenjskih tačaka dodaje se hronotop putovanja koji sam po sebi podrazumijeva neizvjesnost, nepoznato i “drugačije” (privremenu izmještenost i promjenu percepcije) pa je sumnjičavost i osjećaj sveprisutne neobjašnjive prijetnje pojam putovanja transponirao u pojmove potjere i bijega. Vječnost, “čija je rasparčana kopija vreme” (Borhes 1999: 12), magijsko, nadrealno, sve je tu da “zamagli” značenje, da oteža interpretaciju.

Ta dimenzija u kojoj su glavni akteri Belizar i Rafet ovom romanu pridodaje žanrovsku hibridnost – elemente detektivskog i triler romana. Enigma stoji u centru detektivskog romana, a enigma ovdje predstavlja skriveno značenje. Interpretacija stoga zadobiva suštinsku važnost. Budući da radnjom upravlja slučaj, po završetku teksta ne doima se do kraja razumljivim zbog čega Rafet mobilizira Belizara da traga za Idom te zašto ga nakon neuspjele potjere dovodi do čina samoubistva kao jedinog izlaza iz košmara teksta. Tajna je, dakle, značenje teksta, interpretacija – koja, kako smo vidjeli u dijelu o Deleuzovom razumijevanju magijskog realizma, zahvaljujući podvojenosti teksta, paradoksu unutar njega samog, isklizava jer tamni nagovještaj disjunktivnom sintezom uvijek iznova kreira novo značenje.

U ovom direktnom dijaloškom sukobu Belizara i Rafeta, jedinom dijalogu koji onkraj konteksta svih zbivanja u romanu nema izraženu crtu apsurdna, kao što je to odlika manje-više svih ostalih dijaloga u romanu, pronalazimo iskru kauzaliteta zahvaljujući istovjetnosti ravni na kojima ova dva lika dijalogiziraju. Fragmente i njihove dimenzije apstrahiramo redajući ih u opet opuštenu hijerarhiju uzorka i posljedica. Rafet je u početku romana najbolje opisan s Belizarova gledišta:

Belizaru se činilo da on ljude hvata sa dva prsta negdje za vrh neke čigre u njihovoj glavi i vrti ih igrama riječi, a potom se nasmije, ispriča neku priču i nestane (Beganović 2020: 49)

Smisao i svrha njihovog tajnog “agentskog” sastanka demistificira se u njihovom posljednjem razgovoru nakon što Belizar ne uspijeva uhvatiti Idu.

“Zašto si me poslao po nju?”

“Nisam te poslao po nju, ti si nju izabrao.”

“Ja nisam početnik!”

“Nasjeo si na svoju ličnu priču. Ništa ti nisam rekao, sam si izmislio kontekst.” (Beganović 2020: 174)

Jasno nam je da su i funkcije ovih dvaju likova podvojene. Suština priče o kontekstima jesu razumijevanje i interpretacije za koje čitatelj ne može imati garancije pa sam mora snositi posljedice za svoje odabire, bili oni ispravni ili pogrešni (kakvim Belizar i doživljava svoj izbor te sam sebi na koncu oduzima život). Čitajući njihov odnos i funkcije u ovom ključu, Belizar je, dakle, čitalac, a Rafet autor koji “zavrti priču” bez preuzimanja ikakve odgovornosti za njen daljni život – za njena moguća tumačenja i povezivanja sa raznorodnim kontekstima. Riječ je o Barthesovoj smrti autora predloženoj kroz samoubistvo čitaoca. Jer želja za slobodom izbora (tumačenja) u konačnici suštastvena je želja za moći, nadmoći vlastitog tumačenja. O tome se direktno i govori u romanu:

Belizar je bio već dovoljno iskusan da bi znao da se niko u istoriji ljudske vrste nije borio za slobodu nego za moć. (Beganović 2020: 44)

