

**ŽARKO RADAKOVIĆ: TRAUME ROĐENJA, SAMOĆE I
EMIGRACIJE**

Dragan Đorđević

XIII beogradska gimnazija

Beograd

Ključne reči: produktivna recepcija, emigracija, usamljenost, porodični krug

Apstrakt: Rad opisuje neobičnu i traumatičnu istoriju Žarka Radakovića i njegovog postajanja piscem. Boraveći u emigraciji od kraja sedamdesetih godina, Radaković se okrenuo strategiji „produktivne recepcije“, koja mu je omogućila da na ime svog dela u nastajanju potčini dva velika umetnika: pisca Petera Handkea i slikara Julija Knifera. Smatrajući ih svojim poetičkim očevima, Radaković je svoje delo utemeljio kao hod po utabanim stazama svojih otaca.

ŽARKO RADAKOVIĆ: THE TRAUMAS OF BIRTH, LONELINESS AND EMIGRATION

Dragan Đorđević
XIII Belgrade Gymnasium
Belgrade

Key words: Productive reception, emigration, loneliness, family circle

Summary: The paper describes the unusual and traumatic history of Žarko Radaković and his emergence as a writer. Having been in emigration since the late 1970s, Radaković turned to the strategy of “productive reception”, which enabled him to use the opus of two great artists (the writer Peter Handke and the artist Julije Knifer) as a springboard for his own work. Regarding them as his poetic fathers, Radaković conceived his work as a following in the footsteps of his fathers.

ODAKLE POČETI?

U osećanju Davida Albaharija, Žarko Radaković je bio i ostao „jedna od nekoliko potpuno izdvojenih, samosvojnih stvaralačkih ličnosti u savremenoj srpskoj prozi, ostajući godinama, čak decenijama, izvan svih podela, definicija, pravaca i tokova, bez jasno vidljivih prethodnika i, naravno, bez prepoznatljivih sledbenika“ (Albahari 2010). Ovo stanje usamljenosti, delomice objašnjivo svesno odabranom strategijom radikalizacije literarnih postupaka, uslovilo je da Radaković postane i zadugo ostane „neka vrsta neznanca u okvirima književnosti kojoj stvarno pripada, dok je u isto vreme stvarao prozu u kojoj je svoj, *naš* jezik tretirao kao strani jezik, odnosno, tretirao sebe kao neku vrstu neznanca koji koristi zapravo neznan jezik“ (Albahari 2010, sic). Poredeći dalje Radakovićev „lingvistički“ slučaj sa Beketovim i Handkeovim, Albahari je, međutim, iskoračio u susret besmislu, komentarom da je njegov prijatelj „stvorio specifičan jezik, formalno precizan, ali, u stvari, krajnje neprecizan, zasnovan na slikovnosti koja uopšte ne doprinosi razvoju priče (tamo gde postoji bar mali trag priče) kao i na blagoj hipnotičnosti koja proističe iz ritmičnog i nepredvidivog ponavljanja“ (Albahari 2010). I mada je odavde teško krenuti dalje, u susret Radakoviću, Albahari je sebi dao još jednu šansu da raščisti put odvažnima. No, i taj se pokušaj završio poražavajuće: „Moglo bi se reći da proza Žarka Radakovića nastaje u stalnom sukobu nesklada između tananog i precizno-slikovitog jezika i kadikad nejasnog i teško odredivog smisla pripovedanja. Uopšte nisam siguran da sam bilo šta rekao u nekoliko poslednjih rečenica“ (Albahari 2010).

Treba sa tim biti načisto: jedini mogući krivac za ovu vrednu i poučnu interpretativnu nesreću Davida Albaharija nije niko drugi do sâm Žarko Radaković. Ipak je on taj koji decenijama unazad podmeće mnoge nedoumice oko „njegove“ verzije „našeg“ jezika, njegove preciznosti i nepreciznosti, formalnosti i neformalnosti, teleologije njegovih antinarativnih postupaka itd. Opisan pokušaj da se razume neobično stvaralaštvo Žarka Radakovića, međutim, ostaje kao vredan nauk. Jer, to je ono važno kritičko, i da ne preteramo, junačko ishodište, koje je u susretu

sa delom Žarka Radakovića svakome obećano. Uostalom, može li se drugačije utešiti onaj koji ide u susret Radakoviću i delu koje neodoljivo ostavlja utisak da je „bez glave i repa“ i koje kao takvo zastrašuje pitanjem: odakle početi sa proučavanjem?

Poetička okosnica Radakovićevog književnog dela je avangardna. U temelju njegove literarne zadužbine počiva princip razaranja forme, celine i kompozicije dela koji interpretatoru ne dopušta primenu formalističkog pristupa. No, problem forme nije jedini, niti najvažniji: i hronologija piščevog rada u potpunom je neredu. To je izravan učinak *autografskog* pisma: redosled izdavanja ne može se do kraja poistovetiti sa stvaralačkim sledom i istorijom Radakovićevih projekata, koji u značajnoj meri čine sadržaj njegovih knjiga. Dok na jednoj strani imamo zvaničnu hronologiju izdanja, na drugoj strani ista ta izdanja u sebi nose podatke o „drugoj“, „nevidljivoj“ istoriji autorove umetničke evolucije. Iz tog razloga, teško je, ili gotovo nemoguće, govoriti o Radakoviću bez njegovog došaptavanja. Tim pre što u njegovom radu ima dosta toga što nije moguće proveriti oslanjanjem na južnoslovensko kulturno pamćenje. Pod takvim okolnostima, *nepouzdanost pamćenje* samog autora, kao dominantni sadržaj njegovih tekstova, dobija izvesnu dokumentarnu vrednost, dovodeći u pitanje historiografsku legitimnost sukcesije izdanja. Raskol između dve istorijske linije, izdavačke i privatne, posebno je vidljiv na primeru njegove „prve“ knjige „priča“, *Strah od emigracije*, koja je objavljena tek 2010. Ako je autoru uopšte verovati na reč, istorija tog rukopisa vezuje se za period piščevog padanja u nemilost ovdašnjeg *littera-art* sistema. Neuspeh te knjige kod izdavača u SFRJ bio je navodno presudan za zaokret u Radakovićevim interesovanjima, ambicijama i strategiji, te se on okreće proučavanju teorije recepcije i prevođenju Handkeovih romana, ostavljajući autorski izraz *privremeno* – i kao što ćemo videti – *prividno* po strani. Naša potraga za Radakovićem poći će upravo iz te tačke, tačke njegovog „izgnanstva“, odnosno – emigracije.

U nastojanju da umanjimo jaz između dve vremenske linije Radakovićevog opusa, zvanične i privatne, okušaćemo se u praćenju postupka „produktivne recepcije“ kao poetičke konstante i dominante Radakovićevog celokupnog dela, oko koje je pisac vremenom razvio različite oblike svog umetničkog rada. U toj strategiji, kojoj se autor

priklonio tokom osamdesetih godina, Radaković je našao učinkovito sredstvo za nesvakidašnje potčinjavanje svojih literarnih i umetničkih uzora, pre svega Petera Handkea i Julija Knifera. Sa „produktivnom recepcijom“ on je razvijao srodne projekt-postupke, poput *ponavljanja* i *prepisivanja*, zahvaljujući kojima je zasnovao jedan neobičan literarni, „emigrantski“ porodični krug; sa željom da se unutar njega i za nas konačno rodi kao pisac.

ZAČINJANJE RADAKOVIĆA: PRODUKTIVNA RECEPCIJA

Godine 1986. Radaković je priredio temat pod nazivom *Vidovi recepcije Petera Handkea* Žarko Radaković (*Književna kritika* 1986/1). U toj svečanoj prilici predstavio je i strategiju „produktivne recepcije“, koja će u bitnoj meri obeležiti njegovo stvaralaštvo.¹ Kao nosioci naznačenog principa stvaralačkog čitanja u zborniku su bili označeni David Albahari i priređivač sam. U oba slučaja austrijski pisac bio je preoblikovan u temu pisanja i inspiracije: produktivna recepcija Handkeovog dela podrazumevala je „izlaženje“ iz jednog, Handkeovog pisanja, i „ulaženje“ u drugo (Albaharijevo, Radakovićevo). Pa i radikalnije od toga: ideja je bila „ispisati sebe – i – Handkea“ (Radaković 1986a). Subjekat (čitalac) i objekat recepcije (delo, pisac) amalgamski se objedinjuju, naročito u korist prvog, primaoca. Na delu su svojevrсна „intencionalna odnošenja“, 'izlivanja' sebe u 'objekt', nadalje traganje za sopstvenim identitetom, 'otvaranja', 'ispipavanja', 'razgrađivanja', 'razigrane šetnje'“ (Radaković 1986a, sic).

