

Српски ПЕН центар
Serbian PEN center

Уредник
Михајло Пантић



Ала Татаренко

Место сусрета

Оїледи о срїској ѓрози

Српски ПЕН центар
Serbian PEN center

Београд, 2008.

Садржај

Уместо предговора7

*Класици као савременици
(од модерној ка постојмодерном)*

Милош Црњански – јунак постмодерног доба?13
(и друга питања)

Између Мансарде и Суматре21
(Кишов јунак у олегалу Дневника Милоша Црњанској)

Кишова Мансарда као оквир45
(једна жанровска дилема)

Специјалитети Мансарде50
(урилој ироучавању књижевне историономије Данила Киша)

Данило Киш, данас: час поетике56
(Киша и хартија Владимира Тасића)

Скице за историјске књије

Плод са укусом војвођанске равнице67
(место Бошка Пејровића
у антологији српске историјске приче)

Роман укрштених судбина и традиција75
(Последња љубав у Цариграду Милорада Павића)

Прича између четири зида85
(епопеја завореној историји
у иријовейкама Горана Пејровића)

Писање љубави на води Дунава	92
(Ако је то љубав <i>Михајла Панџића</i>)	
Читање као авантура	100
<i>(два записа о њричколикој и ремекделичној њрози Саве Дамјанова)</i>	
Писмо једног првог лица	113
(Прво лице <i>Милована Марчеџића</i>)	
Име Маце	120
<i>(Тиграстија од тигра, Мацо да л' ме волиш Љубице Арсић и Часови радости Владана Маџијевића)</i>	
Право на обману, право на игру	127
<i>(Johann's 501 Мирјане Новаковић)</i>	
Женски одјек мушке исповести	134
<i>(Пољубац Гордане Ђирјанић)</i>	
 <i>Слањање књижевних коцкица</i>	
У огледалу прошлости	143
<i>(историјске њаралеле у српском роману 80-90-их година 20. века)</i>	
Романчићи, причке и друге повести	152
<i>(њосџмодерне мџаморфозе њрозних жанрова)</i>	
Сан о стварности и стварност сна	166
<i>(онирички дискурс у српској њосџмодерној њриповеци)</i>	
О аутору	179

Уместо предговора

Музи читања

Песничко надахнуће рађа поезију. Прозаисти, ношене инспирацијом, исписују своје приповетке и романи. А да ли постоји муза читања? Њено име нисам нашла у митолошким лексиконима, али баш њој дугујем текстове који су се нашли у овој књизи, чије је „тајно име” *Ex libris немири*. Дозивање у сећање наслова Андрићеве лирске прозе изгледало би, вероватно, исувише смело, међутим, реч је о текстовима, насталим претежно из чиста (не)мира. А извор је тог лепог осећаја – у књигама, у српској књижевности XX-XXI века. Чињеница да сам страни слависта, читалац са граница култура, за кога српска књижевност није матерња, мада није ни страна, одредила је мој поглед – помало искошен, али веома радознао. Тако су писани есеји и студије, које је примила у своје корице ова књига, и сви они носе печат дела која су их дозвала у постојање. Задовољство читања било је превелико, нисам одолела искушењу да га поделим са другима. А писање о књизи значи њено поновно проживљавање, још један доживљај блиског сусрета са њом.

Већина ових текстова (осим студија које представљају покушај осмишљавања инспиративних литерарних појава) настала је скоро случајно. Њихове теме нису диктирале неке озбиљне намере или обавезе. Чак ако су били прочитани на међународном научном скупу, попут текста-питања „Милош Црњански – јунак постмодерног доба?” Пријавила сам друкчију тему, али нисам могла да прећутим питања која су се појавила иза – чинило се! – добро знаних редака. Господин Случај (јунак М. Црњанског!) хтео је да се удруже читалачка љубопитљивост и преводилачка одговорност. Тражећи адекватну украјинску реч за „бљутаво” из *Дневника о Чарнојевићу*, преводи-

лац се запитао о коренима тог осећања код протагонисте. Почела је потрага за сасвим споредним књижевним ликом, која је одвела до аутопоетичких *Коменџара*, до других дела, до мемоарских опаски...

На маргинама превода приче Саве Дамјанова никао је причколики есеј, својом игривошћу донекле сличан прички која га је надахнула. Приређивачко-преводилачко-лекторски рад на украјинском издању приповедне прозе Горана Петровића подарио је могућност да завирим у један од кутака његовог посебног књижевног свемира. Покушај да откријем поетичку тајну привлачности књиге Михајла Пантића *Ако је тво љубав* одвео је до пажљивог бележења наслућеног... „Разгледница са читања” *Johann's-a 501* била је замишљена као захвалност пријатељици која ми је поклонила тај роман... Каквих све има разлога за писање есеја! Чудесне коинциденције, тајни сусрети живота и књижевности исписали су „Писмо једног првог лица”. У ствари, и неки други текстови имају епистоларне корене или су надахнути пријатељским дискусијама на даљину („Кишова *Мансарда* као оквир”). Можда зато што је дијалог – један од најбољих начина за комуникацију са делом, а и са другим читаоцима.

Жеља да се схвати флуидно ткиво емоција, које изазива књига негде на ивици несвесног доживљавања, била је пресудна у писању о роману Гордане Ђирјанић. Сусрет (случајно-неминован) размишљања о дубинској женствености *Тијрасије од ѿијра*, запитаности шта су заправо *Часови радосији* и читања есеја о мачкама и љуби(чи)цама био је повод за уживање у писању о мацама и Мацама. Сразмерно обиман текст о *Кишовом јунаку у ојлегалу* Дневника *Милоша Црњанској* настао је из одсечених рукаваца једне друге – знатно краће – књижевноисторијске студије. Као и *ѿрилој ѿроучавању књижевне ѿасијрономије Данила Киша*. Ако је реферат о жанру *Мансарде* био „главно јело”, „прилог” је био необавезан. Али се могао сервирати посебно...

Сваки од ових текстова такође може да живи свој посебан живот, а може да се чита у вези са другима. Док

есеји из првог блока представљају (још један) покушај читања класичних дела из савремене перспективе, текстови из друге „прегршти” остварују углавном интертекстуалне дијалоге или пак остају у оквиру одабраног књижевног дела. А студије које завршавају овај избор – сведочанства су жеље да се сагледавају одређени фрагменти прозног мозаика српске књижевности.

Узбудљиве авантуре дружења са књигом, уживање у откривању тајних намера текста и његовим лепотама – све су то врло личне ствари. Иза сваког од ових есеја стоји прича о задовољству читања савремене српске прозе и њеног промишљања. Живот воли да ушета у књижевност, али и књижевност зна да постане део *живој* живота. Ово је тек скромни покушај узвраћања драгоцене енергије коју су ми подариле све поменуте књиге.

*Класици као савременици
(од модерној ка њосѝмодерном)*

Милош Црњански

– јунак постмодерног доба?

(и друџа ѿишњања)

„Био сам типични сметењак свог времена” – волео је да понавља Милош Црњански, и та изјава, понекад из поштовања према славном писцу, у нешто ублаженом облику кружи књижевним простором српске постмодерне. Не мислим овде на књижевно-историјске расправе: Црњанског воле да цитирају у аутопоетичким и есејистичким текстовима приликом размишљања о актуелним литерарним збивањима и властитом књижевном „вјерују”. Још један експлицитан доказ сталног присуства тог писца у савременој књижевности наћи ћемо у чињеници да Милош Црњански, уз Иву Андрића, спада у омиљене књижевне јунаке постмодерних аутора. Ови се књижевници често јављају у пару, и то у делима различите жанровске организације: у роману Милисави Савића *Ожиљци ѿишине*, причи Милована Марчетића *Парламентски ѿарк*, у поезији и есејистици Милана Орлића... Књижевници додељују тим писцима различите улоге, и њихови преображаји, доживљени преласком у категорију књижевних ликова, могли би да буду тема посебног истраживања. Кад је реч о имплицитном, не тако уочљивом, али ништа мање снажном присуству Црњанског у делима наших савременика, тумачење једног од аспеката тог феномена налазимо у *Зайисима из ѿоларне ноћи* М. Орлића, доследног поштоваоца „Учитеља Милоша”, који се детаљније осврће на улогу два највећа српска писца XX века у његовој духовној биографији: „Ако је мој лични Хомер, у укупном сазревању био Иво Андрић, његова класицистичка одмереност филозофа, тражила је извесну равнотежу коју је давао бунцијски дух, експресионистички грч прзнице Милоша”.¹

¹ Милан Орлић, *Зайиси из ѿоларне ноћи*, Београд, Просвета, 1997, 15-16.

М. Црњански-књижевни јунак појављује се и у причи Милорада Павића *Смрти Милоша Црњанског*, чију неочигледност чини заправо сам избор протагонисте: као што знамо, пределима приповедака аутора *Хазарског речника* најчешће се крећу писци-његови савременици (укључујући и самог Павића) и књижевници епохе барока и просвећености, према којима он, и као историчар књижевности, гаји посебну наклоност. М. Црњански – ретки модерниста, залутао у Павићеве књижевне просторе – проговара о тајнама приповедања и писања... Рађа се питање: да ли је реч о дијалогу две књижевне епохе, о духовној сродности аутора или пак о заједничким поетичким премисама на којима се граде њихова дела? Одговор на ово питање потражићемо у књижевним исказима самог Црњанског, у његовим *Коментарима* који, сасвим оправдано, изазивју интересовање књижевних критичара и историчара књижевности (а и код писаца)² и, пре свега у „Објашњењу ‘Суматре’”.

Потрага за духовним коренима постмодерних експеримената са формом неизбежно води модернистичкој побуни против традиције, чији антолојски израз представља „Објашњење”. Сагледан из постмодернистичке перспективе, тај експресионистички манифест нуди нове, додатне могућности интерпретације. Непристајање на клишее, устаљене форме, традицију (пре свега, песничку) има много ширу подлогу и далекосежније последице на целу српску књижевност ХХ века: „Чист облик екстазе”, који се даје „непосредно”, звучи заиста експресионистички, мада констатација „Не мећемо све то у приправљене калупе”³ води даље, ка свести о новој форми, која се заснива на тотално друкчијем односу према језику. Постмодернистичка неспутаност језичких игара назначена је већ у „Објашњењу ‘Суматре’”: „Ослободили смо је-

² Види о томе: Марко Недић, „Милош Црњански у књижевном времену” у: *Милош Црњански* (зборник радова), Београд, Институт за књижевност, 1996.

³ Милош Црњански, „Објашњење ‘Суматре’”, у: *Ресме*, Београд, Нолит, 1983, 210.

зик баналних окова и слушамо га како нам он сам, слободан, открива своје тајне⁴. Није реч о експресионистичком самоизражавању кроз језик, ради се о исповедном говору језика самог... Постмодерна фантастика, која полази од друкчијег третирања времена и његовог протипцања, нашла би подршку код писца који подсећа: „Давно је Бергсон оделио психолошко време од физичког⁵, а у речима Црњанског „Делимо ритам сунчаних дана, од вечерњих ритмова⁶ конституише се подела која звучи сасвим постмодернистички. Као што, уосталом, и изјава „*Расно, јасно, њросїо*” у уметности не помаже ништа⁷ – могла би да буде лозинка данашњих књижевних александринаца. Изразито занимање за ониричко, испољено у српској постмодерној фантастици, налази тумачење у речима Аристотела („Кад смо будни, имамо сви исти свет, а кад сањамо, свако свој!”)⁸ које наводи писац, стижући до представе о књижевности као сну, чију параболичну слику нуди Борхес.

Ништа мање занимљивом са гледишта књижевних паралела чини се брига за читаоце, коју у свом манифесту показује Црњански: „Верујмо у те невидљиве, предестиниране, слушаоце и читаоце наше!”⁹. Са вером у те читаоце књижевник исписује своје аутопоетичке коментаре, који ће се крајем XX века претворити у посебан жанр књижевности. Како тврди М. Орлић, „коментар, у овом случају, схваћен као меланж, хибридни жанровски продукт коментара *sensu stricto*, мемоарског записа и, наравно, свепрожимајућег есејизовања¹⁰, а М. Ненин назива их „романсираном аутобиографијом”.¹¹ Међутим, кад је

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibid., 209.

⁸ Ibid., 211.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Милан Орлић, *Зайиси из њоларне ноћи*, Београд, Просвета, 1997, 50.

¹¹ Миливој Ненин, „Понешто о лирици Милоша Црњанског”, у: *Сївари које су ѡрошле*, Нови Сад, Дневник, 2003, 113.

реч о *Коменџарима уз Лирику Ийџаке* – у овом случају не ради се увек о текстовима, уједињеним истим концептом. У Сабраним делима М. Црњанског у блоку таквог наслова налазимо све што тематски улази у тај круг, а писано је у временском периоду од неколико деценија. Та чињеница неизбежно води промени не само приповедачке перспективе, већ и пишчевих наративних интенција. *Коменџари* представљају заправо део Црњанскове аутобиографије, везан за период Првог светског рата и на један неочекиван, индиректан начин допуњавају његова књижевна сведочанства, дајући им нову димензију. Иза изразито лирске љубавне песме „Траг” стоји прилично супарни коментар који никако неће упутити на тајне песниковог љубавног живота, док уз песме које немају у себи еротске компоненте, иду коментари исповедно-емотивне природе. Црњански подрива читаочеву наивну веру у миметички модел, у књижевност која следи живот и преноси га у дела – у песме као непосредне слике песникових доживљаја.

Постмодерни читалац обратиће сигурно пажњу на то како се често приче о женама у *Коменџарима* преплићу са причама о књигама које су оне читале или које је Црњански захваљујући њима, прочитао. Странице *Коменџара уз Лирику Ийџаке* постају место сусрета живота и литературе. И не само оне: исписујући поглавља *Дневника о Чарнојевићу* који баш и није класичан дневник¹² – (нити је (само) о Чарнојевићу), писац, кријући се иза маске ја-наратора ствара изузетно занимљив образац – пример брисања граница реалног и фиктивног у тексту. Његова фрагментаристичка, дисперзивна структура сведочи како о доживљавању света као хаоса, тако и о стварању услова за слободно протицање литерарне грађе, која реално претвара у књижевно, а књижевном даје статус реалног. Протагонисткиње његовог стварног живота претварају се у случајне пролазнице, ликове-статисте који

¹² То убедљиво доказује Татјана Росић у тексту „Дневник о сну: о дневничком предлошку у *Дневнику о Чарнојевићу*”, у: Милош Црњански (зборник радова), Београд, Институт за књижевност, 1996.

остају у сенци књижевних јунакиња романа. Замећући трагове искуствене стварности, а не желећи да их се одрекне, М. Црњански на вешт начин уклапа их у романеск-ну слику. На почетку *Дневника о Чарнојевићу* аутор помиње једну младу госпођу са двоје деце, супругу мајора Штурма, која ће се касније изгубити међу другим случајним пролазницима кроз јунаков живот. И тек понеки читалац (и преводилац, осуђен на болесну пажњу према свакој речи) запитаће се зашто јунак каже: „И било је бљутаво: како су је облетали”¹³. Објашњење nelaгодности протагонисте наћи ћемо на необичном месту, у „Коментару уз ‘Здравицу’”, написаном много година касније. Сазнаћемо да је изгледа због те жене Црњански дошао у Нови Сад и остао у њему, и да је касније са њом био ухапшен у Сегедину при покушају да пређе у Србију: „Откуд ту и ја, то би била дуга прича и не тиче се никог. Давно је мртав тај чувени музичар у Новом Саду, и тај чувени официр, а мртва је и она.

Још само моје срце слушама како куца.

Cor meum vigilat”.¹⁴

Дакле, „Коментар уз ‘Здравицу’” испричаће о јунакињи *Дневника о Чарнојевићу*, али неће објаснити пуно тога у вези са самом песмом...

Кад набрајују женске ликове *Дневника*, све победе и пожуде оног који поносно „као Казанова” пише своје записе, углавном спомињу Мацу, анонимну Пољакињу и сестре Марију и Изабелу, док девојка са чудним именом Лусја остаје у сенци. Она, коју је јунак изабрао („Ту ћу”), која је имала топла уста и коју је страсно љубио у шуми: „Љубио сам је, као да никог немам на свету целом осим ње”.¹⁵ Повлашћени код Црњанског простор (шума са руменим врховима) даје овој епизоди посебан значај – у једном тренутку долази до стапања узвишене љубави према руменом дрвећу и телесне пожуде (није случајна ни пара-

¹³ Милош Црњански, *Dnevnik o Čarnojeviću*, у: *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, Београд, Нолит, 1983, 9.

¹⁴ Милош Црњански, *Pesme*, 138.

¹⁵ Милош Црњански, *Dnevnik...* 23.

лела са птицом која заокружује тај фрагменат). У коментару уз *Војничку њесму* Црњански ће испричати о својој познаници Лусји: „Јесен је лепа и топла, и ми се купамо у Дунаву, у Крицендорфу. Лусиа Рајцес (из Лемберга) толика је лепотица, да се свет скупља да је гледа кад из воде излази, као Анадиомену”.¹⁶ И након више деценија Црњански се сећа лепоте те Лусје из Лавова и прича о њој – у неколико речи *Коментара*. Ко зна како би изгледао *Коментар* уз *Дневник о Чарнојевићу* који је Црњански имао идеју да напише, али, по свему судећи, ни он не би рекао читаоцима више од фикционалне прозе, у коју је уткано животно искуство. Можда баш стога књижевник није написао тај Коментар?

Мада се обично разматра као експресионистичко сведочанство о Првом светском рату, *Дневник* нуди и више и мање од тога. На првој његовој страни стоји: „И пун успомена, ја их пишем поносно, као Казанова за оне који су горели у пожару живота и који су сасвим разочарани.”¹⁷ Спомињајући великог љубавника, Црњански усмерава пажњу оног *иредеситинираног* читаоца на још једну рецепцијску шифру, на још један кључ у којем се та књига може читати. И док дневник обично служи као уточиште драгих успомена или бар оних догађаја које аутор сматра вредним сећања, *Дневник о Чарнојевићу* то очито није: „Ја пишем много шта, чега се нерадо сећам”¹⁸ – прави дневник „откуцаја срца” остаје у наслућиваном подтексту. Није безначајно ни инсистирање на „писању” а не, рецимо, „бележењу” успомена – што опет кореспондира са постмодерним поступком, у којем се наглашава књижевни карактер записа. Фикционално искуство замењује стварно, које писац љубоморно чува за себе и које се на моменте јавља као пропламсаји ретке светлости. Ти тренуци истине означени су појединим фаворизованим реченицама на чије посебно место указује стално пишчево враћање њима. На-

¹⁶ Милош Црњански, *Pesme*, 174.

¹⁷ Милош Црњански, *Dnevnik...* 7.

¹⁸ *Ibidem*.

лазимо код Црњанског и занимљиве примере аутоцитатности, које свакако заслужују посебну пажњу. У љубавној епизоди са младом Пољакињом одједном израћају реченице из *Адама и Еве*. Исти месец новембар, почетак љубави који се поклапа са првим снегом, чиста уста јунакиње, младе и танке, „као девојче кад први пут иде на бал”, чије „тело је знало само цвекотати зубима од страсти”. Исти песнички, упечатљив опис њених руку, иста опаска да је читала Ничеа, само овај пут речи „висока жена” јављају се под наводницима.

Употреба наводника родила је и једну интертекстуалну заговетку. Док у приповеци *Адам и Ева* Црњански у улози класичног приповедача каже: „Никад јој не сагледа груди. Оне су биле мале, нежне и имале су дубоко страшно таман љубичаст цвет”¹⁹, у *Дневнику о Чарнојевићу*, после речи наратора „Никад јој не сагледах груди” иде фраза: „Биле су мале и нежне и имале су дубок страшно љубичаст цвет”²⁰ – коју сад изговара његова драгана, као да цитира неки роман, претварајући „страшно таман љубичаст цвет” „у страшно љубичаст”... И обрнуто, фраза „Спавала је добро, од када мене зна спава добро”²¹ добија неочекиване наводнике у *Адаму и Еви* („Спавала је добро, откад њега зна, увек спава добро”²²) да би опет зазвучала помало извештачено, као цитат. Ко зна, коме су биле упућене ове игре у језику, али овај пример аутоцитатности изгледа као прилично интенционалан и опет наводи на размишљање о балансирању писца на танкој жици жанра дневника. И док *Дневник о Чарнојевићу* има статус лирског романа (мада сам Црњански, у истим *Коментаријима*, избегава такво или друкчије жанровско именовање свог дела), где претварање чињеница у књижевно ткиво представља сасвим очекивани поступак, стварање нове фикције од по дефиницији „веродостојног” жанра коментара заслужује пажњу истраживача.

¹⁹ Милош Црњански, „*Adam i Eva*”, у: *Dnevnik...* 99.

²⁰ Милош Црњански, *Dnevnik...* 44.

²¹ *Ibidem*.

²² Милош Црњански, „*Adam i Eva*”, 98.

Као пример те метаморфозе може да послужи „Објашњење ‘Суматре’” – којем се, изгледа, може исто толико веровати колико књижевним делима Црњанског која глуме мимесис. Подсетићемо се последње реченице тог најславнијег коментара Милоша Црњанског, која завршава причу о томе „како долази до тих песничких, хипермодерних, бунцања као што је ‘Суматра’”²³: „После у Новом Саду у једној хотелској соби, направио сам од свега тога једну песму”²⁴. Међутим, ‘Суматра’ (једина међу песмама М. Црњанског) има друкчију „поштанску адресу”, која означава место њеног настанка. Испод ње пише: Београд, Браће Недића 29... .

Коју је онда песму написао Милош Црњански у новосадској хотелској соби? Изгледа, неку другу, уз коју иде „Објашњење ‘Суматре’” ... Шта је то – књижевна енигма, занимљива интертекстуална веза или тек једна од манифестација инацијског духа стваралаштва Црњанског који претвара „типичног сметењака свог времена” у јунака постмодерног доба?

²³ Милош Црњански, *Pesme*, 211.

²⁴ *Ibid.*, 214.

Између Мансарде и Суматре

(Кишов јунак у ојлегалу Дневника
Милоша Црњанској)

„И јун усјомена, ја их јишем јоносно, као Казанова за оне, који су јорели у јожару живојиа, и који су сасвим разочарани”²⁵(7) – тако на самом почетку Дневника о Чарнојевићу његов писац говори о адресатима свог дела, да би нешто касније додао: „Коме ја ово јишем? Младићима, можда мом сину бледом и најаћеном” (21). Данас, након 85 година, можемо да се запитамо: Да ли је то писмо стигло кроз време, или је остало тек лирско сведочанство једне изгубљене генерације? Да ли су га заиста јрочиијали не само у оном обичном, „техничком” смислу неки „нови младићи”, сасвим разочарани, који нису никад сањали гроктаће митраљеза у галицијским шумама? И поред изузетне пажње коју историчари књижевности поклањају првом роману Милоша Црњанског, све доскора нисам била сигурна да се живот тог дела наставио на начин који је наговестио његов писац. Кишова *Мансарда* убедила ме је да је Чарнојевић заиста имао сина (*нисмо знали а имали смо/чедо у даљини*). Сина који је пажљиво прочитао јисмо и огледнувши се у роману-посланици, дао из свог времена одговор на питање, којим почиње *Дневник: Где је живоји?*

Почетјак: сјазе које се рачвају

Јесен, и живоји без смисла (7). Безброј пута поновиће се у *Дневнику о Чарнојевићу* слика годишњег доба, које носи доминантно расположење књиге. Црњансков роман је смештен између две јесени: јесени у крвавим руменим пољским шумама, где се изгубио живот, и јесени коју ју-

²⁵ Овде и у даљем тексту цитати из *Дневника о Чарнојевићу* наводиће се према издању: Милош Црњански, *Dnevnik o Čarnojeviću*, БИГЗ, Београд, 1984.

нак дочекује погледом у небо, *уйіеху своју*, и у којој се земаљске потраге за животом одриче. „Европска јесен” уводи нас и у просторе романа *Мансарда*. Њеном сликом почињу заправо оба романа тог наслова: и Кишов, и онај који ствара његов приповедач. Рожнато суво лишће служи као обавезни детаљ унутрашњег пејзажа јунака, као његова романтична љубавна постеља, као знак који ће упутити ка једној другој јесени. На крају *Дневника* понегде падне *жуїї један лисїї*, на почетку *Мансарде* падају *неке круїне, модре, јесење шљиве* (повлашћена слика коју ћемо срести у књизи двапут). Обе експозиције уводе нас, свака на свој начин, у свет писања. Чарнојевић, на тлу жутих шума, најављује писање успомена. Лаутан почиње причу о себи почетком из свог романа *Мансарда*. Шта то казује?

Одавде можемо да кренемо различитим путевима, посветивши пажњу избору жанра, причи о главном јунаку, кореспонденцији детаља, и сваки од тих путева водиће ка дијалогу са *Дневником*. Зато, обележивши понека од *месїиа сусреїиа* јунака, препустићу се једној од могућих логика читања-путовања кроз *Мансарду*, логици огледала.

Форма

Тражећи начин да предочи причу свог јунака, Црњански бира облик *Дневника*: *Па, иїиак, само се сами можемо оїїкриїи*. Разлика је дубока и неїїримейна, као између лица и слике²⁶. Његов Чарнојевић пише мемоаре да би проговорио из унутрашње, највалидније за сина модерничке епохе, перспективе. Кишов јунак покушава да прича о себи кроз роман, опредељује се за жанр који подразумева дистанцу између писца-приповедача и приповедача-јунака. Међутим, и један и други, пажљиво бирајући приповедне стратегије, стварају романе са изразитим аутобиографским елементом, и избор наративне

²⁶ Милош Црњански, „*Novembar Gistava Flobera*”, у: *Eseji*, Полит, Београд, 1983, 235

форме, перспективе, тона сведочи о потрази за најадекватнијим начином лирске трансозиције *проживљеној*.

Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито када нису дословце верни²⁷ – рекао је М. Црњански за Флоберов *Новембар*, чије су сензације оне *сиране иде се, у крпама, по сиранама просирије раскидана душа Флоберова*²⁸. Видећи у тој књизи оно ново *што ће изменили роман XX века*, писац сигурно мисли и на своје дело. Мемоари који нису дословце верни, књига о јави, у коју улази сан – зар није ово идеал којем тежи писац романа о *Чарнојевићу*, чија је судбина сеобе, а презиме тако личи на ауторово? Личи, али није исто. Дневник, који је писац вукао са собом за време рата²⁹, претвара се у роман о писању дневника. Ја-облик, сасвим разумљив у случају оваквог жанровског избора, дозвољава да се искуство писца помеша са искуством јунака, и да се дубоко лично, интимно на неухватљив начин постане део романескног³⁰.

Никад нисам волео да се разјолићујем јавно³¹ (16) каже Кишов приповедач, и пише роман о себи измишљеном, замењујући реалне просторе живота књижевним просторима. Међутим, у том роману има, изгледа, много више аутентичног, болно-интимног него што његов приповедач жели да призна. Д. Киш пак сведочи о претварању особе писца у романескни лик, о чудесној трансформацији, *иде се између романескној и реалној ја сивара процес истовременој подвајања и сједињавања, јер ја оној који пише о себи и ја оној што ја описује нису и јесу исто лице*³². У једном интервјуу из 1965. Киш каже да је *Мансарда* писа-

²⁷ Милош Црњански, „*Novembar Gistava Flobera*”, у: *Eseji*, Нолит, Београд, 1983, 240.

²⁸ *Истио*, 239.

²⁹ О томе Милош Црњански пише у *Komentarima uz Liriku Itake* (Милош Црњански, *Pesme*, Нолит, Београд, 1983, 200).

³⁰ Детаљније о томе у: „*Tri zumbula u prozoru: u potrazi za junakom Dnevnika o Čarnojeviću*” (*Поља*, br. 428, 2004, 112-123).

³¹ Овде и у даљем тексту цитати из *Мансарде* наводиће се према издању: Данило Киш, *Мансарда*, Стубови културе, Београд, 1999.

³² Данило Киш, *Čas anatomije*, БИГЗ, Београд, 1998, 141.

на у тренутку самоубилачке кризе, и да је имала дневнички облик: *Почео сам да је пишем у виду дневника једној самоубице, бележио сам хаотично стање своје свесни, слике и звукове који су ме у јрчевима поиресали*³³. Избор друкчије приповедне перспективе, осим камуфлирања *јоркој тилоа искусива*, дозвољава јунаку да избрише границу између живота и књижевности и да смести свог наратора истовремено у две реалности. Брисање границе између литерарне фикције и факта представља знак постмодерног доба, и тим брисањем се баца у засенак модернистичко брисање границе између јаве и сна на којем се гради *Дневник о Чарнојевићу*.

Време

Кишови јунаци живе у свом времену: у свом (социјалистичком, историјском времену којем објективно припадају) и свом, сопственом, субјективном времену које припада њима. Историјски тренутак се подразумева, али није битан, као занемарљив оквир драгоцене слике. Осим смене годишњих доба, јунак не прати друге земаљске календаре. Он све рачуна светлосним годинама које могу да буду изузетно дуге и кратке, по мери расположења приповедача. Писмо са јунским датумом (из Залива Делфина, из одсањаних простора) написано је на дан Панделфинских свечаности, које се славе *јрвој маја – 7. јануара њо нашем календару*. Датирање (мада врло условно) срећемо зато у „Дневнику Робинсона” (поглавље *Осјрво*) дакле, у свету фикције. Време је неухватљиво, као што се непрестано смењују простори, и једино такво време одговара неухватљивом јунаку.

Чарнојевићев *Дневник* такође не фиксира датуме. Време у њему слободно протиче у свим правцима, враћајући нас у рат и мир, лако прелазећи из прошлости у садашњост. Оно је јунаково, интимно, време у успомени, сну, мисли. Мада ретко, појави се повесни догађај, као

³³ Цит. према: Викторија Радич, *Danilo Kiš – život, delo i brevijar*, Форум писаца, Београд, 2005, 79.

знак поред његовог пута, као фуснота (*Било је јуна. Весело дан, Видовдан.* (7). Датуми су битни за историју, а њу Чарнојевић презире, бежи из ње у властито, приватно време. *Али у овој бури која је завршила мозак свећу, мало је људи, који ипак слајко и мирно живе као ја* (7). Време је битно за акцију, јунаци Црњанског и Киша никако нису за њу. Они су за *јричу*, а то је заправо њена супротност. Сетимо се колико болесних, непокретних или од живота изолованих приповедача познаје књижевност! *Болести јунака* ових књига јавља се пак као њихов свестан избор.

Јунак-Приповедач

Име

Како се зове протагониста *Мансарда*? Историчари књижевности принуђени су да се довијају, називајући га именима-надимцима које он спомиње у роману: Орфеј (Орфеус), Лаутан, Гитараш. У књизи која је, како каже њен протагониста, усмерена против субјективности и диктата *јрвої лица*, осуђени смо на својевољу приповедача који од читалаца крије своје име. *Нека ти осјане мала ијајна* – каже он.

Дилема Чарнојевић/Рајић такође представља једну од најинтригантнијих загонетака које нам је оставио Црњански,³⁴ и одговор на њу још увек није „званично” утврђен. Скоро јединствени случај када историчар књижевности треба да одлучи како ће именовати наратора. Кажем *скоро*, јер Кишова *Мансарда* даје још један пример исте енигме, повезане уз то са ликом *двојника* који се јавља у тим књигама и чије име такође представља загонетку. Конфузна ситуација, када читалац нити зна како се зову јунаци, нити колико их заправо има. Први критичари *Дневника о Чарнојевићу* наслутили су с правом да је загонетни Далматинац за приповедача заиста „*више неїо*

³⁴ Решавам је у корист Чарнојевића, образлажући свој избор у „Tri zumbula u prozoru: u potrazi za junakom Dnevnika o Čarnojeviću”.

³⁵ Недељко Јешић, *Млади Црњански*, Народна књига-Алфа, Београд, 2004, 237.

браї”, истіа личносї, само у различийїим улоїама³⁵. Касније смо се некако навикли на морскої часника као *alter ega* протагонисте, и проблем његовог постојања био је решен позитивно. Најчешће се третира као посебан лик романа, али да ли је то стварно тако? Иста је ситуација са Лаутаном и Јарцем-Мудријашем, који на једном месту добија статус *рођака*, и у већини студија третира се као посебан лик Игор Јурин, студент, пријатељ и сустанар неименованог приповедача, власник више имена.

Име свог главног јунака Црњански ставља у наслов романа, и оно се константно јавља у већини радних варијаната које спомиње писац (*Живойї комедијаиша Чарнојевића, Младосїї ученої іосїюдина Чарнојевића*). У тексту *Дневника* оно се спомиње једино у одломку *Сан* (где се јунак сећа оца, Егона Чарнојевића), мада се питање имена и презимена јавља на разним местима романа.

Јунак *Мансарде* од почетка интригира читаоце својом намерном анонимношћу, крије се иза књижевне маске Орфеја, Лаутана, заправо иза ликова своје књиге, такође насловљене *Мансарда*. Разлозима и консеквенцама ове игре вратићемо се касније, а сада потражићемо друге црте сродности између приповедача скривених имена.

Година рођења

Кишов јунак је вршњак свог писца (1935.), док за Чарнојевића можемо да то претпоставимо на основу поклапања појединих детаља биографија наратора и аутора. У сваком случају, они су припадници исте генерације младих и разочараних: *Били смо само смешни, и млади, ах іако млади* (46) – сведочи Црњансков јунак. *Пошїїо смо се били разочарали у све, несїособни за љубав и за живойї, већ какви смо били...* (91) – наставља Лаутан. *За неколико свеїлосних іодина сїїариїи, а іако млади, іако іорки* (66).

Родийїељи

Чарнојевић се врло радо враћа причама о детињству, о мајци и оцу, о свом пореклу. Оне су неопходне да би се дочарао његов духовни портрет који се склапа од тих де-

таља и добија своју мотивацију. Гледајући уназад, он трага за собом. Јунак *Мансарде* појављује се у роману ниоткуд: ништа нећемо сазнати о његовим родитељима, о његовом завичају. Он је пореклом из Гутенбергове галаксије, ту су његови корени и *ѝени*. О једном заједничком *ѝену лекѝира* рекли бисмо нешто на овом месту. У аутобиографској белешки за *Маску* млади Црњански записаће: *Ох, он је син Дон Кихоѝов*.³⁶ Ту црту, заједно са неким другима, наследиће његов Чарнојевић. Донкихотизам јунака Кишовог дела је више него очигледан: ту је његова занесеност романима, и начин стварања лика Прекрасне даме-Еуридике, чак принцип на којем се гради сама *Мансарда*. Јунаци *Дон Кихоѝа* читају *Дон Кихоѝа*, јунак романа *Мансарда* чита пријатељу фрагменте из романа *Мансарда*...

Занимање

Обојица су студенти, мада ниједан од њих не каже шта студира. Знак академца који носи Чарнојевић изазива поверење Лусје и тако сазнајемо о томе. У случају Кишовог јунака тај податак треба да дедукује сам читалац, док приповедач говори о свом пријатељу, а заправо *двојнику*, као студенту астрономије. Црњансков Чарнојевић појављује се у роману у војничкој униформи да бисмо га на крају срели као председника неког кола. На питање Еуридике шта је он, Лаутан одговара: *Глобѝроѝер*, нагласивши изузетну важност *ѝуѝивања*.

Месѝо боравка

Орфеј станује на мансарди. Тамо живи, за време студија, изгледа, и протагонист *Дневника*, који се сећа мрачних грдних кућа, *ѝде смо сѝановали високо, високо* (48). Да би променио поглед на свет, Лаутан треба да се пресели у приземље или бар на први спрат, као Јарац. Његов сусед-ложач се пита: *Не знам да ли се са вашеѝ ѝрозора добро види башѝа...* (132). Да би сагледао место где живи, јунак мора да изађе из куће – тек онда је види. Све сеобе њего-

³⁶ Цит. према: Радован Поповић, *Црњански: документарна биографија*, Просвета, Београд, Дечје новине, Горњи Милановац, 1993, 22.

ве одвијају се у оквиру једне зграде. Питање је само: мансарда или неки од доњих спратова, док се Чарнојевић стално сели, од детињства. Мењају се пејзажи око њега, мењају се погледи кроз *прозор*. Остаје једино небо, враћа се жуто *лишће*, поново сија *месечина*.

Вероисповесї

Чарнојевић се сећа своје љубави према напуштеним црквама, молитава које је изговарао у детињству на празном звоннику, туђинске цркве у коју је улазио, дрвених Христова по зидовима краковске болнице. Сећа се и попова који прте, уносе и износе јеванђеље, читају *Вейар*, с муком се присећају речи матерњег језика, хвале се ђачким познавањем латинског, и кад говоре о Христовом гробу, знају о томе *сїо їадних шала и їсовки* (32). Његове су цркве најчешће прашњаве и празне, јер и у њему одзвања празнина тамо, где је негда било место за Бога. Онај који је *знао шїиа је вера* (61), сада каже: *и никад ми неће їасїи на ум, да верујем у шїиа груїо, до у јабланове* (78). Суматраизам је његова нова религија.

Међу књигама житеља *Мансарде* налазимо *Свейїо їи-смо* на хебрејском, а о његовим космогонијским представама сведочи слика коју он види на свом влажном плафону: *рађање свейїа из заїрљаја росе сна и зелене јаве* (18). Влага исцртава на зидовима *слику диблијскої браїїсїива и мийско чудо їријаїшељсїива*: „*И свијаће ласїа своје їнездо у уху масїодонїиа, колибри ће средрним кљуном чешљаїи їриву леоїарда, а дейлић ће чисїиїиїи зубе крокодила из Нијаїа-ре и свейїої Нила*”. (*Јеванђелије їо Јарцу-Мудријашу, са їа-лаксијскої на мансардски їреведено и у сїиїхове сїїављено од ... званої Орфеј или Орфеус*) (20). Коментар у заградама, чини се, довољно говори о јунаковом ставу, који ће потврдити у једном од дијалога Мудријаш: *Ниси ли їоворио, Лауїиане, да їиї Бої није моїао їосїиаїиїи идеал јер їрави комїромис са злом* (105).

Ликови јунака: комедијаш и учени їосїодин

Не волим људе који се извлаче из свеїа као кишне їли-сїиє. Без ожилка и без оїребоїиїне. Комедијаши. (120) – за-

писаће Орфеус на страницама своје *Мансарде*. Друкчије мисли писац *Дневника*, који је својевремено дао тој књижи наслов *Живој комедијаша Чарнојевића* успостављајући ироничну дистанцу према свом лику, а истовремено артикулишући један од сталних мотива своје књиге. *Комедија*, понављаће тих година у својим писмима Црњански. *Комедија, драги мој* – констатоваће Чарнојевић (59). *Смешно* – та реч је својеврстан тик, посебан знак препознавања писца *Дневника*. Његов пут води од смеха до осмеха, суматраистичког.