U romanu magijskog realizma bahtinovska borba raznovrsnih sociolekata u diskursu i među njima, odnosno ono što Foucault naziva željom za znanjem, “predstavljena je u jeziku naracije stavljanjem u prvi plan dva oprečna diskurzivna sistema, s tim da se nijedan ne subordinira drugom ili ga sadržava. Ova održiva oprečnost preduhitrava mogućnost interpretativnog zatvaranja kroz bilo koji čin oprirodnjavanja teksta u uspostavljeni sistem reprezentacije.” (Faris 2014: 29)

Kada Belizar konačno upita Rafeta zašto je “ona” (tj. Ida, koju je prerušen u gosta krčme uhodio i “progonio”) važna, obojica artikuliraju i obznaju njenu moć opisujući je epitetima *delikatna*, *nepodobna*, *slobodna*. Ako su po drugom ključu čitanja, a za koji smo već prije dali naznaku, Belizar i Rafat nosioci patrijarhata, Ida se ne uklapa u takav sistem. Kao slobodna žena postaje opasnost, prijetnja. Belizar kao bivši agent KOS-a, zadužen

za “obavljače pisanja”: novinare, pjesnike, romanopisce, i profesore književnosti (Beganović 2020: 42) mora biti čitan kao cenzor, a kroz njega patrijarhat kao cenzor književnosti koju pišu žene. On je ujedno i izrabljivač, plagijator (o fenomenu muških autora što plagiraju spisateljice u romanu se posebno razmatra u jednoj od digresija kroz lik Seide), istjerivač iz kanona kao književne-umjetničke utvrde patrijarhata u kome se on reproducira i samopotvrđuje. Stoga, Belizarova potjera za slobodnomislećom (tj. subverzivnom) ženom koja je spisateljica (i to nije vidljivo tek i samo iz imena likova – imena Seida i izvedenica iz punog imena, nadimka Ida – već iz mnoštva drugih, primjerice, autobiografskih elemenata u romanu) – nije ništa drugo do metafora “lova na vještice”. No, lov se izjalovi jer se previđa i potcjenjuje nužnost ženskog principa u balansiranju svijetom kao i ženska snaga i složnost – onaj Anin sestrijarhat koji će u konačnici spasiti svijet. Deleuzeovim i Guattarijevim riječima o manjinskoj književnosti objašnjeno: individualna intriga, uviđamo, ovdje je povezana s politikom. “Individualni interes stoga postaje sve više nužan, uvećan zato što cjelokupna druga priča vibrira unutar njega” (Delez i Gatari 2011).

Slijedom navedenog, magijski element (virtualno) možemo percipirati kao ženski princip, a realno (aktualno) kao muški princip pojavnog i svijeta teksta. Pritom je realno određeno uzusima muškog principa pa pojava ženskog elementa (magijsko) u njegovom referentnom okviru stvara diskrepanciju kojom se razotkriva i prokazuje stvarni položaj žene u patrijarhatu. To čini ovaj tekst u svojoj suštini. On je pokušaj da se pronade mjesto žene u normativnoj hijerarhiji muške moći, ili da se napokon izmisli sopstveni univerzum uređen ženskim principom. On postavlja pitanje oko kojeg autorica u svojoj pjesmi *Na putu* gradi metafizičku dimenziju ženske egzistencije: “Imaju li žene kuću?” (Beganović 2014: 45). Zahvaljujući ovakvom čitanju vođenom binarnom logikom dešifriramo otuđenost i odrođenost protagonistica od svijeta (naročito onog njegovog djela što se širi mapom Idinog i Aninog putovanja), a koji se u beskonačnoj petlji u romanu aktualizira.

Na temelju razlike između realnog i magijskog kao i njihovog međuodnosa postkolonijalna književna kritika (usp. Wilson 1995: 223) narativ ove vrste gleda kroz prizmu sudara dvaju kulturanih i sistema razmišljanja gdje realno predstavlja zapadnjački kartezijski um i logiku, povinovanje zakonima

prirode, nasuprot čemu je magijsko izraz kulture opresiranih, potlačenih, koloniziranih. “Imperijalističke sile nisu kolonizirani narod lišavali samo njegovog teritorija i bogatsva već i njihove imaginacije” (Durix 1998: 187). “Magijski realizam, je, međutim, konstituirao protu-diskurs koji se služi fantastičnim na način koji podsjeća na domorodačku književnost podrivajući njene premise. (...) Garcia Marquez suprostavlja logiku fantastičnog logici pozitivističkog koncepta realizma” (Durix 1998: 188).