U okviru temata Radaković objavljuje i „produktivnorecepcijski“ intervju naslovljen kao „Razgovor sa Peterom Handkeom“, a koji će se nekoliko godina kasnije pojaviti i u jugoslovenskom izdanju Handkeove tetralogije, *Spori povratak kući*.² Taj naizgled rubni prilog inetresantan je po tome što akteri razgovora nisu bili razgraničeni onako kako bi to striktno zahtevala forma novinskog, književnog ili naučnog intervjua. Neodoljiv utisak jeste taj da je reč o svojevršnom „psihopoetičkom“ intervjuu iz kojeg zainteresovani čitalac ne saznaje mnogo o ličnosti

¹ Pojam je preuzet iz teorijskog meljea (nemačke) estetike recepcije, bliskog priređivaču. Navedene reference „produktivne recepcije“ bile su: Gunter Grimm: *Rezeptionsgeschichte*, München: W. Fink 1977. i Wilfred Barner: *Produktive Rezeption. Lessing und Tragödien Senecas*. München: C. H. Bech 1973.

² „Razgovor“ je preštampan u Handke 1990a: 147–181, dok se odeljci intervjua pojavljuju i u romanu Petera Handkea, *Pouka planine Sainte-Victoire* (1990b; isti izdavač).

proslavljenog ispitanika, dok o Radakoviću saznaje sve što će obeležiti njegovo potonje stvaralaštvo:³

Radaković: *Kao čitaoci, čini mi se, postojimo negde tu između produkcije i recepcije... Možda mi to nije najjasnije...*

Handke: *Ne ustežite se! Smete... Morate... Samo pričajte, govorite, pitajte!*

Radaković: *Dok čitam osećam se često kao da fantaziram. Pri tom u svemu nisam sam, nego zajedno sa piscem. Dobijam napade, radaju mi se ideje. Kao da se u sve napisano uplićem... (Smeh)... I uvek mi je negde u pameti činjenica da takvo čitanje nije samo moja sopstvena stvar, nego naša zajednička – moja i piščeva, onoga koji čita i onoga koji piše (Radaković 1986b).*

U susretu sa terapijskim akcentima razgovora, horizont očekivanja čitaoca, zainteresovanog za konvencionalni, novinarski, pa čak i naučni „razgovor sa Handkeom“, sasvim se raspada. Ali, posmatrano na način koji objedinje psihoanalitički i književnoteorijski smisao, posmatrano, dakle, na način *intimnopoetički*, intervju je pokazao jasan smer kojim će se kretati potonje stvaralaštvo Žarka Radakovića. Vidljivo je to u trenutku kada Radaković u razgovor podmetne ime Harolda Bluma (Harold Bloom), američkog teoretičara, čiji se književnoteorijski koncept „pogrešnog

³ Sličan primer predstavlja izdvojeno poglavlje knjige *Povest o Juliju Kniferu*, „Protokol razgovora“ (Radaković 1994: 116–151), koje u znatno većoj meri odgovara mikrožanru intervjua, nego što je to „Razgovor sa Peterom Handkeom“. Jedan drugi odeljak istog izdanja, opet, sasvim nalikuje „razgovoru sa psihopoetičkim terapeutom“, u čijoj ulozi je ovog puta zagrebački slikar: „Znači, tvoji su crteži, a možda i slike, Oživljene Površine Papira i Platna? Tvoje su slike, ai tvoji crteži, jednostavno, Radovi na Oživljavanju Materijala?“, rekoh, ipak radosno... 'Pa da', dovratio je Knifer... 'Znači Umetnost Je Svojevrsno Zanimanje U Kome Se Želi Na Životu Održati Nešto Što Ljudi Najčešće Smatraju Nabitnim! Umetnost je i bitka za pravo na život svoga prostora i svojih rekvizita!'... 'Pa da'... (Radaković 1994: 34; sic!).

čitanja“ (eng. *misreading*) prepoznaje kao prekookeanska verzija srednjoevropskog koncepta „produktivne recepcije“. Ukratko, prema Haroldu Blumu, snaga „pogrešnog čitanja“ premerava se sposobnošću čitaoca, prikrivenog pisca, da napusti senku inferiornosti, koju nad njim stvara njegov poetički roditelj:

Radaković: *Harold Bloom je svojevremeno istoriju književnosti pokušao da koncipira kao istoriju recepcija: kao istoriju razmimoilaženja među piscima –*
...

Handke: *To je tačno!*

Radaković: *... Svaki pisac ispoljava neku vrstu straha pred svojim uzorom... I dve mogućnosti da se prevaziđe taj strah:–...*

Handke: *Nije to strah!*

Radaković: *Možda i nije strah... Ne znam...*

Handke: *To je erotsko odnošenje prema takoreći dvojniku... Pre bi se moglo reći da je to strah od dvojnika, da se ne bude dvojnik.*

Radaković: *Dakle... Bloom je rekao: Ili se identifikuješ sa svojim uzorom – tada ne postaješ pisac, ostaješ samo čitalac; ili ga čitaš 'pogrešno/krivo' (misreading) – tim 'krivim' čitanjem 'odvajaš' se od svog uzora, odstupaš od njega, 'napuštaš' ga... i ...postaješ pisac. To je veličanstveno razdvajanje... Ne znam da li je zbilja tako (Radaković 1986b).*

U predstojećim godinama Radaković će ispitivati mogućnost potvrdnog odgovora na postavljeno pitanje, primenjujući Blumov scenario upravo na Peteru Handkeu. U vreme izlaska pomenutog intervjuja Radaković je već bio usred prvog čina „veliĉanstvenog razdvajanja“ od uzornog i proslavljenog pisca, a to je bio prevodilaĉki rad na njegovim romanima. U dosluhu sa produktivnom recepcijom i blumovskim nazorima taj posao nije ostao bez izvesne mere *kreativnog zastranjenja*, taĉnije *gubljenja distance* spram prevoĉenog autora. O tome posebno govore Radakoviĉevi pogovorni i drugi prilozi, koji su išli uz prevode. Oni jasno pokazuju da je koncept „pogrešnog ĉitanja“ Radaković shvatio kao jednu nadasve vulgarnu formulu recepcijske nesputanosti, bezgraniĉne slobode, osloboĉene svake odgovornosti. To je bila formula koja je Prevodiocu jamĉila da ĉe se, sa one strane produktivnorecepcijskog sna, zasigurno probuditi kao Pisac.

Simultano, isti princip instrumentalizacije bio je primenjen i na slikara Julija Knifera, proslavljenog Gorgonaša. Kao i Handkea, i njegov „život i delo“ Radaković je stavio u vlastiti umetniĉki pogon. Ogledajuĉi se u dvojici umetnika na sasvim razliĉite produktivno-recepcijske naĉine, Radaković je pomenute umetnike preobrazio u „roditeljski par“, koji je trebalo da legitimiše njegov spisateljski identitet u nastajanju. Jer, u emigraciji, u poetiĉkom izgnanstvu, više od svega Źeleo je da stane na svoje noge i da konaĉno prohoda ostavljenim knjiŹevnim svetom. Upotreba Handkeovog i Kniferovog „života i dela“ ĉinila se kao dobar naĉin da ta pusta Źelja postane stvarnost.

(PO)RAĐANJE RADAKOVIĆA

Kada je Radaković Pisac otvorio oči? Kada je došao na svet, kada se otrgao od svog primarnog psihopoetičkog oca, Petera Handkea, i da li je to edipalno razdvajanje svojom „veličanstvenošću“ ispunilo spisateljske nade Prevodioca?

Porođajni simptomi otpočeli su neobičnim priložima, štampanim na kraju prevoda Handkeovih romana. Tim je uradcima Prevodilac najčešće davao naslov „umesto pogovora“, jer oni uistinu nisu bili nikakvi pogovori Handkeovim romanima. Oni su bili nešto posve drugo, nešto ne-Handkeovo: „strana tela“, kojima je teško odrediti žanrovski identitet, a svrhovitost – sasvim lako.