У том дневнику о рату, који је писац био назвао *Дневник изумирања*, често звучи смех. Где год крене јунак, кикоћу се и смеју: попови и њихове попадије, девојке и жене. Да ли им је заиста весело или тај смех има везе са комедијашем Чарнојевићем, који се потписује као *сиромас Јорик* и пита се *Је ли већ једном смешно?* (74). Комедијашем Чарнојевићем, који глуми јунака истог имена, носи бледу маску његову. *Све сам чекао, да ће још нешто доћи у живоју, да ово до сад беше само комедија.* (43)

Међу ироничним именима тог приповедача има још једно, које улази у наслов романа: *учени јосиодин* Чарнојевић. *Ми смо врло учени* – воли да понавља подсмешљиво тај јунак. Усмеривши сатиру против *социјалне идеализма и лиризма*, Киш је такође приказао једног *ученог јосиодина* Неименованог, Орфеја који живи у свету књига.

Кренувши у сусрет времену рата, Чарнојевић понавља у себи (*хладне, раскошне*) латинске речи, а у болници чита Тибула. На зидовима мансарде ноктима јунака исписане су латинске и грчке сентенце (које имају за њих снагу десет божјих заповести), а међу књигама је Спинозина *Етика* на латинском. Међутим, ироничан однос према књижевном наслеђу, а пре свега романима, наћи ћемо пре код Црњансковог јунака. Из тих дела црпи своју „животну мудрост” и „љубавно искуство” његова жена Маца која и сама подсећа на хероину каквог егзотичног дела (њене очи и коса, рамена и врат сећају јунака на неки харем у роману *једном*). Девојке из његовог завичаја,

па и она, све одреда уздишу за *Сањином*, док руски официри у болници траже Онеове романе. Мода диктира читање Ничеа и Бергсона, и Чарнојевићева Пољакиња, која жели да се представи као *висока жена*, следи је непогрешиво. Подсмевајући се њеној жељи за отменост, јунак ће као крунске доказе поменути сонете госпође Browning и *ирсиен* краља Поњатовског. Ми не знамо шта све чита јунак, али сестра прети да ће га због тих „лудих књига” тужити лекару, и да му односи сан неки глас, који му у уво шапуће Микеланђелову *Ноћ*. Изгледа да Чарнојевић заиста пуно чита. И визије које га воде са собом, *визије беле и луде*, кад му душом пролази Лакомислени Балзак, књижевне су природе. Нису оне плод само Чарнојевићеве маште: о сличним сликама говори Црњански у есеју о Флоберу. Према њима Чарнојевић нема иронијске дистанце, као што је нема ни његов писац.

У времену које протиче без обележавања датума, свако одступање од тог правила привлачи пажњу. Љубавна прича која заузима средишње место у *Дневнику*, почиње у *новембру*, Флоберовом месецу.

Шта има заједничко с тим писцем јунак *Мансарде*? Под стакленим звоном нећемо наћи Флоберове књиге. Али, нећемо тамо наћи ни Манов *Чаробни бреј* што не смета јунаку да чита то непријављено дело. Можда се ту негде крије повест о госпођи Бовари – још једној занесеној читатељки, обожаватељки романа? Несрећна Ема бежи у самоубиство, које јунак *Мансарде* разматра као могућност и којим га куша Јарац-Мудријаш. За њу, за ту жртву несклада између књига и живота, Флобер је рекао: *Мадам Бовари био сам ја*. Киш се сећа: *Своју прву књићу Мансарда најписао сам у једном иринуику самоубилачке кризе на чијем је почетику стилајала једна младалачка љубав*³⁷, а Флобера сматра зачетником преокрета у модерној прози (*декадентна књижевност је рођена с њим*³⁸).

³⁷ Цит. према: Викторија Радич, *Danilo Kiš – život, delo i brevijar*, Форум писаца, Београд, 2005, 79.

³⁸ Данило Киш, „Idioti i martiri” у: *Homo Poeticus...* 24.

Можда нам Орфеј једноставно не каже све о својој лектури, јер не воли *да се разликује јавно*? Има међу његовим књигама још једна, коју јунак не спомиње, а која је морала бити тамо. Не спомиње је ни Чарнојевић, али тај не жели да га затекнемо с књигом у руци и врло ретко пријављује своју лектуру. Кад га ухватимо у тој работи, онда се правда: *Будим се зором и чиијам Данѿеа. Кажу, иако ипреба* (61). У граду Јаше Игњатовића посећује гробље старих романа, јер су они за њега мртви, као и за Црњанског.

Учени јунаци романа, познаваоци страних језика, дају читаоцу знакове који нису пука језичка игра. То се не своди само на превод латинских сентенци на грчки или на домишљате промене у њима (*Quod non est in actis (in artis!) non est in mundo*). Мада је у овом другом случају реч о изједначавању документа и уметности, врло важном за наратора, а, такође, и о примарној улози уметности у животу. Зар није чудно што реч *Larron* са медаљона са псеће огрлице преводи златар? Лаутан, „у нашем присуству”, чита читаве стране на француском, зашто пак сазнајемо да та реч значи *лоѿужа* од неког другог – који му је преводи? И оставља без превода *Crimen amoris* – речи које никако нису у складу са „објашњењем” јунака да је пас волео красти шљиве?

У *Сну*, у соби тајанственог Далматинца, пред Чарнојевићем израња црна табла са натписом на старом енглеском, као најава спознаје: *You are hearing, Ти сада чујеш...*

Болесѿи

Болесѿи су биле моји најлеѿиши доживљаји (10) – сећа се носталгично Чарнојевић дана детињства, кад су га облачили у бело и метали у *ипрозор*. И касније ретко га налазимо здравог: у рововима га тресу грознице и мучи кашаљ, код куће непрестано кија (врста породичне болести), тетке га виде болног. Лусја се једи што је болестан, а његова романса са Пољакињом одвија се у болници где му међу на груди цакуљице са ледом... Љубавни тренуци подударују се код њега са временом болести. *Зар нисам још ииолико болесѿиан и нежан, да ите додирнем?* (20) – пита се он. Мучи га и нека чудна главобоља, кад се зачују црквена звона, боли га глава кад слуша

Далматинца. На крају романа испоставља се да нема *Бранкову* болест, о којој стално пише, и да му лекар прориче тридесет година живота и каже да су сви његови боли уображење. Можда, јунак напросто не жели да буде здрав, јер није здраво његово време? Зато га не привлачи *здрава* Маца? Или зато што му болести и сада доносе најлепше доживљаје?

Мудријаш доноси говећу супу и коњак Лаутану који покушава да побегне у сан. Узрок његове болести је љубав, мада он у разговору са настојницом подругљиво спомиње инфлуенцу *илијини* крвави пролив. Најненормалнији је он, међутим, онда, када се понаша као здрав човек са „здравим навикама“: пије киселу воду и пажљиво једе батак. Јарац знак његовог оздрављења види у враћању егоизма. Болест која је код Чарнојевића наслеђе, породично или културолошко, за коју се на крају он свесно опредељује овде је такође последица сусрета са животом, али и јунаков избор.

Прозор

Кад Јарац жели да врати болесног Лаутана у реалност, он пре свега цепа хартију с прозора мансарде. Отвара мансардски прозор Еуридика. Одлучивши се за нови, земаљски поглед на свет, Орфеј, да би га видео, гледа прозоре своје зграде. На једном од њих појављује се млада жена која пева. Кишов јунак не гледа кроз прозорска стакла, то није његова позиција. У његовом дому прозор је запечаћен, а када долази до преокрета, он их посматра споља, *одоздо*...

Чарнојевић воли прозоре. На *весео дан*, Видовдан 1914, сећа се он, *разбили су њрозоре, и многи су њушовали* (8). У роману ћемо наћи велики број „прозорских“ прозора: јунаку је веома важно шта се види из његове собе. Црњансков приповедач најчешће бира подлед *одоздо*: са звоника, са прозора болнице. И он слуша песму младе жене, али је слуша са висине: Марија пева *њод њрозором*.

Прозорско стакло дели га од света још у детињству, кад га стављају у прозор што се Чарнојевићу врло допада. Ту стоје зумбули које му поклања Пољакиња. Прозор му служи као огледало, у којем ће видети своју бледу главу и своје кржаве усне.

Беле рукавице, црне кравате

Успостављајући дистанцу у односима са светом, Чарнојевић користи беле рукавице – знак благог презира према прљавштини живота. Почетком рата, у возу, он их скида, уплашен. И после, у једној кафани са огледалима, видећемо његове прљаве руке, огрезле у блато.

Лаутан се панично плаши прљања руку, што би, по мишљењу Јарца, морао једном урадити. Јунак је *заражен чистијом као сифилисом*, мада уместо белих рукавица носи црне кравате. Њихов број (има их око двеста) јасно указује на функцију тог детаља као знака ексклузивности, неприпадања „обичном” свету. Можда му нису требале рукавице, јер је суштина његове чистоте била у нечем другом? Мада и Чарнојевић уздише: *Ах, био сам млад и имао сам ипак лепа, вишка бела крила и плећа.* (16).

Али, чисте руке и беле рукавице не одвлаче јунаке од размишљања о убијању. Лаутан и Јарац купују пиштољ и размишљају о искуству убица, док Чарнојевић понавља како му се допада убијање: *Некад сам хтео бити вајар и мислио сам да говорити њрчки то је рај. Данас сам жељан убијати, убијати*” (73). Опет долази до кореспонденције ове две књиге, где се мисао о убиству јавља као вапај, као свест о немоћи уметности пред бруталношћу стварности: *Где су сад бојне уметности, јолишаве жене са лабудовим кљуном међу ситиснућим бедрима, сонетни златни и хиљаду хиљада јолих жена, кубета и бојева, њесника и мајмуна?* (73). Убијање остаје једина истина, а заправо једина чињеница у хаосу јунаковог живота.

Путовања, возови

На почетку *Мансарге*, заједно са сликом јесени, појављују се возови. Они се оглашавају током целог романа. На крају јунак саопштава да живи близу станице, а списак станара сведочи да су његове комшије већином службеници железнице. Звук возова, међутим, није тек реалистички детаљ. Јунак их чује, они га муче својим јауцима, али Лаутан никуд не путује њима. *Глобиројтер* користи друга превозна средства: на далеке топле обале, на

Острво и у залив Делфина стиже се уз помоћ маште. А реални воз може је једино прегазити. Кад његова драга налази лутку, Орфеј је проглашава њиховим чедом (*безирешино зачеће*), а касније, кад Еуридика предлаже да је крсте, каже девојци да је баци под воз.

Друкчија је функција воза у *Дневнику*. Чарнојевић често путује, али путеве ретко диктира јунакова жеља. Сећа се путовања из детињства (*Блед и неиспаван, ја сам уйлашено њледао људе око себе, сџанице и возове чађаве задимљене* (11)) и младости (*И једној дана завише ме у бунде, које су заударале на оборе, најунуише ми њрџљај њрдним, белим хлебовима а џејове са мусџирама мојих џеџака (...), и смесџише ме у мали воз, зајлакаше и изљубише ме* (13)). Његово путовање за Рим осујети рат, а путне исправе, сумњиве Аустријанцима, одводе га у затвор. За романтични излет у шуму јунак користи фијакер, а са Маријом и Изабелом срео се када се возио моторном шалупом на једном од путовања на које је кренуо својом вољом. Возом, пак, наратор *Дневника* иде тамо, где иду други – мајка, војници – или где га воде живот или смрт. Где они крећу, за север или за југ, није ни битно. *Зар џо није све једно?* – (81) пита Чарнојевић. Али и он зна за егзотична острва: тамо стиже оне чудне првоаприлске ноћи када се његово ја и ја морског официра-суматраисте стапају у множини: *Сећам се сџојали смо њред Каиром* (51)

Чарнојевић се враћа у завичај, међу обичан свет, и путују сад само његове мисли. Егзотична путовања припадају причи Далматинца из *Сна*. Само, колико су реална? Да нису то опет *визије беле и луде*, надахнута Флором књижевна путовања?

Лаутан силази у живот и опет се чује воз, чије ће жалобно завијање подсетити јунака на баладу *џочкова, џесму возова изљубљених у ноћи* – његову најлепшу ненаписану песму. И сазнаћемо да су му сан сваке ноћи доносили велики бели возови, и да су га можда они *зајровали даљинама, звездама, себичношћу*.

Crimen amoris

Орфеј ствара Еуридику од маште и месечине, од меса и своје себичности. Покушај да је изведе из подземља фикције на светлост обичног дана завршава се катастрофом – он се окреће. Сувишно приближавање идеалу доводи до непријатних открића. Јарац, међутим, упозорава Латана да сенка на нечему може припадати нама самим. После „разговора” са Еуридиком посредством Манове књиге (одломак *Валџурџијска ноћ*) долази друга *Валџурџијска ноћ*, са Прљавом Мачком. Њој, не Еуридики, Орфеј носи цвеће – букет купљен продајом лауте. Само, колико је „стварна” она друга Валпургијска ноћ? Није ли она само део Гитарашевог романа *Мансарда*?

Ко је заправо Еуридика, коју Јарац назива Магдаленом? Да ли постоји та девојка, лишена „земаљског” имена? У то није сигуран ни Орфеј. Међутим, на страницама *Мансарде* има више Марија: Мудријашева девојка-стриптизета, Осипова драгана. Списак станара бележи две Марије, домаћицу и њену ћерку-студенткињу. Која је од њих спомињана Марија из приземља, Марија-Проститутка и Марија звана Чедна? Обе? Ниједна?

Као што видимо, загонетка имена важи и у случају јунакиња оба романа. Приповедачи крију не само своја, већ и имена својих љубави. Повлашћено место у *Дневнику о Чарнојевићу* заузима „безимена” пољска драгана. У *Мансарди*, у сцени представљања, чућемо како јунакиња каже да се не зове Магдалена, само толико. Врло могуће да се и Еуридика зове баш Марија, отуд и Јарчева асоцијација, зато је ословљава именом блуднице из Магдале?

Марија, Уранија, Магдалена – у том низу јунакиња представљен је читав распон идеје женскости. Од бестелесности, преко спајања чисте и чулне љубави у култу Афродите Ураније, до телесног и греховног.

Златар два пута понавља коментар „чудно”, и зато ваља обратити пажњу и на „чудну” реч коју он преводи као *лоџужа*. Осим *larron*-а лопова, разбојника, постоји *larron d'honneur* = *larron d'amour* што значи *заводник*. Не чуди онда други део натписа: *Crimen amoris*.

О части душе насупротив части тела говори следбеник Казанове Чарнојевић, у чијем љубавном бревијару повлашћено место заузима прича о романси са удатом Пољакињом. *Crimen amoris* јавља се као катализатор страсти, а свест о греху као њен извор. О својој драгани јунак каже: *Она је леиша сад. Она је сад љуна љама. Она има нечеј болној сад, нечеј шћо љре није имала, нечеј шћо се добија од сћида* (44). Уместо недостижне Марије у његову постељу долази њена „грешна” сестра Изабела. Преболевши Еуридику, Орфеј слуша песму непознате жене, као што је Маријину песму, такође једног јутра обележеног блештањем зоре на голим раменима и белом рубљу, слушао Чарнојевић. И та је песма опет знак недостижности, знак немогућег: *Никад нећеш моћи са мном// љледајћи уранке* (133).

Недостижна Марија са острва можда такође није једина Марија у роману: врло је вероватно да то име носи јунакова жена Маца, која се игра мачке и миша са својим будућим мужем. Ко зна како се зове Пољакиња и зашто јунак никад не спомиње име те одане мајке синчића који као никад неће да порасте. Можда баш зато што се и она зове Марија? И кад уморни Чарнојевић каже да се гади *свих разјарених мадона*, можда је то један од путоказа што воде ка имену?

Јунак Црњанског могао би да носи *љрсћен* са натписом *larron, crimen amoris* – тај заводник *par excellence*, о чијем се љубавном животу шушка и нагађа у његовом месту. Али не он, већ сањар Лаутан даће да му израде такав *љрсћен*.

Чудно, смешно, сћираино

„Чудно”, прокоментарисаће натпис на медаљону златар. „Чудно”, рећи ће возач кола која су прегазила псе, тај пародијски пар. „Чудно”, понављаће Еуридика. Свашта је чудно у свету *Мансарде*, само се њен јунак ретко чуди (изузмемо ли боравак у Заливу Делфина), а још мање смеје.

Чарнојевић који каже *нема више ничеја на свећу, шћо би ме зачудило* (12), сећа се многих ствари, које су изазвале код њега чуђење. То су и детиња сећања на мај-

ку, врбаџи који предвече порумене, Мацине приче и ње на лепота, чудно је Далматинчево лице и дани кад у новембру долази пролеће. Чуђење је често повезано са смешом: развеселе га зачуђеног, смеје се кад га жена пита чудне ствари. Међутим, у роману убедљиво доминира вердикт *смешно* као замена за све друге емоције: за дивљење, сажаљење, чуђење, страх. *Смешан* је Видовдански јунак и Далматинац-суматраиста, *смешни* су ровови, салони и накинђурене девојке, *смешно* је (болно, уморено) чело Пољакиње, а најсмешнији је сам Чарнојевић. *Био сам смешан у војничком оделу и блед* (37), *Ах сећајте ли се како смо били смешни?* (46). *Ах, све је још још смешно* (22) неморно понавља јунак. Иронично, помало театрално омаловажаваће озбиљности света и свега што се догађа. Мада, говори јунак и о страху: како се препао, скинуо беле рукавице и сео међу сељаке, како осећа *сулуди сѝрах* кад му умире мајка и на гробљу осећа *како је све сѝрашно*. У болници, где по зидовима висе *дрвени Христјови са забезекнућим љавама и чворујавим коленима*, први пут осећа *сѝрашан сѝрах*.

Орфеј се плаши возова (кад га обузима истовремено мужјачки нагон чега се он, изгледа, такође плаши). Прва сцена обе *Мансарде* – љубавна шетња на тлу јесени у пратњи чудних, ћутљивих паса, којих се јунак такође, на необјашњив начин, боји. И само на Острву, у фиктивном свету, њега прати пас речитог имена Аргус. Мали Чарнојевић је хранио кучиће, и, чини се, не боји се паса. Официра који привлачи његову пажњу и кога јунак зове Љермонтов, у шетњама прати псето што можда и није толико безначајно за причу.

Лишће, месечина, далеки ѝредели

Румене шуме, жуто лишће – тако изгледа идеална сценографија за срећне сусрете јунака. Ту Лаутан грли Еуридику, овде Чарнојевић љуби Лусју – једину од јунакиња коју наратор *Дневника* бира сам. Орфеј је срео Еуридику једне јесени, кад је лишће преконоћ постало жуто и свело, а јунак једног јутра *оћкрио с чуђењем да су ѝране јоле као цев*

(16), док је јесен обележена у Чарнојевићевом животу као јесен љубави са Пољакињом, *уобразила да је њролеће*: дрвеће је тада клијало. Увек лишће, тако различито.

Лишће је њадало на нас, а месечина румена лила међу дрвећем и доводила до суза, до нежностии болне (21) – сећа се љубави са Лусјом Чарнојевић. У *Дневнику* Месец често обасјава емотивно наглашене призоре: јунак прича о шумама, где је *иџрао једне њојле ноћи на месечини* (23). Кад долази да се опрости од мајке, *месечине мокре, светила че-ла, долазе и леже њо бунарима* (24). Месечина претвара главу Изабеле у *једну блају, њанку црџу њуну суза* (66).

Месечева светлост у *Мансарди* везана је за идеалне просторе – она је неизоставна компонента приче о Заливу Делфина. Овде плачу, јер морају веслима да шамарају месечину, њу жели да понесе Лаутан, који говори о задовољству да му Еуридика открива у очима тамошње месечине. Његова је драга, каже он, *Свуда њрисуџина као месечина у Маџнолија-Гају* (39), а Мудријаш неочекивано изјављује да је глас његове Марије *као месечина из Залива Делфина* (47).

Месец сја у пределима срећне љубави – у егзотичним крајевима, зато јунак *Мансарде* учи полинежанске дијалекте (и санскрит због рукописа Еуридике, у којем је сакривен сан). Далматинац, који за поздрав-лозинку бира реч *Полинезија*, доживљава тренутке страсти на далеким острвима (мада сазнајемо: *Ах он није хџео у Полинезију* (56)). Али и он остаје у кругу своје цивилизације, његове су драгане странкиње, као и он сам. И Лаутан је туђинац у Заливу Делфина, зато му је недоступна тајна шифра љубавне среће његових житеља, а њихове песме остају суштински непреводиве. Идеја кафане *Код два десџерадоса* рођена је надом да ће се у њој слушати *ауџенџичне* приче, а њих ће доносити морнари. Чарнојевићев пут ка спознаји отвара прича морнарског часника. Међутим, колико је она аутентична?

Себичностии монолоџа

Кишов јунак сматра монолог *дубоко њеџошџеном сџивари* (33), покушава да га разбје писмима и дијалози-

ма са Јарцем-Мудријашем. Уосталом, опредељујући се за роман, он гласа за објективну причу, без душевног стриптиза, покушава да савлада монолоичност говора. Према томе, *Дневник о Чарнојевићу* требало би да буде крајње себична ствар: у њему скоро нема дијалога, има само једно писмо, које садржи његов заматак што опет најављује класичан, егоистички монолог. Али, да ли је то заиста тако?

Ако пажљиво ослушнемо текст, чућемо да у њему звуче гласови оних, које Чарнојевић среће на свом путу. Они га нешто питају, нешто му причају док он углавном ћути. Сазнаћемо шта му каже Маца, шта драгана, шта веле тетке, чућемо целу причу Далматинчеву и фрагменте других прича, али ретко ћемо чути јунака како комуницира са светом. Он ћути, и зато кад каже *Хоћу да Вам причам* и пише писмо, то заиста треба пажљиво саслушати. Али, кад на теткино питање коме он све то пише одговара (!) „*мртвацама*”, да ли да му верујемо? Можда би и он, као и Црњански, признао: *У живој се ја увек ирејиварам, на њаиру никад*³⁹. Да ли то значи да има у том дневнику разголићења душе, којим се одушевљава код Флобера Црњански? Кад погледамо сцену погребца, запазићемо да јунак описује себе са стране, као посматрач. *Ко зна шта се догађало у мојој души*, каже Чарнојевић (34). Као што ни Лаутан неће испричати баш све о својој лектири.

Орфеј покушава да се избори са себичношћу монолога на више начина. То је писање писама Еуридики из Залива Делфина, честа обраћања Јарцу-Мудријашу, с којим се он спори, и, најзад, писање романа *Мансарда* као врхунац дијалога са светом. Али то су све привидни дијалози, монолози који се крију под том маском двогласја. Покушај бекства од себе у објективност романескне приче не успева: јунак се сусреће са немогућношћу остварења тог задатка. Поражен, стоји он пред списком станара – листом ликова који чекају на милост уобличења док се у стаклу које га прекрива, неумитно назире одраз његовог лица. Сенка његовог *Ја* и даље прекрива свет његове

³⁹ Радован Поповић, *Црњански: документарна биографија...* 34.

мансарде, једнак свету Орфејевог никад до краја написаног романа.

Налазим да је ираично вероваиу у књије, уишије вероваиу – забележио је у есеју о И. Андрићу млади М. Црњански⁴⁰. Рекли бисмо да би те речи могао мирно изговорити и Лаутан, који се цело време бори са собом књишким, покушава да изађе из зачараног круга лектире и јунака-фабулана. Пут ка избављењу, како га види Орфеј, лежи кроз писање романа. Дакле, опет књига? Књига призива књигу, књигом се књига ваља? *Ја и данас волим иу своју књиу, не само заио иио сам јој дужан...*⁴¹ – рекао је о *Мансарди* Д. Киш.

Двојник

Морског часника-суматраисту читалац ће упознати у одломку познатом као *Сан*, као део врло магловите приче која је сва саткана од несигурности сновиђења. Занимљиво је да се баш овде појављује (једини у роману!) датум: прва априлска ноћ, са свим конотацијама и претпоставкама које она носи. Чарнојевић описује лик непознатог Далматинца, његову одећу, преноси његове речи: *ви личије на мене, да нисје и ви на иуиу...* (48) – које читалац не може да провери, јер скоро ништа не зна о изгледу протагонисте. Али, у тој чудној ноћи, Чарнојевић видеће *као у неком олегалу* над својом главом своје лице – лице оног кога зове „јединим младићем у свету”. Далматинчева мајка личи на његову, а отац је весео човек, као и Чарнојевићев. У том сну-јави мешају се *ја, он, ми* – долази до спајања јунака у један лик. Прича бившег морског официра претвара се у причу Чарнојевића, који почиње да говори *ми*; суматраиста учи из Чарнојевићевих књига, које се на чудесан начин налазе код њега. Омиљена тема сина дрвара (*корински сиюови*) постаје опсесија сина писара на фару. Из чијег се сна буди Чарнојевић, из оног где у собу са огледалима долази Шаљопин са разбијеним

⁴⁰ Милош Црњански, „*Ivo Andrić: Ex Ponto*”, у: *Eseji...* 100.

⁴¹ Цит. према: Викторија Радич, *Danilo Kiš – život, delo i brevijar...* 79.

лонцем на глави, или оног где се воде борбе на галицијском фронту? Или из оба? И ко је тај човек, који хода као да не дотиче земљу? А кад га притисну уз стакло, шири руке и каже: *Ја сам сумайраисџа (49)?* Тај, који одводи поглед јунака у висине и открива везе, дотад невиђене, дарује му утеху, тај, чија прича долази као блага вест после тајанствене најаве: *Ти сада чујеш?*

За разлику од Чарнојевића, приповедач *Мансарде* има *поолико обзира* према *двојнику* да га не описује (*Нисам ли те овим већ издао?*) (30), дарујући му зато више имена. *Зайраво је шеби судбински додељена улоја резонера и мудријаша (име ти по вели)...* (67) алудира он на другом месту, а шта казује то име?

Псоглавче, Птицоглавче, Семеноглавче – ословљава јунак свог пријатеља и „рођака” и у надимцима је најприсутнији компонент *лава*, чиме се појачава рационалистички принцип као основно онтолошко начело тог јунака. Његово име Игор, *преведено са заливској*, где *маинолија* звучи *ајилонјам*, „са друге стране огледала”, значи *Роји*, а тема рогова, у разним варијацијама, стално израња на површину романа. Наћи ћемо је и у још једном имену студента астрономије – Козороги. У тој *сатиричној поеми* није безначајна ни асоцијативна веза између Јарца и Сатира, поготову кад се сетимо његове Марије-Ураније: Скопас је извајао ову богињу на јарцу, симболу сладострашћа.

У најдраматичнијем од дијалога Лаутан му каже: *Мефистофеле, Ђаволе, Сојоно*, и можемо се сетити да је и раније, у вези са тим ликом, спомињао врага. Спорови које Орфеј води са Мудријашем – то су дијалози савременог младог Фауста са Демоном. Са Мефистофелом који је пратио Гетеовог јунака у облику црног пса, водио на Валпургијску ноћ, којих у *Мансарди* има чак две, неореалистичка и мановска.

На многим местима Кишовог романа приче и глагови јунака поклапају се до нераздвојивости. Врло често звучи *ми*, које је за приповедача једнако *ја*: *ипродали смо*

*све своје сївари (їїо јестї и мој и њеїов каїуїї...) (15), заједно долазе на мансарду, исписују на њеним зидовима своје „заповеди”, понекад Орфеус није сигуран да ли је то он или Јарац рекао ово или оно – то је у суштини свеједно. И Мудријаш пише роман, слика његове девојке украшава разгледницу са Великог Фестивала Моде (да није случајно иста?). И кад јунак прети да ће га избацити „одавде”, он се понаша према Јарцу као према *фабулану*, према лику из своје *Мансарде*. Можда је то заиста тек његово друго лице, *Ја-рац(ио)*, *Мудри-ја(ш)* и његово име говори о томе? Двојник у њему самом, ђаво разума?*

Гледајући списак станара, јунак види у *маїновењу*, Игорово име и долази до закључка: *Крајње је време да се и ја уведем у сїисак. Може Иїор имаїи неїрилика збої мене*).

Јурин Игор, студент, 1935.

„Јарац-Мудријаш” – рекох готово гласно. „Астроном. Вечити студент. Студент-луталица. Звездознанац. Месечар!” (128). Да ли то наратор каже што треба да се стави испод Игоровог имена као име другог станара? Или је то његова права визит-карта, визит-карта студента-месечара Орфеја? *И ко од њих двоје испїисује иїе речи?* Заражен књижевношћу Лаутан или демон *Ratio*, други део његовог *Ја?*

Сложени однос између приповедача и његовог двојника опет дозива у сећање *Дневник о Чарнојевићу*. И његов јунак састоји се од два лика. Ко је био тај младић пре сусрета са самим собом-суматраистом? Пољска драгана му каже: *Ви сїїе демон (39)*. Ако је то тек комплименат у духу епохе, зашто жене склањају од њега децу *као да је нечасїїи-ви?* Која изгубљена бела крила спомиње Чарнојевић, који каже: *За румене часе и иїриїушене крике, ми смо дали ђаволу душу (41)?* Зашто гледа *иїренеражено* старе иконе, зашто су му оне пекле очи, *„као да су ме зраци, иїїио су се одбїїјали са њиної иїамної злайїа иїробадали (13)*, а звук звона изазива код њега главобољу? И лице које он види у огледалу прозора, бледо лице и кржаве усне – да ли је то тек бледило болесника или маска комедијаша? Ако јесте, онда можемо занемарити чудну и језиву сцену, када тетке намеравају пробости иглом срце његове мајке. Ако пак није?

Модернистички јунак склон је двојности, располућености између тела и духа, споју анђеоског и демонског, чежње за вером и бола због немогућности њеног остварења. Такав је Чарнојевић, загладан у небо где тражи утеху румених облака. Његовим стопама иде и Лаутан, тражећи изгубљени рај у књижевности.

Који од ликова јунака односи победу у *Мансарди*? Лаутан каже *Избацио сам ја. На једвијие јаге* (117), али и то: да му се смучило од *мајнолија, од лауџа и лакрдија*. Смучило му се од атрибута Орфеја? Ако Далматинац-суматраиста одводи мисли приповедача *Дневника* у висине, Јарац га усмерава на земљу, и Орфеј силази са звезде, у живот.

Где је живои? – тим питањем почиње *Дневник*. У потрази за одговором лутамо заједно са јунаком пределима његових успомена и сновиђења. *Мој живои је довршен овако, а да нисам приметио где је сјао, а оној шито називам живои и нема, и нема* (43). Држи га у рукама као црни евнух *ирсиен* султаније, а није његов. Једино га, можда, има у суматраистичком сну? Исто питање стоји иза Лаутанове потраге за романом, кад Осип коментарише његову *Мансарду*: *Није ли живои негде између ѿоја? (...) није ли ирави живои, realitas, негде између ѿвоје мансарде и ѿвоје Валиурџиске ноћи?* (119), и тако разговор о књижевности постаје разговором о реалности. Као што Чарнојевић не разликује стварност живота од стварности сна, ни Кишов јунак не прави разлику између стварности живота и стварности књижевности, у којој има *la part de Dieu i la part de Diable*. Можда зато, сишавши са звезде, он се нађе у сцени која репризира Чарнојевићев доживљај, дакле, опет у књижевности?

У „Објашњењу ‘Суматре’”, свом манифесту, Милош Црњански изјављује: *Нисмо одговорни за своје ја!*⁴² и у тим речима, изгледа, лежи кључ неухватљивости његовог јунака, његових осећања која су сва од сопствене негације. Његов Чарнојевић је непоколебив у својој колебљивости, доследан у променљивости расположења и лапидарних

⁴² Милош Црњански, *Песме...* 210.

ставова. Разградња психолошки мотивисаног јунака, коју је отпочео Флобер, наставља се у *Дневнику о Чарнојевићу*, да би следећи корак ка њеној деструкцији учинио аутор *Мансарде*.

Киш наставља разградњу ликова тамо где је стао Црњански. Као што има два Чарнојевића, *демон* и суматраиста, има два аутора *Мансарде* у *Мансарди*: Орфеј и његов *Мефистофел*. Ако у *Дневнику* само у сцени *Сна* долази до удвајања јунака, када се њихове приче стапају, у *Мансарди* су оне неодојиве, подједнако несигурне јер над њима не владају закони психолошког грађења ликова нити закони класичног романа. Заправо, ради се о деструкцији система ликова и фабуле, када „реалног живота” са његовим узрочно-последичним законима нема, он нестаје у књижевности. Зато се губимо, покушавајући пратити кретања јунака, када свака сцена потире претходну, када Мудријаш трује бубашвабе, а Лаутан после намерава да се тиме позабави, када мансардског кревета час има, час нема, појављују се и нестају јунакиње, кад је једина чињеница у коју бисмо могли да се закунемо – цитат из Мановог романа.

Киш прави роман-лабиринт, сличан борхесовом врту стаза које се рачвају. Рачвају се приче његових јунака, свака од којих у неком свом засебном времену могла би бити заокружена. Читаоци верују да су кренули једином приповедном стазом, док се не нађу на раскршћу и не увиде да тих путева има више. *Мансарда*, роман у настајању у суштини је роман у распадању.

Збиља, није ли моја Мансарда само оквир. Оквир чећа? (119) – пита се приповедач. У овом случају, она је била оквир једног од огледала Борхесове Библиотеке у којем сам опазила лик јунака *Дневника о Чарнојевићу*. Оквир за могући разговор о разградњи класичног модела књижевности, који успешно настављају примаоци писма-дневника, постмодерна деца Чарнојевићева.

Кишова *Мансарда* као оквир

(једна жанровска дилема)

Увек се изнова зачудим лакоћи са којом налазимо најлогичнија решења књижевних дилема, а у суштини одбијамо да прихватимо изазов загонетке. Некако је једноставније да верујемо како писац попут Бога приче заиста зна СВЕ о свом делу и да ће испричати о томе (мање или више јасно и гласно), а на нама је само да нађемо тај одговор, једино релевантан и коначан. Шарм аналогичја је неодољив: његово подмукло дејство осетила сам недавно, по који пут успавана наивном вером у то аналогично-алогично предзнање које оне услужно нуде. Кад видимо нешто само зато што би *мојло* да буде тамо... Што опет не значи да га тамо нема.

У једном од „разговора на даљину” (у које свакако спада размена мејлова као замена за живу дискусију), Слободан Владушић опоменуо ме је да дело које пише приповедач Кишове *Мансарде* није роман, већ поема. Завршавала сам тада текст „Између Мансарде и Суматре: Кишов јунак у огледалу *Дневника* Милоша Црњанског” – имала у том тренутку иза себе бар десетак читања Кишовог првог романа. Већ сам била спремна да се упустим у дискусију, сигурна да се јунак опредељује за романескни облик. Требало је само наћи цитат који би послужио као крунски доказ. Опет сам прочитала Кишово дело и... ни на једном месту нисам нашла жанровску одредницу *Мансарде* коју је писао загонетни наратор. Читалац ће сазнати без проблема шта жели, а још лакше – шта не жели да створи Лаутан, али неће са истом лакоћом добити одговор на питање шта ствара, на крају. Можда зато што то не зна ни сам Орфеј који се пита: *Збиља, није ли моја Мансарда само оквир. Оквир чеја?*⁴³

⁴³ Данило Киш, *Мансарда* (сатирична поема), Београд, Стубови културе, 1999, 119.

Овом књижевном питању придружило се још једно, приватне природе: откуд ми је била сигурност да су обе *Мансарде* – романи. Кишово дело носи поднаслов „сатирична поема” што се може третирати као жанровска одредница, мада се оправданијим сматра његово сврставање у прилично широку породицу романа (која све чешће прима под своје окриље све што пожели да се тако зове, било у прози или стиху). Уосталом, тако га је доживљавао и сам писац, о чему сведоче његове изјаве. Дакле: (лирски) роман *Мансарда* говори о јунаку који пише ... *Мансарда*. (уместо тачкица ставити жанровску одредницу). Како решавају тај тест најугледнији тумачи Кишовог дела?

Јован Делић: *Главни јунак је, као и Орфеј, њесничкој соја, њисац романа. Уз њо је и свирач на њињари, односно лануи*⁴⁴ (овде и у даљем тексту подвукла А. Т.).

Александар Јерков: *На сираницама Мансарде оивориће се расирава о романескној ипрози, али се она неће заусиавији на иреисиииивању њоеиике романа као њаковџ, већ ће се иренети на саму Мансарду. Прииоведач (...) улази у расираву о роману који је „у насџајању” иред чиџаоцем, он неџсредно џовори о џексиу који џише, а џај џекси је сам роман Мансарда.*⁴⁵

Михајло Пантић: (...) *Прво Кишово ипрозно дело, у сивари, роман о роману без романа, будући да су (не)наривни, њоеиски, џиџајни и мџаџирази (коменџаџорски) џланови у њему вишесџруко изукриџани.*⁴⁶

Мишљењу српских историчара књижевности придружује се Викторија Радич која каже да је Лаутан „*њесник-идеалисџа који (не) џише роман џод насловом Мансарда. То не-џисање Мансарде, џај недосџаџак дела, џлавни је моџив Мансарде*⁴⁷.

⁴⁴ Јован Делић, *Кроз ипрозу Данила Киша: ка њоеиџи Кишове ипрозе*, Београд, БИГЗ, 1997, 23.

⁴⁵ Александар Јерков, *Од модернизма до џосџмодерне: ирииоведач и њоеиџа, ириџа и смриџ*, Приштина, Јединство, Горњи Милановац, Дечје новине, 1991, 97.

⁴⁶ Михајло Пантић, *Киш*, Београд, „Филип Вишњић”, 2000, 14.

⁴⁷ Викторија Радич, *Danilo Kiš – život, delo i brevijar*, Београд, Форум писаца, 2005, 73.

Зашто нико од најлуциднијих критичара не сумња у жанр Лаутановог дела, мада тај жанр ниједном није споменут у књизи? Зато што воле романе? Зато што – заведени аналогijом – стављају знак једнакости између две *Мансарге*: ако је једна од њих роман, онда је и друга – исто то? Али, зашто онда нико не изједначаје ликове писца и његовог јунака? Као што *Мансарда* није Кишова аутобиографија (мада није лишена њених црта), ни Гитарашева књига није у потпуности једнака делу, поднасловљеном *саширична њоема* (мада се неки делови и у овом случају поклапају)... Дакле, *Мансарда: тјекст о настанку једној другој тјексту*. Тај други тјекст, приповедачаева „Мансарда”, крије се у Кишовој *Мансарди*, *настаје пред очима читаоца, али не може да се створи, јер ордански део њеној уобличења предсавља приповедачаево сазнање да се она, како би рекли феноменолози, не може „довести у постојање”* (А. Јерков)⁴⁸. Као што видимо, критичар мудро избегава одређивање жанра, јер се ради заиста о настанку текста и о немогућности стварања романа. Или пак његовог постваривања?