Posljedično, našim interpretacijama u kojima smo posegnuli i za feminističkim i postkolonijalnim kritičkim čitanjem, dolazimo do potvrde pretpostavke kako se ovaj roman može u Deleuzovom i Guattarijevom određenju tog pojma, smatrati dijelom manjinske književnosti, budući da smo prozreli ispunjenje i prvog uvjeta za takvo određenje – jezik manjinske književnosti “aficiran je visokim koeficijentom deteritorijalizacije” (Delez i Gatari 2011). Pisati i artikulirati, stvarati značenja u kojima ima više suštastvene *brige za druge* i angažiranosti nego u bilo kojem samoproklamovanom umjetničkom, socijalnom ili kulturalnom aktivizmu, razvijati tekst koji poput mašine što prenosi intenzitete, funkcionira s drugim mnoštvenostima, s drugim mašinama (a ponuđene interpretacije svjedoče o tome), kritizirati i prokazivati konkretne sisteme normi i vrijednosti (kako političke tako i kulturne i umjetničke – a koji svoje uporište imaju u vanjskosti s kojom ova književna mašina konvergira) smiljenije i efktnije (usp. Aldea 2011: 26) od kakvog ispraznog i populističkim floskulama napuhanog političkog ili aktivističkog govora, to je imperativ ovog narativa kojim je suptilno i neusiljeno protkan.

Deleuze i Guattari smatraju kako u magijskom realizmu zbog njegove dominacije realizma jezik ne uspijeva doseći nivo deteritorijalizacije koji bi ovu književnost smjestio u manjinsku. No, ova dva filozofa također “razmatraju književnost koja se ‘ne uspijeva u potpunosti ostvariti – odnosno ponovno se pridružiti polju imanencije’” (Aldea 2011: 35). Budući da se u *Idi i asasinima Reda havanskog kolibrija* u svijesti protagonistica ne događa nikakva aktualizacija, da one u svom neznanju o potjeri, uzrocima, krivcima, razrješenjima i samoubistvima ništa ne znaju, a zahvaljujući slučaju i elementima nadrealnog koji uspijeva virtualno iz magijskog održati u stanju neaktualiziranosti, jezik se u ovom romanu, baš kao i njegova glavna

junakinja, ne reteritorijalizira pod utjecajem realnog – nadrealno ga na koncu podriva oslabljujući njegovu snagu i sposobnost izravne *reprezentacijske interpretacije* (usp. Aldea 2011: 35). Sve navedeno, uz pozivanje na prethodno objašnjene preostale dvije karakteristike manjinske književnosti uočene u ovom romanu, navodi nas da ukažemo na *Idu i asasine Reda havanskog kolibrija* kao na tekst manjinske književnosti.

3.3. Paradoks percepcije

U konačnici, analizirali smo neke od paradoksa i oprečnosti zahvaljujući kojima ovaj tekst funkcioniše, a spomenut ćemo i kuorizitet koji se tiče idealnog načina njegove konzumacije. Uviđamo kako ovaj roman zahtijeva simultano čitanje – paradoksalno, zahtijeva za čovjeka fizički nemoguć pristup recepciji, a opet načinom svog oblikovanja i diseminacije sugerira upravo na tu vrstu recepcije kao na idealnu. Stvari koje se Idi u romanu događaju ne događaju se iz korijena već iz njegova središta a stvari nije lahko posmatrati iz sredine (to je pitanje *opažajne semiotike*), no pogledaju li se tako, vidjet ćemo *kako se sve mijenja* (usp. Deleuze i Guattari 2013: 32).