Već je prvi Radakovićev prevod, prevod romana *Wunschloses Unglück* (1972/1983),⁴ bio obogaćen nesvakidašnjom verzijom konvencionalne „odjave“ priređenog dela. Uobičajenu etiketivnost pogovora Prevodilac je zamenio slobodno izvedenim tekstom na temu zadatka umetnosti, koji je vrhunio setom „pitanja autoru, postavljen[im] u aktu čitanja“. Ta pitanja, davno postavljena Handkeu, neobična su po tome što se lako preobraćaju u pitanja koje je moguće postaviti potonjem Žarku Radakoviću, Piscu:

Govori li se u ovom delu o krizi svesti?

...o krizi duha?

... o istorijskim faktima?

... o virtuelizovanju problema unutar određenih
socijalnih struktura u datom istorijskom kontekstu?

Govori li se u ovom delu o problemu emancipacije
ličnosti?

[...]

... o prekoračenju sopstvenih mogućnosti?

... o sudbinskom?

⁴ Radaković daje komentar kako je izdavač predloženi naslov *Beželjna nesreća* protivno njegovoj volji preobratio u *Užas praznine* (na osnovu lat. izraza: *horror vacui*, koji se pojavljuje u kadenci romana). Potonja izdanja ove knjige, od devedesetih naovamo, ostvarila su prevodiočevu prvu, sputanu želju.

... o nemosti?
... o 'muci s rečima'?
... o životu u umetnosti?
... o detinjstvu? Vaspitanju?
Govori li se u ovom delu o terapeutskoj funkciji
književnosti?...
(Radaković 1983)

Sam po sebi, odlomak u dovoljnoj meri razotkriva neobične pretenzije Prevodioca, koje će u predstojećim godinama postati sve radikalnije. Jedan primer: tanušnom izdanju Handkeove *Detinje povesti* (1990c) Radaković je pridodao ceo jedan zbornik različitih „produktivnih“ odgovora na Handkeov literarni „poziv“ (Handke 1990c: 96–141). Već je zanimljivo stremljenje da jedan takav ekstravagantni prilog uzme značajno kvantitativno učešće u izdanju, a to je bezmalo trećina izdanja. Nesrazmera piščevog i prevodiočevog učinka, i to unutar istih korica, još jedan je pokazatelj da je Radaković vlastito spisateljsko rođenje osmislio i izveo kao svojevrсни edipalni čin, koji podrazumeva brisanje granica očevog dela.⁵

Možda je u još većoj meri za razumevanje Radakovićevog rođenja-kaopisca iluminativan njegov „Pogovor tetralogiji *Spori povratak kući* Petera Handkea“, priređen na kraju četvrte Handkeove knjige, *Kroz sela* (Handke 1990d: 85–106). Od svih Radakovićevih „pogovora“, ovaj u najvećoj meri nalikuje reklamnom žanru. To je, u pravom smislu reči *teezer*: najava Prevodiočevih predstojećih spisateljskih projekata. Pažnju zaokuplja već didaskalijski podnaslov, stavljen u zagrade: „(Bolnica. Fabrika. Čuvari. Zavičaj.)“. Sledstveno hegemonij praksi produktivne recepcije, taj „pogovor“ tanji svaku sponu sa Handkeom i njegovim delom, dok u prvi plan postavlja „priču“ Prevodioca. U malom, to je „dnevnik o Radakoviću“.

⁵ Radakovićevi prekršaji sasvim su u duhu očevih uverenja da delo treba ostaviti „neodređenim“ i „otvorenim“: „Mislim da je to [sa neodređenošću] za mene postalo zakon u književnosti“, izjavio je Peter Handke u „Razgovoru“. „Jednostavno znaš da stvar ostaje otvorena. Mora ostati otvorena! Mora! Siguran sam. Ako mi ne uspe da u pisanju učinim svet otvorenim i zadržim ga takvog, bolje je da bacim ono što sam napisao...“ (Radaković 1986b).

Izveden u ličnom violinskom ključu i sa visokom merom „radakovićevskog“ patosa, tekst je dočarao životne okolnosti Prevodioca, u periodu od 1986. do 1989. godine i susret sa Handkeovim delom. U jednom od najupečatljivijih trenutaka tog neobičnog teksta govori se upravo o brisanju granice između pisanja i prevođenja, između Pisca i Prevodioca, između Handkeovog i Radakovićevog života:

Tih sam godina radio na prevođenju knjige „*Detinja povest*“, austrijskog pisca Petera Handkea. Svaku sam stranicu i svaku rečenicu Handkeove knjige doživljavao kao „plameno pismo“. Kao da mi „sve“ beše „jasno“. Moj se „rad“ sastojao „u“ paralelnom doživljavanju niza autorovih „doživljaja“, opisanih u tekstu. Kao da je moje prenošenje „toga svega“... bilo ponovno pisanje. Nije to više bilo prevođenje. Ni samo prenošenje iz jednog u drugo
(Handke 1990d: 85–106; sic).

Prevođenje je postalo pisanje, a strasni Prevodilac stupio je na prag dadaističkog shvatanja tuđe umetnosti i veštine, uzimajući Handkeovu *Detinju povest* kao redimejd: kao gotovu, dovršenu i nađenu stvar, koja je u njegovim rukama imala da postane nešto drugo – i *njegovo*: „Bila je to upotreba nečeg 'gotovog'“, piše Prevodilac. „Kao kad uzmeš stari komad nameštaja, namestiš ga u sobu te ovaj najednom zasja u nekoj 'novoj svetlosti' i postane sastavni deo tvog svakodnevnog života. I 'ni' u 'jednom' trenutku 'ne' pomišljaš 'na' pređašnja vremena'i' poreklo nameštaja. On postaje definitivno tvoj (u Handke 1990d: 85–106; sic). Sa osećanjem da stvara „neku svoju i autorovu 'novu stvar'“, vodeći pri tome računa da i za potonjeg čitaoca *njegovog* prevoda ostane dovoljno praznog i produktivnog prostora, Radaković opisuje trenutak prisvajanja Handkea i njegovog rukopisa:

Ushićeno bih ustajao i jurio na telefon i jednostavno kratko nazvao pisca i govorio mu: „Hej, prenosim te iz tvog jezika u moj!“ On bi ćutao, i znao sam, bila je to

najplodotvornija tišina, u koju možeš da izdahom
zapahneš život, u kome jednim naglim „promicajem“
svo drveće procveta. Sreća i radost prevođenja. Grljenje
i ljubljenje Handkeovih rečenica. Prijatelju, brate, oče,
deda moj, govorio bih piscu
(Handke 1990d: 85–106, sic).

Jasno je: to su reči nekoga ko se u tuđoj knjizi (Handkeovoj) sasvim oseća kao u svojoj („bratovljevoj“, „očevoj“, „dedinoj“); to su reči koje je, nedvosmisleno, proizvela ekspanzivna čitalačka strategija onog koji je u događanju vlastite – čitalačke, prevodilačke, priređivačke, a sada već i spisateljske – slobode sasvim poništio distancu spram prevođenog pisca, preduzimajući korake edipalnog prisvajanja. Incident, prekršaj i greška; ali koji nisu bez značajne (po)etičke težine. Pogovori Handkeovim knjigama postali su ekskluzivni autonomni prostor Prevodioca, iz kojeg je otpočelo oglašavanje njegovih predstojećih literarnih avantura.

I zaista, 1990. godina bila je godina rođenja: izlazi Radakovićevo prva zvanična i verovatno najzbudljivija knjiga, *Tübingen*, u kojoj su svi do sada pominjani simptomatsko-poetički kvaliteti sasvim došli do izražaja. Do 1994. godine pojavile su se još dve knjige, nastale i koncipirane takođe u periodu prevodilačkog rada: *Knifer – Povest o Juliju Kniferu* i *Ponavljanja – Putovanja u predele romana* (sa Skotom Abotom). I dok se *Knifer* može čitati kao svojevrsni nastavak *Tübingena*, kao knjiga u čijem mentorskom središtu figurira zagrebački slikar, na drugoj strani *Ponavljanja* su u potpunosti bila izraz dosledno sprovedene projekt-mimikrije Handkeovih poetičkih činova i biografskih trenutaka. Zajedno uzeta, sva tri izdanja, nastala u simptomatsko-poetičkim okvirima prevodilačkog i priređivačkog rada *oko* Handkeove književnosti, markirala su nešto drugačiju situaciju Radakovićevog književnog delovanja, koju uradci „umesto pogovora“ nisu do kraja otkrivali ni opisivali: da je novorođeni Pisac svoj dolazak na svet situirao u jednom nesvakidašnjem „porodičnom krugu“, koji su sve vreme zapravo opisivala dva Piščeva oca; pisac i slikar, Peter Handke i Julije Knifer.