У једном од раних интервјуа Киш каже да је његова *Мансарда* настала у (ескапистичком) покушају бекства од реалне, болно доживљене љубави. Претварање дневника у роман значило је дистанцирање од реалне патње, стварање новог света где све може да буде друкчије – или пак исто, само неће бити реалност. Доживљај ће постати фикција, а прави бол постаће измишљен. Киш бира за остварење своје замисли један од најтежих путева: његов јунак заступаће у много чему свог аутора (чак писаће *Мансарду*), али биће ипак књижевни јунак. Приповедач *Мансарге* носи у себи два супротна лика, Лаутана и Мудријаша, у чијим дискусијама рађа се текст *Мансарге*. Међутим, нараторова *Мансарда* није у свему једнака Кишовој. Лаутан (у инат Мудријашу!) избацује из ње урођеничку песму – која се ипак, и кад је поцепана, јавља у ‘великој’ *Мансарди*...

*Ништа није даље у овом иренуику од мојих амбиција неог писање љубавној романа*⁴⁹ – изјављује Лаутан. Неће

⁴⁸ Исто, 77.

⁴⁹ Данило Киш, *Мансарда*, 27.

он прихватити Игоров савет и написати нешто „у стилу *Дафнида и Хлое*” (сем ако Хлое буде Еуридика?). Јарац му саветује да се ослободи првог лица (хица), исто жели и сам јунак, мада тражи друкчији пут реализације те замисли.

Једна од могућих варијанти: *йоема о љубави*. Није остварена, мада је на моменте лирски тон доминантан: осим фрагмената Лаутанових и заливских песама наилазимо на фрагменте који би могли добити статус песама у прози. Зашто није? Мудријаш му смета у *овој йоеми о љубави* – каже јунак. На крају је Јарац избачен, али на Мансарди и у *Мансарди* нема више ни Еуридике. Орфеј није написао, *збој себичносїи, ни најлеїшу йесму, баладу йшочкова*.

У једној од дискусија Лаутан каже да оно што пише неће бити песма, већ прича. Међутим, ни Јарац, ни читалац не верују тим речима Орфеја, изговореним у жару расправе са самим собом. У сваком случају, нећемо наћи трагове те приче у тексту *Мансарге*.

Говорећи о свом делу, јунак спомиње белешке, записе, *Мансаргу* – и то последње је можда најтачније, јер значи место где се Гитараш крије од живота, књижевности и од себе самог.

Шта може да буде противтежа љубавном роману – који јунак не жели писати? Можда, сатирична поема? И онда сасвим сазвучно таквој претпоставки појавиће се једна од последњих белешки. Након речи презира, упућених комедијашима, долази цитат из Вергилија и горди песнички коментар: *Ожилљком једним обоїаћен*.

Као и његов писац, Кишов јунак обрачунава се са својим сопственим лиризмом, и ништа за њега није огавније од Залива Делфина, и њему треба резонатор, прича о дну живота, о Валпургијској ноћи и Прљавој мачки. Можда и Лаутан, попут Киша, пише сатиричну поему?

А када је реч о Јарцу, за њега сазнајемо да пише роман. Међутим, ни он не зна како ће се тај завршити, јер и сам је лик романа у настајању. Лаутан се највише плаши да Козороги не постане *личносїи романа, јунак или – чак – йїиї*⁵⁰.

⁵⁰ Данило Киш, *Мансарга*, 51.

Може да га избаци *одавде* (из поеме?), али може ли да га избаци из романа? Судаћи по томе што у роман *Мансарда* улази песма коју избацује Лаутан, Мудријаш је остао у њему. Он је тај који ју је унео.

Орфеј ствара поему, Јарац – роман, и на крају настаје роман *Мансарда*, поднасловљен као *сатирична поема*, дело које исписује Лаутан -Мудријаш. Читаоцу се обраћа лирски део јунака, онда није ни чудо што не спомиње роман, који пише његово рационално *Ја, Ја-рац, Мудри-ја*(ш).

Можда је Мансарда само оквир? – пита се Орфеј, остављајући читаоцу право да тражи одговор. Као што можемо тражити неке законитости у насловима поглавља, у примени курзива, у смењивању расположења и порицању ранијих тврдњи. Али, хоћемо ли добити јединствени одговор? Роман је налик Еуридикином писму које може да се чита сваки пут друкчије, јер су корени њеног рукописа у *санскриту*, у скривеном *сну*. Све у тој књизи постоји и не постоји, као што на чудни начин постоји и не постоји она сама.

Оквир чеја? Можда, поетике Данила Киша, јер су у тој књизи наговештени њени главни проседеи. Његови романи имаће печат лирских дела, а приповетке ће носити потенцијале „романа на длану”. Да, у праву су поштовани кишолози – *Мансарда* је роман о писању романа *Мансарда*. Али и сатирична поема о писању сатиричне поеме, роман о писању поеме и поема о писању романа. Оквир у који може да стане сложена *ars poetica* Данила Киша, поетика постмодерне епохе у зору њеног настајања. Потрага коју сам предузела у жељи да дознам тајну жанра овог *удвојеног* дела, донела ми је осим себичног задовољства промишљања провокативног текста сигурност да права књижевност не нуди јасне одговоре на најобичнија поетичка питања. Истинску авантуру ишчитавања дела нуди једино слушавање гласа текста, воља да га пратимо, без покушаја да га насилно угурамо у припремљену фиоку унапред разрађеног система. Једино спремност да прихватимо његово право да буде оно што јесте, да се исповеди читаоцу или да прећути оно што нас највише занима.

Специјалитети Мансарде

(Прилој ироучавању књижевне
іасірономије Данила Киша)

„Мноіо зелени живоіа (evergreen), добар комад сівар-носіи (са сломљеном коском), cum grano salis наравно, іеішесіи кроміира с кором, мноіо іоврћа іо избору сезона, зеру шећера од іирске (никако сахарина), добру дозу зачина званоі еіпеа (која може да замени ловор!). „И све ііо добро измешамо у било каквој сіарој ноћној іосуди”. Куваіи на ііихој ваіри, месецима, іодинама ако іиреба. Служіиіи све-же или іусіиіиіи да се усііоји. Segui il carro, e lascia dir le genti (Данііе) – такав „рецепт за припрему романа” нуди Данило Киш у „Темама и варијацијама”. Краћи текст насловљен „Pot-au-feu” (1983) исписан је руком искусног прозаика, од кога се очекује да ће (и овај пут) проговорити аутопоетички, откривши читаоцима покоју тајну своје књижевне радионице. Осим духовитог упутства, зачињеног иронијом, наилазимо у њему на признање: *сваки іуіи када размаіірам особеносіи ірозноі жанра, не моју да не мислим у гастрономским терминима (нагласила А. Т.), без сумње іресећајући се раблеовске лекііуре; и да не дозовем у свесіи рот-ау-феу (шііо би се код нас звало „лонац”), као идеалну меіафору романа. И док пажњу тумача Кишовог дела најчешће привлачи жанровска позиција писца, његова књижевно-іасірономска позиција остаје у сенци. Међутим, већ у Мансарди коју с правом сматрају његовим малим бревијаром, индексом књижевних поступака и складиштем поетичких предлогака, писац посебно место посвећује „гастрономској” страни живота својих јунака.*

На листи најважнијих питања на која тражи одговоре Орфеј, под кабалістичким бројем 9. налази се ііііање исхране. *И ііако, баи када сам сііііао до іроблема број девіі ііііање исхране іоіііо сам осам іреіходних реіііо на*

овај или онај начин, појави се и то последње у низу, ишање: ишање љубави... На посебан значај који има за јунака тај проблем, указује чињеница да се 9. тачка спомиње у роману још двапут: кад Јарац-Мудријаш предлаже да се она прескочи као *ирилично вулгарна и за филозофе неинтересантна* и да се *цела ствар* почне од звезда. Кад Лаутан и Козороги откривају за себе непознате и невиђене галаксије, четвртој звезди дају *једноставно и ирилично вулгарно име* Глад и тиме оправдавају свој повратак на *фамозно и недостојно ишање* бр. 9. Кад се на мансарди појављује Еуридика, Орфеј предлаже да се Глад промени у Еуридику, обећавајући јунакињи да ће изабрати звезду достојну њеног имена. Иако међу *невиђеним* има звезде Неоткривена љубав, Еуридика не заузима њено место, већ је позвана да замени на јунаковом небеском своду Глад. Лаутан ствара своју идеалну драгану *од машије и месечине, од мяса и своје себичности*; она се дозива у постојање како би ућуткала Глад, која има више лица и често се јавља као Немир и Чежња.

Први Кишов роман грађен је према принципу огледала, чија симетрија постојећег и привидног идеално одговара замисли романа о претакању реалности у причу и стварања од приче паралелне, књижевне стварности. Ово је први од романа-пешчаника: аутор га стално окреће, пресипајући песак приповедања из фактичког (из перспективе наратора) у фиктивно и назад. Фабула цури између прстију, сижејне линије су неухватљиве, али зато у свету *Мансарде* трајно важи подела на два дела. Она је обележена сталном сменом два дискурса – романтичарски интонираног и реалистичког, два тона – лирског и ироничног, што одговара амбивалентном жанру романа-сатиричне поеме. Са супротних страна огледала налазе се Орфеј и Јарац, Еуридика и Марија (мада се ови ликови узајамно преплићу до нераздвојивости), егзотично се уравнотежује „стварносним”, месечари се супротстављају клипанима, проза – поезији, Сунце – месечини, тишина – звуку. У том антиномијски конципираном свету *Мансарде* ни одговор на девето питање – питање исхране, није могао бити једнозначан.

Мада се ово питање најчешће третира буквално, као алузија на гладне студентске године, чини се да Кишов Лаутан који презире реалистичке слике беде, не би усмеравао пажњу читаоца на гастрономску страну живота у социјалне сврхе. У прилог таквој претпоставки иде анализа приповедне стратегије Орфеја, који ћутке прелази преко за њега најважнијих ствари. На списку питања не налазимо последњу од тачака – љубав, која се спомиње тек касније, узгред. Не спомиње се уопште *пийћање књижевности*, што би требало да буде чудно у случају јунака који пред очима читалаца пише књигу: *Мансарда* је роман о стварању *Мансарде*, и као такав представља мимезис писања. Једна од латинских мудрости *из храма Мансарда* гласи: *Plenus venter non studet libenter* и може да се чита као алузија на избор глади као принципа.

У тексту *Мансарде* више пута наилазимо на супротстављање јела и пића. Овај пар могао би наставити листу избора: Дон Кихот или Санчо Панса, Хамлет или Дон Жуан, идеализам или материјализам... Орфеј (Дон Кихот, Хамлет, идеализам) није склон уживању у храни. *Шумски њеј* и *двојек* – тако се решава питање исхране у његовој причи. Кад му исто доноси Јарац, *њеј* се претвара у *чај*, задобијајући уобичајено горки укус. Болестан Лаутан окреће главу од *јовеће сује* (која је, заједно са мирисом диванског дима, *давала мансарди неки нови дах*), али прихвата чутурицу са *коњаком*. Кад јунак-месечар издаје себе, он не пије више *јусија*, *шамна вина*, *ни жестиоке ајсиније*, него само *киселу воду* и *лимунаду*, и *халајљиво*, *с носом у њени гута њиво*. И једе *сочни њилећи бањак*. Губитак Еуридике повезује се са гурманским чином: да није олизао тањир, јунак би затекао на мансарди своју драгу.

Занимљива је и (заједничка) идеја филозофа-звездознан(а)ца да отворе кафану *Код два десјерадоса* са циљем да слушају *ауђенитичне њриче*: *Једино се њако сјудира живои – рече Јарац-Мудријаш*. *Књије су измишљођина*. *Приче за малу децу*. Дакле, књижевност служи као подстицај за отварање локала. У таквој кафани ни понуда јела и пића не може бити обична. Прво се читаоцу ставља на увид

винска карта, са импортним и домаћим винима – заиста вредна књижевне анализе. Међу *импортним* винима има доста оних чији називи упућују на становнике Мансарде и на путовања лирског јунака – то су својеврсне *кључне речи* књиге коју ствара Лаутан: *Malaga a la Orfeus, Euridikine oči, Tugava a la Mansarda, Delfinska mesečina*, али и *Byblia ilithya*. Међу *домаћим* винима се пак налазе *Kaluderski rukopis* и *Majčina kletva*, али и друга, изразито *књижевна* пића: *Dubrovački madrigal, Slovenska legenda, Slovo ljubve*. Књижевност као алкохол? Домаћа традиција и *novum*, Орфеусов? Од *морских риба* у јеловнику су, на пример, *Poison d'avril, Kolumbovo jaje, Maestral na žalu* и *Lautanus šareni sa senfom*, Лаутан-ус који често испадне шаран (дозволићемо себи ову језичку досетку, у стилу јунака *Мансарде*). Из Орфеусове приче дознајемо пак да се специјалитет куће звао *Пишићољ десџерадос* и налазио се у јеловнику *одмах њосле бечке шницле, и имао је исту цену*. Овај специјалитет (стварни пиштољ) посетилац сматра имитацијом, и то сувише тврдом за његове зубе (ситуација која би такође могла имати књижевну интерпретацију), зато се задовољава испијањем *ива* – пића које има у роману наглашено малограђанско обележје (добро иде уз пилећи батак). У другој верзији догађаја странац који говори немачки (матерњи језик Мановог јунака) убија се из тог *сџецијалићџџа куће*. Као *оџров* се јављају и *слане срделе* – не убијају, али рађају жеђ и терају посетиоце на наручивање *домаће вина*. Јунаци желе да се обогате како би *џроверили* Залив Делфина: *Quod non est in actis (in artis!) non est in mundo*. Ако се саберу две компоненте (*actis+artis*), испадне нешто као: Чеганема у *књижевности*, нема га ни на свету.

Ни на острву (Шкољу), где наступа у улози Робинсона-чуvara крaвa, јунак не осећа (обичну) глад, проблем је вода. Сељак му доноси неслану храну, на коју се Лаутан постепено привикава (*Cum grano salis*). Пића која испија Орфеј, равнодушан према јелу, често имају укус фикције: сетивши се како је некад пио *коњак* са Маријаном, јунак ће у истој сцени питати Осипа да ли се сећа како је он пио са том девојком *џин*. Пиће је важан део приче, и зато

се тај детаљ „фалсификује”. Јако зашећерена бела кафа коју му доноси мамица јавне куће, такође је скувана у пределима фикције: количина шећера зависи не од куварице (од стварности!), већ од избора писца, од интерпретације, која психологизира лик: *Не би било лепо од вас ако бисте белу кафу сувише зашећерили само да бих ја испала ишио бљуиавија* – упозорава писца мамица.

Пића у *Мансарди* налазе се са обе стране идеалистичко-рационалистичке барикаде. Пре отварања *Код два дециерадоса* Барба Умберто је држао само *ииво* и *аисини*: за реалисте и занесењаке. Избор алкохола у случају претварања успомене у причу (коњака у цин) није случајан. *Цин* спада у повлашћена Лаутанова пића: након испијања пуне чаше истог јунак је *ииако лепо*, *ииако сирасно*, *иовраћао*, *иовраћао*. Као средство заборавља служи *кокшиел Жуија ирозница* – Јарчев изум, промешан *сребрном* кашичицом. Међу његовим састојцима су пића добро позната из класичне књижевности: *сок од нара* који чини основу гренадина – пића Мопасанових дама из полусвета, а ту су и *цин*, и *виски*, и *коњак* и, наравно, *зачини*: метвица, реведа, каранфилићи, ванила, љубичице. Још је опаснија мешавина *Црвена ирозница*, зато што се прави према логици језичких асоцијација: *од сока жалузије-жалфије, са мало иорчине од јаиорчевине* и *мало бунила од булке и бунике*. И Лаутан, попут свог писца, зна за моћ језика који опија.

Интенционалност у избору јела и пића је очевидна, она употпуњава поделу света *Мансарде*. Такав *иасирономски* начин карактеризације ликова дозива у сећање роман Гистава Флобера, писца који је, по мишљењу Киша, направио *корак од исихолошког жанра ка модерној нараиивној ирози* (Флобер и *Борхес*). Јаз између Шарла Боварија и његове супруге најбоље дочарава сцена ручка...

Кад Орфеј одлучује *сићи са звезде*, међу тачкама његовог програма налази се 3. *Куйиши Сањи чоколаду (са лешником)* и *иоморанце*. Прецизирање врсте чоколаде може да се прочита и као знак да јунак прави разлику и да баш ту – са лешником! – сматра најбољом. Да је већ *сишао* са мансарде?

Завиравши у „донац” Кишовог романа, можемо да нађемо састојке пореклом из књижевности што је сасвим у складу са профилем његовог наратора, писца оне друге *Мансарде*, *homo gutenbergiensis* Лаутана. Доминација пића у сатиричној поеми такође је очекивана: јунака покреће сигнал *препуњене чаше: Кад препуниш чашу, помисли на кристал и бежи*. А и сам он – као што је рекао *дивни Мудријаши* – *не жели да прави сервис за чај, него кристале*. Ако је тај кристал-чаша, онда је она оквир за „вино приче”, као што је *Мансарда* – оквир за мултижанровски романескни експеримент Д. Киша, књижевног гурмана у потрази за формом сазвучном времену. Тај *pot-au-feu* модерног романа може се сматрати правим књижевним специјалитетом *Мансарде*.

Данило Киш, данас: час поетике

(Киша и хартија Владимира Тасића)

Почетак 2005. године био је обележен полемиком каква се у српској књижевности није јавила још од времена *Гробнице за Бориса Давидовича*. И мада је врло брзо напустила литерарне пределе, указала је на потребу ревалоризације књижевног дела Данила Киша и поставила проблем сагледавања места и улоге поетике овог писца у књижевности почетка XXI века. И док питање свих гена Кишових лектира спада у солидно истражена (што захваљујући самом писцу, што заслугом проучавалаца његовог опуса), то се не би могло устврдити када је реч о „кишовском гену” у стваралаштву савремених писаца – и оних који га сматрају својим учитељем, и оних који га оспоравају. Покушаћемо дати свој допринос теми „Киш као традиција”, ослонивши се на роман *Киша и хартија* Владимира Тасића. Чињеница да су две полемике – око доделе том роману НИН-ове награде и поводом изласка књиге *Лажни цар Шћейан Киш* Небојше Васовића – имале више додирних тачака није везана само за околност да су се у њеној жижки нашли исти учесници. Ради се о дискусији много дубљих поетичких корена и озбиљнијих домета: у њеној позадини, иза димне завесе дневне полемике, помаља се питање прихватања или одбацивања једног књижевног модела, једне традиције коју бисмо могли назвати кишовском.

Књижевни критичари одмах су уочили извесне сличности у приповедном поступку ових писаца. Ј. Делић указује на одређене манифестације кишовске прозне стратегије у *Киши и хартији* (поетика сажимања, енциклопедијска парадигма, иронични лиризам, научни поступак, археолошка реконструкција), И. Негришорац сврстава роман у „посткишовску приповедну прозу”, говори о присуству метафоре ђубришта и о његовом функ-

ционисању (сећајући се тим поводом Д. Киша и Л. Шејке). Посебну пажњу аутора приказа заслужила је прича о Лаву Сергејевичу Термену која се наводи као пример кишовске технике (Ј. Делић). Остатак посеченог кестена подсећа А. Јеркова на потрагу Кишовог јунака за улицом дивљих кестенова, а констатација „сви смо криви” – на ликове кривице код Андрића, Пекића и Киша. Међутим, још није довољно речено о томе, како је В. Тасић искористио неке Кишове приповедне моделе, теме и идеје које су у *Киши и харџији* добиле свој логични наставак, које сегменте Кишове поетике реактуализује тај роман.

Кренимо од наслова Тасићеве књиге који указује на две њене индикативне одлике: киша – која може да се тумачи као метафора емотивног доживљавања света, и харџија – као метафора историје, докуменат, сведочанство. Таква књижевна путоказ може да се прочита као спој доминантних елемената кишовске поетике – ироничног лиризма и документарности. Мењање регистра, карактеристично за стваралаштво писца *Пешчаника* који је за сваку замисао тражио адекватан стилски израз, присутно је у Тасићевом роману на један радикалнији начин: у њему има поетичких одлика како Кишове „сатиричне поеме”, тако и „поглавља заједничке повести”. Сама концепција *Кише и харџије* подсећа на *Мансаргу*: Кишов јунак приповеда о томе како он пише роман *Мансарга*, Тасићева јунакиња Тања саопштава своју намеру да забележи догађаје, да створи свет приче, и читалац присуствује реализацији те замисли. Прављење својеврсног рама, који још више приближава Кишове „венце приповедака” жанру романа (приче у функцији пролога и епилога у *Раним јадима*, оглашавањем приповедача који говори у своје име на почетку и на крају *Гробнице*), у *Киши и харџији* развијено је до затварања приповедног круга: прво поглавље („Десет”) почиње у тренутку којим се завршава последње, десето („Један...”). Прича се враћа на почетак, тамо где је била рођена – у време без времена које симболизују четири осмице сата, у простор између јаве и сна, у компјутер који бележи сведочанство о „необичним људима” који живе на „обичном

месту”. Тасићева јунакиња исписује своју повест као докуменат о људима чије су судбине обележене временом приче. Киш је својевремено говорио о истини у књижевности: *Све је био моја лична истина, онако како ја видим догађаје у књиџама и документиџама, како сам ја усвојио њај свеиџ, како сам ја исџунуо*. Од овако схваћених људских докумената сачињена је *Киша и харџиџа*, од личних истина које чине једно лице заједничке истине – као што судбине јунака *Гробнице за Бориса Давидовича* чине једну заједничку судбину, једну заједничку повест. Киш је описао европски круг кредом – Тасић га је проширио на прекоокеанске земље, ставивши у центар приповедања Нови Сад. Киш је ретко писао о домаћим темама, поготово савременим, и један је од тих ретких примера – насловна прича *Енциклопедиџе мрџивих*. Та приповетка са домаћим топосима – писана у иностранству – носи одређени печат носталгиџе, а њена функциџа у књиџи појачана је чињеницом да се она налази у оквиру прича са других простора. Описи далеких путовања Тасићевих јунака пуни су детаља, географских назива, реалиџа – једино је њихов *џрад* лишен конкретности, описа, сав од алузиџа на позната места (Тврђава, Мост Слободе) и догађаје, што му дарује универзалност и чини га донекле митским местом.

Енциклопедиџа мрџивих подсећа на непоновљиву вредност сваког „обичног” живота, а Тасићева нараторка спасава од заборава животе петоро Новосађана – зато што су, како она тврди, *необични*. Док Киш у *Гробници* износи биографиџе комесара, Тасић исписује животне приче људи који зазиру од политике (па и од историџе). Таква промена јунака наглашена је у *Киши и харџиџи* и причом о Даблину. У том одломку лако се препознају реминисценциџе на *Крмачу коџа џрождире своџ окоџи*, али уместо револуционара и ексцентрика, сада се тим градом шетају јапиџи у потрази за лажном еџзотиком. Занимљива је географиџа јунакових путовања: осим Даблина, ту је Париз (коџи подсећа на Киша), Лондон („туђина” Пекића и Црњанског), град Франца Кафке – Праг (ту је Тасићев Нестор срео своју (ми)Лену). Географиџа је прошире-

на колумбовим континентом, симболом нових техноло-
гија и (америчког) сна о успеху. Успешни Жорж враћа се
из Америке, јер се ужелео „светова кројених по мери љу-
ди”, а његова одлука се рађа под утицајем сазнања да је
скениран и ухваћен у замку. Нестор напушта Праг, суо-
чен са сазнањем да овде неће створити ништа креативно,
изгубивши наду да ће наћи играчицу из штангла-бара ко-
ја за њега представља оличење идеје говора тела. Говор
тела је иначе један од „говора” за којима трагају јунаци
Кише и харџије. Проблем комуникације је у центру овог
дела, као што језички неспоразум вавилонске природе
стоји на почетку Кишове *Гробнице*.

Приватне приче Тасићевих „вitezова сметларског ре-
да” мањим су делом сачињене од података личне и емотив-
не природе, а већим – од информација из области које их
занимају. Интимнији детаљи јављају се углавном да би
расветлили нешто у вези са профилем јунака, пре као фу-
снота него као основни текст. Оваква објективизација,
брисање из биографије субјективних трагова представља
један од начина даљег развоја Кишове документаристич-
ке приповедне стратегије. Али, ако биографије његових ју-
нака гута историја (о протагонистима приповедака *Гроб-
нице* најмање се зна кад се њихов живот стапа са животом
земље), биографије „ђубретара” гута мрежа информаци-
ја, у којој се они губе као појединци. Нагомилано знање за-
мењује живи живот. Кад јунаци желе да опишу своје емо-
тивно стање, они често посежу за цитатима – што опет
служи десубјективизацији приповедања. Када нараторка
приповеда о својим пријатељима-ликовима њене повести,
она се понекад улиће у њихове приче као сведок који их
верификује – што подсећа на неочекивано појављивање
приповедача у *Крајњој биографији А. А. Дармолајова*.

Киш је својевремено потврдио запажање новинара
да у његовим делима скоро нема еротске љубави (осим *Ен-
циклопедије мршвих*). Али, и кад узмемо *књигу о љубави у
смрћи*, уочићемо да се тема телесности јавља тек у причи
о проститутки (*Посмрћине почасћи*), а чулна љубав – у *Цр-
веним маркама са ликом Лењина*, где је испреплетена са те-

мом књижевности. Не заборавимо такође да та приповетка представља, како сведочи писац, критику психоаналитичког метода. Љубав песника и његове музе разбија духовно (не телесно!) неверство: јунакиња тврди да би оно друго опростила. У *Киши и харџији* еротско је сасвим потиснуто на маргине приче. Највиши његов домет – Несторова залуђеност штангла-плесом и *јовором* тела недостижне Лене. У Тањином случају то су успомене „на добар петинг са фрајером из Јемена” (при погледу на јакну купљену у Лондону), на дечка из гимназије (овлашпан детаљ о облачењу мајице док родитељи у суседној соби гледају ТВ) и спомињање тренутака „пијане нежности који ту и тамо воде у технички оргазам” – својеврсне нуспојаве дружења и путовања. Лишене су телесности приче о Жоржу и Јелени, о Ђури и Соњи. Несторово „тимарење отеклог делфина” и Жоржова „дуготрајна и готово болна ерекција” опет су више везани за њихове духовне доживљаје, а свођење еротике на мастурбацију, уз то на начин који користи Тасић, сигнализира о иронизацији те теме у роману. Од ироничног лиризма (*Мансарда*), преко потискивања и депатетизације ка иронији и маргинализацији – овако изгледа развој теме (чулне) љубави у случају Киш-Тасић. Нико од јунака *Кише и харџије* нема своју љубавну причу која би била вредна да буде испричана сама по себи, нити, изгледа, осећа потребу за том врстом односа. Они више теже дружењу са истомишљеницима и креативном супротстављању историји и свом времену. Протагонисткиња посвећује посебну пажњу својим односима са оцем, што опет подсећа на амбивалентан однос према оцу Андреаса Сама и на важност тог лика у Кишовим делима.

„Витезове сметларског реда” уједињује зазирање од историје и заокупљеност музиком. Кишови јунаци су осуђени на историју, док Тасићеви покушавају да јој се отргну. Мада, није безначајно што у уметничком пројекту којим се они супротстављају реалном стању ствари, Тања наступа у улози Клио, а Соња – у улози Терпсихоре. У земљи где „сваки дебос зна шта је било 1371. и рашта је Турчин скењао Бирчанина” историја је незаобилазна. Једино,

можда, вреди покушати да се она подреди захтевима музике, ритму који су јунаци наметнули читавом граду. Нестор је усавршио терменвокс – изум Лава Сергејевича Термена, чија је прича дата у изразито кишовском кључу. Она звучи као измишљена, али се заснива на реалном постојању једног од отаца електронске музике и његовог апарата. Аутор романа показује како је Терменов живот био обележен дујетом Клио и Терпсихоре: не ради се само о повезаности са „веома важном организацијом” и печату историје на његовој биографији. Ту је и принудни развод првог брака (жену су окривили за везе са фашистима – улога Клио), и принудни растанак са играчицом Лавинијом – његовом Терпсихором. За разлику од јунака *Гробнице*, револуционара који носе у себи уметничке потенције, Термен је уметник, приморан да служи револуцији. Док Новски целог живота трага за тајном бомбе величине ораха, изумитељ терменвокса покушава да се окрене уметности, док од њега траже инструменат за управљање масама. У *Киши и харџији* има више примера уметничке освете историји, која потискује или убија уметнике у Кишовим јунацима: плес у Сиракузи који обара владу тирана, прича о Француској револуцији као резултату тровања наркотичким супстанцама (*...цела држава на есиду, није ни чудо шиио су сјебали режим*), па и пројекат блокаде скупштине фекалијама (идеја којом се јунак заноси као уметник-ђубретар, никако као учесник политичког живота). Музика се нуди као излаз из историјског ћорсокака, из изолације у којој се нашла земља (*били смо део некој рийма, моили смо...*). „Разбаштињени наследници Европе” желе да следе тај ритам, а не политичке паролe, да устоличе као доминантан говор тела, музику – универзални превавилонски језик, који искључује неспоразуме. Свако од јунака романа упушта се у потрагу за комуникацијом, и заједнички напори рађају плес Клио и Терпсихоре. Пројекат је успео – и онда се Тања (Клио!) повлачи да би постала његов летописац. Њено је место – место фусноте, она је фактор настанка, чињеница, не и стални учесник. Историја, дакле, учествује у стварању уметности, али је њена права улога – документариса-

ње достигнућа сестре Терпсихоре. Остављање трага за будуће витезове сметларског реда чини њену порцеланску утеху. Киш је назвао *Гробницу* књигом без утехе – овде је има, мада је и она крхка.

У једном од последњих интервјуа, аутор *Енциклопедије мртвих* каже: *Писац зна, или бар слуша, да све што чини није баш ипак бесмислено као што се другим чини.* Тасићеви јунаци остварују свој донкихотски пројекат – попут бројних Кишових сањара – са надом остављања трага, са вером у варљиву бесмртност коју нуди прича. У роману где ђубриште функционише као принцип (поплава података, гомилање излишног знања које није фикционализовано), један од принципа кишовске поетике добија нову нијансу. У времену Интернет комуникација рађа се поетика *spat*-а, када поред жељених информација добијате много оних које нисте тражили, а које вас сустижу. Роман В. Тасића наставља Кишово трагање за енциклопедијом – ово је пре музичка енциклопедија са подацима о скривеним стимулаторима којима је (не тако ретко) бивала обележена уметност XX века, што даје наркотицима разне врсте право да уђу у такву књигу. Ерудитски дискурс Тасићевог романа често није довољно естетизован – што му замерају критичари – али он представља у својој суштини корак даље у кишовској есејизацији приповедања. Док се код Киша описни пасажии јављају као везивно ткиво приче, код Тасића већи део текста чине умети који успоравају радњу. Али, пред нама је нова, модерна верзија књижевног обликовања слике света и још један покушај његовог стварања, насупротив диктату *звери-века*.

У *Киши и харизији* налазимо, дакле, и иронични лиризам (односно лирску иронију) и поетику документа (најверодостојнији и најсудбоноснији међу њима је приватни – писмо Тањине баке). Пред читаоцем је (пост)постмодерна књига са енциклопедијским ознакама, примерена идеји избегавања општепознатог (ни Кишов Новски није ушао у енциклопедије), али и идеји пружања ерудитског знања, које обележава дух једне епохе. Реч је о новом књи-

жевном обрачуна са историјом и њеним императивом: код Киша је то исписивање трагичних биографија актера историје које та крмача прождире, код Тасића – повест ђубретара једног времена које је целу генерацију покушало да баца на отпад. Адекватан опис нових „необичних људи” захтева промене у приповедном поступку: радикалније мењање регистра у оквиру једне књиге, спој личног ја-приповедања са објективизованим, чак десубјективизованим ерудитским знањем, проширење стилске слободе да би се постигла аутентичност, искреност приче која израња између енциклопедијски хладних фрагмената. Кишов обрачун са историјом који се огледа такође у давању повлашћеног места онима које она није забележила, настављен је овде окренутошћу према маргиналном или маргинализованом, а још више – иронијом према „учитељици живота”. Теза о уметности која ствара реалност постаје овде порцеланска утеха, довођење свега у везу јавља се као суматраизам (пут те идеје води од дела М. Црњанског преко Кишове *Мансарде*). Тањина прича се затвара. Заправо, поставља се питање: шта је после приче „Један...?” „Десет?” – то јест враћање на почетак? Или „Нула” – крај приче, силазак са „мансарде”, са звезда, у живот? Насупрот Кишу, Тасић сугерише враћање одбегле Плејаде, повратак звездама, јер се и писмо-роман пише за оне који ће пребирати по космичком сметлишту.

Шта доноси такав наставак Кишове приповедне традиције? Слободан Владушић сматра да ова књига „отвара могућност неким будућим српским писцима да се бар за неко време ослободе императива историчности”, „да осмисле и тематизују ‘дух’ епохе у настајању”. Можда. Али већ сада можемо устврдити да се ради о традицији која се развија у новим условима као један од могућих путева књижевности и чији успех (потврђен признањима која је добио Тасићев роман) доказује да Киш није „мртав писац” и да се час његове поетике успешно наставља.

Скице за йорѣреѣ књиѣ

Плод са укусом војвођанске равнице (*Месѿо Бошка Пеѿровића у анѿолоѿији срѿске ѿслераѿне ѿриче*)

Просечан страни слависта, путујући кроз уџбенике историје српске књижевности и антологије српске приче, о Бошку Петровићу не сазнаје довољно. Неће му од посебне помоћи бити ни многобројни, често веома информативни и квалитетни, текстови српских књижевних критичара који се баве проучавањем најбитнијих појава у прози XX века. Стваралаштво аутора *Доласка на крај леѿа* заобиђено је у већини покушаја синтетичног вредновања савремене српске прозе и панорамских осврта чије су теме роман или приповетка. Разлог томе ваља тражити како у карактеристичним особинама књижевног опуса овог значајног писца тако и у генералним токовима развоја српске послератне прозе. Пред историчарима књижевности још увек стоји задатак да одреде место Петровићевих књига у богатој панорами српске послератне литературе.

Као подстицај за избор ове теме послужила ми је *Анѿолоѿија срѿске ѿриѿовейке (1945-1995)* коју је приредио Михајло Пантић⁵¹. Дакле, антологија из поднаслови овог текста није нека апстрактна, замишљена „Књига најбољих прича”, већ сасвим конкретни, по мом мишљењу веома успели, покушај представљања српске приповетке после Другог светског рата. У њој читалац налази, поред других вредних дела, причу Б. Петровића „Плод”, која ће бити предмет нашег разматрања. У постмодерно доба писаца са александријским искуством и читалаца-ерудита покушају да бацим *наивни, неѿомућен ѿредзнањем* поглед

⁵¹ Михајло Пантић, *Анѿолоѿија срѿске ѿриѿовейке (1945-1995)*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

на улогу и место ове приповетке у једном заиста стручном избору репрезентативних дела тог жанра, не бих ли на тај начин понудила један од могућих одговора на питање о „додирним тачкама” у прози Б. Петровића и других познатих приповедача, а такође о понеким нарративним особинама дела овог писца, које му обезбеђују посебно место у историји књижевности његовог народа.

У „Предговору” *Анџолоџије*, који представља кратак али темељит осврт на главне токове развоја српске приповетке друге половине XX века, М. Панџић говори о критеријумима којима се руководио у њеном састављању, наглашавајући потребу „страсне мере” и изражавајући веру да је *садржајем ове књиџе, усџосџавио џодношљиву равнџежу између соџсџивених есџеџичких и криџичарских џреференџија и оноџа шџџо се у нашој акџуелној мисли о књижевности већ усџосџавило као релеванџно џоузана слика савремене срџске џриџоведачке умџјности*.⁵² Полазећи од слике, представљене у *Анџолоџији*, коју узимамо као релевантну, покушаћемо да сагледамо типично и специфично у тематском избору и нарративном поступку Б. Петровића.

Већ у споменутом *Предџовору* наилазимо на индиректне разлоге заобилажења стваралаштва војвођанског писца у панорамским приказима књижевности: аутор *Певача* не наступа генерацијски, стога за њега нема места у истраживањима које се баве „школама”, „правцима”, „карактеристичним појавама”. Разлог недовољне пажње критичара видим и у чињеници да је писац наизменично неговао различите књижевне жанрове. Осим тога, његове приче веома често нису обележене печатом времена у којем су настале, и као такве нису погодне за његову илустрацију. У једном од есеју поводом стваралаштва Бошџка Петровића Чедомир Мирковић запажа: *Кад би, наџме, неџи књижевни криџичар, коџи изучава џослераџну срџску књижевностџ, наџџре исџиџиџаџ џенералне џокове књижевноџ сџварања, а онда џрви џуџџ узео да чиџџа без обавешџења*

⁵² Михајло Панџић, „Предговор”, у: *Анџолоџија срџске џриџовџџе (1945-1995)*, 16.

о годинама објављивања књије Бошка Петровића, вероватно да ниједну не би успео да укључи у време кад је она стварно објављена. По свему особене, ове књије као да су следиле само неку дубоку ауторову пошредбу за одређеним садржајима и књижевним техникама, а пошитоно инорисале шекућу књижевну климу и продукцију⁵³. Истинитост овог запажања потврђује како приповетка „Плод”, атемпорална по свом карактеру, тако и *Предговор*, у којем, дајући преглед књижевне ситуације и њених прекретница, приређивач не спомиње Б. Петровића. Име писца ниједном се не појављује „у групи”, ниједном не служи као илустрација неке шире књижевне појаве. Његово присуство наслућујемо у речима о „периоду поетичког плурализма и полиморфизма” који даје трајно обележје и савременом књижевном тренутку, његово име додајемо листи писца које није лако „поетички и микроисторијски контекстуализовати”, препознајемо његова дела у карактеристики приповетке, која, по мишљењу М. Пантића, садржи *и једно елијино својство окренутоости према себи, према идеалу довршености соствене језика и форме (ојет блиско поезији). Речју, филозофија тој облика усредсређена је на животој човека-индивидуе без империјива глобалној синознајној циља који (велики) роман нужно у себи носи.*⁵⁴ И док има места за дискусије о томе колико се те речи могу применити на приповетке, рецимо Данила Киша или Борислава Пекића, у случају прича Бошка Петровића оне несумњиво дају релевантну представу о њиховој суштини.