Roman Seide Beganović razmatra, dakle, fenomen metatekstualnosti, interpretacije ali i metafizičke dimenzije spisateljskog procesa. Wilson će za magijski realizam reći kako je “blizak (je) čistom modelu tekstualnosti, ali je također bazični način pripovijedanja. Niti je recentan niti drevan, ali je uvijek prisutan oblik fikcije” (Wilson 1995: 227–228), objašnjavajući da ono što naziva “suprisutnošću i tekstualnim umotavanjem može se promatrati kao model, preobražavajuća slika pisanja. U magijskom realizmu pluralni svjetovi, kao različite vrste pisanja, kao parabolične putanje jedna drugoj pristupaju, no ne sjedinjuju se” (Wilson 1995: 227).

Ida i asasini Reda havanskog kolibrija svojim postupcima i intenzitetima koje prenosi ka vanjskosti pri čitanju i tumačenju referira se na fenomen selekcije nužnog procesa u umjetničkom stvaralačkom poduhvatu. Knjiga je kao labirint, kao univerzum koji se beskonačno širi te neizostavno priziva postojanje mnoštva drugih dimenzija koje nisu narativizirane, koje ostaju neartikulirane, neinkorporirane u tekst, te samim tim čitaocu nedostupne. One su nosioci konačnog značenja koje bi nam postalo dostupno ukoliko bismo umjeli simutalno pročitati i dekodirati sve dimenzije teksta, kako one

aktualne tako i one virtualne. Odnosno zaključimo to i preciznije pojasnimo Deleuzeovim i Guattarijevim riječima: “Ideal knjige bio bi izložiti svaku stvar na jednoj takvoj ravni eksteriornosti, na jednoj jedinoj stranici, na jednom te istom prostoru: proživljene događaje, povijesna određenja, mišljenje, pojmove, pojedince, grupe i društvene formacije” (Deleuze i Guattari 2013: 15–16). *Ida i asasini Reda havanskog kolibrija* svojom cjelokupnošću kao roman rizom stremi ka tom idealu.

4. ZAKLJUČAK

Ida i asasini Reda havanskog kolibrija u svom je estetičkom ovaploćenju poetski i žanrovski hibridan narativ čije funkcioniranje počiva na specifičnom modusu reprezentacije dvaju ontološki oprečnih sistema pojava koji ga tvore te poigravanju koncepcijom vremena u tim sistemima i u njihovim međusobnim interakcijama. Ključna karakteristika poetike ovog narativa jeste konstantno klizanje teksta između realističnog i magijskog, što rezultira “klizanjem značenja”. Naracija okrenuta ka detaljima specifična za poetiku realističkog romana omogućava da se magijsko u tekstu magijskog realizma doživi realnim.

Ida i Ana, centralne protagonistice romana, ne uspijevaju se osloniti na cjelovitost, svedenost i uređenost ni vremena ni prostora. Frakture vremenskog kontinuuma, kao i distorzije prostora, česti postupci oblikovanja unutar ovog romana, svojstveni su poetici magijskog realizma. Glavni motivacijski mehanizam u ovom narativu jeste kontigencija. Narativ obesmišljava i iz sebe protjeruje sve kategorije vremena pa je postupak poigravanja sa koncepcijom vremena i sam jedna od tema romana. U narativu se autoreferencijalno poigrava sa simbolima dokinutog, uzurpiranog vremenskog kontinuuma, vremena shvaćenog kao privid ili beskonačno. Narativnim postupcima postiže se detemporalizacija budući da udaljeni elementi niza što tvore rizomsku mrežu teksta putem sjećanja (sanjarenja), blijeskova ideja (kratkotrajnog pamćenja) simultano međusobno rezoniraju na više razina i u više dimenzija od kojih nijedna nije dominantna u tom rizomskom nehijerahijskom sistemu.