OČEVI I OCI: HANDKE I KNIFER

U komentaru koji je dopisan uz tekst pod nazivom „Prilog prevodilačkoj praksi i produktivnoj recepciji (uporedni prevod)“ (Radaković 2010b: 161), autor je dao opasku koja ne iznenađuje: da je za njega „prevođenje samo vid recepcije. Svakog trenutka 'preti' ono da pređe u čin *produktivne recepcije*, koja tada postaje *pogrešno čitanje*“ ((Radaković 2010b: 161; sic). Latentno nasilje koje unosi upotrebljeni glagol „pretiti“ čini da se neusiljeno postavi pitanje prevodilačke slobode i njene mere: „Imamo li prava na tako nešto?“, pitao se Radaković, razračunavajući se očito sa izvesnom nelagodnom i nesigurnošću koje prate „pogrešna čitanja“, ove ili one snage. „Da! Moramo imati!... Jer smo slobodni!“ (Radaković 2010b: 161). Slično zazivanje ideje slobode čitanja kao poželjne, idealne konsekvence prevođenja, obeležilo je i prvenačku knjigu, *Tübingen* (1990); s tim da je prevođenje u tom izdanju određeno u nešto većoj meri na psihoanalitički način – kao osvajanje slobode „unutar porodičnog kruga“:

„Prevođenje je tiho bitisanje“, rekao sam.
„Kreacija iskosa“, dodao sam. „Velelepno uzletanje“, zapevao sam. „Prevođenje je strategija odvajanja od institucionalnih stega“, zaurlah. „Biti slobodan i unutar porodičnog kruga“, rekoh pomirljivo (Radaković 1990: 82).

Vidimo da je za Radakovića nekakav „blumovski“ svet već konceptualizovan; unutar njega stasala je detinja svest o slobodi i svest o porodičnom krugu koji tu slobodu oivičava. Neobičnost ove porodične priče o odrastanju predstavlja činjenica da taj krug zasniva dete samo, postavljajući u njeno središte, kao *primarnu očinsku figuru* (!?), Petera Handkea, a naknadno i Julija Knifera. U dobroj meri to je odjek stava Harolda Bluma o srodstvu tekstova – da „tekstovi sami ne postoje – već samo odnosi *među* njima“ (Bloom 1975/2003: 3), mada je, u Radakovićevom osećanju, ideja srodstva među tekstovima proširena na *srodstvo među (živim) umetnicima*. Utoliko pre, stvoreni i odabrani porodični krug (tekstova i umetnika) za Radakovića više nije predstavljao

„kavez za ptice, nego aerodrom“, kao što je svojevremeno pevao Branko Miljković. Ornitometaforički snovi u takvom ambijentu dobili su svoje puno opravdanje: Radaković mašta o tome da je njegovo prevođenje Handkea, to „iskošeno stvaranje“, zapravo „velelepno uzletanje“ (Radaković 1990: 82). O neobičnom postanju svog literarnog identiteta, o svom ispljenju i srećnom uzletanju, piše Juliju Kniferu:

Ti znaš, Julije, da ja nisam prevodilac. Može li biti prevodilac neko ko je prevodio samo jednog autora. Prevodio sam ne da bih prevodio nego da bih pisao. Pisac sam koji piše prevodeći. Autor kojeg prevodim moj je junak. Ispredao sam tkanje svoga prevođenja. Ispredao sam tkanje svoga prevođenja. „Štrikao“ sam priče moga autora u bojama i „mustrama“ koje sam nalazio kod svoje babe. Radio sam na mitosu prevođenja i života junaka koji se i sam uzdizao do heroja (Radaković 1990: 81).

Navedene reči u najkraćem opisuju uspon Radakovićevog literarnog slučaja, iz naoko legitimnih činova pogrešnog čitanja natpisca, Petera Handkea. U osnovi, to je, kako smo rekli, nasleđe dadaizma i iskustvo konceptualne umetnosti. Umetnik koji „radi“ slobodan je da i sebe i Drugog (umetnika) „upotrebi“, i da ga rekontekstualizuje; da ga pretvori u junaka vlastitog rada. Tako i Radaković ostvaruje svoje „pravo na slobodu“ zaposedanjem tuđeg životnoumetničkog ambijenta. Zahvaljujući strategiji nesputanog čitanja, slobodnog prevođenja, priređivanja i intervencije, Radaković je za leđima ostavio svog literarnog Oca, i to kao Boga, kao uzora i kao junaka, ne bi li produžio dalje sam. Ali umesto da se odvaži na nove, svoje puteve, on će ostati tu negde, u blizini i dometu očinskih strela.⁶ Njegova stranstvovanja biće tek „ponavljanja“ Očevog životnoumetničkog

⁶ Neka se čitalac ne uzbuđuje zbog ove petrarkističke slike primenjene na opis očinskog uticaja. Visoki patos Radakovićevog pisanja govori u prilog tome da ga je susret sa Peterom Handkeom u pustinji emigracije sudbinski „zgodio“.

iskustva, o čemu govore bar dva Radakovićeve hodočašća: jedno u pravcu *Pouke planine Sainte-Victoire* (Radaković 1994: 44 i dalje),⁷ drugo, u društvu američkog germaniste, Skota Abota, izvedeno po jugoslovenskoj geografiji Handkeovog romana *Ponavljanje* (1994).⁸

Međutim, prva Radakovićeve knjiga *Tübingen* obznanila je postojanje još jednog junaka-oca, jednako „istinitog“ koliko je to bio i sam Handke (Radaković 1990: 82). Reč je o Juliju Kniferu, koji je u knjizi predstavljen kao sagovornik, „adresat“ Radakovićeve „hronike tekućih zbivanja“, tog spisa „ni o čemu i o svemu“. „Sigurno je jedno“, poručuje Radaković „dragom Juliju“, „ti jesi bio uvek 'moj adresat'“ (Radaković 1990: 104). Ako takvoj izjavi dodamo i pasaže u kojima se autor eksplicitno izjašnjava u korist svojevrzne literarne poetike (Kniferovih) *Meandara*, ako tome, zatim, dodamo i (lični) utisak da *Tübingen* upravo i jeste rezultat Radakovićeve „meandrirajuće potrage za formom“, Kniferove koliko i Handkeove – sasvim je jasno da za našeg pisca nije bio presudan samo susret sa Handkeovom književnošću i ličnosti. I emigrantska blizina Julija Knifera podsticala je u autoru jednak produktivnoreceptijski refleksi. Bilo je potrebno uzeti i slavnog slikara za sebe, za „oca“. Vidimo ih zajedno, na stilizovanoj fotografiji, priređenoj na zadnjim koricama prvenачke knjige, pod kojom stoje osnovni biografski i karijerni podaci o autoru knjige (između ostalih i ovi: „Pisac između raznorodnih žanrova i medija. Prevodilac. Urednik“).

⁷ Ono je i sâmo ponavljanje iskustva slikara Pola Sezana, a koji je, opet, do kraja života gajio san „da ponovo stvori [Nikolu] Pusena iz prirode“, boreći se sa problemom kako da smesti klasični ili herojski akt u otvoreni pejzaž“ (Arnason 2008: 54).

⁸ Vidi takođe Handke 1990d: 100–106. Treća intervencija u prostoru Handkeove proze (hodanjem, čitanjem i pisanjem) dogodila se znatno kasnije, krajem devedesetih godina i svojevrzni je recidiv prva dva „putovanja u predele“ Handkeovih romana. Ovog puta reč je bilo o „pogrešnom pisanju i čitanju“ – putočitanju i putopisanju geografije romana *Zimsko putovanje do reka Dunav, Sava, Morava i Drina* (Radaković, Abot 2008). Tom spisku ponavljanja očevih staza treba dopisati i zajednički miksmidijalni rad *Der Bildverlust* (2007), koji je Radaković izveo sa umetnicom Ninom Pops, „inspirisan“ Handkeovim romanom *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (2003).

O susretu sa svojim drugim ocem Radaković će pisati nekoliko godina kasnije, u potonjoj *Povesti o Kniferu* (1994). Posebno je upečatljiv odeljak u kojem je opisan susret sa zagrebačkim slikarom, „koji je, tada, kao Džimi Hendriks, ležao u komi na podu stana Maruše Krese, registrujući krajličkom umiruće svesti da dolazim, spuštam šaku na znojno čelo i izgovaram 'na noge, oče'“ (Radaković 1994: 31). Na sličnu scenu susreta oca i sina nailazimo i u potonjoj knjizi *Emigracija* (1997), u opisu Radakovićeve posete Juliju Kniferu, koji „[v]eć dva dana [...] leži u bolnici“:

Dakle, Knifer. Čovek o kome je medicinska sestra lekaru rekla da je „moj otac“. Osećao sam snagu u nogama za vreme koračanja hodnikom, sa bocom kisele vode u šaci. U vazduhu je mirisalo na čekanja. U odblesku prozorskog okna vidih sebe i kao misionara života. „Unošenje boce kisele vode u Kniferov prostor“, mogao sam ukratko da opišem to što činih (Radaković 1997: 114).