Градећи *Антологију*, М. Пантић се придржавао хронолошког принципа, односно, распоредио је писце по годинама рођења: од најстаријег (Иве Андрића) до најмлађег (Горана Петровића). Тако се аутор „Плода” (рођен 1915) нашао између свог вршњака Бранка Ћопића (1915) и нешто млађег Слободана Џунића (1921). Међутим, ако бисмо покушали да сместимо његову причу међу најслич-

⁵³ Чедомир Мирковић, *Крутови шајанствене светлости: шридесет шри савремена шриповедача*, „Дерета”, Београд 1997, 110.

⁵⁴ Михајло Пантић, *Предговор...* 12.

није јој по духу приповедања, она би пронашла своје место негде између *Јулској дана без неба* Момчила Миланкова и *Без крика* Александра Тишме. Проза Б. Петровића дубоко ураста у војвођанско тло, наводећи на размишљање о потреби дубљег осмишљавања војвођанске школе причања, о којој је лапидарно, с обзиром на жанр своје књиге, писао Ј. Деретић: *Ајмосферу равничарске људске и сеоске средине, скрујулозан однос према дејтаљу, аналитичности, склоности ка медијацији унели су у нашу прозу војвођански приповедачи.*⁵⁵

Приповетка „Плод” демонстрира све споменуте особине, почев од најнеухватљивије у речи атмосфере дунавске равнице, са специфичним менталитетом и начином живота, рођеним овим поднебљем. У њој, као и у приповеткама М. Миланкова и А. Тишме, наилазимо на дубоку повезаност човека и пејзажа, толико природну да свако ремећење тог склада доводи до болних, чак драматичних последица (одсуство облака и самог неба у приповеци М. Миланкова, контраст између „незаситне предвечерње разиграности” и „крвљу надојене воде” код А. Тишме). Свака од тих приповедака испричана је у „ја-облику”, нарочито омиљеном код српских послератних књижевника. О популарности субјективне позиције сведочи и чињеница да скоро две трећине приповедака *Антилопије* испричане су из „ја-угла” или носе наративно обележје „сведока” или „учесника” описаних догађаја (статус наратора у *Чвакину из цреваре* Ж. Павловића, индикативни наслов приче М. Црњанског *Мој пријатељ који је прошао*, функција наратора-коментатора у *Вештици* В. Пиштала, „ми-облик” у *Сну раија* Н. Митровића или пак „ти-облик” у *Пролазе ли возови Ибарском долином* М. Савића). „Ја-облик” је најпогоднији за медитативну прозу надомак поезије, а Б. Петровић га и у другим својим делима успешно користи, за изградњу велике романескне структуре (*Долазак на крај лета*). Лирска слика света, коју је носио

⁵⁵Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд, 1983, 631.

у себи Петровић-песник, преточила се касније у прозне облике. За њега, изгледа, не важи Фокнерова примедба: *Да бисте постојали прозни писац, морате прво постојати као песник* – у Петровићу песник је увек присутан. Структура његове приче, њена „антинаративност”, веома изражена сугестивност, евоцирање одређених емотивних стања приближавају његов прозни опус песничком.

Такву наративну стратегију налазимо у Петровићевој приповеци „Плод”, која представља веома занимљиву синтезу реалистичке традиције и модернистичког схватања наратива. Кратка прича, која у потпуности одговара Исаковићевом правилу „У скраћеном облику дуг садржај”, представља право ремек-дело филозофске згуснутости мисли на варљивом тлу развучене наратива. Испричана у медитативном тону, приповетка нас уводи у атмосферу једног поподнева на крају лета. Писцу нису потребне „крупне” теме да би проговорио о човековим вечитим дилемама: Б. Петровић слика живот кроз драматику малих ствари и догађаја. Прича представља евокацију једног тренутка и расположења, а истовремено служи као полазна тачка на путу ка докучивању трагике живота. У „Плоду” долази до изражаја онај битан део поетике писца, који, по мишљењу Ч. Мирковића, *појачава из уверења да се егзистенцијална стања и велике дилеме појављују у обичним околностима, онда кад се обасјају нарочитим светлом, кад се сагледају из неуобичајеног и неочекиваног угла, онда кад се сјава у несвакидашњи контекст*.⁵⁶

Јунак Петровићеве приче (једини поуздани податак који имамо о њему као сегменту друштвене слике јесте његова припадност чамцијама) проводи своје летње дане на реци. Опис једног таквог дана, ведрога и лепог, и чини окосницу приповетке, одређује њен тон и ритам. Полако, одмерено, као што тече величанствени Дунав, тече прича, која личи на снимак камером. Она фиксира догађаје, ништа им не додајући, скрупулозно преноси детаље, не правећи поделу на значајне и безначајне. Читалац је

⁵⁶ Чедомир Мирковић, нав. текст, 113-114.

увучен у њен монотони ток, и њега носи матица приче-реке. Међутим, на последњој страни долази до изражаја, до тог момента скривени, разлог приповедања, оно што чини његову праву суштину. Познато је да се прича родила из исконске потребе човека да исприча нешто вредно причања, нешто веома битно за њега или за друге. У опису лепог дана на реци, људи који долазе на аду, неких непознатих брачних парова и ништа мање анонимних љубавника, читалац не може да наслути шта наратор жели да му саопшти. Дескриптивна прича, лишена заметка акције, успављује његову радозналост, њише га на спорим таласима приповедања. И одједном долази до заокрета, до питања које неочекивано израња усред описних реченица, после кобне речи „догађаји”.

Класична прича гради се на Догађају, и *Антилопија српске приповећке* већином се састоји од таквих прича. Фабула у њу уврштених дела најчешће се темељи на причи о једном, претежно трагичном догађају (убедљиво доминира тема смрти, при томе насилне), мада има међу њима таквих које могу да понесу поднаслов (за ову прилику позајмљен од Д. Киша) „читав живот”. Од тридесет шест прича из Пантићеве антологије тринаест имају као тему убиство/самоубиство или изненадну смрт (на пример, *Летовање на јују* И. Андрића, *Мој пријатељ који је прошао* М. Црњанског, *У знаку априла* А. Исаковића, *Циански нож* Д. Николића, *Умејник на армоници* М. Јосића Вишњића и др.), а још у шест смрт главног јунака није акцентована као средишна тема (*Човек који је јео смрт* Б. Пекића, *Енциклопедија мртвих* Д. Киша, *Чудноватии џуковник* Срб М. Лалића и др.). Ведрa атмосфера доминира само у једној причи „о догађају” – у *Походу на мјесец* Б. Ђопића, док класично мирна приповедачка мелодија влада у *Старој чаршији* С. Велмар-Јанковић. У овом избору заступљене су приче из савременог живота и приче са темом из историје, приче у којима догађај, сам по себи безначајан, јавља се као узрок нараторових размишљања која чине причу (нпр. , *Посјети* В. Деснице, *Јулски дан без неба* М. Миланкова). Одсуство догађаја у уобичајеном смислу те речи карактеристично је

за приповедачки експеримент П. Угринова (*Хрїи у ѿокре-
иу*), а такође за прозу млађих аутора, склоних променама
традиционалне структуре и поимања приче (М. Продано-
вић, Р. Петковић, В. Пиштало, Н. Митровић). Померање
тежишта ка свести о приповедању и улози књижевности
налазимо код С. Басаре (*Изјубљен у самојоуслузи*) и Г. Пе-
тровића (*Осїрво*). Приповетка Б. Петровића једина је *ли-
шена* догађаја, не само спољних, већ и унутрашњих. У њој
нема авантура свести, испитивања нијанси размишљања,
покушаја да се прате дубинске промене подсвести или емо-
тивних стања. Идеалан посматрач, пасивни медитирајући
јунак „Плода” одриче се улоге тумача било света око себе,
било самог себе. Заокрет који прави прича везан је за прво
питање које поставља себи наратор, сећајући се дана и ње-
гових догађаја: *Али, какви догађаји? Па њих није ни било. Ја
сам само био на кућању, на води и свејлосїи, и цео дан, за
мене, само је у ѿом. Сав је само јасно свејљење, ѿоїла и
зрачна дворана. Међуїим, їразна. За мене, у їрајању њеїо-
вих саїи, ничеї није било.*⁵⁷ Јунак као да лежи на „мирној,
управо безгласној покретној траци времена”, и све около
протиче без његове воље и жеље, све је изван њега. Одсу-
ство заметка било каквог догађаја везано је за одсуство у
јунаку заметка *само њеїової* хтења или бар *само њеїової* мо-
рања. Наратор успева да без прејакних речи исприповеда
једну људску драму, да посредује трагедију отуђености од
живота, о изгубљености у свом и било којем времену. Док
страницама приповедака његових савременика корачају
активни градитељи новог (или браниоци старог) друштва,
бунтовници без разлога или демонстративни саботери до-
гађаја, удубљени у властито „ја”, лирски јунак Б. Петрови-
ћа, усамљен међу људима и пејзажима, осећа време као не-
што потпуно страно. Последњу реченицу приче чини
реторичко питање, изазвано размишљањем о другим љу-
дима, које он индиректно упоређује са собом: *Чине ли они
їако неїїо, или їак и њима време, їразно, само їроїїиче*

⁵⁷ Бошко Петровић, „Плод”, у: Михајло Пантић, *Анїолоїија срїске
їрїїовейке* (1945-1995), 77.

*и узрева у њод који ошпага?*⁵⁸ Пред нама, дакле, није човек, који одбија (из идеолошких или неких других разлога) да буде учесник живота. Ради се о јунаку који је сагледао универзалну човекову немоћ пред временом, о наратору који је том времену, плоду који отпада, посветио своју причу. Б. Петровић успева да проникне у најосетљивија егзистенцијална стања модерног човека, у његове унутрашње драме, не посежући при томе за епским моментима нити за наратијом у традиционалном смислу. Да би фиксирао душевно стање свог јунака, аутор се не служи вербалним одређењима и алузијама, већ покушава дочарати сугестивну атмосферу која га рађа. Лирски јунак приповетке „Плод” спада у универзалне, ванвременске јунаке, а његова приповедачка позиција има највише додирних тачака са позицијом наратора с краја XX века, уморног од причања истих прича. Дело Бошка Петровића једно је од рукотворних Острва у Океану историје из приповетке Горана Петровића. Острво, на којем светлуца усамљена, спасоносна ватра књижевности.

⁵⁸ Исто.

Роман укрштених судбина и традиција

(Последња љубав у Цариграду
Милорада Павића)

У традиционалном роману писац је тај који држи у рукама кључеве тајни. Први је кључ велике аркане у тароту – *Ојсенар*. Ако падне правилно, карта значи спасоносно знање, творачку снагу. Оригинално. Дobar тренутак да се почне посао. Означава и личност онога коме се гата. Ако падне обрнуто – опадање, шарлатанство, лош почетак. Итало Калвино у *Крчми укршћених судбина* у име наратора-писца каже: *Можда је куцнуо час да признам да је карта број један једина која истински представља оно што моју да будем – жонілер или ојсенар, који на варошкој шези размешиа неке фигури и иако, премештајући их, сјајајући или размењујући, истинже извесне ефекте.*⁵⁹ Путовање пределима Павићевог романа читалац почиње са свешћу о судбоносној улози опсенара – писца – демијурга, који не само да чита судбине јунака, већ их сам ствара. Али, чека га изненађење: традиционалном тумачењу карте за књижевност (неочекиван преокрет у животу⁶⁰) Мефисту, Павић додаје улогу постмодернистичког писца који зна да су све приче на свету испричане и да се може пронаћи једино нови начин препричавања, улогу видовитог писца који се одриче славе свемогућег ствараоца и само помаже у потрази за кључевима тајни судбина јунака. Милорад Павић је више пута понављао свој став да његове књиге живе својим властитим животом на који он више не утиче. И роман *Последња љубав у Цариграду* не прориче судбину својим јунацима. Он прориче судбину самом

⁵⁹ Итало Калвино, *Zamak ukrštenih sudbina*, Београд, 1997, стр. 96.

⁶⁰ Исто, 19.

читаоцу и читалац може сам да је потражи у књизи – каже Милорад Павић у есеју ” Почетак и крај романа”.

Опсенар, опасан змијом која гута свој реп, даје кључ остварења жеље јунаку романа М. Павића *Последња љубав у Цариграду*. Ако је опсенар писац, онда би змија лако могла бити симбол реверсивног романа, романа без почетка и без краја, типичног Павићевог романа (јер баш у реверсивности писац види будућност књижевности).

Покушаћу да представим моје виђење четвртог романа М. Павића из перспективе светске постмодернистичке традиције, традиције националне, а такође из перспективе пишчеве властите традиције јер је Милорад Павић својим књижевним опусом и сам постао традиција.

Наслов овог текста упућује на то да ће бити говора о паралелама између Павићевог романа и прозе Итала Калвина (*Замак укришених судбина*, *Крчма укришених судбина*), јер се ово поређење одмах намеће с обзиром на то да је реч о коришћењу тарот карота у књижевном делу. Међутим, у Павићевој књизи постоји значајан национални слој који изводи ово дело из граница универзалне постмодернистичке приче. Први пут сам обратила на то пажњу припремајући се за културну емисију на Лавовској телевизији, поводом објављивања тог романа на украјинском језику. Узевши у руке врло добар превод Наталије Чорпите, постала сам свесна непреводивости неких, за разумевање овог дела битних ствари. Реч је о скакању са једног лудог камена на други, сађењу тикава са ђаволом, о коришћењу богате језичке народне баштине, о постмодернистичкој игри са том баштином, а пре свега – о конотацијама које та игра носи. Јунаци *Последње љубави у Цариграду*, мада служе у туђим војскама, дубоко су укорењени у српско тло, јер је у то тло укорењен писац. И наравно, сваки читалац Павићевих књига наћи ће у овој већ виђено (или предвиђено) у његовим претходним делима.

Дакле, на првом свом нивоу *Последња љубав у Цариграду* је роман са универзалном поруком (одлика Павићевих дела, која му је донела светску славу). Како упозо-

рава писац у кратком предговору (узетом из – како стоји – „неке енциклопедије”), у корену *таротта* је симболички језик заједничке свесћи човека.⁶¹ Тарот карте, као приповедачка комбинаторика, користиле су се и раније. Карте за гатање у приповедачкој прози анализирали су М. И. Лекочева и Б. А. Успенски (*Гатање картицама као семиотички систем*), Ф. Јегоров (*Најједноставнији семиотички системи и типологија књижевних заједница*). Али, најсличнији прилаз тароту налазимо код Итало Калвина који истиче да од Паола Фабрија (*Приповедање помоћу карата и језик симбола*) и других истраживача прихватио само идеју да значење сваке појединачне карте зависи од места на коме се она налази у низу карата које јој претходе и следе, и да је, пошавши од те идеје, кренуо самостално, следећи унутрашње потребе текста. *Првенствено сам се посветио пажљивом промајрању карата, попут неког ко не зна шта оне заправо представљају, трудећи се да из њих извучем суштинске и асоцијације, и тумачим их на основу замишљене иконографије.*⁶² И оне је први запазио да се зависно од слика на картама (у *Замку* се користи шпил породице Висконти који је минијатурама осликао Бонифације Бембо за војводе од Милана, у *Крчми* – популарни марсејски тарот), мења прича, и да је то везано не толико за то да су неке аркане друкчије насликане, па су из корена мењале причу на коју се односе, колико стога *што су ове слике представљале друкчији сензибилитет и језик.*⁶³ Онда није ни чудо што је Милорад Павић изградио своју причу на посебном, византијском тароту, чије је аркане насликао академски сликар Иван Павић.

Итало Калвино је најавио (1973) своју намеру да напише трећи део књиге, али се грађа није дала. Већ *Крчма* нема прецизност квадрата од 78 карата коју има *Замак*. Она у суштини представља архиву грађе, нагомилане током сталног раслојавања тумачења сликарских алегори-

⁶¹ Милорад Павић, *Poslednja ljubav u Carigradu*, Београд, 1997, 6.

⁶² Итало Калвино, „Autor o ovoj knjizi”, у: *Zamak ukrštenih sudbina*, Београд, 1997, 113.

⁶³ *Истио*, 114.

ја, расположења, идеолошких намера, стилских поставки. Грађа се отимала, претварала у опсесију, и, како каже сам писац, он је одлучио да књигу штампа да би се је ослободио. Павић је кренуо помало друкчијим путем и успео је уз помоћ друкчијег шпила да створи роман. Код Калвина јунаци, изгубивши на чаробан начин моћ говора, причају о својим судбинама користећи карте, тако да су приче често директно везане за тарот-иконографију (кључ *Обешени* најчешће се јавља у причама о незахвалном јунаку и девојци која га спасава). Карте или дочаравају лик приповедача, или помажу да одгонетнемо његово занимање, или да заронимо у његове опсесије. Итало Калвино често објашњава значење појединих карата (*Снаја* – неки тужан сусрет, *Свешћеница* – прорицање будућности, *Звезда* – психа, душа); та тумачења се обично слажу са Павићевим или општеприхваћеним у тароту, а понекад служе као илустрација порука јунака: *Обешени*, на пример, значи поруку Орланда: *Свешћ се чииа наоичке. Све је јасно*. Јер, каже И. Калвино, карте значе свашта, све зависи од тумача.

Италијански писац гради универзалне приче, уз помоћ карата препричава најпознатије митове и легенде, дела светске књижевности. Све може да стане у те карте, које представљају део заједничке судбине. Зато карте претходника често буде успомене код Калвинових јунака, зато свако ко покушава да извуче своју карту за властиту причу види да је она већ уграђена у туђу, тако да се постиже ефекат укрштених судбина. Појединачна прича испадне заједничка, испадне универзална, што потпуно одговара постмодернистичкој тврдњи о немогућности причања нових прича.

Милорад Павић гради од карата роман, и прича „романцу” о својим јунацима. Код њега свака карта, осим тога што носи познато традиционално значење, представља датост којој свака гатара придодаје нешто своје и везана је за конкретног јунака приче: *Луѓа* је прича о Софронију Опујићу, *Цар* – о Харалампију Опујићу, *Правда* – о освети младог Тенецког. У свако поглавље писац

уплиће назив карте као апстрактни појам или пак уноси опис пејзажа који подсећа на слику на карти (*Месечина*). За разлику од И. Калвина који тврди да ниједан шпил тарота нема на XIII аркани натпис *Смрић*, нити Павић-сликар, нити Павић-писац избегавају да именују ову карту, и у овом случају стварајући своја правила игре.

Занимљиво је упоредити начин на који писци уводе у своју причу Ђавола. И. Калвино тврди да је ђаво једини који уме да цени све што је укрштено и дволично, и зато можда ни код Павића он нема изразито негативну улогу. За оба дела карактеристично је и суседство реалног и чудесног, „бескрајност” прича (приче о Фаусту и Персифалу код Калвина и прича о Опујићу код Павића).

У многим Калвиновим причама јавља се Град, у којем се види све и где се праве избори, град који контрастира са шумом – најчешћом „декорацијом” за приче о разбојницима, тајанственим сусретима, непознатим и туђим пределима. Цариград код Павића има вишефункционалну улогу, јер писац покушава да споји у њему и апстрактни град могућности, и Цариград српске традиције, и свој сопствени, грађен павићевском традицијом Цариград.

Вечите приче из дела И. Калвина можемо срести и на страницама *Последње љубави у Цариграду*: прича о Едипу и Јокасти јавља се у епизоди о Растини Калоперовић и њеном сину Арсенију (који, за разлику од митског јунака, жели да убије свог правог оца, Харалампсија Опујића, али то не чини). Трансформација мита и традиције, карактеристична за литерарни поступак српског писца, присутна је и у овом његовом делу.

У *Последњој љубави у Цариграду* национална традиција чврсто се преплиће са оригиналном Павићевом традицијом. Као пример може да послужи *Илијада* коју чита Авксентије Папила и којој се касније чуди старији Опујић. У украјинском преводу она је дата у стиховима (у хексаметру ју је изузетно лепо препевао Иван Лучук), мада се у оригиналу јавља у прозном облику. Та чињеница (прозна организација текста *Илијаде* код Павића) била је подстицајна за размишљања о уметничкој функцији тог фрагмента.

Читалац Павићевих дела брзо ће препознати причу о ино-рогу из *Коња Светиої Марка* која у приповеци има једноставнији облик и испричана је на нижем стилском нивоу. Ако се пак сетимо љубави писца према стваралаштву Гаврила Стефановића Венцловића, онда ћемо у *Илијади* препознати Венцловићеву причу *Инорої. У Последњој љубави у Цариїраду* Павић готово да цитира славног беседника, сачувавши ритам његове прозе и свечани тон (зато његова *Илијада* не сме да изгуби прозни облик), мада целу причу преусмерава. Док код Венцловића инорог чини воду не само слатком, већ и лековитом, код Павића се пажња усредсређује на један нови моменат: вода се замути, а кад се разбистри, у њој се може видети будућност. Ко савлада жеђ, видеће је као на длану. (Иначе, савладавање жеђи, у том броју жеђи знања, чини чест елеменат у наративној слици Павићевих романа).

Као и *Сеобе* М. Црњанског, *Последња љубав у Цариїраду* јесте роман о судбини једног национа. Харалампие Опујић подсећа на вечитог ратника Вука Исаковича. Софроније Опујић са својом *малом ілади која завија као бол іод срцем, или неким малим болом, који се буди као ілад у души*, са сталним тражењем свог идентитета подсећа на Павла Исаковича, који жуди увек за немогућим (било да је реч о његовој покојној жени, о Црногорки зелених очигу и трепавица боје пепела, или далекој Русији где ће, нада се он, сви пронаћи срећу). Сам почетак романа (*Луга*), са описом живота и навика младог Опујића, кореспондира са страницама романа М. Црњанског посвећеним опису српских официра који такође ратују за туђе интересе, воле лепе коњаничке одоре, и сигурно су кадри (чудаци за остали свет), као и Опујић, усред зиме спавати под колима да не би из кола дизали своју кују са окотом руског хрта. Павићеви јунаци су мало префињенији, образованији од својих претходника (М. Црњански вели да се не може од једног официра очекивати да зна за Хорација, а овде се чита баш Хорације), што опет не смета Харалампиију Опујићу да наивно приупитује ордонанса, поистовећујући причу из *Илијаде* са стварним животом.

Прича из *Сеоба* о сасвим „питомом” вампиру Аркадију, која приказује његову појаву без вела тајновитости и мистике, као нешто што чини део слике света ондашњих људи, слична је причи о повампиреном Харалампљу Опујићу, који ни сам није свестан своје промењене природе док се не деси последња љубав у Цариграду...

Има сеоба. Смрти нема! Вечито тражење идентитета, властитог места у свету које резултира сталним путовањима, једна је од главних компоненти у духовном портрету јунака романа српских писаца. Одговор опсенера на Софронијево питање о могућности испуњавања жеље јесте нека врста одговора на трагичну судбину јунака *Сеоба*: *Бој кад хоће некоја да казни, обдари ја у исти мах и испуњењем жеље и великом несрећом.*⁶⁴

Трагизам потуцања по туђим земљама, ратовања за туђина добија код Павића једну додатну димензију. Док Црњански сагледава коб својих Срба у универзалној перспективи, Павић говори о располућености националне свести својих јунака. За једне од њих, реч „наши” значи Французе, за друге пак Аустријанце. Срби ратују између себе, доказују се у рату и ривалству са другим Србима. Није узалуд „лепа приповедача” карловачког шерета о опклади двојице Срба преплетена са причом о двобоју између Авксентија Папиле и капетана Опујића. И као епитаф Папиле звуче речи: *Је ли, зашто смо ми Срби ове жабе јућали?*⁶⁵

Занимљив и захвалан предмет за истраживање јесте и традиционална симболика света код Срба чије елементе налазимо и у *Последњој љубави у Цариграду*, што би могло бити посебна и изузетно подстицајна тема.

Ништа мање занимљива за анализу није властита пишчева традиција коју Павић гради сваким новим делом. Ради се не само о аутоцитатности и прихваћеној и разрађеној постмодернистичкој тези о препричавању старих прича. Пре је реч о посебном књижевном свету са својом сопственом историјом и митологијом, инспири-

⁶⁴ Милорад Павић, *Poslednja ljubav u Carigradu*, Београд, 1997, 19.

⁶⁵ *Истио*, 81.

саном стварним светом и стварним догађајима, од којих неки имају за писца нарочиту важност и зато заузимају повлашћено место у његовим делима. Користећи различите облике приповедања, писац је доследан у свом враћању неким сталним темама које су везане за његово животу и интелектуално искуство. То су, на пример, размишљања о идиоритмцима и општежитељима, о улози музике, језика и традиције која налазимо и у *Последњој љубави у Цариграду*.

Узајамно прожимање свих споменутих традиција могуће је пратити следећи пут главног јунака Софронија Опујића. Прилаз делу одређен је пишчевим коментаром да тарт мистичну снагу и езоџеричну мудросћ досеже кроз 21. иницијацију 'Луда', симбол оне карће која је у истии мах нулћа, средишња и последња карћа 'Велике ѿајне' Тароћа.⁶⁶ Дакле, карта број 1 за писца је луда (Песник) Софроније Опујић који трага за идентитетом (*Бој је Онај који Јесће, ја сам онај који нисам*)⁶⁷, жели немогуће, и губећи велику глад испод срца, губи духовни ослонац; постајући обичан човек, јунак губи љубав и свемир у себи. Његова се несрећна судбина донекле да наслутити по опасци о куји руског хрта којој јунак уступа топло место у колима, што опет иде у прилог тези о својеврсној „затворености” пишчевог књижевног свемира. У овом лику укрштају се многе теме карактеристичне за стваралаштво познатог српског писца, и протагониста *Последње љубави у Цариграду* сам по себи може да буде тема посебне студије о односу рационалног и ирационалног, духовног и чулног, о женском и мушком начелу и њиховој митологизацији код Павића, о цивилизацијским вредностима Срба, о утицају византијске, грчке баштине на развој српске културе. Унутрашња подељеност Опујића, умешеног од две крви, српске и грчке, проузрокује и посебну слику света коју он види разроко.

Последња љубав у Цариграду је роман укрштених судбина породица Опујић, Тенецки, Калоперовић. Јунаци се

⁶⁶ *Исћо*, 6.

⁶⁷ *Исћо*, 11.

крећу у условном, мада тачно одређеном географском и историјском простору. Датуми који обележавају преокрете у судбини јунака никако нису случајни. Прича о завршеним породицама почиње 1797. године, када је пала Венецијанска република (датум пада једне царевине, добро познат читаоцима Павићевих дела). Датуми великих Наполеонових пораза поклапају се са датумима преокрета у судбини јунака. Одређен је и правац кретања Опујића – то је најчешће северозапад (правац, који води у непознато), а то вуче за собом још једну посебну тему о симболици страна света у роману. Избор места радње такође није случајан – нити Трст, где се налази породично гнездо Опујића – нити Земун Тенецких. Није безначајна ни улога Дунава реке која се улива у море будућности. У већини случајева градови, где вољом писца бораве јунаци, везани су за победе и поразе Наполеонове војске. Посебно место заузима Цариград, иначе повлашћен у стваралаштву Павића, град где се судбоносно срећу јунаци његових дела, град славних коња Светог Марка, град о којем је писао Венцловић, Цариград, добро познат и у српској народној традицији.⁶⁸ Уз све то, уз одређеност простора и времена, читалац осећа да се налази у паралелном, фиктивном простору који је пре свега услован. Доприноси том утиску и то да се јунаци крећу у скоро безљудним пределима као да на свету не постоје други људи, људи чије судбине немају утицаја на животне приче главних јунака романа па су стога неважне. Не постоје епизодни ликови који би дочаравали атмосферу времена, има места само за оне, чије се судбе укрштају у судбинском квадрату.

Кроз приче својих јунака Павић говори о поразу и победи – теми изузетно честој у српској књижевности с краја XX века. Јерисена се заљубљује у Харалампиа Опујића кад он постаје губитник: победа, тврди писац, нема деце, она има само очеве, док је у случају пораза обрнуто, опет преиспитујући на такав начин вредност историјских дога-

⁶⁸ Видети на пример: Љубинко Раденковић, *Симболика свећа у народној мајици Јужних Словена*, Ниш, 1996.

ђаја у животу народа. Мада се његови јунаци крећу углавном европским ратиштима или траже своју судбину у Цариграду, писац се стално враћа на судбину Срба, на њихово место у свету, на етнопсихолошке особине које су умногоме определиле њихов историјски пут. Приказујући Србе као народ војника, писац кроз причу официра Опужића предочава суштину ратничког погледа на свет: ... *Људи се деле на оне који убијају и оне који мрзе. Ми, војници, ми смо онај недаровитији сој који убија, обична фукара према оним даровитијим моћницима који умеју да мрзе. Човека можеш научити да се служи сабљом брже него виљушком. А мржња је ствар која се учи покољењима. То је дар... Дар ојаснији од сваке сабље.*⁶⁹ Ово размишљање о одсуству дара мржње код ратника и о улози оних који њима владају није лишено национално-историјског обележја, и зато Опужић-отац очекује од сина питање кад ће се Срби спасти несреће, за које је већ спремио одговор: *Када не буде српској ковчега да се неће у чамац преобразити, ни илвие у Србији за које се неће чамац везивати.*⁷⁰ И поред све своје универзалности, експеримената са формом и начином читања, лудистичке нијансе, нових функција којима писац обогаћује жанр романа, *Последња љубав у Цариграду* не губи своју дубоку повезаност са српском књижевном традицијом и везана је истовремено за најактуелније догађаје садашњости. Карте тарот не само оживљавају прошлост, не само да проричу будућност својим читаоцима, већ *служе наојачкој изградњи прошлости.*

Анђео Ваге, сматра И. Калвино, бди над равнотежама. У роману М. Павића *Последња љубав у Цариграду* постигнута је равнотежа између европске и националне традиције, између класичног и модерног начина приповедања. Дело, које као и други пишчеви романи даје одговор на нека суштинска питања свога живота, у исти мах постаје универзално, дајући одговоре и на суштинска питања живота својих читалаца, на суштинска питања развоја модерне књижевности.

⁶⁹ Милорад Павић, *Poslednja ljubav u Carigradu*, Београд, 1997, 164.

⁷⁰ *Исио*, 165.

Прича између четири зида

(*Поеџика зайвореної йросџора
у йријовейкама Горана Петровића*)

*Сами бирају. Нека сами,
сџоља или изнуџира,
разлику и увиђају.*

Ове речи разводника Симоновића, „светог Петра” из приче Горана Петровића „Испод таванице која се љуспа”, ненаметљиво упућују на дилему, пред којом се налази писац бирајући повлашћене просторе своје књижевне стварности. Споља или изнутра? Где ће јунаци доживети блесак спознаје: између четири зида или на планини, међу морским таласима, у прашуми? Писци најчешће дарују својим ликовима различите могућности; не ограничава њихово кретање ни Г. Петровић. Међутим, пажљивије загледавши понеке затворене просторе у приповеткама различитих периода његовог стваралаштва, можемо запазити законитости, карактеристичне за пишчев књижевни свет, као и знакове, који указују на промену перспективе у прилазу свакој од постмодерних реалности. У овом прилогу за путопис затвореним просторима Петровићевих приповедака посебна пажња биће посвећена соби, галерији и биоскопској сали, хронолошким редом њихове приповедне изградње.

Четири реда столица, са програмом на сваком седишту. Ту су јунаци приче „Речи” слушали ћутање, које је емитовао радио-апарат. Соба затворених прозора, које би домаћин одшкринуо због врућине – и онда, *за џиџх не-йријайџних йауза, званице су се од сџољне време браниле йолуџласним разџвором*. Простор приче подељен је на два неравноправна дела: повлашћени унутрашњи простор, где се одвија сусрет са музиком тишине и где речи звуче

и значе, и спољашни – пун неидентификованог жагора и неодговорне поплаве *бајшова и друиш ирица*. Соба јунакиње, сва од РЕЧИ, има крај прозора СИТО да се просеје спољна врева. Градској граји се супротставља музика тишине, бесциљним батовима – пуноћа речи. Однос између светова је јасан, а уметност врхунског сензибилитета која се гаји иза затворених (или бар ситом заштићених) прозора, не жели да напусти помало нестварне, наглашено лишене одлика реалног света просторије. *Горњи и нижњи* свет оглашавају се звуком или тишином. На антиномији мелодије и вреве држи се конструкција приче, која се одликује постмодернистичким избором зачудних ситуација и простора – симулакрума. Изузетна улога намењена је језику приповетке: додир речи замењује овде додир тела, а звук маргинализира значење.

Друга Петровићева приповедна збирка *Ближњи* почиње причом „Слике са изложбе”. Избором наслова писац упућује своје читаоце на разлику у перспективи: док је у „Речима” био важан звук, овде ће у првом плану бити визуелно. Опет се окуљају гости, овај пут у галерији – али они, за разлику од званица из „Речи”, стално нешто говоре, *без јачеј разлоја*. Пажња коју наратор поклања опису светлости у тој просторији, још једном упозорава: звук је неважан, безначајан. Раствући жамор као да пркоси необичности изложбе: зидови галерије су празни. И онда помоћни радници уклањању са прозора засторе и нестаје блештавог осветљења. Гости се налазе у ситуацији кад прозори постају отвори у свет – оне очекиване слике са изложбе. Људски животи приказују се као уметничка дела у својој непоновљивости, драматичности или обичности. Писац мења перспективу: сада је повлашћени простор истине – споља, откуд долази светлост. *Напољу је, видело се кроз окна, све било као и увек. Само се сада, из ове ѿапе, ѿо све чинило јасније, изразијије. Прозори су ѿрихвајали своје видике.*

Из перспективе изолованог „елитног” простора галерије поштоваоци уметности гледају живу реалност, смештену у „рамове” отворених прозора. Једино у западном крилу галерије капци нису отворени, али баш тамо

окупљене подилази језа, они *стиреје од тшока који се не види, али сигурно, носећи све и сваиша, подмукло ваља време... стирахују пред просирансивом, шито се право из рада, несметано, без иједне прејреке, шири ка неизвесном...* Тај јац влада око слике унутрашњег дворишта здања, где у локви мокраће старог бескућника плива кружница месеца. Мењају се догађаји у јужном прозору, само несрећни пар са дететом не може да се отме од усуда. Највише званица окупило се пак око непромењеног призора у источном прозору – у оном који је гледао на црквену порту. Ту се тискају, тражећи место *до скуша оној далекој, несиварно тшолој свишкања*. Међутим, када се јавља вештачка, блештава светлост, свих дванаест прозора изгубе се у белилу стропа, зидова и мермерног пода. Нестаје чаролија откroвења: застори су неприметно намакнути; између споља и унутра опет нема пролаза. У причи „Слике са изложбе” улогу правог задобија *живи свет, ухваћен у рам прозора који му дарује статус уметничког дела*. Свет ведре јесење вечери, која је остала пред раскриљеним вратима, заједно са безбројем шушњева. *И небеских тшрошица*.

Споља или изнутра? Одговор на једно од важних поетичких питања покушаћемо да нађемо у најновијој приповедној књизи Горана Петровића *Разлике*. Почев од прве „аутобиографске” приче „Пронађи и заокружи” писац се стално враћа проблемима писања, зато је сасвим логично да баш у њој потражимо „упутства за читање”. Кад се наратор сећа читалачке страсти која га је нагонила на гушење испод јоргана, сазнајемо: *Многа времена касније, о тшом сам тшисао ујоређујући овај свети са месшом, иде се само узима ваздух за књижевност. А свети књижевностш са месшом иде се добија вршшоплавица*. Зидови од јоргана, који се стварају и укидају по жељи, довољно су моћни да покажу: без ваздуха стварности књижевност се гуши. И још: вртоглавица је заштитни знак света књижевности. Некад је наратор наглашавао да се у реалности САМО узима ваздух, али је питање, да ли исто тако мисли и аутор *Разлика*...

Три од пет приповедака књиге носе наслове – „координате”: „Испод таванице која се љупса”, „Изнад пет тро-

шних саксија”, „Између два сигнала” – омеђујући простор књиге, који се налази у њиховом оквиру. Наслов „Богородица и друга виђења” најављује причу о чудесном и стога свеприсутном, а уводна – „Пронађи и заокружи” – упућује на начин читања *Књиге Разлика* и других дела истог писца. И кад стигнемо до изјаве: *А није ме ни до сада сасвим напустила сјаја жеља, чак се некада и понадам како није касно да постојанем професионални фотодограф или дубњар* – сетимо се „Речи” и „Слика са изложбе”. Прва од њих прожета је доживљавањем света кроз звук, мелодију речи, тишину и вреву – карактеристичним за музичара. Друга пак представља читаоцу талентованог фотографа који не само зауставља тренутак у слици, већ ставља у њу оно што се десило пре тога и оно што ће се збити касније. Међутим, наратор из „Пронађи и заокружи” ипак је постао писац. Писац, који је остваривши жељу да буде музичар и фотограф, постао диригент и сликар. У свету *Разлика* постигнута је хармонична равнотежа између Унутра и Споља – простора који се јављају у свакој од приповедака, сваки пут на посебан начин.

У „Испод таванице која се љупа” Горан Петровић ствара микроскомос биоскопа – сале илузија коју од живота и историје дели тек прашњава завеса. Ликови су толико препознатљиви да се јавља сумња да ли могу да буду „реалистички”. Бог приче – њен аутор – успоставља ред, према којем јунаци на чија је лица пала макар једна трунчица са *таванице која се љупа*, постају ликови у том зачараном простору књижевности. Ако има ширег размака између редова, наглашава наратор, мора се направити и пауза у причању, на причу о пројекцији навикава се као на таму у сали...

Прича следи живот на један необичан, буквалан начин, и заварани тим привидним миметизмом читалац понекад не опажа да књижевност успоставља овде своју реалност... У временском смислу приповетка је подељена на два дела историјским догађајем, чија се година „намерно” не спомиње, као што њен књижевни *просјор* дели завеса. Изашавши из биоскопа, јунаци се налазе са

сйварносне стране огледала, док у његовој тами пребивају са оне друге. Тамо је све подређено законима завршеног, промишљеног света. Тамо у првом реду седи Аврамовић, Човек Бабушка, а иза последњег – мада се и он рачуна у публику – кино-оператер Швабић. А између њих простире се читав свет љубави и злобе, примитивизма и уметности, пијанства и тихог лудила – свет од А до Ш – буквално, јер су сви јунаци смештени азбучним, *ћириличним* редом, непогрешиво (мада и њихови животи – како их слика писац – захтевају баш такав распоред). Нећемо ипак сазнати ко седи у шестом реду (који се чак не спомиње). Ако то није сам наратор који не каже, где је његово уобичајено место... Његово смештање у било који ред, међутим, пореметило би идеални ред азбуке... Једино ако приповедач нема име?