Historija kao podtekst u ovom narativu selektira se i diferencira kroz prizmu sjećanja likova, slučaja ili trenutka. Kategorije gube svoj smisao supostojanjem

u jednom trenutku koji objedinjuje sve tačke vremena ili ih poništava. Djelovanjem tamnog nagovještaja likovi historiju nanovo proživljavaju kao različitu i novu. Historija se razotkriva kao falsifikat, izmaštani prostor u kojem se junaci ne mogu potvrditi i s kojim se ne mogu identificirati, u kojem ne uspijevaju pronaći sebe.

Glavni prostor ovog narativa protagonisticina je memorija strukturirana kao labirint, kao rizom. Pri gradnji priče autorica akcent stavlja na fenomen kratkog pamćenja, koje je rizomsko ili dijagramsko, odnosno sanjarenja kao sinteze imaginacije (nezapamćenog) i sjećanja. Sjećanje je uvijek novo jer ga kontekst iz kojeg se poseže ka njemu preobražava. Sjećanje podrazumijeva nove interpretacije događaja, pa to više nije isti događaj već iz perspektive naracije novi događaj sa novim, izmijenjenim značenjem.

Priroda i način Idina putovanja, posebice prateći motiv vode i njegovu transformaciju, odlikuje se onim što Guattari i Deleuze nazivaju nomadizmom. Dezorijentiranost na glatkoj površini kao što je vodena neminovna je te je kartu rizoma potrebno načiniti nanovo. Dezorijentiranost, gubljenje referentnog okvira (osjećaja realnog kao mogućeg), klizanje po putanjama koje se “brišu” (što istovremeno znači napredovanje razvoja rizoma), učiniti da Idu prati konstantan osjećaj nepripadanja, sopstvene nedefiniranosti. Dovođenje u pitanje identiteta likova još je jedna od odrednica magijskog relizma u ovom tekstu.

Likovi Rafeta i Belizara, s obzirom na njihovu prošlost, profesiju i ličnu historiju, interpretirani su kao nosioci patrijarhata. Kroz njih razotkrivamo patrijarhat kao cenzora književnosti koju pišu žene. Patrijarhat je ujedno i izrabljivač, plagijator, istjerivač iz kanona svoje književne-umjetničke utvrde u kome se on reproducira i samopotvrđuje. Belizarova potjera za slobodnomislećom (subverzivnom) ženom koja je spisateljica nije ništa drugo do metafora “lova na vještice”. No, lov se izjalovljava jer se previđa i potcjenjuje nužnost ženskog principa u balansiranju svijetom kao i ženska snaga i složnost – *sestrijarhat* koji će u konačnici spasiti svijet. Revolucionarna je to, optimistična i utopijska ideja koju iznjedrava ovaj narativ.

Pisati i artikulirati, razvijati tekst koji, poput mašine što prenosi intenzitete, funkcionira sa drugim mnoštvenostima, kritizirati i prokazivati konkretne

sisteme normi i vrijednosti to je imperativ ovog narativa, koji se čitaocu razotkriva kao etička dimenzija teksta čiji slojevi rezoniraju najvećim pitanjima i izazovima savremenog svijeta.

IZVORI I LITERATURA

Aldea, Eva (2011), *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, Continuum International Publishing Group, New York

Bachelard, Gaston (ND), Sanjarije k djetinjstvu II (prijevod Marko-Marija Gregorić), nemo-časopis, dostupno na: https://nemo-casopis.com/ulomci/prijevod/gaston-bachelard/sanjarije-k-djetinjstvu-ii/?fbclid=IwAR3Cig3rOJ-efF6VBVKhtjrvqvw5PN71cuxVfqTr9ZZUm_klOLQz7Gnw_Og

Bašlar, Gaston (2005), *Poetika prostora*, Umetničko društvo Gradac, Čačak – Beograd

Beganović, Seida (2008), *Graničnici*, Akademski pečat, Skopje

Beganović, Seida (2014), *O ženama koje nemaju kuću i tri obična dana*, Izraz, Skopje

Beganović, Seida (2020), *Ida i asasini Reda havanskog kolibrija*, Izraz, Skoplje