Ako nam je Handkeovo očinstvo koliko-toliko razjašnjeno, sada bi trebalo opisati i Kniferov genetsko-poetički materijal. Prva i osnovna razlika dva vrla mentora našeg Hansa Kastorpa sastoji se u tome da spram dinamičnog Petera Handkea Julije Knifer oličava jedan sasvim drugačiji model mobilnosti i performativnosti. Radaković taj specifični model imenuje kao „strategiju nekretanja“.⁹

⁹ U *Kniferu* saznajemo da je sintagma „strategija nekretanja“ trebalo da bude podnaslov *Tübingena*. Radaković propust pripisuje izdavaču, Milanu Duškovu, koji mu pada na pamet u jednom narcisoidnom trenutku: „Prilikom pranja ruku ponovo ugledah u ogledalu svoje lice. 'Lep čovek', izgovorih poluglasno. 'I danas si dopustio da ti pride preblizu'. 'Usamljen u grupi poznatih'. 'Osuđen na pogrešna kretanja koja si jedanput, možda i pogrešno, nazvao strategije nekretanja (što je tvoj prvi izdavač, Milan Duškov, ispustio da odštampa u podnaslovu tvoje knjige *Tübingen*)“ (Radaković 1994: 16). Ispušteni podnaslov knjige *Tübingen* je nesumnjivo trebalo da padne kao štambilj na Kniferovo očinstvo u pogledu Žarka Radakovića, zaglibljenog u životnim i karijernim nedovršenostima, „pogrešnim kretanjima“.

Junak ekstremnog životnoumetničkog koncepta, Knifer je zastupao sledeće performativne i etičke vrednosti: tiho, monotono, strpljivo, mirno; uporni mali pokreti, bez eksplozivnih poteza ili radikalnog zaokreta u postupku; odbijanje hronologije i razvoja. Takvu životnu politiku i poetiku Radaković je želeo za sebe. „Nije progres uvijek ići samo naprijed“ *ponoviće* Radaković Kniferove reči, „i nije uvijek progres ići samo naprijed i nije samo progres ići uvijek naprijed... Treba bez daljnega dezavangardizirati ovaj današnji svijet“ (Radaković 1994: 85). U tom svetlu posmatrano, za Radakovićeve potonje knjige, obeležene u isti mah i antiavangardnim „kniferovskim“ principima i avangardnim zanosima, ne može se reći da su pokazale bilo kakav apetit za nekim značajnijim formalnim razvojem: kao celine, Radakovićeve knjige začuđuju međusobnom sličnošću, kniferovskom „strategijom nekretanja“. Dnevnički i beležnički karakter Radakovićevog pisanja uspostavio je jedan kniferovski, monotoni – sasvim uslovno rečeno – narativni tok. Eksperimentisanje sa naracijom zadržano je tek na mikropripovednom planu, što je, recimo, knjizi *Tübingen* dalo autentičnu crtu. Međutim, takve narativne distrakcije u potonjim knjigama su sve ređe i benignije, bez snage da uznemire uporno i mirno meandriranje neobičnih Radakovićevih „povesti“ (koje, naprosto, slede neki svoj tok). Ukratko, neki značajniji zaokret u pogledu realizacije vlastitih literarnih projekata, sve do romana *Kafana* (2016), kod Radakovića ne postoji. Od *Tübingena* autor više nije previše iznenađivao. Kao da se sve više prepuštao propitivanju kniferovske egzistencijalne tačke umetnosti, pišući svojevrstne antiromane poput *Emigracije* (1997), ili još začudnijeg „kancelarijskog romana“ *Pogled* (2002), koji je za svoje pripovedno polazište uzeo statičnost gledanja. Uostalom, kao što Radaković piše u romanu *Vampiri*:

Nema lokacije. Nema radnje. Nema tempa. O ritmu tu i ne može biti govora. Razvoj mora odmah da bude razbijen nanosima boja. Govor mora da se uguši i presuši. Vidno, sve mora da

bude vidno. Čak i ono nezamislivo (Radaković 2008: 30).¹⁰

Zbrajajući rečeno, treba primetiti i da se Radakovićeve publikacije, literarne intervencije, akcije itd., sve vreme pretapaju, izlivaju jedna u drugu. Nagoveštena „povest o Kniferu“, uključena u drugo poglavlje *Tübingena*, u „Povest o Kazimiru Maljeviču“, uliva se u autorovo sledeće izdanje *Knifera* (1994), a potom i preliva na potonja Radakovićeva izdanja. Tako, koncept knjige *Knifer* sasvim nalikuje konceptu prethodnog *Tübingena*, posebno u pogledu dokumentovanja pripovedačeve mentalne i psihičke stvarnosti, uz nešto značajnije miksmidijalne intervencije u samoj kompoziciji. Naslov knjige ne stvara nikakvu lažnu nadu kod čitaoca: Knifer je njen dominantan protagonist; istinska očinska figura povodom koje autor iskazuje bezgraničnu zahvalnost što mu je uopšte bilo dopušteno da bude u njenoj blizini: „Time je priznavao moj status kao pisca“, objašnjava Radaković, koji čitaocu ne uskraćuje još jedan dokument o vlastitoj profesionalnoj frustraciji i klimavim nogama na kojima je hteo da se pred ocem uspravi kao pisac. I sâm Radaković u tom duhu tumači Kniferov dopust ulaska u njegovu intimnu orbitu. Bio je to gest „pametnog čoveka“, koji je u susretu sa piscem u povelju takođe video priliku i korist:

Bio je to „pametan čovek“ koji je umeo da proceni korist od bivanja predmetom piščevog rada, jer pisanjem se ostajalo zabeležen trajno, „za večnost“. Znao je Julije Knifer od samog početka da radim na Mitu o njemu, da proizvodim junaka moga života. Umeo je da pozira (Radaković 1994: 79).

¹⁰ U duhu ovakvih stavova roman *Pogled* poslužio je kao predložak vizuelne akcije i intervencije umetnice Nine Pops (*Cassata*, Leverkusen, 2015). Taj rad Radaković će uzeti za „najmarkantniji ogranak [sv]oje književnosti“ (Radaković 2015), a samu umetnicu za „sledeću kariku u lancu svojih ekstraordinarnih umetničkih ličnosti“ (o kojima piše[...] poslednjih decenija)“ (Radaković 2015). Pomoću Radakovićevih ruku umetnica je na slikovni jezik prevela i knjigu *Knifer* (2012).

Uz obilje dokumentarnog materijala o odnosu oca slikara i sina pisca, knjigu o Kniferu obeležilo je „prepisivanje“ slikarevog autopoetičkog teksta, *Zapisi*, iz 1983. godine, odnosno njegovo uključivanje u formi „nađenog teksta“ u Radakovićev literarni koncept (Radaković 1994: 153–170). Evo samo nekih od izvoda iz Kniferovih *Zapisa* koji jednako odgovaraju Radakovićevim poetičkim nazorima: „[T]ekst mora imati sadržaj, ali sadržaj ne smije biti opisan“; „Nije mi važna tema“ (Radaković 1994); „Tekst bi morao da ima svoj određeni tok i ritam, makar i sasvim monoton (dapače). Volio bih dobiti i u samom tekstu neki monotoni ritam. Treba vrlo jednostavno uklopiti činjenice. / Zapravo, cijeli taj tekst bit će samo citiranje činjenica“; „Kronologija i kontinuitet, to za mene nije imalo značenja“; „Kod mene nema razvoja ni napredovanja. Područje bavljena tim poslom rezervirao sam za svoju slobodu i uvijek sam smatrao da je to oblik zapravo jedine moje slobode. Jedini pravi oblik moje slobode“; „Proces rada i mišljenja, to jest moj proces mišljenja i rada, išli su prema, to jest usmeravani su prema graničnim situacijama“; „Ne osjećam potrebu za kvalitativnim i kvantitativnim napredovanjem“; „Monotonija je tok i ritam bez kontinuiteta ili nepravilni kontinuitet. Smjer nije važan, tok je važan“ itd. (Radaković 1994).