Напустивши салу након (или усред) пројекције филма, чији наслов и жанр остају тајна за читаоце, јунаци испуњавају своју „праву” судбину. Разлике су поштеђени само Фазан и Христина, земља и небо, који се држе једно захваљујући другоме. Њихова се „спољашња” прича огледа у оној „унутрашњој”, скоро без разлика. Јер се они *поклањају са људима*... Ромео и Јулија из представе са срећним крајем, једино они одржавају равнотежу. Други нестају на овај или онај начин: узалудно покушавају да нивелишу стварност, нестају међу облацима, гину на ратиштима и одлазе у далеки свет... На крају, напуштен и од разводника Симоновића, биоскоп на својој последњој пројекцији прима једино Швабу Монтажу и оне који никад нису били гледаоци – па тако нису ни ушли у свет приче о њему. Премијера Швабићевог филма који се састоји од фрагмената мноштва расходованих филмова – могући је пример сјаја и беде постмодерне интертекстуалности, још један покушај стварања метатекста.

Читалац Петровићеве приче неће наћи у њој описе низова седишта: они се замишљају по људима који заузимају *своја* места, остављајући иза себе ред или неред, празнину или залепљене жваке. Чућемо (*иако није књижевно ујуишно*) како наратор опонаша звук који прати

устајање гледалаца: *клај-клај-клај*. Звук који звучи час као аплауз, час – као злокобно репетирање пушака. Нећемо сазнати скоро ништа о филму који се давао: *Како већ рекох, не моју да се сећим наслова приказиваног филма. Мада, кад боље размислим, ни то не би било од пресудне помоћи, јер не моју да докучим ни шта је од свега реченог био сам филм, шта историја, а шта покушај да се нешто исприча. У поновљеној „с друге стране огледала” причи (приповетка се састоји од 50 фрагмената, где кулминација – пројекција – почиње у 25. одсечку) редослед исказа промениће се по логици огледала: *Те је ред да тако буде и у овој повести. За коју нисам више сигуран колико је прича, колико је историја, а колико филм, монтиран од мноштва олако одбачених иа расходованих кадрова...**

Након прича о соби за слушање ћутања и музике тешине, о галерији за гледање кроз прозоре, долази прича о биоскопу где се гледа *антиролошки* филм без наслова, а заправо се разабире људске судбине, *ред по ред...* Уметничка дела – повод за окупљање – постоје у свакој од њих управо својим одсуством: ништа се не чује у соби, сјају белином зидови, строп, под галерије. Сам филм је потпуно неважан, макар о њему наводно пишу новине. У причи из *Разлика* најважнија је таваница. Не завеса у коју се упуштају они који излазе и улазе, не бочно осветљење нити чак сам светлосни зрак из прозорчића кино-оператера. Најважнија је предивна штукатура са представом васионе. У моменту највеће напетости, кад престану сви звуци, чује се само шум љуспања креча: *Под нарочитим углом, у светлосном снопу пројектора, раније се могло видети да одозго, са цивилизованог Сунца и Месеца, са планета и сазвезђа, пада фини, млечни прах, белги и ситинији од сваког пудера... Упорно, саблазно сити, сигурно и пада када је приказивање филма прекинуто... Као да би све на свету да помири, да сакрије трајове, да ублажи боре око очију и усана, да обели наша лица.*

Биоскопска таваница са дивном штукатуром – то је небески свод који подсећа на прави и оно што је изнад

њега. И кад га „привремено” прекрију, он ипак остаје. Плафон – ова васиона, створена грешном људском руком – није ли то једино могуће небо приче о књижевном биоскопу са свим тим књижевним судбинама? И писац је свестан његове висине, улоге која је дата измишљеном, књижевном свету...

У „Речима” затварају прозоре пред животом, у „Сликама са изложбе” – отварају, док у причи о биоскопу једини прави прозор чини управо *таваница која се љусти*. *Увек ми се чинила као део нечеја веће, нечеја нејојамно великог, ја најчешће нисам знао да ли да жалим што је нама, овде, само толико пријало или треба да се радујем што и толико имамо.*

Прозор Петровићеве таванице остаје отворен да би читалац, осетивши на лицу њен невидљиви бели прах, могао да погледа небо и упути му питања која одлазе негде *Изнад ње и широких саксија...*

Писање љубави на води Дунава (Ако је то љубав Михајла Панџића)

На недавној књижевној вечери млади, али већ признати песник одговарао је на питање када он пише своје песме. „Негде око 4 јутро”, рекао је, „кад су већ легле ноћобдије а нису се пробудили ранораниоци. Кад се угаси последње светло у згради прекопута. Тад је нека посебна тишина...” Да би ослушноо себе, песник бежи у самоћу, која је најинтензивнија баш у те сате. Читалац који ће послушати упутство које стоји на почетку књиге Михајла Панџића *Ако је њо љубав* („*Чиџаџи у чеџири саџа ујуџру*”) урадиће то, највероватније, да би од самоће побегао. Чека га уточиште у причама, које ће га примити без сувишних питања, пријатељски.

Након првог читања збирке *Ако је њо љубав* – а било је то једне лепе вечери – осећала сам се као после опустеног разговара уз кафу, кад чашица приче учини одморним и испуни неком топлином. А кад се тако осећате, није вам стало до потраге за разлозима осећања, можда баш зато и није једноставно писати о књизи *Ако је њо љубав* која поседује необичну лакоћу комуникације. Сад ми се чини да упутство *Чиџаџи у чеџири ујуџро* открива још једну особину те књиге: нестварност стварности, лелујавост мисли, на граници ноћи и јутра, будности и сна, јуче и сутра. Нова читања убедила су ме да је реч о једној посебној књизи, врло компактној без обзира на њену фрагментарну структуру и само привидну неповезаност њених делова. Наравно, читалац ће одмах уочити тематско јединство прича (све су оне вариације на тему љубави), као и *хм*, које обележава сваку од њих. Међутим, осим формалних и лако уочљивих тематских обележја све приповетке повезује у Књигу јединство приповедног гласа, расположење које ју прожима. Присуство Приповедача одаје и то увек различито *хм*, које може да означава,

како је љубазно објаснио љубопитљивој читатељки сам писац, двоумицу, или недоумицу, у сваком случају, неко стање недефинисаној значења, али оној значења које се ни не може до краја дефинисати. Е сад, то јесте у вези са насловом, који такође релативизује основни појам, и ипак се о њему. Јунаци свих прича имају неку животињу, кључну, коренску двоумицу, и она продија у тој уздаку. Јер, иако је, хм није реч, то је више неки уздах, више неки превербални јест, хм се изговара више на нос него на усне, и не артикулише се прецизно, то је заправо ономајојеја нечеј (не знам увек чеја) што носимо у себи.

Хм је мање и више од речи, оно је нешто иманентно присутно у Пантићевим причама о љубави, несигурно, као покушај да се одреди флуидна суштина те неописиве појаве, понекад иронично, увек запитано. Ја љубав многу дефинишем – одговара на питање о дефиницији љубави нека изразито нашминкана жена. За јунаке прича љубав је поседовање, нека врста елемента размажености полној бића човековој, љубав је мислима на некој, љубав је мешко, меланхолично одмицање од прејаккој извора свелости, проширивање и продубљивање животиња. Љубав је нешто више од објашњења, љубав је оно што остаје после свих објашњења. Љубав је нека врста Бога, или сама суштина Бога, зрачење из средишта те вечне суштине. Љубав је за свакој нешто друго. Љубав је цитат из омиљене књиге и стварност. Љубав личи на срљање, прекознавање, стајање до обневиделости, а ипак није тек мало измењена равнодушност ништа безинтересно давање. Испод прича о ликовима љубави, као река понорница испод велике реке, тече прича о писању као параеротској вези са књижевношћу. То нису само сведочанства потраге за љубављу, већ и записи о потрази за причом у којој се све завршава.

Ако на тренутак напустимо сфере емотивне рецепције дела, што није лако с обзиром на пишчеву приповедачку вештину, запазићемо да ова књига има структуру, која сигурно није случајна: приповетке су подељене у „групе“ (да не кажем циклусе, јер би онда вероватно постојала нека формална линија разграничења, оштрија од

интервала у Садржају). Тражећи заједнички именитељ за те приповедне целине ушла сам у сферу опрезних претпоставки које, *хм*, не морају бити тачне. Попут њених колебљивих јунака-наратора, књига не даје читаоцу (бар не увек) сигурне сигнале. Једино у случају приповедака о Горјани Потокар одмах ће бити јасно зашто су се три приче нашле у једној групи. Заједничка тема, заједнички јунаци, прича, испричана из три приповедне перспективе које чине да лик јунакиње буде сагледан у својеврсном трокришном огледалу, кроз „сведочанства” двојице заљубљених у њу мушкараца и објективизовану причу у трећем лицу. Само нећемо сазнати како све то види сама Горјана Потокар. Можда зато што је она *лик*, „савршен, готов за причу” и зато је приповедање из њене перспективе дато само у наговештају, а заправо није могуће?

Прозирност разлога за издвајање приповести о Горјани Потокар може да буде сигнал да потражимо мање видљиве разлоге разврставања осталих приповедака. У случају других „приповедних констелација” нећемо тако лако докучити шта их повезује у целину. Сумња у сигурност било чега што има везе са доживљавањем обележава Пантићеву књигу. Тако „Мачке”, „Претпазничко вече”, „Кратки излет” могу да се читају као приповетке о „савршеним женама” и њиховим нимало једноставним животним путевима. Приповетке „Или тако некако”, „Крај часа”, „Како је Љиљана срела ђавола”, „Црна субота” представљају страст као необјашњиву, опасну прекретницу. У њима има места за ирационално, тамно, болесно, али препознатљиве књижевне ситуације (сусрет са ђаволом, болесна неприлагођеност свету, еротске фантазије инспирисане лепотицом са насловне стране) добијају необични – управо због своје свакидашње обичности – облик. Можда, због тога што смо већ читали о томе, а доживљено у књижевности постаје део животног искуства...

Пет прича из последњег „сазвежђа” („Окренуо сам се према зиду и наставио да спавам”, „Татарин у *Мейроу*”, „Стопе Гргура Нинског”, „Духови на Новом Београду”, „Зграда коју стално сањам”) тематизују чудновате појаве,

често ониричке природе, необичне аналогije, коинциденције. У овим приповеткама оне не изгледају зачудно, немогуће, и неће да помере јунаков живот из лежишта. И увек се ту негде налази књижевност – Лаза Костић и Гете, Јаков Игњатовић и *мними лииератиа из ваљевске Беле и луде куће*, Слободан Новак и Добриша Цесарић, романтичари и Кафка. Препознатљиви су и пејзажи и ликови, а ипак слутимо да није све видљиво оком и *хм*, артикулисано.

А кад се после тога вратим првој „тријади” прича, могу претпоставити како оне чине својеврстан увод који најављује главне теме књиге. *Ако је тио љубав*, као да сугерише писац, неће бити књига о необичним страстима, нити књига о привидима љубави („Међу зверима”). То неће бити књига о јаким мушкарцима и изгубљеним женама нити књига о вечној љубави као о вечном заједничком животу („Ако је то љубав”). Ово неће бити класична књига о љубави, јер приповеда о временима која јој нису наклоњена. Не, то ће бити књига о писању као дисању на шкрге („Писмо из 1999”). У свакој од тих прича уочићемо нит која их повезује са другима: тема емиграције, коб фаталних жена, замена улога у мушко-женском савезу, још понеки мали сигнал. У последњој од прича – својеврсном епилогу – укрштају се љубав и смрт, али не на начин на који се Ерос и Танатос најчешће повезују у уметности. Немање љубави, бекство од љубави постају кључни појмови за тумачење судбине приповедачеве мајке. Налазимо овде и време кад нема љубави, познате из претходних прича фигуре и призоре, ониричке и необјашњиве, оностране појаве, и Блокове Новог Београда, и писмо, убачено у причу. Резиме књиге са више могућих питања, увек оправданих причом, дефиниција љубави гласи овако: *У смртии има нечеј ужасно једностиавној. Љубав је комѝликованија. И баш овде налази се одговор на једно од најбитнијих за приповедача питања: Писање је одбрана од светиа, и, више од тиоја, тиасање је вишии облик тађења над светиом и над самим собом, можда баш збој тиоја и тишем тиолико.*

Префињену провокативност књизи даје преиспитивање различитих књижевних прилаза теми љубави. Ми-

хајло Пантић оспорава стереотипне представе о женским и мушким ликовима, актерима љубавне приче. *Ако је ѿо љубав...* Уместо мушкарца-победника причама пролазе сметењаци, смушени типови, усамљеници и резигнирани сведоци догађаја. Жене обарају њихове руке, возе кола, зарађују док се муж не снађе... У тим приповеткама савршенство женског лика не подразумева – под обавезно – лепоту. Разводе се супружници који се воле, а повод за раскид брака је управо његово савршенство... Неспретна реч („Шамар Горјане Потокар”), општа сметеност („Мачке”), неодлучност – одлике су мушкарца-приповедача. *Шта сам оно хйео да кажем, да, све је ѿо у некој вези с љубављу... чекајше, ѿо сам већ рекао* – муца један од њих. Мада ни женски говор о љубави никако није сигурнији... Ђаво се може срести у самопослузи, а љубавни сусрет са њим завршиће се на исти јадан начин као и са сасвим обичним *йофрешним* човеком. Професор кога масовно обожавају студенткиње – један је од најусамљенијих јунака. Наратор не дели са читаоцем своје снове, себично их гледа у приватном биоскопу и заборавља ујутро.

Тихим, ненаметљивим приповедањем Пантићева *Ако је ѿо љубав* руши устаљене представе, митове о љубавној срећи и несрећи. Лепота у приповедачевом виђењу не гарантује успех у животу, савршенство не јамчи љубав, чак сама љубав не обећава да ће бити вечна страст и да се неће претворити у навику. Неприступачне, горде лепотице остају на крају саме, дар равнодушности не спасава од суза и празнине. Чак ако унесреће стотину заљубљених мушкараца, један ће унесрећити њих – а један је понекад, изгледа, сасвим довољан. Успоставља се нека равнотежа, о којој наратор/ка говори „након страсти”. Из те накнадне перспективе (Ако је то (била) љубав), кад се зброје победе и порази, остаје само помиреност са пропштеним шансама и... прича.

Судбину јунака књиге одређују како не-љубавна времена, која их одводе у друге земље или у унутрашњу емиграцију, тако и њихов избор, карактер, резигнација коју такође зову животном мудрошћу. Многе од тих прича,

испричане из „младаљачке” перспективе, деловале би ведрије, док сада, као успомена, оне носе наслаге сазнања шта је било *после*, у шта се претворила некадашња страст. Заљубљени се не пита шта је љубав, то је напросто оно што осећа. Речи *Ако је био љубав* у стању је да изговори само наратор из чијег је срца ишчилела лудост. Ретка књига, у којој је тема љубави, та најчешће рабљена књижевна тема, осветљена из више ракурса, али из једне емотивне перспективе. Дали је могућна аутентична прича о љубави? – упитаће се читалац. Искрени говор страсти звучи слатко за заљубљене уши, док је за друге превише патетичан. Како приповедати о некадашњим заносима и не клизнути у сентименталност успомене? *Где почиње сирасиј, ту пресиаје језик.*

Љубав је нека врсиа Боја – записаће један од јунака. За другог *Дунав је Бој...* Љубав је Дунав? Михајло Пантић је успео да одабере тон који непогрешиво одговара неухватљивој теми. Прича протиче као вода Дунава, моћног и тамног. Увек је ту, увек је иста, а сваки пут друкчија, особена, састављена од других капи. Писац налази такве ракурсе приповедања које чине природном причу без скепсе и горчине. *Зар није бесмислено писати о томе како је о љубави, заправо, немоћуће писати, и зашто о њој толико брбљамо... Писати о љубави није моћуће, савршенство остиаје иза било које приче, савршенство је неипричљиво, љубав је заједан жанр. Жанр, да...*

Можда зато, поред обележја припадности конкретном времену и простору, јунаци (а посебно јунакиње!) делују као књижевни ликови или чак персонификације књижевности, амблеми уметничких или филозофских тема. Ноам (по-амог?) била је лице са постера док приповедач-писац није створио од ње лик, спојивши у њему еротске митове уметности: од егзотичних жена до лолита. Књижевност је неодвојиви део нараторовог живота, она је уткана у њега. Зато су његове приче пуне отворених и скривених цитата, које он често доживљава као своје мисли. Потрага за генима његових лектира одвешће до Библије и Дантеа, Милтона и Томаса Мана, Борхеса и Бартелмија, али и до паралитерарних текстова.

Читање ових приповедака неосетно формира мрежу интертекстуалних релација са другим књигама из српске и светске књижевности. Асоцијације ће изронити негде из читалачке подсвести. Кад се зачује *шишиш*, издување лутке Маше подсетиће на цепни нож који се забија у бутину јунака из Басарине *Фаталне журке*. *Претипразничко вече* упућује на посебну везу са књижевношћу коју нуди ова књига. Књижевност се јавља као њена равноправна јунакиња, а не као алузија на већ прочитано, на Рилкеа, Брешана или Шантића. Јав и Мих – *који итрају један на један, на два коша – неипрестано је истии, један једини лик, подељен на два, један подељено са један једнако два* – то је слика двојника, алтер-его-а који се крећу пределима лирских романа. Нараторова жена која зна све о свом мужу (док он о њој – веома мало) и поред стварносних црта поприма понеке црте Књижевности. Такав се утисак појачава повезивањем прича уз помоћ мотива који се јављају у различитим жанровским обрасцима. Оно што у једном случају чини део фикционалне приче, може да буде детаљ биографије, и *vice versa...* Јунакиња (*Окрену сам се спрема зиду и наставио да сјавам*) имала је рашчешану крсту на колену (као Наом – *или ипак некако*, измишљена девојка) и ципеле старијег брата (мушке ципеле Горјане Потокар!)

Књижевност је ту као неки сан кога се не сећају у целини, као вода реке која је увек ту... Интертекстуалност не значи позив на александријску игру скривалица, писци и њихове књиге спомињу се у контексту који не тражи (пре)познавање дела. Сасвим је довољно што она чине део јунакове биографије. На пример, кад писац спомиње низ светских писаца или Милорада Павића, Горана Петровића, Давида Албахарија ово може да буде тек детаљ приче, а може да буде и много више од тога. Онда ћете се сетити да је приповетку о згради коју наратор стално сања а која, гле, постоји и у стварности, могуће довести у аналошку везу са насловном приповетком из књиге *Ближњи* Горана Петровића. Прича са поднасловом *леонцидипиљалио* као да је испричана Борхесовим ликом, са за-

чудним упутствима за снове, са пророчким сновиђењима о обарању руке, са ликом Пантића-професора... Није чудо што је та прича *одшета* даље, па се нашла у Тишминој приповеци... Прича о одласку мајке има тон који дозива у сећање Албахаријев *Мамац*... Случајно или не, сви ови писци воле да пишу о својим женама, баш као и Михајло Пантић, који такође делује, и то у различитим књижевним контекстима. Професор Пантић говори о схватању љубави у романтизму, један од јунака је у свађи са неименованим писцем *Новобеоградских њрича*, име аутора писма из 1999. – Миша Пантелић – помало подсећа на... (можда грешим?). Књижевни лик Михајло Пантић шета лелујавом границом између *Ја* и *не-Ја*. Та игра са својим именом и идентитетом дозвољава успостављање дистанце између наратора и писца, лирског јунака који говори у своје име и аутора који задржава право на посебан коментар. *Један од мојих мојућих ја* – тако бих одредила позицију аутора према јунацима у књизи *Ако је њо љубав*. Они проживљавају различите животе, али носе печат сличности, ма како се трудили да буду различити, као МХ и ЈАв. Као ЈА и МИ, иза којег се крије исто прво лице једнине. Приповедач посеже за причом кад тражи себе и кад од себе бежи, а писање је за њега начин самодефинисања и самопорицања.

Књиге знају да на неки магичан начин понављају судбине својих наратора, да личе на њих. Прича о њиховој улози у животу читаоца понекад је пророчки записана у њима самим. *За њу сам био један од мноштва, она за мене у глаку истио...* – тако почиње Пантићева прича о срећној љубави. И књига приповедака *Ако је њо љубав*, кад је боље упознате, неће бити за вас једна од мноштва. У љубави и књижевности важе иста правила. *Љубав је време, њре свеја време, сѡремносѡ да наше себично време ѡделимо са неким*. Ова књига вреди нашег себичног времена. У праву је јунакиња насловне приче: *Ниједна љубав се до краја не завршава*. Ако је то права књижевност.

Читање као авантура

(два записа о ирричколикој
и ремекделичној иррози Саве Дамјанова)

I

Сава Поси-Дамјанов и Бої,
између ирричке и ирриче

*Зашио је ио иако,
лукаво се заишиало у себи
наше избеумљено,
маиеријализовано Небиће?
Сава Пост-Дамјанов*

Чита – а није (само) читалац, пише – а није (ипак!) писац... Ко попут сенке прати сваког књижевника чим тај закорачи у пределе неког другог језика? Ко је тај дух, који неприметно (али неумитно) оставља отиске својих прстију на туђим делима, а читаоци тога нису ни свесни? Да, да: то је *наше избеумљено, маиеријализовано Небиће* – невидљиво, а присутно – то је онај који препричава-преписује туђе приче, позајмљујући им свој језик и глас, укратко: Преводилац. У времену декларисане, свепрожимајуће секундарности (која је већ постала опште место) интерпретације и варијације одавно су заузеле почасна места поред Оригиналних, Великих дела која знамо углавном у једној од безбројних националних верзија, свака од којих је – ипак! – оригинал дупликата! Иза сваке од њих стоји неко чији је задатак да верно следи, да прати у стопу Бога Приче-Писца. Да постоји – и да не постоји (што је прави задатак за *маиеријализовано Небиће*). *Зашио је ио иако?* – једно је од Великих, Вечних питања која море те невидљиве (а ипак сасвим реалне) духове. Али, ово питање стоји такође на почетку сваке узбудљиве авантуре преводјења и зато представља прави мото тексту рођеном дилемама представника те скоро анонимне, али све у свему

корисне врсте. Захваљујући њему настали су ови нуззаписи – случајни плод преводилачког дружења са причом Сава (Пост-)Дамјанова „Сава Пост-Дамјанов и Бог”.

Ако забелешке јесу случајне, сам сусрет није – украинска издавачка кућа „Пирамида” објавила је збирку *Бизарне приче занимљивих људи* у којој се појавила, у оригиналу и у преводу, и та „крхотина ремек-дела”. Истргнута из контекста своје књиге где је била окружена другим прич(к)ама, које су је, свака на свој начин, допуњавале, она се нашла у новом контексту и новој улози што је бацило на њу помало необично светло. (Пост-)Дамјановљева приповетка појављује се у тој књизи у окружењу нон-фикшн прозе, углавном – аутобиографских записа о згодама и незгодама, анегдота из живота познатих личности, испричаних њиховим јунацима – дакле, у улози приче која би – *volens-nolens* – требало да буде РЕАЛИСТИЧКА! Помало неочекиван обрт у судбини једне причке... Украјински читалац добио ју је „у пакету” са истинитим приповедањима (углавном из пера домаћих књижевника), једино још Павићева прича „Цветна грозница” даје тој „стварносној” збирци посебан тон. У ствари, „Сава Пост-Дамјанов и Бог” може се сматрати антологијским примером дубинског, *постмодерног реализма* који се не бави опонашањем стварности, већ се том стварношћу поиграва, заснивајући читаву фиктивно-фикцијску конструкцију на фактицитету. Јунакиња ових записа – (Пост-)Дамјановљева прич(к)а – представља у том смислу синтезу двеју реалности – Живота и Књижевности – које су за писца тек два лица једне, јединствене Стварности, њени Душа и Тело.

Посматрана из перспективе књиге *Причке* у којој се она појавила пре десет година, приповетка „Сава Пост-Дамјанов и Бог” несумњиво носи препознатљива обележја тог типично постмодерног жанра. *Вајински* уравнотежена, она вешто балансира на танкој граници која дели хуморно од озбиљног, игру од метафизичке запитаности. Као и многе друге причке творца тог жанра, и ова живи у знаку хармоније броја *два* – што никако није случајно, узи-

мајући у обзир да се као њихови писци јављају С. Дамјанов и С. Пост-Дамјанов. Ова прич(к)а има и двојицу главних јунака: један је Сава Дамјанов, касније – Сава Пост-Дамјанов (који још приде к томе и *дволичан*), а други – Бог, који се указује у два своја лика и у два – изразито различита-стања. Радња се – опет – састоји од два чина, у првом од којих *и́решѿиено-и́ијани* јунак неочекивано добије од Бога одговор на своје реторично питање, док у другом долази до замене улога и придев *и́решѿиен-и́ијан* прелази на Бога.

Елем, пред нама је прича која је истовремено и причка, рођена – као и њен Творац – у знаку Ваге, што је знак оног дубоког, истинског (а не стварног) аутобиографизма. Правило прво Веселе књижевности (*в. Причке*) каже: *одглуми самој себе, и́о јесѿи Некој Другој...* Дакле, главни јунак звани Сава Пост-Дамјанов прича о Сави Дамјанову, о самом себи и о неком другом. Тај Посвећеник Лажи кога упознајемо на почетку приповетке, стално се носи са свом *дволичношћу*, патећи због лажних љубави, лажних пријатељстава, а највише – због лажног живота који није његов. Та јунакова особина представља – као што сазнајемо касније – део Божанског плана, који га води преко Порока и Лажи ка Истини и Спознаји. Свет приче подељен је на два дела, што би донекле одговарало подели на сакрални и профани простор, али само *донекле...* Док је азурноплав поглед јунака стално уперен *ка небу*, Бог му се јавља *са гна* (ракијске флаше). *Мрачна* питања јунака (и његова јутра *обојена* алкохолом и мамурлуком) контрастирају са *свејлосним* одјеком божанствених речи. Духовно је нераскидиво везано за телесно: *мучне* онтолошке сумње које море протагонистов дух, могу да се ублаже тек заједно са *мучнином* и главобољом... Сакрално и профано сударају се (и прожимају) у том свету на неочекиван начин: чак узалудно помињање Бога није овде узалудно! Као одговор на (уобичајено) питање *Боже, јесам ли ја у сѿвари човек или и́ичка?* – долазе (изненађујуће) умне, истините речи које потресају нашег трагичног јунака. Друго његово обраћање Господу обојено је пак сакралним питањима, али иза јунакове жеље за одго-

вором на питање о Богу крије се још већа жеља да спозна сопствену судбину! Бизарност ситуације припремљена је контрастима са самог почетка приче: јунак се пробудио трештен-пијан, а понављање коментара *као и обично* појачава ефекат изненађења – приказивања Бога.

Бог у овој причи указује се не мартирима, не свецима – већ *ноћорној швалерчини, ноћорном алкохоличару и ноћорном лажљивицу*. Испоставља се да се он крио од јунака на дну флаша као на најпогоднијем месту за спознају! Стављајући знак једнакости – реч *односно* – између Порока, Лажи, Истине и Бога приповедач релативизира те појмове који имају у његовој причи сасвим посебна *ad hoc* значења. *Троличан* Бог јавља се на почетку, кроз сопствену еманацију из флаше, као *Дух Свети*. У „другом чину”, попивши преосталу ракију, трештено-пијани Бог указује се у највољенијем лику, лику *Сина*. Страшна онтолошка сумња која највише мучи Дамјанова-јадника односи се пак на *Боја-Оца* – јединог који се у причи не појављује (?) и не профанизује. Тачније речено, он се појављује у лику самог Саве Дамјанова који посматра пијаног Бога са саучешћем и нежношћу. То је његов Бог, Мученик-Син, Бог Дамјанова-јадника. Бог који не само што је склон свим јунаковим пороцима, већ га и надмашује у томе! Сад је он *ирешћен-ћијан*, а наш јунак, божански спокојан, окреће се на *друћу* страну и препушта праведном сну, ослобођен огорчености, главобоље, страха. Сад је он – тај Бог коме је дарована власт да опрашта или кажњава. Он је тај ко је опростио свом Богу пијанство и ситна лукавства...

А сада долазимо до питања које смо поставили (као и трагично-јадни јунак) на самом почетку текста. Прво – и пресудно за ове забелешке – *Зашћо је ћио ћако?* – односило се на придев *ирешћен-ћијан* који се непрестано јављао у причи. Зашто јунак није био *ћијан ко мајка, ко земља, ко Рус*, није био *нацврцан, заливен* већ – као и његов Бог – *ирешћен-ћијан*?! Баш тако, са цртицом? Сетивши се 3. правила из *Дискурса веселе књижевности* које гласи да *Текстћ иредствља сућер журку, на којој свако хватћа оно шћио сам хоће* дозволила сам себи претпоставку да *ире-*

шиен-ијан – који по подсвесној аналогiji асоцира на *ириен-сиасен* (са цртицом) – може да се прочита као алтернатива традиционалном путу спасења! Дакле, *ириен-ијан* (Дамјанов-јадник!) биће *ириешен-сиасен*...

Ова причка нема амбиције да буде „прича” – на то указује и коментар на њеном крају (уосталом, ако је веровати аутору *Прички*, *ниједна* прича *никада доиста није написана!* Читалац неће сазнати *иша* је било, *иша* се збило *post-festum* – и шта је заправо подарило јунаку идеју да се заувек веже за племенито-светачку титулу *иоси*. Та титула даје му још једног Себе да би ублажила усамљенички бол његовог уобичајеног питања. Јер то је прича (и) о потрази за собом, за свемогућим Богом-Оцем који ће опростити грехове, и за свемиром где нема усамљености. Ако су се већ писци одавно изборили за право да буду демјурзи, творци својих светова, зашто не би подарили тим световима Бога, по мери својих Васељена и својих јунака? Када Пост-Дамјанов опрашта *свом добром*, *Лажљивом Боју*, он му на тај начин доказује своју најистинскију Љубав. Јер *оирашиаиши* значи *волеши*, а то зна јунак приче који је једном видео СВОГ Бога, коме је једном био Отац...

„Прича” увек *иредсјавља* *иајансјивени Пуиоис* кроз језик – упозоравао је творац *Прички*. И на путовању кроз причу „*Сава Поси-Дамјанов*” и *Бој* читалац суочава се (а преводилац мора да се носи!) са *дволичношћу*, а понекад и *ириличношћу* Речи многе од којих у сакралном и профаном руху понашају се и значе друкчије. Када јунак пита: *Зашто ме овако сирашно* искушаваш? – а Бог одговара да пиће није било пуко *искушење*, реч „*искушење*” истовремено значи *иробу*, али и *сираси*, жељу за нечим *заводљивим*, а „*искушавати*” – *ировераваши*, али и *наводиши* у *искушење*, то јест *будиши сираси* за нечим, *заводиши*... Јунак постаје *Посвећеник Лаж*, а како *иосвећење* (од *иосветиши* се) значи *увођење у чин*, али и оно *ишо* је *дојавима намењено као жртва*, трештено-пијани јадник може да буде и онај ко служи Лаж и онај ко је њена жртва... На крају, *post-festum* (т. јест после свечаности, празника,

али и доцкан, прекасно) долази *разрешење*, које може да буде и *расилеи радње*, и *решење-одјонеика*, али и *ослобађање преха!* И та спознаја јунака (једна од *две* обележене том речју!) опет није једнозначна... .

Исте речи знају да се понашају крајње дволично, појављујући се у различитом контексту: када се са дна флаше јунаку обраћа сам Бог, то му је, читамо, „*очигледно и јасно*”. Када се на видуку јавља *још једна оноспрана ијајна* коју би хитно требало разрешити, њено постојање је за јунака опет „*очигледно и јасно*”. Иначе, логика оксиморона нимало није страна трагично-јадном јунаку приче. Улога речи у причи (а како би било друкчије?) није мала, јер кроз њих писац-демијург казује своју свемоћ, као што је казује Свети Дух. Али, Бог ју је овде казао *не Речима које је вазда просијао као Сперму, већ жељом да се иприближи својој најсавршенијој творевини (Човеку)*... . А јунак се кроз Речи – које су *као Сперма иошкроииле ову харџију* – приближава свом Богу, који је за њега не *Биће*, јер то би га неумитно супротставило оном избезумљеном материјализованом *Недићу*, већ *Створење* које је и „језички” блиско божијој „најсавршенијој творевини”. Речи приближавају Човека Богу, оне Речи које Свети Дух просипа као Сперму (то јест Семе) и Реч постаје Тело. Просипање пишчевих Речи води пак рађању Приче у којој се настањује његов Бог – тај што може казати Све а у суштини не рећи Ништа. А између Све и Ништа лежи чаробни простор интерпретације, где прича о Сави Пост-Дамјанову постаје игрива причка да би се једног тренутка – *дволична* каку ју је Бог-Писац створио! – преобразила у Причу...

II

Божанска шелесносѝ речи или ти завођење Ремек-делцима

О све је ишо само иѝра, леѝа, несрећна Чиѝра – рече некад Сава Дамјанов, претеча Саве Пост-Дамјанова и настаљач његова дела, отац жанра прички и бројних ликова истог имена. Љубитељи Обмана, Колача и Нонсенса го-

динама су чували крхотине *Ремек-дела*, романа који се распао на причке, следећи постмодерну замисао писца. Причколика дела напoкoн су се окупилa у новој књизи. *Ремек-делца* више нису крхотине: то су целине које се упуштају у игру узајамног тумачења; чувајући посебност, чине завршену, заокружену књигу.

Ретко који писац успео је тако јасно успоставити *властити коeфицијeнти разлике*, остати веран самом себи и својој жељи да буде увек нов и друкчији. Да се уверите у истинитост ове тврдње, довољно је да пажљиво прочитате предговор и поговор Дамјановљеве књиге *Ремек-делца*, односно „Уместо Предговора” и „Уместо Поговора”. Уместо оног првог налази се прич(к)а „П”. Исти наслов носила је једна од првих представница тог жанра, која се некад давно појавила пред читаоцима у друштву иних „посластица”, „илузија” и „бесмислица”. Међутим, животопис Ичке у три чина испричан је сасвим друкчије, и промене се не свode на именовање некадашње другарице госпођицом и све што иде уз то. Писац се враћа старој причи не да би се поновио, већ да би одмах, на самом почетку књиге, рекао читаоцу оно што треба да зна. Да, ову књигу пише аутор *Колача, Обмана, Нонсенса*, изумитељ *Прички*, састављач *Глосологије*, али пише на нови начин. Нестаје раскалашног плеса речи, када спајање неспојивости, нимало случајно низање случајних асоцијација ствара мозаик књижевног трепутка. *Ремек-делца* осликавају портрет Саве Пост-Пост-Дамјанова. А како два минуса дају плус – ово је ново лице Саве Дамјанова, очекивано неочекиваног, непредвидивог и веома доследног у свом самосвојном, хедонистичком виђењу књижевности. Смирује се весели хаос: ствара се космос књиге, слободне и игриве, али јединствене у својој замисли. На то указује и поговор, то јест „Уместо поговора” – причка „Магистрале”, у којој се срећу јунаци свих ремек-делаца. Тај сусрет, *summa summarum*, нешто као последњи мајсторски сонет сонетног венца, састављен од почетних стихова претходних четрнаест, рађа нову причу – заједничку.

На крају књиге налази се својеврсна белешка о писцу „Wanted”. Књижевник опет подсећа на континуитет

свог опуса: на исти начин завршавале су се *Причке. Истито, али друкчије!* У тачки 1. Дамјанов се „оптужује” да је *надахнути ремек-делцима која је смишљала јосиођица Ичка јочео да ишише своје иричке, ијј. своја ремек-делца* – отворено наглашавајући на жанровској повезаности својих дела. Тачка 2. претрпела је знатне измене („тражени” је у међувремену објавио импозантан број књига), док је остао непромењен њен шаљиви тон, обојен аутоиронијом – карактеристичном, уосталом, за читав текст. У тачки број 3. видимо да је С. Д. *између манасџира и бирицуза увек бирао бирицуза*, док је некад аутор *Прички* бирао исто између Бирцуза, Борхеса и Библиотеке... Непромењен остаје избор између смеха, снова и секса – *све ијроје иститовремено*. Мада у *Причкама* ове реченице нема, коктел од три С латентно је присутан у целокупном Дамјановљевом стваралаштву. У *Ремек-делцима* зато долази до врло битне промене: *Сава Дамјанов лично* се појављује (јавно!) само у „Wanted”, и још двапут чућемо за *Лаж звану Сава Дамјанов*. Читалац, навикнут на тог свеприсутног јунака, многоликог С. Д. -а (у монаштву званог Несрећни Принц Кодер фон Дамјаненко), кренуће у потрагу за њим – и наћи ће једино трагове приповедачевог *Ја* – у понекој ироничној опаски или коментару, у атмосфери уживања у речима која је типично његова, аутентична.

Познат по духовитом поигравању књижевном традицијом, како српском, тако и светском, „александријски утопљеник” (како га је крстио М. Пантић) окреће се фолклору. Десет причколиких бајки односно бајколиких прички темеље се на народном приповедању, на причи, анегдоти, чаробној бајци и могу да послуже као озбиљан аргуменат у корист пароле „Постмодернисти и народ су једно”. Није реч о пародији жанра, већ о деликатном, укусном пастиширању – које није само себи циљ. Преузимајући традиционалне – скоро магијске – приповедне формуле, писац их користи за стварање оригиналних дела. Филигранско мајсторство Дамјанова лежи у том нијансирају које значи разлику у духу приповедања – већу од разлике између фабула. Познате приче одједном постају но-

ве и непредвидиве, откривају своје неслућене дражи. Причка „Кад ђаво посао није имао, метао је миша лисици у дупе” подсетиће на „Чудотворну траву”, „опсцену причу” из Краусове збирке. Али, да ли то значи да Дамјанов „препричава” стару бајку, преузимајући, скоро буквално, њен почетак? И зашто је то сасвим ДРУКЧИЈА прича? Зато што уместо добро знаних момка и девојке који се воле, али не могу да се узму због друштвено-имовинских разлика, овде се јавља несвакидашњи пар: ђаво и жаба. И зато прича о ђаволу-сиромашку који је приде био и на злу гласу, изазива весели осмех изненађеног и заинтересованог читаоца. И начин на који јунак може зачарати сваког кога пожели, добија фриволнији тон. У овој повести, као и у другима, померају се суштински акценти: ово нису мрсне приче које приповедају о нечем непристојном, опсценом, срамном. Све је испричано са лакоћом, без устручавања, више од тога – са уживањем. Оно што у народној бајци чини језгро, представља циљ – задобијање младе – у прички постаје тек једна од епизода. Лепотица жаба, због које се ђаво упустио у читаву авантуру, упувала се и одлетела у небеса, а прича се наставила... И док народне приповетке, које имају један сижејни центар, носе неку моралну поуку, ремек-делца, сва саткана од безбројних нових линија, избегавају да буду директна. Међутим, могло би се рећи да њихово наравоученије гласи: *Само једна сѝвар је вечна. То је рагосѝ...*

Читалац ће се више пута насмејати, понекад и гласно, ватромету хумора и елегантне ласцивости ових причкица. Мада *није све баш само весело* – с правом опомиње уредник – *има ѝу и неѝѝо врло ѝоѝресно*. Насмејавши се приповедним и језичким слободама писца, запарите одједном да његове бајке најчешће немају срећан (очекиван) крај. Неће се десити чудо којем се нада принцезица – ако не рачунамо *чудо ѝријайѝельсѝива и љубави* – нити ће се променити судбина њеног златоруног вулволиког дружбеника. Неће добити своју жабу ђаво, остаће пред дверима раја јунаци причке истог наслова, изгубиће се у дубинама Човјек-трокурац... „Тровач и Покривач”

подсетиће на још један – књижевни – слој овог сложеног палимпсеста: имена Вука Исаковича и Евдокије дозвоће у сећање Црњанскове *Сеобе*, поему о недостижности.