Borhes, Horhe Luis (1999), *Istorija večnosti*, Narodna knjiga Alfa, Beograd

Bulić, Amina (2017/2018), *Mjesta otvorenosti i zatvorenosti: O romanu "Dvorac" Franza Kafke*, Post Scriptum 6–7, Pedagoški fakultet Univerziteta u Bihaću, Bihać

Carpentier, Alejo (1995), *On the Marvelous Real in America u: Magical Realism: Theory, History, Community* (uredili Lois Parkinson Zamora i Wendy B. Faris), Duke University Press, Durham i London

Delez, Žil i Gatari, Feliks (1996), *Rasprava o nomadologiji*, Ženske studije broj IV, Centar za ženske studije, Beograd, dostupno na: <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-4/248-rasprava-o-nomadologiji>

Delez, Žil i Gatari, Feliks (2011), *Uvod: Rizom* (odlomak) u: *Žil Delez/Feliks Gatari:*

Kafka, Hiljadu Platoa (prevela Kristina Bojanović), Otvoreni kulturni Forum, Cetinje, dostupno na: <https://okf-cetinje.org/zil-delezeliks-gatari-kafka-hiljadu-platoa/>

Delez, Žil i Gatari, Feliks (2011), *Kafka: Ka manjinskoj književnosti, Treće poglavlje: Šta je manjinska književnost?* (odlomak) u: *Žil Delez/Feliks Gatari: Kafka, Hiljadu Platoa* (prevela Kristina Bojanović), Otvoreni kulturni Forum, Cetinje, dostupno na: <https://okf-cetinje.org/zil-delezeliks-gatari-kafka-hiljadu-platoa/>

Delleuze, Gilles i Guattari, Felix (2013), *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb

Durix, Jean-Pierre (1998), *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, Macmillan Press Ltd, London

Faris, Wendy B. (2004), *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville

Guenther, Irene (1995), *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic u: Magical Realism: Theory, History, Community* (uredili Lois Parkinson Zamora i Wendy B. Faris), Duke University Press, Durham i London

Gunjević, Boris (2012), *Analogija bića ili tamni nagovještaj: Milbankova kritika Deleuzeovog tumačenja razlike*, Filozofska istraživanja, vol. 32, No. 3–4, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb

Kafka, Franz (2004), *Proces*, Biblioteka Dani, Sarajevo

Marquez, Gabriel Garcia (2017), *Sto godina samoće*, V.B.Z., Zagreb

Pobrić, Edin (2006), *Vrijeme u romanu – od realizma do postmodenizma*, BH Most, Sarajevo

Slemon, Stephen (1995), *Magic Realism as Postcolonial Discourse, u: Magical Realism: Theory, History, Community* (uredili Lois Parkinson Zamora i Wendy B. Faris), Duke University Press, Durham i London

Todorov, Cvetan (1987), *Uvod u fantastičnu književnost*, Rad, Beograd

Wilson, Rawdon (1995), *The Metamorphoses of Fictional Space: Magical*

Realism u: Magical Realism: Theory, History, Community (uredili Lois Parkinson Zamora i Wendy B. Faris), Duke University Press, Durham i London

Žižek, Slavoj (1976), *Znak, označitelj, pismo: prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mala edicija ideja, Mladost, Beograd

Rhizom, contingency and narration: Magical realism in the novel *Ida and assassini of the order of havani humming bird* by Seida Beganović

Abstract

This paper seeks to analyze the elements of magical realism and modes of functioning of narrative elements in the novel *Ida and the Assassins of the Order of the Havan Hummingbird* by the author Seida Beganović, pointing to its rhizom nature. We explain the specificity of the novel's temporal composition, motivation and the nature of its narration by bringing it into dialogue with the theoretical and philosophical reflections on literature of Gilles Deleuze and Felix Guattari, striving to read it through concepts such as rhizome, difference, repetition, nomadism, territorialization, deterritorialization and minor literature. The main aim is finding a mode of interpretation as well as to shed a light on the complexity of the interpretation process and the impossibility of fixing meaning in the novel.

Key words: magical realism, rhizome, narration, contingency