Sudeći po „ponovljenim“ navodima iz Kniferovih *Zapisa*, njegov poetički uticaj na Žarka Radakovića čini se nesumnjivim, jednako koliko je to bio i Handkeov, opozitni uticaj. Tim pre, trebalo bi postaviti pitanje prvenstva: čije se očinstvo prepoznaje kao „prvo“? – Sledeći Radakovićevu izdavačku hronologiju, iskustvo sa Kniferom kao da dolazi „iz drugog plana“. Ono već postoji iza eksponiranog portreta Petera Handkea, ali priznaje se i objavljuje, hronološki, nakon njega. U prilog Kniferovom prvenstvu Radaković se izjašnjava u „romanu“ *Vampiri* (2008), u jednom više nego karakterističnom obraćanju Juliju Kniferu, kao jednoj uzornoj „supratemporalnoj, i nad-verbalnoj instanci“, unoseći blagu pometnju u sukcesiji svojih artistskih „očeva“. Pominje Radaković kako je tragao i za drugim, nedostajućim roditeljskim polom, i da je traženi roditeljski komplement morao naknadno da prepozna („I imao sam ga, oduvek sam ga imao!“) „u Nad-Pismovnom, u *iznad svega rukopisnom* P. H. [Peteru Handkeu]“ (Radaković 2008: 41; sic). I mada se – sledeći hronologiju

autorovih publikacija – Knifer kao „otac“ pojavljuje naknadno, *nakon* Petera Handkea, dok se – uzimajući u obzir dokumentarni karakter Radakovićeve „proze“ stiče utisak da prvenstvo treba dati Kniferu, najsuvislije je ipak prisegnuti ideji da Knifer i Handke zajedno čine jednu amalgamsku „očinsku figuru“ Radakovićeve umetnosti (koju pak treba shvatiti kao posledicu „ponavljanja“ poetičko-genetskog materijala „sa razlikom“). Jedna rečenica iz *Vampira* to dobro ilustruje:

Senke na zidu: meandri Julija Knifera. Sve knjige na polici: samo Handkeove (Radaković, Abot 2008: 54).

DECA, JOŠ PONEKI OTAC I MEDEJA

Na ovoj instanci tumačenja Radakovićevog dela udar fraza i stereotipa je neodbranljiv: nemoguće je odupreti se konstataciji da naš pisac do danas nije napustio prokrčene i utabane staze svojih poetičkih roditelja, Handkea i Knifera. Ali, istini za volju, ta dinamična *bildungs* alegorija, u kojoj vidimo efebov hod po tragovima svojih tutora, kod Radakovića je podređena mitosu emigracije. Još od šezdesetih i sedamdesetih godina on je u pokretu; odlazi i napušta. Sledeći kulturni zahtev svoje generacije, a koji se odnosio na proširenje medija, Radaković se najpre zanosio mišlju da ostavi književnost:

Želeo sam da izađem iz sveta pisanja. Želeo sam da se medijski proširim. Odavno mi je književna priča bila tegoban, zatvoren i pretesan prostor. Pripovedanje sam doživljavao samo još kao lelekanje, kukumavčenje i manijakalno lepljenje za često lažne, ili odavno nežive, istorijske činjenice. Pisce sam utoliko doživljavao samo još kao davljenike u očajničkom, samrtnom hvatanju za priče koje su mi besciljno plutale na površini olujnog mora (Radaković, Abot 2008: 38).

U intervjuu iz 2015. godine pisac napominje kako ga je upravo otklon prema književnom izrazu učinio delom umetničke grupe okupljene oko Ere Milivojevića. „Pisanje mi je tada bilo zastareli medij. Zato sam se i lepio za vizuelne umetnosti“, komentariše Žarko Radaković doba „radikalnog konceptualizma“, koje je, između ostalog, zahtevalo od književnosti da se prepusti vizuelnoj sudbini (Radaković, Vidaković 2015). Tom vremenskom i kulturnom kontekstu, u kojem se Radakovićevo umetničko nastojanje razvilo, posvećen je roman *Vampiri* (2008). Rezimirajući epohu za sobom (kraj stoleća), autor je odabranom narativnom okviru pridružio fiktionalne aktante epohalnog razlikovanja: „vampire“ i „nevampire“; „anti-bića“ i „bića“, „anti-svest“ i „svest“. Možda i postoji izvesna ironija u zamisli da se

protiv fikcije upotrebi fikcionalni referentni sistem i da se događanja u jugoslovenskom kulturnom prostoru osvetle sredstvima horor-dramaturgije – a možda i ne postoji – tek za nas je od značaja Radakovićev iskaz o vlastitom „antivampirskom“ stasavanju tokom seksualne revolucije šezdesetih i sedamdesetih godina, na koju je naš pisac odgovorio prezrenjem ushuktale putenosti:

...shvatih da je *jezgro* moje antivampirске *svesti* formirano u krilu seksualne revolucije šezdesetih i sedamdesetih godina, ali ne u nizvodnom plivanju rekom seksualne slobode tih besmisleno slobodnih godina (kako ih je „ispravno“ komentarisala moja bivša, treća, supruga), nego baš u otporu svakoj požudi. Nisam li ja, dok su se moji vršnjaci „jebali“ po stanovima, parkovima, kanalima, podrumima i tavanima, satima gledao kroz prozor u daljinu, nikuda, to jest u svoju *svest*, tražeći elementarnu tvar svojosti, svesno tupeći svoj libido, svestan, i sve svesniji, činjenice da je moja antivampirска kreativnost mogla da se ispolji samo izvan telesnog
(Radaković, Abot 2008: 95).

Radaković, dakle, nije samo napustio književnost, što je u osnovi znak njegovog avangardnog temperamenta. Isto tako, on je vampirizovanoj avangardi i kontrakulturnoj republici sedamdesetih, kojoj generacijski pripada, u izvesnom smislu okrenuo leđa, te osamljen zaplivaao uz maticu. Imun na vampirski ugriz epohe, i uz određene neprijatnosti koje je doživeo u susretu sa ovdašnjim *littera-art* sistemom (odbijanje izdavača, neuklapanje u tokove, ignorisanje javnosti),¹¹ Radaković je obrazovanje nastavio u Zapadnoj Nemačkoj Republici (BRD, Tübingen, Köln). Međutim, trajna promena životnog i profesionalnog ambijenta pokazala je

¹¹ O tome vidi Radaković 2016: 321 i dalje.

drugu stranu izvornog emigrantskog poriva. Uopšte posmatrano, gotovo sva Radakovićeva dela, nastala u Nemačkoj, otključava jedan te isti ključ: osećanje i stanje emigracije. Ako se isprva okretanje leđa književnosti i suprotstavljanje kulturnoj inerciji vremena moglo oceniti kao herojski čin, u stvarnoj emigraciji, fizički i egzistencijalno odvojen od kulturne matice, Radakovića je njegovo usamljeništvo počelo da nadjačava. Ne samo ono emigracijsko, već i ono, nešto šire shvaćeno usamljeništvo, poetičko, koje treba razumeti kao istrajnost u odlaženju i napuštanju.¹²

Bez obzira na to što Radaković pred čitaocem nikada ne skriva nagost svoje duše, tek je u romanu *Kafana* iz 2016. godine on ispisao veliku istinu o *sebi u emigraciji* (Radaković 2016: 60); istinu za koju je napuštanje administrativne domovine (SFRJ) tek jedan od njenih aspekata. Šire od toga, osećanje i stanje emigracije pogonsko je gorivo njegovog životnog i umetničkog metabolizma. Uvek, svuda i u svemu on je bio nomad, stranac – „usamljenik[...] koji je sve vreme nespreno pokušavao da se udene u bilo kakvo okruženje“ (Radaković 2016: 60).¹³ U drugoj jednoj prilici Radaković objašnjava pozadinu svoje preterane naklonosti koautorstvu i simbiotičkom radu, koja je proistekla „iz smanjenih mogućnosti da se ubaci[...] u umetnički pogon“:

¹² Do danas nije jasno odakle je Žarko Radaković. Poslednjih nekoliko godina, on se predstavlja kao „zemunski pisac“ (vidi roman *Kafana*, kao i intervju „Žarko Radaković: Umjetnost – književnost, umjetnici – pisci jesu repertoar moga pisanja (razgovarala Nada Beroš)“ u *Tema: časopis za knjigu*, XVI 1–2–3/ 2019, Zagreb: Centar za knjigu, 38–51). Na poledini *Tübingena*, međutim, stoji sledeća beleška o autoru: „rođen 1947. u Novom Sadu. Živeo u Novom Sadu, Vršcu, Zrenjaninu, Beogradu, Tübingenu, Kölnu. Školovao se u Zemunu, Beogradu, Tübingenu“ (Radaković 1990)

¹³ U intervjuu iz 2015. godine Radaković ističe shizoidni potencijal emigracije: „Emigracija nosi u sebi odmah i ukus ideologije. A to ne sme biti suština umetnosti. Premda, psihološki gledano, emigrantsko stanje je zanimljivo. Ono podrazumeva uvek više načina gledanja na stvari. Sklon sam da govorim o šizofreniji i razrokosti emigranta. Stalno menja stanovište, čas je neko odnekud, čas je odavde. I uvek je budan. Manje opušten od ovdašnjih i tamošnjih. To jeste naporno. Ali i obogaćuje“ (Radaković i Vidaković 2015).