Нимало случајно *Ремек-делца* појавила су се у библиотеци *После Орфеја*, која је посвећена *исцртавању симбола и метафора једној доба*. Она траже одговоре на најважнија питања живота и књижевности – и дају их на непоновљив, аутентичан, (постпост)модеран начин. У овој књизи срили су се чаробна једноставност фолклора, необузdana животна радост Ренесансе, опасан либертински шарм Де Садове епохе и постмодерна иронија. Толико је речено о језику – кући бића, о његовој улози и важности, а ово је књига у којој језик живи свој живот, неспутан и надахнут. Огромно богатство народних, живописних, опипљивих у својој сочности речи одређује судбину овог дела и његових јунака. Између старинских, са укусом Вукове епохе, телесних имена забљесне шаљиви филолошки коментар: *ђаво-сиромашак је склон језичким ифрама*, а *јазавац – осейљив на семантичке нијансе*. У свету *Ремек-делца* стране речи су постале домаће (и обрнуто?): сетимо се *шнајдера од снова (шио каже народ: шнајдер онирички!)*. Писац ту и тамо убади препознатљиву реченицу из вица (што каже народ – шлагворт), и „наивно”, буквално тумачење производи комички ефекат. Корак по корак приближавамо се једном важном сазнању које нам дискретно, кроз духовиту, раблеовски разуздану игру нуди писац. Речи које имају статус вулгаризама, псовки, опсцене лексике, губе у *Ремек-делцима* негативне конотације, ослобађају се укуса забрањеног воћа из сенке. Не носе увреду, тамну енергију већ једноставно значе, као и све друге. Кад се њима тепа, оне постају лепе. А кад вам неко ипак каже да у књижевности нема места за „непристојне” речи, да су оне грубе и вулгарне, сетите се када исте звуче природно и нежно. Да, наравно, у љубави. А ова књига је створена са љубављу, њен писац не крије своју опијеност чарима речи.

Некоме може да засмета и неспутана сексуална слобода јунака прички, који се само наслађују својом телесно-

шћу, нимало не бринући за моралне норме, не хајући за пол и родбинске везе. Али, сетимо се, тако се понашају олимпијски богови! Налазимо се у просторима Књижевности која се не издаје за реалност нити покушава да је обликује. (Што не значи да не црпи из ње радост или тугу, и да нема међу њима запретане, дубинске везе). Она живи свој живот, ствара сопствени свет, у чију самосвојност можемо да заვიримо кроз прозор Дамјановљеве књиге. Ерос у *Ремек-делцима* наступа заједно са Порносом, и такав спој чини бесмисленим умишљене границе, открива универзално, хермафродитско биће уметности. *Божанска Умешности Телесној кроз речи, облике и боје, кроз њричке и слике, увек је славила Живој, увек је била химна човековој њприроди (иј. Природи уојишће), увек је ојкривала Тајну, увек је њројоведала хедонизам са смислом!*– пише књижевник у есеју *Ерос и Порнос: Божанска Умешности Телесној*. У причама и сликама он види *извор радосији духа, нешћо шћо нишћи ѡсћивља ѡишћања нишћи даје одјоворе, а ојетѡ неодољиво мами*. Са тим племенитим циљем – стварања радости духа – писане су најновије повести Саве Дамјанова.

На крају друге и последње причке појавиће се њихов Творац. Онај који нас је наукао на танак лед – *да ѡверујеш како ѡраш за нечим а у сћвари исћуњаваши друкчију сврху*. И кад писац каже: *На часћ ѡом Творцу лаж, на часћ му све лажи свейа, на часћ му њејова највећа Лаж звана Сава Дамјанов*, нећемо ли се сетити дијалога из Борхесовог *Everything and Nothing*, оног ко је одсањао свој свет, и оног који је одсањао своја дела?

Свака прича има свој крај, тужан или срећан. Дамјановљева ремек-делца имају и један и други, па свако може да изабере онај који му у овом тренутку више одговара. Зато ову причу о причкама завршила бих на два начина:

Замисљен

О све је то само игра, лепа, несрећна Чигра...

Упорно, поново и поново терамо Чигру да се врти, да изнова понавља свој вртоглави плес. Она се послушно предаје прстима који одређују колико дуго трајаће

њен наступ. Окреће се све брже и брже, сва полетна, распевана да би се одједном снужила и замрла у очекивању новог додира. Као зачарани, гледамо у јарке пруге на њеном горњем делу, док се у доњем огледају под и околним предмети – мали свет Чигре. Ако приближимо лице том набраном у фалте огледалу, видећемо лице које јесте и није наше: огроман нос и подбуле очи – смешан и тужан лик!

О све је то само игра, лепа, несрећна Чигра... Зар књижевност није то? Покушај горде усамљености да не буде сама, а да не тражи друге? Да дарује своју енергију Чигри која ће после сама наставити свој плес, вођена сопственим полетом, а надахнута њеним даром? И док она игра, обесна и усправна, недодирљива и опасна, у њој се огледа читав њен свет. А кад застане – постане криво/право огледало у којем њен Господар може да намигне самом себи – смешном и тужном. И да опет заврти лепу, несрећну Чигру – центар свемира, послушну и охолу, веселу и сетну, Игру за коју је потребна само жеља да претворимо тишину у звук, непомичност у покрет и снага да опет верујемо њеном весељу, које уливају у Чигру наши прсти и које она несребично враћа?

И осмехнућ

Док многи књижевници бирају најлепше, по њиховој процени, речи, а после их терају да се понашају у складу са њиховим жељама, аутор *Ремек-делаца*, својом заљубљеношћу у читав њихов род, сваку од речи прави лепом. Обасјане заинтересованим погледом писца, оне почињу да блистају и – добра женска деца! – дају све од себе да се допадне! У тим играма узајамног завођења нема унапред установљених правила: час писац води речи за собом, а час се препушта њима. Ослобођене стега задатости, одеће додељених улога, госпођице-речи отварају се неслућеним значењима, предају се игри стварања текста. Сава Дамјанов усмерава њихов ток да би касније заплочио тим радосним разиграним таласима. Као срећни љубавници, писац и речи уживају у свом сусрету, хармонични, довољ-

ни себи. Из тог сусрета рађа се текст, непоновљив као доживљај, неспутан као беспризорна фантазија заљубљених, радостан као празник живота...

Завршиће Чиру.

*Прејусиће се ири надахнутој љубавника речи,
уживајће у лепој његових врајоласних дружбеница.
Будиће заведени!*

Писмо једног првог лица

(Прво лице *Милована Марчетића*)

Драги господине Марчетићу,

Датуми укрштавања путева књижевног дела и читаоца можда и нису битни за књижевност, али јесу, свакако, за њихову приватну историју. Најдуже се памте необични сусрети, праћени коинциденцијама или неспоразумима, а за најдрагоценија познанства припремају нас, раније, неки други, наизглед случајни догађаји. Као да кружимо, вођени нејасном жељом, око места на којем се морамо срести. Одмах сам препознала књигу *Прво лице* коју сте ми поклонили. Осмехнула сам се, нимало зачуђена сусретом који сам подсвесно чекала. Ваша збирка приповедака ушетала је у мој живот још пре формалног представљања...

У свету књига, као и у реалном свету, често прво чујемо за неког од заједничких пријатеља: о *Првом лицу* причао ми је Сава Дамјанов једне топле новосадске вечери. Ускоро је уследио други сусрет са Вашим делом, али ни тада се нисмо упознали. Чак нисам знала да је књига коју сам видела на прилично необичном месту и која је због тога привукла моју пажњу – збирка Ваших приповедака. Заправо, видела сам само руку која израња из таме...

И након недељу дана наши су се прсти додирнули. Ово је књига са којом сам се брзо спријатељила као да се одавно знамо и имамо пуно заједничких тема. Могла бих, на пример, да разменим искуства са јунаком који је знао где се налази ресторан *Калемејданска тераса*, мада никад није био у њему. Заузврат бих му подарила причу о томе како сам једва нашла тај ресторан, мада сам била тамо неколико година раније. Како сам лакомислено изјавила да ћу свакако наћи то место, а после питала редом пензионере по клупама, конобаре, уличне продавце, чистаче... Нико није имао појма, а сви су одреда буљили у књигу коју сам држала у рука-

ма. Био је то роман упечатљивог наслова *Перверзија...* Имамо и заједничке познанике – човека који је у свађи са сопственом кућом. Истински ме је фасцинирала чињеница да сам оног дана када смо се срели на књижевној вечери и кад још нисам била упознала јунаке Ваших прича, оставила стари кишобран поред контејнера. Некако нисам могла да га убацим унутра. Сада знам да сам то урадила због јунака Ваше приповетке „Песак што га ветар развејава”. Живот пише приче. Али и приче пишу живот!

Драго ми је што сам се упознала са *Првим лицем*, јер то је права књига ПРИЧА. Прича препознатљивог гласа и тона, а тако различитих приповедача. Заправо, приповедач остаје исти – Прво лице – док се мењају пејзажи, лица и наличја. Наратор се у тим приповеткама обраћа себи – бележећи своју исповест, или другима – покушавајући да успостави са њима везу. Уствари, чини ми се да су то заправо дијалози, где се Прво лице јавља као приповедач и слушалац, као онај избавитељ из Ваше приче који својим ћутљивим присуством доноси помирење са собом и светом. Тако прво лице постаје и друго, и треће – прави свемир, довољан себи, затворен а ипак свестан постојања других и друкчијих галаксија. Јунаци приповедака живе у свом унутрашњем свету који љубоморно чувају и у који немају приступ ни најближи. Иако Маша представља, по речима протагониста „Песка што га ветар развејава”, део тог света, мада је јунак „Напукле куће” везан за Ану, ниједна од њих нема права да уђе у нараторову самоћу, та *друга лица* не доживљавају спајање са *првим лицем*. Зато једна од њих устаје прва и оставља свог мушкарца да буде сам, а друга нагонски почиње дуже да спава, као да осећа јунакову потребу да проведе део јутра без ње, у друштву своје напукле куће. „Други људи” нарушавају савршену затвореност света садашњице коју очајнички покушава да сачува јунак „Среће”. Он је, једини међу јунацима приповедака, изградио свет за двоје, где је вољена жена била услов његовог постојања, свет из којег су избрисани трагови претходних живота и недавне трагедије рата. Затвореност представља најважнији услов опстан-

ка хармоничног царства: породица из приче „Расти брже, бенцамине” потпуно је спокојна све док не изађе у свет, где има других, напреднијих, патуљастих дрвета; бенцамин поред отвореног прозора гине под налетима хладног ветра. Међутим, ова заједница задовољна собом и животом најпотпуније осећа своју срећу тек у присуству неког несрећног усамљеника који, задивљен топлим домом, са нежношћу гледа у његов биљни симбол.

Прва лица приповедака имају потребу да причају о својој кући која, попут пужеве кућице, представља њихов неодвојиви део. Често је то кућа од успомена или успомена на кућу која је пружала заштиту од ветрова живота, најчешће, пак – кућа из детињства. Само наратор који приповеда из такве временске перспективе („Расти брже, бенцамине”) станује у том повлашћеном простору, мада ветар који убија кућну биљку – оличење тренутака љубави проведених поред ње – најављује излазак из тог бастиона сигурности. Углавном су пред нама приче бескућника или људи, завађених са својим домовима. Сели се заувек из теткине куће избавитељ, остављајући иза себе емоције и топлину породичне заједнице. Сељакају се, ношени као песак што га ветра развејава, јунаци истоимене приче, а у њиховим успоменама почасно место заузима кућа са чијег је прозора наратор пратио погледом Машу. Напукао живот протагониста једне друге приповетке огледа се у напуклинама куће коју он стрпљиво крпи и покушава да спасе. Транспортни контејнер чини се јунаку „Среће” оваплоћењем сна насупрот колективном смештају где би он и његова девојка морали да буду заједно са *другим* избеглицима. Губитак љубави стоји на почетку његове драме, а њен трагични крај чини страдање родитеља и родне куће.

Нимало случајно један од наратора машта о интервјуу са Метузалемом, а заправо о улози „новог библијског Хроничара” – време се може сматрати равноправним јунаком ових прича. Време које је стално присутно, обележено, једино сигурно и непоколебиво у вечитој смени дана и ноћи. Време које, одвојено од историје, тече некако напореда са њом као приватно време *Првој лица*. Време

које треба освајати. Јунаци се огледају у часовницима као у огледалу: у туђим кућама избавитељ тражи погледом сатове, а његов сопствени има *блесаво лице*, док ће часовник једног другог јунака остати забележен као *луѓиколик*. Глува за све што не представља део њиховог унутрашњег света, *Прва лица* ослушкују куцање сатова.

Гранична подручја између дана и ноћи заузимају у књизи повлашћено место: вечерњи и јутарњи сати служе јунацима као најбоље време за размишљање, филозофирање и комуникацију са својим *првим лицем*. Знање које стичемо о „спољашњем” животу приповедача, укључује битан елемент његових свакодневних навика: како се умива, да ли се огледа у огледалу, када иде на спавање, када се буди. Дан и ноћ представљају два супротна ритма, две могућности које се нуде јунацима. Избавитељ из истоимене приче спава дању, ограђујући се од учешћа у животу других људи. Његово време је ноћ: време кад тама остави људе једне без других. Они који не траже избавитељеву помоћ, само су успели да себе привремено преваре. То су ноћни шетачи, бегунци, који су *најустийили на неколико сајти сами себе да се не би сами са собом суочили*.

У том суочавању су рај и пакао Првог лица. Јунаци крећу у избавитељске мисије да би туђом несрећном причом заменили још несрећније одсуство своје. Проводе ноћи у измишљеним разговорима са Кејдом који дају привид смисла њиховом животу између Холивуда на ТВ-екрану и сасвим реалног кокошињца. Слушају траку са интервјуом који би могао бити судбоносан. Доносе одлуке које имају печат ноћи. И спавају. У свету *Првог лица* бајка о Трноружици има сасвим друкчији смисао... Јунак последње приче жури да заспи брже него што дође очајање, бежи у сан да пронађе у њему заборав и срећу. Снови су пројекција његовог живота: ни у њему он се не ослобађа својих највећих опсесија вољене девојке и родног села који се сада јављају заједно. Ни јунак „Кејда” не излази из свог кокошињца. А најчешће свет снова *Првог лица* остаје затворен за нас. Једино у сну човек је апсолутно, исконски сам, недостижан и незаштићен.

Време овде тече споро као вода. Нестаје као песак под налетима ветра. Множи се у понављањима којима су склони protagonisti. Јунак једне од приповедака пита се да ли се вратио у време, тек слутећи да је време заправо у њему. Метузалем је, по речима јунака-новинара, човек широког временског видика, док наратори прича то нису. Њихово време је сведено на меру првог лица једнине, на садашњост тренутка који је једино, несигурно власништво јунака. Они не воле да завирују у будућност, а прошлост повраћају у облику голубова. Херметичност унутрашњих светова Првих лица не допушта улазак туђих емоција, љубави и мржње које би могле да усталасају споре воде приче, која је само њихова.

Прво лице је књига исповести које су понекад прерушене у приче о другима. Једна је од њих чак испричана у трећем лицу, док прво лице вреба из наслова „Сада сам Елвис Присли”. Не ради се овде о напуштању приповедног принципа: једино тако јунак који се очајнички дистанцира од бившег живота и људи који су чинили његов смисао, може предочити драму одбацивања свог идентитета. Кад власник кокошињаца преде паучину приче о Кејцу да би у њу уловио наивног слушаоца, он говори о томе како му се звезда исповеда. Новинар страшно жели да направи интервју са Метузалемом, а интервју је такође нека врста исповести. Приповетка о избавитељу-чистачу успомена стоји на почетку књиге, зато ваља ослушнути шта тај јунак каже о својим пацијентима и њиховој потреби за причањем. Разлози приче, изгледа, најчешће леже у немуштим покушајима људи да рашчисте са собом. У тренутку када им то полази за руком избавитељ постаје сувишан... Једина његова емотивна веза рађа се из граничне отворености његове пацијенткиње. Ерос искрености, један од најмоћнијих, буди у њему неслућена осећања. Једино његова тетка није хтела да му прича о себи, страхујући да ће интимностима покварити њихов однос. Њена је љубав – љубав сасвим друкчије врсте – нагонски штитила јунака од својих мрачних страна.

Људима треба неко коме ће моћи све да кажу, а да тај ништа не узима к срцу – тврди слушалац-професио-

налац који се на крају показује као један од оних несрећника што жуде за причом-избављењем. И ми ћемо га пажљиво саслушати као што ћемо саслушати све друге јунаке *Првој лица*. Њихове повести биће испричане прво папиру који их неће узети к срцу, али ће их примити да би касније кренуле у свет читалаца. У дијалогу са сваким од њих Прво лице постаје Друго – онај саговорник у чијим очима видимо себе и у чијим се причама огледамо. Књижевност је тај избавитељ који ће пажљиво примити све исповести и понудити читаоцу да пронађе у њима утеху или да побегне у њих од своје реалности, као што то чини Ваш јунак у црном мантилу. Жилама сваког Првог лица теку његове сопствене и туђе приче. И ми, читаоци, пуштамо књигу у свој унутрашњи свет да она постане део нашег живота, наше непоновљиве повести.

Не, неће јунаци отворити своју душу до краја, неће бити показивања срца као празних соба. Чар ових приповедака лежи у томе што оне чувају јединствено искуство, не откривајући своје тајне. Истински разлози причања, најинтимнији део исповести остаће у сенци. Права се прича увек наслућује, непредвидљива и никад испричана до краја. Такве су Ваше приповетке које бих назвала причама преварених очекивања. Ви бисте сигурно рекли „изневерених очекивања” као што каже један од Ваших јунака. Придев *преварени* има за Ваше приповедаче горчину обмане и лажи. Ипак, дозволићу себи да га браним. *Изневерити* значи пре свега *прекршити веру, дају реч* – док Прво лице ником ништа не обећава. Реч *превари*, пак, осим већине значења која има и реч *изневерити*, има такође, колико знам, још једно: *завести*. Завођење не значи обману, али подразумева спремност да будеш заведен, спремност на илузију. Не мора бити чак ни намерно: ако су нас завеле приче *Првој лица*, повевши нас за собом неким другим, неочекиваним стазама, можда смо пристали на то путовање?

По мом осећају, то су својеврсна писма, затворена у боцу приповетке, болни покушаји да се исприча нешто најсуштинскије, оно што нас чини *првим лицем*. Од свих

врста кореспонденције најдрагоценији су разговори на даљину у којима настојимо да неком објаснимо себе. Спремност да позовемо другог човека у тајне одаје мисли, успомена и осећања, објављивање душе и страсна жеља да се отворимо кроз речи значе да тражимо неког блиског, неког сличног ко ће се препознати у огледалу наших прича. А можда, у том другом тражимо себе? Ваше приче доживљавам баш као такве епистоле, искрене, а истовремено довољно дистанциране од стварности да буду књижевна дела највишег квалитета. Кад бих писала оглед о *Првом лицу*, насловила бих га *Путиојис по унутрашњем свету...*

Још једном хвала Вам на књизи коју сте ми поклонили. Среле бисмо се ми свакако, у то сам уверена од трепутка кад сам угледала танке прсте на корицама књиге, чији наслов нисам могла да видим. Зашто тада нисам могла да је отворим, да је узмем у руке, да погледам барем име писца – све је то део једне друге приче, о једној другој књизи, са којом ме везују сасвим посебни односи. Дакле, и ово писмо је прича која не одаје своје тајне. Прича која није испричана до краја, прича која се наставља...

У име Првог лица,

А. Т.

Име Маце

(Тиграстија од тигра; Мацо да л' ме
волиш Љубице Арсић и Часови радости
Владана Мајијевића)

Име мачке: Љубица. Дивног ли наслова за текст о књигама Љубице Арсић! Помислих тако, отворивши *Свеске* са есејем Ирене Лукшић, која у својој мачки види само Љубицу, *Тошалијећ*, *Вјечно женско или како то већ назовемо*. Хрватска списатељица имала је своје разлоге да подари маци баш то име: *Уз идеју мачке најбоље одговара љубица*. Ништа није случајно – ауторка по мени најженственије прозе у српској књижевности заиста се зове Љубица, а њене најновије књиге носе мачкаста имена: *Тиграстија од тигра*, *Мацо, да л' ме волиш*.

Све на свијету је мачка... А мачка, пак, као збир појединачности или јединства различитости производи доживљај стварности као истодобне егзистенције мноштва и ничега – сматра Ирена Лукшић, и њене речи изузетно тачно осликавају портрет лирске јунакиње Љубице Арсић. Заиста, ко може да буде тиграстији од тигра? Дивља звер и мека играчка, свима позната, а увек загонетна мачка, по којој одавно зову згодне женске. Животињица нежног искрицавог крзна и оштрих канци можда је најбоља слика жене-заводнице: *Чар дејетца почива, то Фројду, добрим делом, на његовом нарцизму, самодовољности, његовој нејириситивности. Исто важи и за поједине животиње као што су мачке* – указује Нада Поповић-Перишић у књизи *Литература као завођење*.

Све те карактеристике одмах се запајају код јунакиње приповетке „Тиграстија од тигра” из истоимене збирке Љ. Арсић. То „језовно маче” неизбежно привлачи пажњу мушкараца и нису за то криви само њен „варљиви костим радајке”, „претерано натрћена задњица”,

„добро виме”, већ добрим делом њен мачкасти ход, заго-
нетност која истовремено привлачи и одбија. За разлику
од већине жена-писаца Љубица Арсић успоставља флу-
идну границу између нараторке и јунакиње. Оне су слич-
не и различите, као што су (тек) на први поглед исте две
тиграсте дворишне маце. Њихове се судбине додирују у
веома осетљивој тачки: у кревету заједничког љубавника,
што дозвољава приповедачици да завири у најскровити-
ја места своје јунакиње. Она Друга, макар и богатије об-
дарена пожељним женским атрибутима, не може да
умакне истој судбини. Изгледа да је јунакиња, којој при-
поведачица облачи и свлачи тамни заводнички трико –
ја/она, маца/тигрица... Тело испод затегнуте тканине уда-
љено је од мачкастог мажења и правог додира – то је нај-
поразнија истина за жену-мачку. *Шта у сивари хоће ова
риба?* – мисли мушкарац, који не може да проникне по-
гледом иза њене покретне маске, да види њено право ли-
це. Да може, не би у њој видео рибу, већ мацу...

Покушавајући да оживи њихову везу, жена из при-
че умиљава се мушкарцу: црвене ципеле треба да га под-
сете на њихов први сусрет. Моаре шаре на црвеном тлу
подсећају *на кожу њламшеће њишра, на ужарену њраву са-
ване, на блесак њуцња некој хировишћој ловца у њело које бе-
жи*. Бирајући те ципелице, жена се опредељује за боју љу-
бави и крви. Мада у излогу продавнице и на другим
позорницама борбе црвене и црне пламтећа боја је у ма-
њини: *рубински камен краљичине ојрлице лајано њоне кроз
ѡамну воду*. Ципеле подсећају на лепоту дивљег, снажног
тигра, а истовремено на ловца који ће га убити, из хира...
И то зна она, која ипак бира боје будућег „трофеја”, цр-
вено које тоне у црно.

Да би вратила милост свог дечка, јунакиња му доно-
си слику: на њој је испред кавеза са тигровима уплакана де-
војчица која и сама држи плишаног тигрића у руци. Збу-
њена великим животињама и тигровом тугом, она баца
играчку у кавез. Тигрића спасава отац, кога ће тражити (и)
у овом мушкарцу по ко зна који пут уплакана велика де-
војчица. Девојчица која је сама бацила своју омиљену

играчку међу стварне звери... *Кад му буде показала фотографију, кад је на њој види онако беспомоћну, мораће да је помилује по коси и каже јој нешто лепо, као што је оној дана урадио њен отац, као што би урадио њен мушкарац.* Тиграстија од тигра, маца жели нежност и миловање.

У тами видео клуба мачкастој власници тиграстих ципела десило се нешто што се заправо није десило. Мушкарац који је искрсао однекуд из помоћне просторије оживиће у њеном сећању сусрет са разбојником у гаћицама од лажне коже са тиграстим мрљама. Скинувши лажну кожу, он скида и оно мало (лажне) тиграстости што је имао: остаје го пред тиграстијом од тигра. Исти поглед охоло, недостижне мачке зауставља и власника видео клуба.

У његовој каснијој безбрижности и бахатости она препознаће још мало збуњености бившег погледа насилника у тиграстим гаћицама и одгурнуће његова уста. Не, ова јунакиња није жена-жртва мачо-мушкарца: *Миран, рече мазно као да се обраћа украћеном коњу док је врхом црвене ципеле погледом појражила његову црну.* Тиграстија од тигра само је привидно плен снажног ловца. У љубавној игри ловци постају уловљени, и црвена ципела „жртве” гзгазиће црну ципелу „победника”...

Прича о љубави, о женској рањивости која налази лека у писању (док мушки јунаци премошћују еротске јазове на много једноставнији начин) нема код Љубице Арсић унапред подељене улоге, а нема ни почетка, ни краја. Неке нове црвене ципелице са тиграстим шарама сигурно се исијавају кроз неко друго упрскано стакло излога. Док се не појави тиграстија од тигра, којој ће бити таман.

Заправо, *Мацо, да л ме волиш* представља наставак те приче. Нараторка, Шехерезада у гњурачком оделу од крљушти рибе златице, мачка маскирана у рибу, одлази на путовање са својим вереником. *Двесица једна женска и мушка реченица из ове књиће чине један велики разговор јуншкриће и појмулих удараца о ствари у тесној кабини.* Није то, наравно, (само) кабина брода, ударци о свакодневне ствари доживљавају се између зидова брака и љубавних веза. Нису то бајке које се причају из страха. У

интервјуу Данасу Љ. Арсић каже: *Оно што је Шехерезада постојала својом причом, очовечивши тој инфантилној, незрелој мушкарца који је убијао жене кад му досаде, а није одолео њеној причи и заљубио се, желела бих да постојнем са читаоцем/чијашељком да постојемо до јачке да заволи причу која је пред њим/њом.* Књигу отвара „реченица” нараторке, након које следе 100 женских „реченица” и 101 мушка. Она прва, уводна, ипак је женска, мада има статус увода у причу, њеног предзнака.

Када је требало да преведем на украјински наслов књиге *Мацо, да л’ ме волиш*, појавило се питање како да преведем „мацо”. Да ли је она мушког или женског пола? Да нисам читала књигу, можда бих одабрала „женску” варијанту, погрешно претворивши женску реченицу у мушку. А можда и не бих: ово питање без упитника толико је женско само по себи, да би било тешко да га не препознамо...

Прва „реченица”, као што је и ред, најављује долазак јунакиње у причу: *Правићеш ме ти од благиа.* И заиста, реч постаје дело: постваривање отрцане фразе уноси у приповетку хуморне ноте. Мада, свака од њих има неки сетан одјек... Буквална употреба метафоричних израза, и оних који своју метафорику дугују еуфемистичким напорима народа, попут речи „гужвати (се)”, обезбеђује читаоцу уживање у језичким играма. Писац свесно бира лингвистичку провокацију: *Већ после насјанка прве приче осетила сам пошреду да као сјасашељца ућем у мушки забран, упошредим речи које ја, Љубица Арсић, никада не бих упошредила. Била је то занимљива провокација овладајти језиком безобразној, безобразној мушкарца, упошредити царство мушких поски. Истовремено, желела сам да проверим колико смешној може да се открије у трајичном – рекла је новинарима књижевница. Међутим, језичка (и не само!) субверзивност прича темељи се такође на прећутаном, које баца своју препознатљиву сенку. Ево, рецимо „реченице” *Ти си једина коју сам икад желео*, а у њој интригантног дијалога између књижевног критичара и нараторке: *Како би било – каже – да нас двоје заменимо половила? Ти да ми даш своју, а ја да ти дам свој.* Звучи аван-*

туристички, као што каже приповедачица. Међутим, ако у другој реченици ставимо уместо финих присвојних заменица народске именице, испашће нешто... хм, мало друкчије и мање зачудно. Како год да узмемо, буквално или метафорички... Али списатељица, бацивши читаоцу ту *шросмисленост*, разрађује тему на већ познати игриви начин: предмет трампе (онај мушки!), намирисан *живаншијем*, маше јунакињи алпским шеширићем и говори Црњанског (начитан до меланхолије!) А шта мирише на *dolce* и *gabani*, сазнаће се у „реченици” *Не моју да будем с њобом, сувише си добра за мене. У ствари, има оно и свој природан мирис, сасвим друкчији...*

Маце из ове књиге су жене и мушкарци, они који трагају за нежношћу и они који су огрезли у баналностима свакодневице. И онда кад се читалац навикне на беспризорно духовите обрте и фини персифлажу, кад с осмехом „на готовс” очекује ново разоткривање другог лица познатих истина, у последњим „реченицама” женско-мушке пловидбе пронаћи ће изненађење. Иза отрцаних реченица скривају се призори љубави и чежње: с вереника спада пол и он *стварно личи на божанско средњије целој стварања* – на Тоталитет, који једна друга списатељица види у мачки. Остаје прећутано питање „Мацо, да л ме волиш”, ћуте речи. Говоре покрети, рука, која милује и грли. *Нешићо сине ми њознајти, као да смо се већ негде срели* – да, као јунаци и њихови одрази у огледалу, као људи и њихови двојници у књижевности. Као маце из књижевних дела...

Маце Љубице Арсић сигурно се налазе у каталогу писца *Аванштура Маце Аксентијевић* (познатих као *Часови радосић* Владана Матијевића), који сведочи: *Све моје колеге, њисци, имају неку мацу. (...) Ни сџисајтељице не заосџају много за својим колејама, у ствари не заосџају нимало. Трипут поновивши магичну формулу (Морао сам да је нађем. Нисам имао избора) писац крајикој вишешикој романа признаје: Авај, без маце све је нишића, и зајћо сам морао њо мери своје жеље да је смислим, да је створим, да је нађем, да је заведем, да је узем, да је за њело и душу имам. У том пигмалионском подухвату створена је маца Маца Ак-*

сентијевић. Жанровска одредница *Часова радосији* као кратког витешког романа, упркос тврдњи Рада Пруста да пише песму, неће збунити читаоца: и Кишова *Мансарда* имала је поднаслов „сатирична поема”. Лаутан је од сна створио Еуридику коју ће назвати „курвом камењарком”, писац из Матијевићевог романа створиће „курву огњену”. Општи тон песама о Маци подсетиће на патетику лирских пасажа Лаутанове *Мансарде* (контраст њима у Кишовом роману чиниће Валпургијска ноћ... са Прљавом Мачком). У фрагментима о еротским сусретима песника и *краљице њосија* више пута ће блеснути по који антологијски љубавни стих, као нешто страно и непримено, па стога и кичасто. Постмодерна иронија у комбинацији са постмодерном интертекстуалношћу или (приде) свест о томе да је љубавни дискурс скоро увек патетичан? *Један њијанац је њвраћао да би моју њесму сѡсао од сладуњавосији* – каже писац и резимира своје песничко дело, запажајући да од грактања гаврана у песми ничег интересантнијег у њој није ни било. Није песник узалуд (модерни) Пруст: у његовим записима итекако се препознаје укус мадлена: књижевних, разноврсних. И Матијевићев роман о Маци може се читати као књига о писању, у једном пародијско-ироничном кључу. У поглављу *Маца Аксенијјевић као инспирација* објективни приповедач-хроничар Мациног живота каже за оног другог, приповедача-песника, да је *сасвим јасно у себи сѡзнао двојну личносѡи, личносѡи која ѡише и личносѡи која живи*.

Жанровска амбивалентност *Часова радосији* проузрокована је преплитањем лирског и приповедног гласа, који омогућују читање *Аванѡура Маце Аксенијјевић* као романа из две позиције. Поглавља која „објективно” приказују сложене процесе живота јунакиње-маце смењују се са песамама Рада Пруста. Романескни тон приповедања (онај који доликује роману) смењује се са *романескним* (распеваним, узбудљивим) тоном лирске слике. Исто тако, сваки од наратора (двојна личност!) има разлоге да дефинише своје дело као витешки роман.

За хроничара Мациног живота ово је маскулинистички (на супрот феминистичком!) витешки роман, у којем је мушкарац плен за незајажљиву јунакињу. Маца Аксентијевић храбро преузима на себе славне освајачке обавезе мушких јунака. Сада жена (маца), уместо мачо-мушкарца „ставља речке” (*Дневник Маце Аксентијевић*). Књижевност добија хероину која се понаша као витез-победилац срца, јунак еротског фолклора. Маца Аксентијевић је лишена типичних женских „унутрашњих” особина (уместо срца у њој куца празнина), док јој спољни атрибути не мањкају. И успешно освајање мушкараца (види *Списак Маце Аксентијевић*) сведочи о томе да је витешки поход био више него успешан.

Кад би радознали читалац упитао за разлоге поднасловљавања песника Рада, тај би, вероватно, ставио нагласак на друге особине витешког романа. Освајање Мацине празнине (оне што јој служи уместо срца) за њега је витешки подвиг. А Прекрасна Дама, за чију се наклоност бори витез, у чије име ратује и позива на двобоје – та дама, као и Маца Аксентијевић, ретко кад испољава своја осећања. Лепа и недостижна, она чека победника као награда. Или казна. Мацина душевна хладноћа, емотивна неприступачност чине од ње најпожељнију жену за песника. Најзаводљивију мацу, барем ако је веровати Фројду... Ваљда зато њено име треба писати великим М.

*Нииииа није случајно, сиуран сам, ђа ни ђосвећеноси
џисаца мацама,* каже онај ко је створио Мацу Аксентијевић.
Мацо, да л’ ме волиш?

Право на обману, право на игру (*Johann's 501* Мирјане Новаковић)

Све су њо лажи, јасно, али боље њо нећо смрдљива руџа без њоалеџи њаџира са најрслим оџледалима која ме њриказују дебљом нећо шџџо јесам. Имам њправо на обману – каже јунакиња новог романа Мирјане Новаковић, нашавши се у идеалном станичном WC-у. Један други јунак, ушавши у просторију исте намене и истог сјаја, нимало није сумњао да је у антистварности: само у тим пределима такви тоалети дивно миришу. Пазите, напустили сте стварне просторе! – јављају углавном плочице и окупане чесме.

Пазџџе! – поштено опомиње читаоце М. Новаковић на самом почетку свог дела. Заиста, наћи ћемо се у врло необичној књизи, у самом средишту радње, у игри чија правила можемо да дедукујемо тек постепено, што ће рећи прекасно да се извучемо, па ћемо морати да јој се опет вратимо. Чудесна, бизарна мешавина неколико најпопуларнијих књижевних жанрова постаће одједном изузетно логична у својој алогичности, исправна у погрешности књижевна конструкција. Да, баш конструкција, грађена према правилима која чине њен темељ и која су кључ за читање овог мајсторски смишљеног романа. О чему је ова књига? О односу према стварности, који можемо сматрати једним од централних питања књижевности нашег времена. Дакле, ово је књига о књижевности, написана на један запањујуће нов и занимљив начин, тако да се та књижевност не спомиње именом, али је ту, ту...

Када ми је то први пут пало на памет? Када сам обратила пажњу на имена јунака која дозивају у сећање имена писаца: инспектор Владан Матијески зазвучао је као „даљи имењак” *Писца издалека*, просторима романа штају се Тасић и Видојковић, Антић и Ђосић... Коинциденција? Могуће, тим пре што иза „сличних” презимена не стоје покушаји да се прочита алузија, неки тајни знаци,

мада... Ни ту не бих била тако сигурна. Кад је у питању роман *Johann's 501*, ни у шта не смете бити сигурни, уопште. Мада вам нико не брани да се ослободите стега задатости, као што их се ослобађа списатељица. Заиста, где сте још видели кримић у којем аутора не занима алиби јунака, односно време кад је почињен злочин? Инспектор убија недужног Тасића (хм, да ли је баш толико недужан?), видећи у њему серијског убицу Принца, у време кад његов часовник стално показује 3 и 12 или који минут више. Јелена се договара да се нађе са Тасићем увече, и кад креће из кафеа у 20. 30 сматра да касни (мада време није било договорено?), а кад долази, налази његово беживотно тело. Хеј, колико је сати?! То реалистичко питање не занима, изгледа, никог, као ни питање ко је на крају био тај Принц. Је ли то заиста свеprisутни поштар Влада, обожавалац *Мејалике* (да ли то она тако негативно утиче на психу?), или можда инспектор Владан, или неко трећи? Тешко читаоцу који покушава да задржи конце у рукама. Ево, Перасма се чуди да Аксиома пуши у *антиисиварности*, кад није то радила у *прајмајшикусу*. А само пре неколико страница видели смо јунакињу како мирно пуши у базену, и уопште се не крије. Дакле, читаоче, опусти се и уживај, и ако ниси још схватио, схвати главно правило књиге: Ниси у стварности, ово је КЊИЖЕВНОСТ!

Разлика је врло битна, као на слици која је ухватила тренутак постојања две *месанихџикиње*. Катисте воли да гледа фотографију која и јесте и није стварност: њена *ошша* има израз лица и позу „само за сликање”, јесте и није „права” Еримџија, а зимска лоза коју је Теодора Богдановић досликала усред летње сцене, указује да ово није реалност. У роману Мирјане Новаковић свуд је доцртана опомињућа лоза, на овај или онај начин. И потрага за лозом-лозинком представља најузбудљивију авантуру у коју може да се упусти читалац. Има једноставних промена слике: чудновата београдска топографија, кад је све малчице друкчије, неодређено време радње, историјски вакуум – једном речи, простор, очишћен за стварање антистварности књиге. Има и сложенијих замки, пукотина,

кроз које ћете испасти из *iprainmaihkosa* да бисте се нашли у пределима слободне књижевне игре.