Veći deo svog književnog života proveo sam u emigraciji, u strahu od zaboravljanja i gubitka publike. Koristio sam se raznim načinima da ostanem prisutan, da pripadam. Često i bez razmišljanja mogu li odgovarao sam na pozive da učestvujem. Da, i strategisao sam. U radu sa partnerom osećao sam se sigurnije. Premda sam znao da je umetnički posao uvek individualan (Radaković, Vidaković 2015).

Ako se stvari ovako postave, kada je reč o emigraciji, sasvim je razumljivo Radakovićevo delovanje iz računa, njegovo uguravanje u Handkeov i Kniferov životnoumetnički ambijent i podražavanje njihovih životnoumetničkih rutina. To treba smatrati uspehom jednog nespretnog života, kojem je emigracija podarila nekoliko neočekivanih i nesanjanih očitstava. Razumljiva je i nasušnost Radakovićeve potrebe za „simbiotičkim“ radom, za pisanjem u četiri ruke, hodanjem udvoje, utroje, učetvoro i sl. Konačno, fortuna emigracije je Radakoviću poklonila još nekoliko stvari. Prvenstveno, dala mu je „drugu šansu“, odnosno novu priliku da se oglasi i izokola stekne afirmaciju u jugoslovenskom kulturnom ambijentu. Tu je svakako i osećanje bitnosti, koje je učinilo da svi oni koji su mu se obraćali na maternjem jeziku, ili su mu na njemu pisali, u određenom istorijskom trenutku budu preobraženi u *decu*, raskućenu i bespomoćnu u iščekivanju njegove „ruke spasa“. Tako je već od knjige *Tübingen*, objavljene početkom devedesetih, Radaković počeo da u svoj književni svet uključuje mnogoljudno internacionalno i jugoslovensko umetničko okruženje. Razumljiv je to gest novorođenog pisca, koji je u prvoj pogodnoj prilici širom otvorio vrata svog emigrantsko-literarnog doma, stečenog od roditeljsko-patronažnog para, Petera Handkea i Julija Knifera. Ponudio je svoje delo kao krov nad glavom za mnoštvo jugoslovenske dece – rasejanoj, prokaženoj „studentariji“ i pukim „turistima“; umetnicima, piscima i kritičarima; ličnostima poput Braca Dimitrijevića, Ere Milivojevića, Mrđana Bajića, Miroslava Mandića, Mirka Radojičića, Miloša Komadine, Davida Albaharija, Sretena Ugričića, Raše Livade, Dragana Velikića, Miodraga Vukovića, Skota Abota, Jovana

Ćirilova, Gojka Božovića, Aleksandra Jerkova, Đorđija Vukovića, Jovana Delića,¹⁴ Biljane Tomić i (zaista, zaista...) mnogih drugih. Njihov broj je toliki da bi možda najuputnije bilo da neka buduća izdanja Radakovićevih knjiga ponesu i registar imena, s obzirom na to da se knjige našeg pisca mogu uzeti u obzir i kao „male enciklopedije južnoslovenske umetnosti“.

Kao da se nakon postupka „veličanstvenog razdvajanja“ i nakon zaposedanja tuđeg biološkog i kulturnog prostora povećao apetit Radakovićeve hegemone poetike! U novom krugu svog delovanja, on je obratio pažnju na „ekstraordinarne ličnosti“ i protagoniste jugoslovenske kulture (Radaković 2015; Radaković, Vidaković 2015). U njima je tražio „svežu krv“ i nove heroje svojih antipripovesti, mitova i životopisa. Peter Handke i Julije Knifer bili su prvi takvi junaci, a upotreba drugih, „gotovih“ i „nađenih“ umetnika postala je pravilo Radakovićeve ekspandirajuće bioliterarnosti. To, međutim, nije dovoljno reći, s obzirom da piščevo interesovanje preteže da dobije izvesnu fatalističku crtu, da postane „očinska briga“ usmerena na decu jugoslovenske kulture, ostavljene na cedilu epohalnih poremećaja i izgubljen u slepim ulicama karijere. Tome u prilog govori i podatak da je svoje kvaziočinsko spasavanje autor, u jednoj prilici, nazvao „Revolucijom spasa“ (Radaković 1994: 31).

Središnje mesto ovakvog roditeljskog zbrinjavanja u predstojećim godinama zauzeće beogradski konceptualni umetnik Era Milivojević, čijem će liku i delu pisac još zadugo posvećivati pomenutu rečenicu tbingenskog mecene, Žike Dacića – „Da je živeo u Nemačkoj, bio bi Bojs“ (Joseph Beuys; Radaković 2010a: 196). U preokretu iz 2015. godine, ravnom preokretima iz TV serija, pokazaće se da je zbrinuto dete zapravo Radakovićev „prvi otac“, kojem emigrantsko dete želi da isplati literarnu negu. Ostavljajući u tom trenutku po strani Kniferovo očinstvo, Radaković svoju *detinju povest* još više komplikuje izjavom da je fascinacija Handkeom došla *nakon* fascinacije Erom Milivojevićem:

¹⁴ U knjizi *Tübingen* ustupljen je značajan prostor ovom kritičaru i istoričaru književnosti. Takav gest sasvim je objašnjiv „emigrantskom strategijom“ skretanja pažnje domovinske književne javnosti. Iz drugog puta. I iz drugog, emigrantskog ugla.

[P]rimarno sam bio opčinjen Handkeom kao piscem. Onako kako me je *prethodno* oduševljavao Era Milivojević (Radaković, Vidović 2015; kurziv D. Đ.).

Svom novom „prvom ocu“, Eri Milivojeviću, Radaković je posvetio roman *Era – Povest o Kornjači* (2010). U dobroj meri reč je o romaneskno-dokumentarnoj dopuni Milivojevićeve monografije *Art Sessions* iz 2001, u kojoj umetnikov performans „Kornjača“ iz 1973. godine, po osećanju Žarka Radakovića, nije bio valjano dokumentovan. U monografiji to je učinjeno tek jednom fotografijom (koja je naknadno uzeta za ilustraciju naslovne stranice Radakovićeovog *Ere*) i „pogrešnim“ obeležavanjem performansa rečenicom „Mir je obeležje Revolucije“ (Milivojević 2001: 24).¹⁵

Povest o Kornjači nije samo priča o duhovnim avanturama Žarka Radakovića u svetu Milivojevićeve umetnosti. Knjiga se jednako tiče i Ere, koliko i njegovog svedoka. Ona je svojevrsni resantimanski epilog umetnikove karijere, ukoričeno naricanje nad „neostvarenom“ umetničkom sudbinom: da nije bio „spasen“, da nikada nije postao Jozef Bojs. Krivac za ovu nesreću nije niko drugi nego Marina Abramović. Radakovićevo investiva ostrvila se na planetarni uspeh umetnice, a posebno na to što se prema „svojim najrođenijim“ nije ponela kao „majka“. Pre kao Medeja. Ona, koja je sa Erom Milivojevićem pripadala neformalnoj beogradske grupi šest umetnika; ona, koju je Era 1971. godine u jednom od svojih *art session*-a oblepio selotejpom pretvorivši je u živu skulpturu (Milivojević 1971/2001: 16–18; Radaković 2010a: 56); ona, koja je postala – uz Emira Kusturicu i Biljanu Srbljanović – najistureniji reprezent umetnosti Balkana na Zapadu (Radaković 2010a: 194); ona, koju je svojevremeno krasila volja „za organizovanim otporom protiv neobdarenih ljudi u njihovoj pohlepi za haranjem, pa i satiranjem obdarenih“ (Radaković 2010a: 50–51) i koja je rekla: „Era je najobdareniji među nama“ (Radaković 2010a: 51); ona, dakle,

¹⁵ U romanu Žarko Radaković napominje kako je Era Milivojević rečenicu „Mir je obeležje evolucije“ uzeo iz knjige popularističke zoologije, *Život životinja* Alfreda (Edmunda) Brema, i to iz odeljka pod nazivom „Kornjača“; a da je reči „evolucija“ dodao slovo „r“ (Radaković 2010a: 37–38).