Роман почиње као *роман*, са свешћу јунакиње о типичности таквог почетка. Управо та свест значи необичност, јунакиња мисли о стварима које нису важне, и избегава мисао... Коју мисао? Баш ону која треба да је посети (знамо то из других романа, дакако!). Јунакиња се зове Јелена, и прича почиње у моменту кад она треба да преузме кутију своје баке Јеле. Логика асоцијација шапуће да се роман С. Селенића такође гради око приче Јелене која налази платнену кесу баке Јелене. У ствари, роман *Johann's 501* могао би понети наслов *Убистиво с предумишљајем*, јер осим неколико крвавих – и мање крвавих, али ипак – злочина те врсте суочићемо се са убиством стварности. Реалистичка линија везана је за Јелену Стевановић, чије презиме подсећа – барем мене – на темељну, академску, врло РЕАЛНУ граматiku М. Стевановића, а и на Видосава Стевановића – једног од представника стварносне прозе. Јунакиња је зубарка, али је њен однос према послу такорећи филозофски обојен: она сматра да пацијенти морају платити болом своја слатка задовољства, и да пут ка себи бољем лежи кроз патњу. Она узима на себе улогу учитељице живота, не верује у фантастично лаке промене и чудесан лек фирме *AG Farben* (сигурно фарбају!) обећавајућег имена *Keinshmerz* (за разлику од *Weltshmerza*). Озбиљна Јелена не да се завести лепотом; једино што она може да *антикименује* (замисли и на тај начин оживи у антиставрности) то је нагла (и непотребна) промена времена. И аждаја. Уз овакав опис, уз мало критичарске слободе, можемо да замислимо Јелену као персонификацију реалистичке књижевности која још остаје главна јунакиња литерарне сцене, за коју једина могућа фантастика јесте фолклорна, и при томе толико буквална, да дах аждаје оставља прогоретине на тепиху... Она је прилично успешна, има своје сталне пацијенте (долазе јој и туђи – да *наоштре iproizeu*, на пример), и она има потребу за срећом која се манифестује у страсти према чоколади. Љубав према том забрањеном плоду, који се купује од шверцера – то

је ваљда једна од ретких веза која је спаја са Весном-Аксиомом. Та њена пацијенткиња (и ривалка) је зависник од супстанце која производи осећај среће. Што се тиче кафе, оно што за Аксиому није слатко, за Јелену је сам шећер...

Свако од јунака – на свој начин – бежи од усамљености да би се скрасио у некој заједници. Усамљеност, која је главна несрећа сваког од њих, није схваћена буквално (о њој прича, на пример, *Њујорк* Надежда, мајка троје деце), зато путеви њеног надвладавања нису једноставни и значе – врло често – мењање концепције света. Најуспешнија је у томе Аксиома – бивша Еrimiја, која одбацује име које значи *сама*. Ауторка приказује неку тајну организацију *авиената* (*коина* и *месанихта*), који стреме антистварности. Рекли бисмо, да и једни и други имају намере књижевне природе: стварајући нови свет и себе у њему, они се не занимају за промене у *праймахикосу*. *Коинима* је чак изричито забрањено да интервенишу у стварности. Они стварају фикцију, по својој мери и укусу. Моћнији, *праймамахићи* (борци са стварношћу) могли би да буду књижевници који уносе у своја дела, у своје антистварности, елементе нереалистичког дискурса и успешно постварују своју идеју. Такав је Офмалос-Тасић, кога са једним реалним Тасићем повезује (можда?) алузија на угледне награде – у роману се истиче његово интересовање за доделу Оскара – и занимање за могућности музике. Сетимо се слике антистварности у *Кини* и *харији* и интересовања које испољава загонетни поштар из *Johann's 501* за Офмалосове дискове. Ко зна, да ли се заиста радило о албуму *Мейалике*? Да није било нешто јаче?...

Авиенати се боре за антистварност, а само њихово име у преводу значи „убица, аутор, касније изворан” – каже *Пелајо-речник*. Дакле, фантастика је истинска стварност? Ко зна. *Коини* (од *коине* – „обични”), мање милитантни автенти, разликују се од *месанихта* тиме што говоре прозом, а не *додекама* – дванаестосложним стиховима. *Додекују* креатори антистварности вишег нивоа, а зар не можемо да видимо у њима песнике који су одувек имали статус познаваоца идеалне стварности, власника улазница у бољи,

прекраснији свет? Мада се питамо, да ли се то може постићи механичким, насилним римовањем које није ништа друго до банална конверзација? Бивша месанихткиња Еримија прилази коинима под именом Аксиоме и ствара у *meiaionu* антистварност. Значи, *iprozni* коини су моћнији? Иначе нећемо се упознати са детаљима организације тог тајног друштва што се окупља по базенима, јер без обзира на *архије* и *сунџонисџие*, главни *ајон* одржаће се између Аксиоме и Јелене. У књижевности нема хијерархије, бар она постојећа не функционише када се ствара нови свет, нова стварност. Ту важе само индивидуелне моћи.

Имају ли *авџенџи* јаке противнике који се могу носити са антистварношћу? Да, то су чланови ПутПира (још једне мулти-левел пирамиде), лишени фантазије, обузети „четкама и метлама”, зарадом која даје тренутну моћ – њих не можете усисати у антистварност, а одупиру се и књижевности. Смета стварању новог света и реална љубав која везује за конкретни облик постојања и представља свет за себе. Зато се окреће животу заљубљени у Катисте Тасић, зато је моћан тајанствени ТАО (*ТАО воли сџварносџи, а нишџиа ишџио ирџијада сџварносџи не може да се склони од љубави*). На крају романа присуствујемо рађању антистварности (а и роман је већ обликован!), и видимо да веома личи на стварност, само је умивенија и лепша. Да ли је ово утопија или антиутопија, пита се изгубљени читалац, који је навијао за Јелену да би на крају видео како само она квари ту слику среће. Она је једина намргођена и нељубазна међу ведрим, уљудним светом Аксиомине антистварности. Опет смо се, по који пут, примили на мамац списатељице. Као што љубавна прича није класична љубавна прича, кримић није кримић, а фантастична слика не нуди ни утопију, ни антиутопију, нећемо наћи ни поделу јунака на добре и зле. Роман бежи од сваке дефинитивности, коначног суда, било чега што је завршено, успостављено једном заувек. Плени његова иронија, хумор који забљесне ту и тамо да нас подсети на игру. Чак у идеално смишљеној антистварности станичног бифеа чека толико стварна келнерица...

Роман који се игра романа тумачи себе као Еримин пелаго-речник. А тај често има *своја* тумачења познатих речи и нема објашњење за име своје састављачице Аксиоме (а да ли треба да има?). Она побеђује, и једини начин поништења њене антистварности Јелена види у томе да *антикименује* – и тако врати у живот – Катисте. Тема смрти јавља се на страницама романа од самог почетка, на различите начине, и у овом последњем двобоју *реалистичка* јунакиња покушаће да оживи жртву Принца, јер *антистварносна* Аксиома то не може. Али, то не полази за руком ни зубарки, јер схвата да не може да замисли комплетну Катисте: ни све спољашње слике никад не би дочарале њену истинску суштину, њене праве мисли, њене непроживљене снове. Зар реалистичка књижевност не сања, вековима, такво чудесно оживљавање, које се показује неуспешним, као и Јеленин покушај?

Двапут ћемо се срести са „путоказом” који упућује на тражење јединог смисла, једине поруке. Хоћемо ли је наћи? Можда је то неизречена порука на крају, наговештај да у том новоствореном свету, свету књижевности, свету овог романа, сви постају лепо, као што је желела Катисте?

Непознати са златним штапом у коме Јелена види Бога, прича јој о сељацима који су гледали кроз прозор играче и чудили се њиховим покретима. Јунакиња игра са њим, не хајући како ће то схватити онај ко их види, а не чује музику. Мирјана Новаковић дарује нам могућност да будемо сведоци таквог плеса. Можемо да се чудимо промени покрета и ритма, а можемо и да замислимо музику која води играче и претвара хаос у нову стварност. Замислила сам књижевне акорде, јер су ми најближи, што не значи да сам одгонетнула праву мелодију. Али, у сваком случају, уживала сам у плесу јунака и игри списатељице.

А шта је било са тајанственом кутијом? Да ли је била пандорина? Шта могу левиске и да ли је *проза* у *играчерицама* – озбиљан играч на страни стварности? Да ли је стари добри цинс, као и кафа и чоколада – обавезни предслов носталгичне љубави за наш несавршен свет, којег не

можемо да се одрекнемо? И да ли је тачно да на крају – овог романа – остаје само једна порука, само један смисао?

Погледајте илустрацију Уроша Петровића на корицама. Мада је урађена у бојама ТАО-а (црвена и плава) и представља мухару-кључ (за антистварност, сигурно), у обрисима доњег дела, најважнијег за успешно откључавање, назире се профил јазопса, јунака Петровићеве повести о Авену и његовом пријатељу. Да ли то значи да печурка ипак није најјачи агенс, и за стварање бољег света треба још нешто? На пример, љубав?

У покушају да ослушнемо музику уз коју играју јунакиња и њен учитељ, чућемо речи којима се завршава песма Грејс Слик: *нахрани своју ѿлаву, нахрани своју ѿлаву, нахрани своју ѿлаву...* Ту чоколада не помаже. Јесте ли пробали *Johann' s 501*?

Женски одјек мушке исповести

(Пољубац Гордане Ђирјанић)

*Не случајно о мушко-женским причама
ишћу у главној жене. Мушко поимање
иће иће је нешто једноставније... А кад
неким случајем није, онда то држе у себи.
Или ишћу ремек-делца.
Слободан Владушић*

Срећне жене срећу се углавном у књигама које пишу мушкарци... До таквог (песимистичког) закључка дошла сам, прочитавши један за другим пет вредних романа из пера жена-писаца. Можда сам погрешила и сваки је роман требало видети као острво, посебно, усамљено, окружено таласима (књижевне критике), али... тако се већ десило. Након уживљавања у пет лирских (ис)повести, на ивици депресије, читатељка се сасвим женски побунила: зашто, ЗАШТО су јунакиње болесне, неуротичне, остављене, несрећне са собом? Зашто се бацају кроз прозор, у реку, у загрљај случајног мушкарца, док мушки део романескне сцене углавном ужива? У херц-романима све је друкчије, тамо свака добра девојка добија свог (заслуженог) принца, а секретарица милионера, док у озбиљној књижевности прича о задовољној жени изгледа спитатељицама... некако непристојно, шта ли.

И зато ми се учинио још занимљивијим покушај Гордане Ђирјанић да исприча љубавну драму мушкарца, протагонисте необичног љубавног троугла. У роману *Пољубац* свако од деветнаест поглавља састоји се од два дела: први чине монолози Луке инвалида у колицима, главног јунака повести, док у другом читалац чује гласове његове снаје Булке или београдске сликарке Катарине. Повлашћени положај мушког приповедача запажа се не само по његовој присутности у сваком поглављу, већ и по

томе што се он јавља као суверени наратор. У одељцима који припадају Булки, осим њеног гласа јавља се глас објективног приповедача који коментарише свет око јунакиње и њу саму, док присуство сведокиње Лукине исповести, анонимне проститутке, може се сматрати немим: читалац чује само један глас.

Добивши на лутрији, Лука одлази у хотел на обали мора да би испричао обнаженој жени повест свог живота. Нагост слушатељке треба да му помогне да се духовно „раскопча”, а и да дочара слику из свог сна о Катарици. Психологизација ликова је одавно проглашена застарелом, али ипак сумњичави читалац упитаће се да ли ће се тако заиста слободније осећати шездесетогодишњак који никад није видео женско тело... Сам говор јунака изазваће опет одређене сумње: он је изразито „писани”, као да се јунак обраћа одсутном читаоцу, а не стварној, присутној (бар на почетку) проститутки.

Прича о болести и слабости преплиће се са причом о љубави и снази. Лука је, упркос својој непокретности, глава породице – најпаветнији, најобразованији, најутицајнији. И док неки познаници сматрају да је он – тек терет за породицу, Булка мисли друкчије. Мада и она описује свог девера као тешког човека, чије је присуство у кући искомпликовало њен живот. Сам Лука види себе у улози спасиоца братовљевог брака, а шта о томе мисли брат Јаша – то нећемо сазнати, јер простор приче резервисан је за троугао мушкарца-инвалида и две жене. Једна од њих је стамена Булка, помало крута, али одана породици, друга – лепршава уметница Катарица, која бежи у Котор из свог београдског љубавног троугла. На крају романа практична Јашина жена сетиће се давног пољупца. Тај пољубац у Бијели, далеко од Луке – обавезног сведока њихове љубави – она види као наговештај могуће среће која се није остварила. Но, роман је добио наслов по једном другом пољупцу. Због тог, Катарициног, првог и последњег у свом животу, Лука ће бити срећно несрећан десет година. Јер, како упућује епиграф на почетку романа, *Добар дух и зао дух обично имају исто лице*. И ове се ре-

чи не односе само на Катарину, која је отворила нове видике и дала наду човеку, који се навикао на своју оштећеност, већ и на Луку, и на Булку.

Вишеслојност роману дају сложени ликови, виђени из три перспективе. Лука „за себе” и Лука „за друге” нису исти. Можда је зато списатељица на самом почетку књиге „натерала” Которане да причају о јунаку, мада те дугачке приче нису мотивисане логиком радње. На питање главне јунакиње јесу ли они видели њеног девера, упитани распредају какав је Лука и шта је учинио за њих. Мада претерано разуђени (мора да су ишли на живце узнемиреној жени која жури), ти монолози сведока потврђују из накнадне перспективе изјаву самог јунака: *Нисам истии кад ѿојијем*. Пићем проузрокованој причљивости Лука дугује и почетак чудновате романсе са Катарином. Међутим, његови козерски напори не би уродили пољупцем да сликарка није погрешно протумачила упућену јој наредбу: *Мора да сам у Луки ѿрејознала Оливера, њејову мађију и ону неку самоувереност размаженој човека, када ме је у нашем ѿрвом сусрећу ѿозвао да му ѿрићем и да ѿа ѿпољубим*. Све Лукине симпатије биле су покорне, послушне девојке и жене, жртве мушке или родитељске воље. Сарајка Дрина одмах пада шака срцоломцу Нику, Дору удају (заправо продају) без њене воље, Булка му је најближа све док је беспомоћна. У најблиставије тренутке романсе са Катарином спадају пољубац према његовом наређењу и њена исповест, кад га уплакана зове у помоћ. Али, Катарина убрзо увиђа своју грешку: Лука није размажени режисер Оливер из њене младости, већ несрећни часовничар, склон маштарењу.

Занимљивост лика Луке лежи заправо у томе да је прави Лука негде између прича о њему, између сопствене слике духовне надмоћи и вишегласних, а контрадикторних изјава о његовој нарави. Ретко када писци увиђају просту чињеницу да људи, у контакту са различитим људима, испољавају различите особине. Није све до говорника, има ту и великог утицаја саговорника. И Лука се мења, прилагођавајући се променама у начину кому-

никације: некад Булкина најбоља пријатељица, он се претвара у њен крст. Самог себе јунак види као крст у тренутку кад лежи на земљи након утакмице, у последњим тренуцима свог срећног детињства.

Симболика крста у роману повезана је са лајтмотивом крила која могу бити како птичја, тако и анђеоска. Лукини односи са Богом су компликовани, из личних разлога он окреће леђа свештеницима католичке и православне вере, али тешко је рећи да ли то значи за њега атеизам. Алузија на могућност скривене вере налази се у сцени Булкиног сусрета са једним другим, младим Луком, који је подсећа на анђела сломљених крила. Лука губи своја фудбалерска крила, и њему остаје само праћење лета других: птица и људи. Катарину Булка види (такође) као птицу сломљених крила, а себе сања како купује од оца и мајке крила, и тај сан назива смешним. Лукина снаја говори о губитку крила у тренутку кад се испоставља да због девера не може да се пресели у бољу кућу.

У роману присуствујемо двома изложбама слика, свака од њих открива тајне намере текста. Изложба епоха птица изазива Лукино чуђење због људске руке јастреба (читалац зна да је то рука Катарининог љубавника) и рајске птице, убијене на прозору вишеспратнице. Све те слике причају повест сликаркине љубавне драме. Лука, по Катаринином сведочењу, сања дворац са кавезом отворених вратанаца, који је намењем Жар-птици – његовој сањи. Сама сликарка каже у писму: *Зашто за Луку (...) док седи не-покрећан, покушавам да ухваћим у левој Жар-птици, по-лим рукама, како бих му показала да њена крила нису од њене, већ само одблесак сунца, илузија. Хтели бих, због себе и због ње, да покажем да је могуће сасећи крила њим њадним птичицама, предугредити њиху.* Ова одлука звучи сасвим мушки, као и уметничина нелагодност након сазнања шта је за Луку значајно њен пољубац: *Написа-ла сам реченицу коју каже мушкарац, пошто девојци коју њек једва познаје најпави деје. Моје њи рећи да се њраво њако осећам.* Булка сматра да је Катарина пустолов, што опет додаје том женственом лику мушку црту.

Одгонетка те чудновате на први поглед двојности лика који у очима протагониста има статус идеје женскости лежи, чини се, у самом лику Луке. На изложби „Ерос на платну” Катарина представља своје виђење еротског, које није, како то налаже традиција, везано за женско тело. Она слика биће неодређеног пола, у инвалидским колицима, које се самозадовољава својим и туђим рукама. Тако нам списатељица скреће пажњу на суштинску бесполност утешитеља младе Булке и саветника у брачном животу, равноправног члана кружока амазонки у пензији. Мада, ако се замислимо над психолошким портретом овог књижевног лика, сагледамо њега у релацијама са Булком и Катарином, увидећемо да је Лука – заправо жена...

Покушавајући да избегне општа места приповедања „из женског угла”, Г. Ђирјанић у центар љубавне драме ставља часовничара Луку. Доделивши главну улогу инвалиду, списатељица је образложила рањивост мушког јунака и природну неостварљивост његових жеља. Његова пасивност објашњена је како суженим видицима, тако и личним, погрешним пристајањем јунака на њих. С друге стране, пасивност човека у колицима приближава га типичној женској позицији „оне која чека”. Булка долази у његову собу да му се изјада, Катарина му прилази да га пољуби, а касније да подели са њим своје проблеме. С временом Булка заузима феминистички став (како га види Лука), по одлучности сличан мушком, а Катарина се осећа као мушкарац-заводник. И кад Лука каже да *мушкарци нису њажљиви, нежни, ни романтични* не говори о себи. И када тврди: *Ми мушкарци склони смо да њобркамо ужињак с љубављу*, „ми” не помаже да га видимо као припадника мушког света. Ту је и чињеница да он може да се исповеди само жени, која ће га разумети за разлику од мушкараца. Сама прича о пољупцу који не може бити ПРОСТО ПОЉУБАЦ типично је женска, као и мисли да би све било друкчије кад би засновао породицу.

Може ли вртилој на њлајну или у њесми да буде оѡсан, а да се уметњик није нашао у ценѡиру вртилоја? – пита Катарина. *Зар не виде у ѡињци, у искиданом цвѡиу, у клѡи-*

ну часовника, векни хлеба, у инвалидској сџолицы, да ѿ сам ја? Сликар је у томе што слика, писац у томе што пише. Можда зато у троуглу Пољуйца нема мушкараца, већ три жене, несрећне: мање или више, свака на свој начин. На крају романа јавља се слика белог путничког брода који излази из залива, на слободу које су биле лишене јунакиње. *Поілед се ошима ка ойвореном мору, у слободу од шамних брда, а небо, ѿамо на зайаду, у ѿзадини брода, уйраво ѿочиње да се румени...*

Путеви на запад су срећни – та теорија није нова у књижевним делима. Драму часовничара Луке проницљива продавачица из књижаре види у затворености видика чак и више него у његовој осакаћености. И ту би било занимљиво да упоредимо двојицу јунака у колицима: Луку и старца из приче Горана Петровића „Изнад пет трошних саксија”. Протагониста приповетке такође је осуђен на непокретност, од детињства. И он одбија духовну помоћ свештеника. Мада, за разлику од Луке, он нема никог свог и не излази из куће годинама. Лука живи у прелепом граду на обали мора, препуном туриста, а старац у најпопуларнијој, најлепшој бањи у земљи. Обојица су искључени из вреве света око њих. Тешећи Катарину, Лука каже да се свакој јуѿира радује свейлосѿи, каже себи: *данас је нови дан, јединсѿивен и нейоновљив, заслужује да ѿа ѿроживиши ѿуним ѿлућима*. Да ли да му верујемо?... Било како било, Лука пет дана поправља часовнике, док безимени старац сваког дана, од пролећа до касне јесени, „диригује” на тераси, склапајући и ширећи руке. И он је, попут Луке, свестан тога да промене најлакше увиђа онај који се не креће. И он види дубље него други, зато што, цитирамо ли Катарину, онај који живи у догађајима нема времена за доживљај. Лука и старац, лишени догађаја, надомештају их доживљајем. Старац из Петровићеве приче годинама се обраћа Богу, постављајући му питања музиком. Да ли је у праву продавачица из књижаре, која сматра да Лука не налази у књигама одговор на своја питања? Од самог јунака нећемо сазнати за његову запитаност. Видећемо зато како ће се разбашкарити у пољупцу, као што се ње-

гов брат разбашкарио у браку. Кад укус пољупца ишчили, на његовом месту остаје празнина, без метафизичких питања која, ипак, више море мушке главе.

У романима других списатељица такође неретко наилазимо на мушкарце са женским психичким особинама, на неуротичне, склоне суициду (због љубави) јунаке. У *Пољуйцу*, уосталом, имамо посла са условним мушким јунаком, као што има у роману и других условности: тако, младићи из црногорског села, касније Которани, истичу своје црногорство, а говоре екавски, без икаквих црногорских обележја... Роман поседује лирску снагу кад се бави питањима орочености љубави, наличјем страсти, исплативошћу живота у метафори – питањима која имају укус женске осећајности, без обзира на то што протагонист драме носи мушко име Лука.

Некад су претпоставке о женском полу Хомера биле засноване на томе да мушкарац наводно није могао тако добро описати жене. Упознавши мушке јунаке романа из пера савремених списатељица, може се претпоставити: драматично заљубљени мушкарци срећу се углавном у књигама које пишу жене.

Слаїање књижевних коцкица

У огледалу прошлости

(слике паралелизма епоха у
српском роману 80-90-их година 20. века)

Последње две деценије 20. века обележене су у српској књижевности развојем романа ретроспективног типа, где се главни јунак јавља као глумац двеју паралелних позорница: прошлости и садашњости. Историја у њему често има функцију својеврсног огледала, у којем се огледа савременик. Виђени кроз призму прошлих времена, догађаји из садашњости добијају нову димензију.

Реч је о романима који не спадају у категорију историјских, али у којима историја игра запажену улогу. Као пример дела таквог типа могу да послуже романи *Очеви и оци*, *Убиство с предумишљајем* С. Селенића, *Мамац* Д. Албахарија, *Лајум* С. Велмар-Јанковић, *Хлеб и сирах* М. Савића и многи други. За све ове књиге карактеристична је употреба ја-облика, све оне могу да буду анализирани са тачке гледишта аутобиографизма или условног аутобиографизма (М. Савић почиње свој роман речима: *Прича је о мени, али ислио је колико и о другима, па се може причати у свим лицима*). Заједничко је свим тим делима постојање одређених подударности које наводе на мисао о типолошкој сродности. Осим временског плана садашњости (или ближе прошлости) у њима је присутан временски план, везан за догађаје из Другог светског рата. Поједноставили бисмо ствар објаснивши ову чињеницу аналогијом или сличношћу ситуације (у Селенићевом *Убиству с предумишљајем* и Албахаријевом *Мамцу* значајну улогу имају догађаји из Грађанског рата почетка 90-их). Писци дају историји функцију огледала, у којем се укрштају објективно и субјективно: субјективно у свету онога који гледа постаје објективно и обрнуто. На тај начин постиже се ефекат објективности приватног искуства, историја се доживљава као део јунаковог живота.

У романима који тематизују паралелизам епоха историјски догађаји приказују се произвољно, фрагментарно, са великом дозом субјективности. Аутора занима пре свега њихова пројекција на судбине појединаца. Врло често тај утицај није директан, рука историје може да досегне јунака за неколико деценија, демонстрирајући ефекат већ виђеног и детерминисаност судбине човека и судбине народа.

Писци бирају различите начине портретисања савременика на историјском тлу. У романима С. Селенића *Очеви и оци* и С. Велмар-Јанковић *Лајум* користе се могућности ретроспективне приче: успомене јунака спојене у целовиту слику, писма, странице дневника, документи прошлости. Као полазна тачка служи данашњица, која представља за јунаке епоху прављења животног баланса. Тон резигнације задат је већ на самом почетку: одмотава се клупко успомена, и у сликама прошлости читалац налази образложење тужне слике савремености.

Точак историје прегазио је Медаковића, јунака романа С. Селенића *Очеви и оци*, одузевши том енглеском ђаку сигурност, веру у оправданост изабраног пута, у смисао свега што се дешава, у моралну доктрину, која му је служила као ослонац. Перспективу будућности прецртава погибија сина-јединца на Сремском фронту и повратак у Енглеску његове супруге Елизабете. Хаос историје продире у приватне животе јунака, лишвавајући их наде на могућност интимне среће у епохи промена.

Оригинална композиција Селенићевог романа који осим ретроспективне приче протагонисте садржи писма његове жене, дозвољава да се сагледа универзална димензија Медаковићеве драме. Јунак доживљава пораз не само зато што су се показали као погрешни његови лични погледи на свет; заједно са њим доживљава пораз читава генерација, која се нашла у туђој епохи. Том нараштају, који није могао да се прилагоди игри без правила, припада и Енглескиња Елизабета. Заједно са мужем она је доживела распад свог света. Управо њеним широко отвореним очима странкиње читалац гледа на међуратни

Београд, заједно с њом доживљава поразни сусрет са идејама Медаковића млађег. Ово је узајамно неразумевање двеју генерација – поколења мира, које култивира разум, и поколења рата, које се жртвује за идеју.

Прича јунакиње романа *Лајум* С. Велмар-Јанковић такође је ретроспективна, сведена на опис догађаја из међуратног и послератног Београда, приказаних из женске перспективе. Метафора лагума служи као кључ за читање романа: читаву историју 20. века нараторка види као мрачне катакомбе. Роман почиње сликом таме која се приближава као прах свемира, да би се завршио сликом мрака, у новембру 1984. године.

Изазива пажњу и знатна количина романа *ја-облика* чији је протагониста писац. Међу њима има дела са великим уделом аутобиографског елемента, у којима су фрагменти нарације повезани успоменама приповедача о његовом детињству и младости. Историја се јавља као детерминирајући фактор, одређује судбину наратора и његовог окружења (као пример таквог романа може да послужи *Хлеб и сирах* М. Савића). У роману *Ожљивци шишине* тај писац приказује ликове двојице класика српске књижевности И. Андрића и М. Црњанског – вечитих антипода, који репрезентују различите врсте односа са социјумом. Судбина ових писаца илустрира две могуће варијанте пишчеве позиције, два модела понашања, релевантна и у наше време.

Јунакиња Селенићевог *Убисива с ђредумишљајем* Јелена Панић пише роман истог наслова, поднасловивши га у складу са духом времена *Љубавни животи моје баке Јелене*. Студенткиња драматургије гради књигу на пронађеним папирима: записима Јована Аранђеловића, писмима, на архивским документима, новинским текстовима и списковима стрељаних, а такође на причама сведока, снимљеним на диктафон. Постмодернистички концепт пронађених докумената допуњен је овде постпостмодерним живим сведочанствима, сачуваним уз помоћ беспристрасне технике: *касета штирика*, књига се пише сама. Нагласак се ставља на аутентичност приче из прошлог времена

и из времена садашњег. Међутим, присутна је и рефлексивна. Управо она чини књижевно дело од хрпе докумената и других папира из платнене кесе. Свест о писању јавља се као ауторски коментар који прераста потребе приче о Јелени Аранђеловић-Љубисављевић и проширује простор приповедања на Београд 90-их година 20. века. На паралелизам епоха указује не само сличност ситуације (рат који осујећује наде јунака на срећу, ремети живот државе и појединаца), већ и сличност јунакиња оба романа истог наслова. Обе су добиле славно име Јелена, обе имају двадесет и две године, обе су инокоснице. Обе остају саме након *убиства с предумишљајем*. Али ако високог официра Озне Крсмана Јакшића убија љубоморни и неуротични Јован, добровољца Богдана Билогораца убија рат, време мржње. Уосталом, време је направило убицу од префињеног и осетљивог Јована... Јунаци постају сведоци и актери окрутних промена. У писму Јовану Јелена пише како се променио цео свет, и та мисао која је посећује за време путовања возом, дозива у сећање „Објашњење ‘Суматре’” М. Црњанског и његову констатацију сличне природе након Првог светског рата.

Разорно дејство рата осећа се у судбинама људи које је он унесрећио. Назвавши Јелену, Јована и Крсмана несретницима у злу времену, Богдан Билогорац је заправо рекао најбитније о себи и Јелени Панић. У Селенићевом роману одзвања оптужба идеологија: примамљиве речи о братству и јединству запечатиће судбину Ставре Аранђеловића, док националном идејом понесеног Богдана убијају носиоци друкчијих националних идеја. Сцена откопавања гробнице у којој Јелена налази свог драгана, представља пример аутоцитатности са ефектом већ виђеног: у роману *Очеви и оци* Елизабета препознаје међу лешевима тело свог сина који је погинуо на Сремском фронту. Иста сцена, исте речи, исти приказ – разликује се само боја косе погинулог и време збивања. На тај начин паралела између Другог светског рата и рата 90-их година 20. века добија додатну, директно-индиректну нијансу препознавања. Ствара се утисак деја ви. *Ово није ифра књижевних подвала*, упозора-

ва Јелену Јован, а читалац је свестан да се ради о историјским подвалама, о подвалама злог времена.

За Европљанина средине 20. века, а пре свега за Балканца, причати о свом животу значи причати о историји, најчешће трагичној. Пример транспозиције приватне исповести у слику паралелизма епоха страдања налазимо у роману Д. Албахарија *Мамац*.

Главни јунак, не баш успешни песник који се за време рата у бившој СФРЈ одселио у Канаду, приповеда о својој жељи да направи роман „Мати: живот”. Грађу за будуће дело чини прича његове мајке (снимљена на траку), коју допуњавају његова сећања и покоји породични докуменат (писма из логора мајчиног првог мужа). Он се двоуми између романа и драме (да ли је случајно јунакиња Селенићевог романа студент драматургије?), али ни он, ни Јелена не одлучују у корист драмског дела, које би омогућило директан говор и одсекло паралелне линије радње. Будући роман о мајци постаје мамац – повод за причу о себи и својим сеобама. Једну од спона које повезују приче мајке и сина чине приче о рату и избеглиштву. Јунак се сели у Канаду, понављајући пут на север који је предузела његова мати. Пут на југ значио је за њу пропадање, долазак на север – успон. И у једном, и у другом случају ради се о бексту од рата.

Папири јунакиње Селенићевог романа чекали су своје проучаваоце пола столећа, траке Албахаријевог јунака, које је требало да сачувају мајчину повест, чекају четрнаест година. Потребна је, изгледа, временска дистанца да би се приватни болови и радости претворили у књижевност. У *Мамцу* наратор прича канадском писцу Доналду историју мајчиног живота како би га он забележио. У *Убистиву с њредумишљајем* Јелена Панић чита Богдану документа из такозваног *Inventarium Helenaе* што представља још један покушај одмака, потребног за универзализацију проблема. Стварање књиге такође је својеврстан поглед у огледало: јунак види у њему не само своје родитеље, већ и себе самог.

И у једном, и у другом случају реч је о покушају да се кроз туђу животну повест исприча сопствена прича. Ју-

наци настоје да нађу разлоге, корене своје драме, огледају се у туђим повестима. Писање романа служи као претекст за исповест. У Албахаријевом *Мамци* наилазимо на вишекратно образложење аутобиографске позиције приповедача (што може да служи као једно од објашњења запажене заступљености ја-облика у савременој српској књижевности): *...ако не пишем о себи, зашто бих писао о другима? Увек ћо радим, (...) увек ћо говорим о себи када желим да причам о неком другом.*

Историја служи писцу као лакмус-папир за проверу данашњице; паралелизам епоха доводи до закључка: *као да је неко извукао прошлости из филмској архива и подстикао љумце да напише зајочешу сцену.* Према његовом мишљењу, историја је почетком 90-их темељито завршила посао, започет пре пола столећа. Мајчин живот се руши са уласком Немаца у Загреб, а завршава са почетком новог рата. Њена прича, која чини део породичне историје и митологије, претвара се у мрачно пророчанство: *Али, ако ме пишаи да ли верујем да се све оно може поновити, онда нисам толико сигурна, премда моћу да замислим како ћим истиним пишем иду неке друге избелице, можда чак у оба правца.*

Роман Д. Албахарија грађен је као својеврсна исповест протагониста, који у разговорима са професионалним писцем Доналдом настоји да докучи какав треба да буде прави роман, роман о мајци који се спрема да напише. Интенције наратора одређују тематику разговора и дискусија, које он води у ресторану на речном острву у далекој Канади (можда је баш такав пејзаж требало да га приближи Дунаву, којег се често сећа). Значајно место у њима заузима питање историје, њеног значаја и представљања у књижевности, што чини Албахаријев роман веома занимљивим са аспекта проучавања улоге елемената историјског у савременом српском роману, својеврсним „романом о роману”.

Историја у српској прози 80-90-их година 20. века веома се често јавља као породична историја. Како тврди јунак *Мамца*, *свако је морао да постави себе(...) насјрам историје, насјрам чињеница и насјрам осећања.* Људско

лице историје поприма у Албахаријевом делу црте нара-
торове мајке – босанске Српкиње, која се удала за Јевре-
јина и постала „дуплом странкињом” у Загребу. Њена суд-
бина, која се асоцира са судбином конкретног народа и
везана је за историју конкретне земље, чини се сину за-
хвалним материјалом за роман. С тиме се не слаже његов
канадски саговорник: опседнутост историјом Доналд
сматра застарелом и бесмисленом. Дискусија о уметнич-
кој вредности нараторовог романа претвара се у диску-
сију о могућностима књижевности као такве и пре свега
о дометима историјског романа.

Мара (*alias* Мирјам), јунакова мати, јавља се као оте-
ловљење српског духа и српске историје: њен карактер са
типичним цртама националног, љубав према јуначким пе-
смама, народним пословицама и изрекама, дубока веза-
ност за традицију, напokon, одбијање да буде жртва и да
плаче над својом судбином. За њу (за разлику од канадских
познаника њеног сина, који цене једино данашњицу) исто-
рија је маљ, *који се с неумољивом тачношћу сјушишао на њу,
на мајку, кад јој је хшео*. Мајчине успомене за писца нису
само сведочанства о прошлости, али и мрачно пророчан-
ство будућности – грађанског рата у његовој земљи. Као
што мајка прича због њега, он бележи њену повест због
других: да помогне да се схвати детерминисаност ужаса ра-
та, да покаже корене драме, дубоке и трагичне.

Нараторова прича, која се заснива на мајчиним успо-
менама, остварује се на више временских планова и има од-
ређене елементе историјског. Око овог питања и воде се нај-
жешће дискусије између њега и Доналда. За наратора
посебну важност има очување духа епохе, често у сликови-
тим детаљима, који наступају уместо епске слике. Кад он
препричава мајчино сведочанство о томе, како су Немци
триумфално улазили у Загреб, обасути кишом цвећа и чо-
коладе, Доналд инсистира на провери истинитости чиње-
нице присуства чоколаде под ногама немачких војника. За
њега постоји појам једине објективне истине, која је потвр-
ђена документима и несхватљиво му је настојање његовог
југословенског познаника да покаже њену релативност. Та-

мо ње сваки њас има двоструки одјек, њамо не може да буде истине, говори приповедач о свом схватању историјске истине у условима вишенационалне државе. Посебно заузима место унификованог, наратор пристаје на ситне лажи како би избегао велику лаж уопштавања. Овакву философију јунак је наследио од мајке са њеним јаким везама са историјским искуством генерација: живот за њу није био промена, већ понављање, што се са ужасном тачношћу остварило почетком 90-их. Пре пола века она је стајала пред прозора и гледала како се мењају људи, а сада се водио нови рат, тачније, завршавао се онај стари, и људи и градови су се опет мењали. Узалуд је Доналд тврдио да је историја – сума чињеница, са којима осећања немају ништа заједничко, да човек мора сам да проучи свет. Искуство његовог саговорника и саговорнице мајке говорило је друго.

Узајмно нераумевање двојице писаца – искусног Доналда и његовог колеге-почетника – диктирају, како се испоставља за време разговора, не само индивидуалне разлике, али и разлике између начина размишљања житеља северноамеричког континента и Старог света. Пратећи расправу представника двеју цивилизација, читалац ће се замислити над разликама аксиолошког карактера, које резултирају различитом пројекцијом живота у лепој књижевности. Репрезентанти новије и практичније цивилизације, попут Доналда, досађују се, слушајући бесконачне приче Европљана о прошлости: овде људи постају равнодушни кад нешто не разумеју и стиде се сувишног знања. Канадски интелектуалац није могао да поднесе приче о томе како је мајка одсецала главе пилићима, а на приче о усташком клању само је одмахнуо руком.

Посебну пажњу изазивају размишљања јунака о историјском роману, толико популарном у српској књижевности. Доналд сматра да правих романа те врсте има мало, зато што је веома лако написати историјски роман након историје, кад аутор приписује својим јунацима надреалну могућност да знају оно што у правој историји нису знали и нису могли да знају. Књижевно стваралаштво Канађанин види као балансирање између реалног и нере-

алног. У противном, сматра он, оно се претвара у пуку пропаганду. Наратор, како тврди Канађанин, гледа на историју као романтичар, а на судбину – као на пасторалну сцену, у којој вребају зли духови. У финалу романа, очекујући долазак Доналда, који треба да изнесе своје мишљење о његовом делу, јунак убеђује читаоца у своју намеру да остане на позицијама националног и историјског. Када он отвара врата, њега притиска мрак, који жели да уђе за њим у собу. Он се повлачи, док нешто не дотакне његова леђа. Нешто, што не дозвољава да се настави повлачење – то је историја, која је своје отеловљење нашла у животу јунакове мајке и његовом властитом животу.