Marina koja se „[u] toku razgovora sa beogradskim novinarom [...] rasplakala pred činjenicom da su svi koje je pre više decenija 'ostavila' ostali 'na istom mestu', dok je ona u inostranstvu pravila karijeru“ i koja je „[p]omenula [...] u tom trenutku i Eru Milivojevića kao jednog od tih 'ostavljenih' (Radaković 2010a: 196) – ta Marina Abramović, dakle, nikog nije spasila:

„Zašto nikome nije pomogla da se predstavi na Zapadu“, upitala je Nina [Pops]. „Možda ih se stidela“, rekao sam. „Ili je bila sebična“. „Pravila je karijeru, zašto da ne“. „Da“. „Ona je morala da učini nešto za one tamo“. „Šta?“ „Nešto!“ (Radaković 2010a).

Za razliku od očinskog pokušaja „Revolucije spasa“ Žarka Radakovića, brižnog deteta svojih poetičkih otaca i dobrotvora jugoslovenskih beskućnika, na drugoj strani, Marina Abramović, kao balkanska *bête noire* i belosvetska konceptualistička majka, nikom nije pomogla da odavde ode niti da se ne dogode onakvi *kakvi su se ovde već i dogodili*.¹⁶ Uskraćen za majčinsku intervenciju, u završnom bilansu jednog ovdašnjeg umetničkog potencijala – da li bi, prema tome, zato što je ostao *ovde*, među nama, trebalo smatrati Eru lošijim i neuspelijim umetnikom? Još krajem sedamdesetih godina on je dobio laskavu ocenu da je „po svojoj prirodi, pre svega, autohtona životna pojava, pre nego što pripada nekoj od važećih pojava u kontekstu današnje umetničke prakse, iako sadrži neke oznake ovih pojava: fluxus, pop-art, body-art, psihodelična umetnost, performance art, happening“ (Tijardović 1978)? Pa ako je zaista reč o „jednoj autohtonij životnoj pojavi“ (a te reči bismo, bez razmišljanja, potpisali i danas, nakon

¹⁶ Tako je, recimo, pokret pod imenom signalizam (Miroljuba Todorovića) još uvek u potrazi za afirmacijom i legitimitetom. Karakteristična signalistička aktivnost danas je ona na mreži, posredstvom tzv. tagovanja lika i dela Marine Abramović, njihove nekadašnje saradnice. „Tagovanje“ njenog proslavljenog imena ima za cilj da viralnim putem, širom globa, raširi „dobru vest“ o nekakvim suštinskim, upravo signalističkim korenima poznate umetnice.

četrdeset godina!), nije li u pogledu podmetanja jedne izrazite resantimanske ideje o nekakvoj nezasluženoj i tragičnoj karijernoj inferiornosti zapravo reč o *nevidljivosti*: o tautološkoj stopljenosti dela sa životom, koji bi morao da bude osnažen svešću o rizičnom i zahtevnom karijernom ugovoru? Kako, prema tome, takvog umetnika spasiti?

Odgovor, međutim, treba dati jednom drugom pitanju, koje je Radaković latentno postavio, uvodeći svojom književnošću nemačku mogućnost Ere Milivojevića (Jozef Bojs). To je pitanje njegove sopstvene umetničke (ne)ostvarenosti u emigraciji.

Jer, ruku na srce, ovde i nije reč o tome ko je Era mogao da bude u Nemačkoj (Jozef Bojs), već ko je, na kraju krajeva, *ovde i za nas* postao tamošnji Žarko Radaković. „Ko sam, i ko sam bio, nisam se nikada pitao“, napisao je on svojevremeno, gotovo tek tako (Radaković 1990: 80). Ali nakon svega što smo izneli o njegovoj neobičnoj literarnoj karijeri i sudbini, ne možemo a da i dalje ne ostanemo zapitani, pa i sasvim u nedoumici u pogledu tog ključnog pitanja: zaista, ko je to tamo postao *naš* Žarko Radaković?

...Peter Handke?...

REFERENCES

- Albahari D. (2010) Ponovo o ponavljanju [On the Repetition, Again], u Radaković, Ž. 2010b *Strah od emigracije* [Fear of Emigration]. Beograd: Laguna: 11–17.
- Bloom, H. (2003) *Mapp of Misreading*. Oxford Univesity Press.
- Handke, P. (1983) *Užas praznine* [Wunschloses Unglück/ A Sorrow Beyond Dreams], prev. Radaković Ž. Gornji Milanovac. Ljubljana: Dečje novine. Slovenija.
- Handke, P. (1990a) *Spori povratak kući* [Langsame Heimkehr/ A Slow Homecoming], prev. Radaković Ž. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Handke, P. (1990b) *Pouka planine Sainte-Victoire* [Die Lehre der Sainte-Victoire/ The Lesson of St. Victoire], prev. Radaković Ž. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Handke, P. (1990c) *Detinja povest* [Kindergeschichte/ A Child Story], prev. Radaković Ž. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Handke, P. (1990d) *Kroz sela* [Über die Dörfer/ Across the Villages], prev. Radaković Ž. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Milivojević, E. (2001) *Art Sessions*. Beograd: Geopoetika.
- Radaković, Ž. (1983) Umesto pogovora [Instead of an Afterword]. Handke, P., *Užas praznine* [Wunschloses Unglück/ A Sorrow Beyond Dreams], prev. Radaković Ž. Gornji Milanovac, Ljubljana: Dečje novine, Slovenija, 91–99.
- Radaković, Ž. (1986a) Predgovor [Preface]. *Književna kritika – časopis za estetiku književnosti* XVII/1. Beograd [Literary Criticism – a Journal for the Literature Aesthetics], 7–9.
- Radaković, Ž. (1986b) Razgovor sa Peterom Handkeom [A Conversation with Peter Handke]. *Književna kritika – časopis za estetiku književnosti* [Literary Criticism – a Journal for the Literature Aesthetics]. XVII/1, Beograd, 19–36.
- Radaković, Ž. (1990) *Tübingen*. Beograd: Biblioteka Pana Dušickog.

- Radaković, Ž. (1994) *Knifer – povest o Juliju Kniferu* [Knifer – A History of Julije Knifer]. Beograd: B92.
- Radaković, Ž. (1997) *Emigracija* [Emigration]. Beograd: B92.
- Radaković, Ž. (2002) *Pogled* [The Gaze]. Beograd: Stubovi kulture.
- Radaković, Ž. i Abot S. (2008) *Vampiri & Razumni rečnik* [Vampires & A Reasonable Dictionary], Beograd: Stubovi kulture.
- Radaković, Ž. (2010a) *Era* [Era Milivojevic]. Beograd: Stubovi kulture.
- Radaković, Ž. (2010b) *Strah od emigracije* [Fear of Emigration]. Beograd: Laguna.
- Radaković, Ž. i Albahari, D. (2013) *Knjiga o muzici* [A Book on Music]. Beograd: Laguna.
- Radaković, Ž. (2015) Pogled na prevod *Pogleda* [A Gaze on Translation of a Book: The Gaze]. <https://www.dw.com/sr/pogled-na-prevod-pogleda/a-18705284>.
- Radaković, Ž. i Vidaković, D. (2015) ŽARKO RADA KOVIĆ: Tražim smisao pisanja u otporu [ŽARKO RADA KOVIĆ: I'm Looking for the Meaning of Writing in the State of Resistance]. <https://www.danas.rs/nedelja/zarko-radakovic-trazim-smisao-pisanja-u-otporu/>.
- Radaković, Ž. (2016) *Kafana* [The Pub]. Beograd: Čarobna knjiga.
- Tijardović, J. (1978) Marina Abramović, Slobodan Milojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom [Marina Abramovic, Slobodan Milojevic, Neša Paripovic, Zoran Popovic, Rasa Todosijevic, Gergelj Urkom]. *Nova umjetnička praksa 1966–1978 (dokumenti 3–6)* [The New Art Practices: The Documents 3–6] Susovski M. (ed.). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti. 55–59.