Романи Д. Албахарија, С. Селенића, С. Велмар-Јанковић, М. Савића говоре о драматичном прелазу од третирања историје као уцбеника, збирке која се састоји од мртвих речи и ретушираних фотографија ка виђењу живота као сламчици на таласима историје. Елизабета се враћа у Енглеску, Јелена Панић одлази на Нови Зеланд, Албахаријев јунак сели се у Канаду. Сви они желе да заборове, историја је за њих завршено време, *ко живи с историјом, не живи са животошом...* . Међутим, бекство од ње показује се као неуспело, као и бекство од себе. Може ли се поновити? То питање мучи јунаке који живе у свету, где *нейрекидно одираване прошлости постоје само свој циљ.*

Канађанин Доналд гаји презир према историји, а јунаци романа српских писаца 80-90-их година 20. века итекако су осетљиви на њу. Историја за њих најчешће значи рат и несрећу, а време у којем живе репризу трагичних догађаја коју они проживљавају и књижевно транспонују.

У роману Г. Петровића *Ојсага цркве Светиої Сїаса* има симболична прича о четири прозора, који се не могу отворати истовремено. Кроз први прозор Сава је видео све тако како јесте, кроз други и трећи – оно што је било и оно што ће бити, а кроз четврти – све како јесте, али на великој дистанци. Нимало случајно други и трећи прозор нашли су се у истом пасусу: српски романијери настављају да отварају, истовремено, ова два прозора, убеђени у дубинске везе прошлости и будућности.

Романчићи, причке и друге повести (Постмодерне мейџармофозе ѓрозних жанрова)

Изабравши аспект постмодерних метаморфоза прозних жанрова, истраживач се суочава са проблемом бескрајних Игара са Формом, разградње традиционалних облика и стварања увек нових, увек посебних жанровских варијетета. Јер, каже један од познавалаца српске постмодерне прозе Михајло Пантић: *Ѓприроду ѓостмодернистичкој ѓтекстѓа не можемо видеѓи никако друкчије до у неѓре-стѓаном ѓенем ѓреображају...*⁷¹ У фолклору преображај, односно способност претварања у различите облике, представља једну од чудесних способности бића, а они који се претварају, чине то често да би добили љубав. У постмодернизму метаморфозе или преображаји жанра такође се јављају као битна компонента у књижевним играма завођења... У чаробним причама, и у постмодерним текстовима преображај не мора увек бити изазван моћима бића које се преображава, односно бити резултат интенција писаца. Предмет нашег разматрања биће само оне метаморфозе до којих се дошло пишчевом вољом – о чему недвосмислено сведочи не само проширење граница постојећих прозних жанрова, већ и рађање нових чија се имена први пут појављују на мапи књижевности. Свесна ширине изабраног питања, потписница ових редова ограничила је поље истраживања текстовима, у којима жанровска одредница стоји у поднаслову или у самом наслову дела – односно, по осећању самог писца, чини битан елеменат ѓегове стратегије завођења – која почиње представљањем.

Прича о улози жанровског имена као и само постмодерно „писање преко граница”, вуче корене из својеврсне жанровске револуције коју је доживела српска књи-

⁷¹ Михајло Пантић, *Александријски синдром 2*, Београд, СКЗ, 1994, 46.

жевност у другој половини XX века. Једну од главних одлика тог преврата представља деканонизовање устаљених књижевних облика и уношење модерног књижевног сензибилитета у традиционалне наративне матрице. Данило Киш сматрао је трагање за Формом дистинктивним знаком модерне литературе, јер *ново осећање светиа није мојло да се улије у сйаре калује йсихолошких дајносйи.*⁷³ Долази до поништења граница између појединих жанрова, до узајамног прожимања прозних врста, што аутор *Гробнице за Бориса Давидовича* карактерише као покушај стварања глобалне визије света и истовремено деструкције те визије – задатак који до данас није изгубио своју актуелност.

Заокупљени *вечийим йроблемом Форме*, писци све више пажње поклањају питању жанровске дефиниције својих дела, што се огледа у поетици подналова које дају својим књигама. Ако је модернизам својевремено посегао за музичком терминологијом, сада се писци углавном ослањају на књижевне потенцијале којим се даје нови смисао (својеврсна реактуализација старих модела). Д. Киш именује *Мансарду* „сатиричном поемом”, а у поднаслову *Гробнице за Бориса Давидовича* означаје ово дело као „седам поглавља једне заједничке повести”, остављајући књижевним критичарима довољно простора за погађање књижевног смисла те дефиниције и интерпретацију питања жанровске припадности тог дела. Док давање „лирског” подналова првом роману може да се тумачи у контексту модернистичке традиције укидања граница између прозног и песничког исказа, жанровска одредница „повест” која се појављује у поднаслову *Гробнице*, представља знак једног новог тумачења прозних жанрова, карактеристичног за рађање постмодерне визије књижевности. Чињеница да је Борислав Пекић, још један претеча постмодернизма, роману у причама *Време чуда* дао поднаслов „повест”, нужно скреће пажњу на тај, у српској књижевности још недовољно уведен жанр, који налазимо на извору постмо-

⁷² Данило Киш, *Есеји: аујйойоейшике*, Светови, Нови Сад, 2000, 123.

дерне прозе. Његова специфичност произлази из његове неодређености – повешћу се сматра жанр на граници приповетке и романа – и подударности са самом „причом”. У западноевропским језицима јавља се под именима „бајке” (*tail*), „кратког романа” (*short novel*), „дугачке приповетке” (*long short story*) – дакле, пркоси постојећим жанровским ограничењима. Док роман тежи објективном представљању, тј. треба нешто да „прикаже”, повест се одликује жељом да се нешто „исприча” – жељом која ће одвести постмодернисте до уживања у нарацији, када приповедање постаје разлог постојања приче. Отвореност структуре повести сасвим је у складу са концептом постмодернистичког „отвореног дела”, а провокативна вишезначност саме речи одговара како модерном трагању за Формом, тако и постмодерном поигравању истом.

Међутим, повест је код Пекића само једно од типолошких имена за његова прозна остварења. Кад је реч о поетици подналова, књижевни критичари одавно су приметили да ниједно његово романескно дело нема конвенционалну жанровску одредницу: *Ходочашће Арсенија Њећована* – портрет, *Злајно руно* – фантазмагорија, *Како ујокојити вампира* – сотија, *Ајлантида* – епос... Анализирајући пишчеву стратегију „поднасловљавања”, М. Пантић закључује: *У поднаслову је, код Пекића, по правили од која се рејко кад одсиуја, скривено прецизно жанровско одређење дела, а у њом одређењу је, по писе, лојиком мишске фијуре јајетиа у соколу, даји основни творачки принцип и природа приповедној њона одређеној нарајивној тексиа, као шиио је у њејовом наслову обично кондензован метафорички смисао приповедањем обликоване слике свеија*⁷³. Дакле, презиме текста (поднасловна ознака) казује ништа мање од његовог имена – наслова дела: оно служи као поетички сигнал, као знак још једног корака у правцу тражења адекватне Форме, док истовремено ојивара јуиј одговарајућем критичком шичијавању (сло-

⁷³ Михајло Пантић, *Александријски синдром 3*, Нови Сад, Матица српска, 1999, 22.

бодно можемо рећи: дешифровању) значењских појменци-јала похрањених у нареченом презимену, што јест и поднасло-ву⁷⁴. Тако стижемо до ревалоризације и новог вреднова-ња поднасловне жанровске ознаке у освит постмодерне епохе у српској књижевности. Међутим, бирајући прези-мена за своја дела, Пекић и Киш остају у кругу постоје-ћих, мада често заборављених књижевних жанрова, ак-туализују их, дајући истовремено знак читаоцу у којем правцу треба да крене у ишчитавању њихових значења. Ради се не само о интертекстуалној употреби појма, већ о његовој специфичној ауторској интерпретацији.

Нови корак ка стварању постмодерне стратегије под-насловљавања чини Милорад Павић, који излази из окви-ра књижевне терминологије. Његов *Хазарски речник: роман лексикон у 100 000 речи* отвориће пут новим мета-морфозама прозних облика. Репертоар жанровских мо-гућности прошириће се на рачун образаца који су се нала-зили ван граница лепе књижевности. Револуционарност тог подухвата лежи такође у остваривању оног Кишовог идеала енциклопедије, стварању књиге-библиотеке, која својом стереоскопском вишедимензионалношћу тежи све-обухватности, остајући при томе фрагментарном и дис-перзивном. Не лишавајући се фабуле (штавише, стварају-ћи роман „са три кичме”), аутор посеже за могућностима које нуди традиционално некњижевни (односно не-фик-ционални) облик речника. Поништавајући границе изме-ђу фикционалних и нефикционалних жанрова, Павић ути-ре пут постмодернистичком брисању граница стварности и давању статуса реалитета књижевним појавама, односно, ако се послужимо речима Александра Јеркова, стварању *појмодерне уиваре у којој књижевности и стварности једна са другом размењују оно што једна код друге налазе да недо-стигају*⁷⁵. Улози ове књиге у формирању постмодернистич-ког тока српске књижевности посвећено је више радова, тако да ћемо се овом приликом осврнути тек на неке ње-

⁷⁴ Исто.

⁷⁵ Александар Јерков, *Појмодерно доба српске прозе*, у: *Антологија српске прозе појмодерној доба*, Београд, СКЗ, 1992, 25.

не жанровске специфичности. Павић се определио за облик романа – за роман који се у ствари претвара у *библио-теку која има своју фабулу*⁷⁶, за роман који се, по његовој процени, налази у кризи, из које књижевник види излаз у приближавању приповедне технике скулптури и *basic*-у, језику компјутера – *којем је својсјивен овакав начин читања у свим правцима, са вишеслојном и вишесмерном проходношћу*.⁷⁷ Писац нуди нову поетику писања (која је везана за нову поетику читања), што представља његов *изазов приповедању и романескној форми* – како умесно указује Александар Јерков.⁷⁸ Међутим, ради се не само о изазову романескној форми, већ, очито, *изазову романескне форме*, јер већина обимнијих прозних остварења Милорада Павића остаће у жанровском кругу романа. Мада у аутопоетичким исказима писца (и огледима књижевних критичара) *Предео сликан чајем* представљен је као роман у облику укрштених речи, а *Унутрашња стирана ветра или Роман о Хери и Леандру* као роман-клепсидра, ни један ни други немају „званично жанровско презиме”, односно немају поднаслов. Добиће га тек *Последња љубав у Царираду* („приручник за гатање”), и то изостављање речи *роман* може да се тумачи као недвосмислени знак преласка на нови поетички ниво жанровског одређивања. У прилог овој тези иде и поднаслов *Звезданој илашији* – „астролошки водич за неупућене”. После лексикона – атрибута научног све(знања) – долазе на ред други (привидно) нефункционални обрасци. Заједничка им је и интегрална форма, која омогућује читаоцу учешће у обликовању приче. Текст остаје непроменљив, док приповедање тече у различитим правцима. Прерушавањем романа у књиге (овај пут мистичког) знања писац још једном постмодернистички замењује свакодневну реалност реалношћу текста, а искуствено знање, раније потиснуто знањем из Речника, сада

⁷⁶ Цит. према: Петар Пијановић, *Павић*, Београд, Филип Вишњић, 1998, 382

⁷⁷ Исто, 322.

⁷⁸ Александар Јерков, Нав. дело, 32.

бива потиснуто астролошким предзнањем и уметношћу тумачења тарот-комбинација. Опет, још изразитије, књижевно, читалачко поприма статус животног искуства. Комбинација облика романа и фингираних образаца – приручника за гатање и астролошког водича – сведочи не само о Павићевој неспремности да се пристане на жанр, већ и о постмодернистичком занемаривању традиционалних облика у корист других, ванкњижевних приповедних модела. *Епихални догађај љубиљка стварности* о којем по речима Ивана Негришорца⁷⁹ сведочи Милорад Павић, има за последицу покушај обликовања нове стварности, стварности текста у којем се укида идеја краја, Текста који попут тарот-карата и хороскопа има моћ пририцања будућности.

Ако је реч о будућности постмодернистичке линије српске књижевности, пророчанство се остварује. Млађи писци, полазећи од таквог новог осећања за књижевне облике, надахнути отвореним могућностима које пружа поигравање књижевним и ванкњижевним моделима и укидање ограничавајуће одреднице устаљених жанрова, чине следећи корак. Српска проза постмодерног доба показује заиста изузетну креативност ако је реч о експериментима са жанровским моделима – и тај се процес може пратити и по жанровским одредницама прозних дела. У време када нестају тематске одлике жанрова, када су већ одавно избрисани њихови поетички оквири, књижевници уживају у стварању нових жанровских варијетета – често не са циљем успостављања нове традиције, већ у жељи да се тексту, који следи логику сопствене приче, да универзално име. Књижевност постаје непрегледно поље субјективности, где више нема места за метанарације, за Лиотарове „велике приче”. *Наративна кохеренција која је синтамајски намењала власи приче над приповедањем, усвојуа месито дисперзији облика у којој приповедање има прајмајичну власи над причом*⁸⁰. Дакле, стварајући

⁷⁹ Цит. према Петар Пијановић, *Нав. дело*, 355.

⁸⁰ Александар Јерков, *Нав. дело*, 54.

књижевне, већ и уметничке терминологије, писац претвара причу у литерарно средство за превоз јунака, односно за кретање приповедања, стављајући у њен поднаслов како ознаку жанровске амбивалентности и хетероглосије (*омни*), тако и реч *мали* – као знак постмодерне одбојности према великим стварима као што су Велике приче, Велики жанрови, Велике идеје. Анимозитет према великом манифестује се и у поднаслову збирке Дивне Вуксановић *Ойажач, ойажена: микро њроза* и, како тврди Ненад Шапоња, овде се не ради о експерименту на нивоу формалних или жанровских поигравања, *већ се експерименталности види у самој сцруктури њрозој смисла који се њраничи са њесничким*⁸². На овом месту ваљало би се подсетити једне битне ознаке посмодерног доба, наиме дијалога са модерном, који се испољава свакако и у наставаљању традиције тражења адекватних жанрова: *Не мећемо све њо у њријављене калује*, записао је у „Објашњењу ‘Суматре’” омиљени модерниста српских постмодерниста Милош Црњански. – *Ојетј једном њушњамо да на њу форму ушичу форме космичких облика: облака, цвешова, река, њошюка...*⁸³

На трагу оваквог модернистичког уверења рођена је и *Пејровѡрадска ѡрашина* Војислава Деспотова. Сачувавши неке одлике старијег брата – романа (биографија, односно пут сазревања јунака, опис места, где је он стасавао, велики број споредних ликова, чија се судбина прати, повезаност детаља) тај *романчић*, следећи Црњанскове форме облака, постаје бајколики текст, психолошки оправдан фантастичким визијама детињства (где је чудесно – релевантан део стварног). Свет протагонисте, насељен митовима, бајкама, фантастичним животињама и филмским идолима, бизаран је, али и сасвим реалан у његовом духовном простору. У измењеној, иако ослоњеној на легендарне представе, топографији гради се један но-

⁸² Ненад Шапоња, *Ауѡобиоѡграфија чиињања*, Београд, Просвета, 1998, 183.

⁸³ Милош Црњански, „Објашњење ‘Sumatre’”, у: *Ресме*, Београд, Нолит, 1983, 210.

ви свемир, сачињен од фрагмената као што и доликује *романчићу*. На крају књиге Петровград прекрива прашина тамнољубичастог облака који је стресао са себе боју и распао се. Прашина која ће подсетити на дисперзивност самог постмодернистичког књижевног света који настаје распадањем модернистичких облака.

Док је за неке од писаца посмодерне битнији сам искорак из устаљене форме него његово именовање, има међу њима аутора који посвећују дефиницији жанровских облика својих дела посебну пажњу. Право богатство поднасловних одредница нуде књижевна остварења Милете Продановића, а њихови сложени односи са насловима дела такође нису незанимљиви за причу о метаморфозама прозних жанрова. Посебно су подстицајне у том смислу његове књиге *Пас њребијене кичме: фуџа за један џлас*, а такође *Небеска оџера: дисџорзије, џараесеји, исклизнућа... и Пуџоџиси џо сликама и еџикетџама: једанаест џлакџих комада*. *Пас њребијене кичме* био је најављиван као „дневник натуралистичких дигресија” да би се на крају појавио са индикативним поднасловом који позајмљује своју жанровску одредницу из музичког вокабулара, одузимајући јој њено првобитно значење: фуга је композиција за више гласова, који понављају исти став, док присуство сувереног наратора служи стварању јединствене „фуге за један глас”. Мада читалац у потрази за свим могућим значењима поднаслова може стићи и до латинског извора речи: *фуџа* значи *бекџиво*.

Свака од прича *Небеске оџере* има поднасловну ознаку (*џараесеј, ендемска винијеџа, онирички џџриџ итд.*). Већина од њих следи логику оксиморона (*диџалекџичка фанџазмаџориџа, сенџименџална конџџрукциџа, соџреалиџџичка баџка, кайџџџал-реалиџџичка баџка, медиџџације о еџџроџџџи, демоџолошки водвиљ*), где се појмови спајају на бизаран начин, творећи жанровске *дисџорзије* – ишчашења, исклизнућа. Један део поднасловне ознаке често чини појам узет из речника типолошких имена различитих уметности (сликарства, књижевности, позоришта, филма) који добија ново значење у новом контексту

(*remake*) или услед сусрета са другом речи из поднасловa (*антиројографична јројеска, ендемска винијетта*). Ироничан поступак који и овде примењује писац, рађа жанр ониричког трипа и параесеја (где префикс „пара-“ недвосмислено указује на „преображај“ који је доживео један од најпопуларнијих жанрова). Име збирци даје параесеј „Небеска опера“ чија је тема заправо брисање граница између фантазије и стварности, тачније речено – историјске последице тог чина. Пратећи повест „Небеске опере“ читалац ће се упознати са уметношћу у којој долази до спајања протагониста и посматрача, где су гледаоци – глумци, а глумци – гледаоци, чији инструменти нису дискурзивно-рационални већ пре интуитивно технички... Писац се иронично поиграва самом постмодернистичком игром – и наслов „Небеска опера“ подсетиће на то да једна од основних фигура постмодернизма – пастиш – води порекло од оперске музике, састављене од композиција разних композитора. Мада та реч, која значи такође „паштету, смешу“ има још једно значење – „обмана, превара“ – што се сасвим поклапа са Продановићевом причом о тужним последицама занесености тим ремек-делом.

Путописе по јрадовима и етикетима, представљене у поднаслову као „лаки комади“, чини једанаест прича које традиционални путописи вероватно не би примили у своју жанровску породицу. Осим очекиваног елемента путовања (који је у већини случајева присутан), причу чине ерудитски и хедонистичко-наративни дискурси. Бројне дигресије једне и друге врсте доносе питање: је ли то прича о доживљајима наратора (и, успут, о делима уметности, „сликама и етикетама“) или прича о артефактима, пропраћена коментарима наративне природе? У „лаким путописима“ преплићу се животи предмета и људи, приповедање о скривеном (или чак фантастичном) животу „слика и етикета“ неодојиво је од интимне исповести наратора, препознатљивих детаља времена и прозирних алузија на његове актере. У композиционом смислу најсложенија је прича „Wolf(gang) in Fabula“ коју осим ње саме чине два *appendix*-а, први од којих (*Тражење моцарти-*

кули) има поднаслов „препарирани Кретјен де Троа”, а други (*Пасионирани обожавалац моцарџкули*) – „препарирани Франц К. ”. И док ће у једном од „путописа-фолираната” („Масна црна птица из пљоснате конзерве”) аутор назвати своје дело „псеудопричом”, *appendix*-и очито припадају врсти прича („препарирани Франц К. ” ушао је, сасвим самостално, у антологију најкраћих српских прича Михајла Пантића *Мала кулија*). „Припремљени, израђени” Кафка и Кретјен де Троа одвешће нас до још једног популарног жанра постмодерне српске књижевности, који понекад даје не само презиме, већ и име збиркама. Реч је о мимикријама. И мада је изузетно занимљив случај Пишталове приче „Изабраник” потписане именом Милорада Павића, или прича Микија Шепарда које је „превео” Ђорђе Писарев, у овом контексту споменућу само књигу Александра Гаталице која је ту дефиницију понела као наслов. Мистификација манира других писаца, која иде корак даље од пастиширања, сасвим оправдава насловну одредницу -*Мимикрије*- која се може тумачити као жанровска. Дакле, жанрови све чешће постају не само део поетичке стратегије, већ и дају своја имена (и, наравно, презимена) књигама постмодерних аутора.

Дешава се да услед постмодернистичке игре у тексту и са текстом жанрови имају у књигама неколико улога, наступајући и као њихови јунаци. Такву је судбину доживела „причка” Саве Дамјанова, која се појављује као жанровски модел приче и као њена протагонисткиња. Ако је Деспотов тепао роману, Дамјанов тепа Причи као таквој (оној која води порекло од Причте – не само Мушкатиновићеве, већ и митске) и Причи која се јавља као извор и фигура наративног задовољства. Настале од крхотина Ремек-дела (у којем можемо препознати једну од Великих прича) ремек-делца (или *причке*) представљају адекватан облик постмодерног израза. Оне су плод неспутане игре језика, који црпе надахнуће из неколико стварности: стварности доживљене, одсањане и књижевне. У овом случају ради се не само о давању књижевном, читалачком статуса животног искуства, већ о узајамном прожимању

ки искомплексирана, Елегија... Прича „Патика у књижевности српског предромантизма” (*елабораџи за докџораџи*) разликује се од *мимикрија* и *џасџиџиша* о којима је већ било речи чињеницом да Дамјанов-писац пародира у њој Дамјанова-историчара књижевности, вешто фингирајући научни дискурс и правећи од студије о фантастици у књижевности српског предромантизма „веселу науку” језичке игре, где главна улога припада асоцијативној логици текста, а не предвидљивој логици филолошке анализе. У књизи прича *Повесџи различне: лирске, еџске, но највише неизрециве (заџисане у облику џрозе, сџиџа, драме и дијалоџа чудних уоџиџиџе...)* опет се срећемо са повешћу, мада, када је реч о поштовању жанровских конвенција, овде се пре може говорити о релативизацији књижевних појмова. Ова збирка још једном потврђује чињеницу да Дамјанов на особен начин успева ујединити у својим књигама два главна постмодернистичка модела књижевности (и света): модел библиотеке где случајни додир књига рађа причу и модел сна – оног у којем је Бог одсањао свет, а Шекспир – своја дела.

У *Глосолалији* Саве Дамјанова, која представља збирку старих и нових прича, сви су текстови уједињени концептом глосолалије која би се такође могла третирати као жанровски, или барем концепцијски заједнички имени-тељ Дамјановљевих проза. Писац предговора Ненад Шапоња сматра: *Већ значења џојма из наслова књџиџе, када нам суџериџу џовор самоџ језика, божански надахнуџу речџиџоџи или рџиџам низања речи наоко без смислених веза, џрецизно рефериџу о џоеџиџким инџиџенцијама џеџове (џиџиче-ве) џрозе.*⁸⁵ Први део књиге заиста може да се прочита у кључу глосолалије као особене појаве религиозног усхићења. Међутим, у *Повесџима различним* наћи ћемо трагове друге глосолалије – страсти за говорењем страним (и туђим) језицима као још једне одлике постмодерног исказа склоног како свакодневној употреби из других јези-

⁸⁵ Ненад Шапоња, „Истина језика или путовање у бескрај текста”, у: Сава Дамјанов, *Глосолалија*, Нови Сад, Orpheus, 2001, X.

ка позајмљених термина (у књижевнотеоријским и књижевно критичким текстовима), тако и пастиширању, пародирању наративног поступка других писаца. Ако се ослонимо на тумачење порекла речи *глосолалија* у речнику М. Вујаклије (*glossa*-језик, *laleo*-тепати), онда мирне душе можемо прогласити језичке игре завођења из *Прички* глосолалијом-тепањем Језику. Баш зато *глосолалија* могла би да буде сасвим адекватно име за текст, који предвиђа широки распон рецепције: од текста-чеда божанске надахнуте речитости до књижевне језичке игре...

И на крају приче о дисторзијама, мимикријама и иним глосолалијама споменућемо текст Боре Ђосића „Нарација, подлистак, есеј” који на свој начин оцртава пут развоја прозних жанрова. Излаз који нуди – Есеј – значи успостављање једне нове психолошке и емоцијске галаксије, чему заправо теже у свом трагању за Формом и изразом постмодерни цивилизацијски хедонисти, творци нових жанрова. Дакле, Есеј – што у преводу значи *покушај, оџлед*. Есеј као покушај да се писац огледа у новом жанровском облику, да се огледа у огледалу Текста онај који је и сам огледало. Шта ће онда видети у том огледалу читалац? Погађате већ – видеће себе, као што је то предвидео Милорад Павић. Сваки тумач ових текстова видеће толико колико је у његовој моћи, тек толико колико му је дано да види. Тако ће за једног они увек остати *нонсенси*, други ће запазити њихову природу пастиша, што је, подсетимо се, још један синоним за *обману*. А трећи ће их доживети као александријске *колаче*, као оне слаткише из Прустовог романа, чији се непоновљив укус памти и који имају чаробну моћ повезивања прошлости и садашњости.

Сан о стварности и стварност сна (онирички дискурс у српској постмодерној приповеци)

*Снови и визије дају су људима
да би им користирили и поучили их.
Артемидор из Ефеса*

Кроз читаву историју човечанства људи се баве снама, и свака од епоха у развоју цивилизације изграђује према њима свој специфичан однос, а књижевност – кроз призму тог односа – ствара њихове литерарне слике. Постмодерна епоха, кад научно-фантастична књижевност више не може да држи корак са науком која напредује брже од уметничке маште, сан остаје једна од загонетака које трајно привлаче уметнике.

*Хипнос, Бој сна, син Ереба и Ноћи, Танатасов браћ близанац, пријатељ Ајолона и муза, замрсио је чиставу ствар*⁸⁶ – тврди Мики Шепард у причи *О Хипносу који борави на острву Лемну као господар свих богова и људи*. Неспоразуми и загонетке почињу од самог тумачења функције овог бога: поводом дефиниције Хипносове симболичке конотације постоје колебања између сна, с једне стране као спавања, а с друге као сневања⁸⁷. У многим језицима долази такође до вишезначности речи сан, која значи како починак (који шаље Хипнос), тако и нешто изузетно пожељно, али често далеко од реалног и конкретног, што може да се узме као (још једно) сведочанство повлашћеног места које се даје ониричком елементу у култури наше цивилизације.

⁸⁶ Мики Шепард, „О Хипносу који борави на острву Лемну као господар свих богова и људи”, у: Сава Дамјанов, *Постмодерна српска фантасијика*, Дневник, Нови Сад, 2004, 285.

⁸⁷ Ханс Бидерман, *Речник simbola*, Плато, Београд, 2004, 114.

Однос према сновиђењима се мењао кроз столећа, и у хришћанској традицији сневни простори су неретко били сматрани пределима искушења. Од најстаријих времена људи покушавају проникнути у Хипносове тајне и траже тумачења за своје снове. *Артемидор из Ефеса је у II веку после Христа прецизно разликовао сновиђења (oneiros) која најовешњавају будућности, од сна (epirrhion) који указује на доживљену стварност.*⁸⁸ Више столећа броји традиција сановника-приручника за читање снова, покушаја припитомљавања сновне стихије. У епохама доминације дуалистичке филозофске концепције, када се (поново) супротстављају несавршени свет материјалог и идеални духовни свет, снови се јављају као једна од његових пројекција, додир оностраног, недокучивог, тајанственог. Уметничко приказивање ониричког сведочи о различитим нијансама у доживљавању света сновиђења: једноставно бележење чињенице сна, контрастирање слика сурове јаве и срећног сневања (маштања), хорор-слике са учешћем оностраног (снови су један од најповољнијих оквира за фантастичке фабуле). Могућности високе митологизације које пружа стварање слике сна, ослобађање од стега мимезиса рађају како слике неземаљске среће, тако и призоре неземаљског ужаса – неспутана машта пицца налази оправдање у топосу сна.

Сан је увек био простор мистичког. Романтичари и симболисти оставили су сведочанства паралелног живота својих јунака у тим пределима, при чему су онирички простори често везани за дубинску спознају (пророчки снови, али и они, који објашњавају доживљену стварност), духовни живот, идеалну, вечну љубав. Постепено, на прелазу у модернистички XX век, све чешће се губи граница *међу јавом и међ сном*. Бројне примере њеног нестајања нуди стваралаштво Лазе Костића (а посебно његов *Дневник* – заправо *Ноћник*), поезија и лирска проза модерниста: као врло карактеристични примери лими-

⁸⁸ Владета Јеротић, *Снови у Јулијовом и хришћанском схваћању*, Свеске, Панчево, бр. 77, 2005, 127.

налних јавно-сневних простора могу да се третирају *Можда снава* и *Дневник о Чарнојевићу*. Ако је Дисова песма – сва од сна и његове несигурности, кључеви јаве Црњанскових јунака леже у сну: у сликама рата у Галицији, у фрагменту у којем се јавља загонетни двојник-суматраиста. Немогућност разлучивања успомена од привиђења рађа посебну, лелујаву структуру лирског романа.

Пособно занимање за ониричко наследили су од својих модернистичких претходника писци постмодерне епохе. Пажњи којом модернисти дарују сан, проглашавајући га релевантним подручјем стварности, они додају занимање за још једну врсту идеалних простора постојања – уметничку, литерарну. У њиховим делима долази до преплитања три стварности, које се јављају као подједнако релевантне: реалне (*сйварне*) стварности, ониричке стварности и књижевне стварности.

И сан, и књижевни текст представљају слике стварности, која није истоветна оној реалној. Немогућност апсолутног мимезиса сна привлачи постмодернисте који се опирају буквалном пресликавању датости. Зато у изразито постмодернистичким *Савейима за лакши живоји* Горан Петровић посебно поглавље посвећује дефинисању јаве и сна као саставних делова личности: *Човек је јави и сну. Јави је његов лик, а сну његов одраз. Прву од близанаца људи показују. Њом се гиче, њу фотграфују, она им служи за препознавање и лејимисање. Друго, оно од сна сачињено, људи брижљиво чувају, често зашварују, некада крију. Са њим воде разговоре у два ока. Од њега сирахују, јер им је познато да је одраз сираји од лика*⁸⁹. Његовог Деда („Трска“) забринут због сувише високог водостаја јаве, која је преплављивала село. Дисање на трску (маште) – једини је начин да се допре до сневних предела. Сликање сна писац убраја (у *Савейима*) у *неверовајне доживљаје*.

Ониричка стварност више није огледало без амалгама, њено постмодернистичко третирање блиско је Јунгов-

⁸⁹ Горан Петровић, *Савейи за лакши живоји*, у: *Све што знам о времену*, Народна књига-Алфа, Београд, 2003, 34.

ском, према којем је сан *ирородан дојаћај, сјонјан феномен у коме нема манифесјној и лашенјној дела, већ он јовори о истјини сневача, о акјуелном сјању несвесној*⁹⁰. Дакле, није реч о сневном одразу изопачених жеља и потиснутих комплекса. Зато се Фројд налази на броду „освајача” Острва из истоимене Петровићеве приче. Док становници Архипелага брижљиво скупљају снове, професор Сигмунд покушава их (од)узети: *Након јрофесоровој рада осјала је јусјош, јолики лов на снове сјусјо је њихов ниво на јек нешјо изнај јаве*.⁹¹ – гневно изјављује градитељ књижевног острва које лежи на сновима.

Прихватање паралелног постојања трију стварности пружа писцима нове могућности за фикционална путовања тим просторима. Међутим, свака од њих захтева посебан инструментариј за тумачење и приказивање. У недостатку речника језика снова, књижевници обележавају разлику преузимањем логике сновиђења, која се суштински разликује од логике приче о јави.

Значајне кораке у том правцу предузео је Милорад Павић. У његовим приповеткама нарушена је прозирност редоследа разлога и последица, а зачудност ситуација не изазива чуђење, као што је то случај и у ониричкој стварности. Јунаци су често смештени у просторе који варљиво подсећају на реалне – да би се касније трансформисали у фантастичне. Као пример таквог несигурног места на граници трију стварности може послужити *Крчма „Код знака јишјања”*. Бирајући добро познату кафану, Павић ствара привид веродостојности приче, који се појачава присуством у њој књижевника Боже Вукадиновића, Зорана Мишића, Владе Урошевића и наратора – пишчевог „двојника” Милорада Павића. Читаоцу ће требати неко време да схвати како приповедач дочарава ситуацију из сна, у којем су се окупили јунаци – и живи, и они који су већ напустили овај свет (сан је лиминални простор та-

⁹⁰ Владета Јеротић, *Снови у Јунјовом и хришћанском схвајању*, Свеске, Панчево, бр. 77, 2005, 126.

⁹¹ Горан Петровић, *Осјрво*, у: *Све шјо знам о времену*, Народна књига-Алфа, Београд, 2003, 133.

квих сусрета). Није лако ослободити се Хипносових чини: *Да би победио из овој сна мораш да заспиш још једном. Тек сан у сну може те сјасити из оваквих снова какве сад сањаш. И њаг ћеш бићи на слободи, ојетт у живоју, јер се два сна појашу као два минуса у математици: минус пута минус даје плус.*⁹² Излаз из крчме постоји само кроз сан, а из сна се може изаћи само у причу.

Смештање радње у свет којим владају друкчији закони могућег даје причу посебан фантастично-реалистички тон, стварајући врло комплексне интертекстуално-хорор-ониричко-стварносне релације.⁹³ Свет сна наступа овде као зачудан, али познат: веће опасности прете оном, који не зна како да се понаша у књижевној стварности, која је чврсто везана за ониричку. Што се тиче стварносне стварности, она се налази на маргинама приче, у облику фусноста које дају фантастичној ситуацији „научну” потврду. Прича о сну наслања се на други сан, а из тог зачараног кола излази се у књижевност. Међутим, тек она, трећа реалност, представља праву опасност и њено постваривање уноси хорор-елеменат. „Вечера у крчми Код знака питања (...) може се схваћити још као Павићев аутобиографички текст, још се „из сна може изаћи само у причу”, али (судећи управо по овој причи!) и из приче се може изаћи само у причу, односно – у Књижевности.⁹⁴ Могућа је још једна постмодернистичка поука: кад се постаје књижевни лик, напуштају се предели реалне стварности, које замењују привидно исти, али суштински друкчији литерарни простори. Књижевна реалност прати јунака у сну, као што сваког човека прати у сну његова жива реалност.

Прича о сну не наслања се на стварност, већ на други сан (или на причу!), елиминишући реалност. Такву си-

⁹² Милорад Павић, „Вечера у крчми Код знака питања”, у: *Руски хрић*, Драганић, Земун, 1996, 113.

⁹³ Сава Дамјанов, *Српска фантасика од средњеј века до постмодерне*, у: Сава Дамјанов, *Постмодерна српска фантасика*, Дневник, Нови Сад, 2004, 26.

⁹⁴ Сава Дамјанов, „Вечера у крчми Код знака питања: једна прича двојице приповедача”, *Свеске*, Панчево, бр. 64, 2002, 126.

тиацију нуди прича Милорада Павића *Туниски бели кавез у виду њајде*: у њој присуствујемо стварању од замишљеног, али реално постојећег простора (кућа у ул. Краљевића Марка број 1) виртуелног простора компјутерских игрица – који замењује простор из којег се приповеда (обично резервисан у стварносној стварности). Реалност тек даје знак, представља повод за путовање од нестварног ка нестварном. Новину представља то што се та виртуелна кућа гради за време несанице (која представља креативну конкуренцију сну), али у њу се уносе предмети из снова ЈМ. У Павићевој приповеци *Жићује* монахиња-нараторка налази се у пределима сна госпођице Даласене: улоге су замењне, приповедач постаје сањани, а јунак његове приче – сневач, што додатно подрива ионако пољуљану позицију *сијурној њриповедача*.

Теми књижевног сневања посвећена је Павићева прича *Ловци на снове*. Коктел од стварности прави се преплитањем постојећег и препознатљивог (куће на Савској падини, наратор-писац, његова дела) и догађаја са књижевним (и ониричко-књижевним) предзнаком. Заједно са доласком у причу јунака Павићевих књига долазе и њихови снови. Реално и књижевно повезују се преко ониричког. Јунакиње књига походе пишчева сновиђења да украду мало мушког семена, којим се оплођује машта. У тренутку сусрета са њима наратор – упозоравају оне – не налази се у сну, већ у књизи. *Ловац* Бранковић тврди обрнуто, али за њега наратор није сигуран да ли је будан. Књижевни ликови улазе у бивше снове свог писца – мада сценографија истовременог сусрета у две куће (притискивање кваке са обе стране) подсећа на ониричку. Сан – подручје сусрета живих и мртвих – прима овде живе и мртве јунаке и њиховог писца – такође јунака приче. *Ово њде смо је књија, а не сан!* – речи принцезе Атех слуте постмодерни сукоб између стварности.

Писци-постмодернисти наступају као демијурзи ониричког космоса који се гради према законима сна, али и према законима постмодернистичког поимања текста. Сава Дамјанов у *Исјраживању савршенсјива* књижевно

евоцира сан о стварању света. *Почивао сам мирно, нејо-
 мично и сјокојно, био сам изван времена форми и идентити-
 тетности, изван обе Стварности; моји снови следили су искон-
 ске импулсе стварања, прожимала ме нека сенка дубоке
 несвесне искре која је остворила Простор, Време и Посто-
 јање*⁹⁵. Наглашавајући на почивању изван обе Стварно-
 сти, писац упућује на нову улогу ониричког топоса: сан
 не служи више тумачењу прошлости нити завиривању у
 будућност, он је себи довољна реалност, која постоји не-
 зависно од стварне реалности и стварно одсањаног сна.
 Ово је слика сна у сну, (омиљена код постмодерниста!),
 али и стварање књижевног сна који није преликвање сна
 реалног, „близанца јаве”. Писац ствара (почевши од ал-
 фе!) свој независни свемир чији се развојни пута рачва, у
 којем је све несигурно осим слутње да је он идентичан све-
 миру Сна свог Демијурга. До тог сазнања долази се пото-
 нућем у таму као у Сан: *Свети је несјајао и отети се рађао, ја
 сам се распростирао Простором испуњавајући његове нај-
 скривеније поре, сажимао сам духовне појеницијале Бића,
 остварао Време и сједињавао га у себи, укидајући његове ди-
 мензије, покретио сам еволуцију и инверзију Универзума,
 био сам свејрисућан, вечан, неунитив: ја сам стварао,
 појенијавао и трансформисао. Ја сам настајао и ишчеза-
 вао.*⁹⁶ У тексту који представља сневачење (а не описује га)
 постоје и постмодерне белешке, које дају „истраживач-
 ку” димензију *Испраживању савршенства*, а њихов паралелни ток додатно ће пољудати сигурност у текст као
 фиксирану форму. На крају последње од њих (целовите,
 за разлику од претходних) читамо: *између две стварно-
 сти постоји безброј сна, које никада нису исце...*⁹⁷

Примере тих, *никада исцих*, спона налазимо такође
 у другим приповеткама истог писца, никада истог. Сно-
 виђења имају јасне знакове оностраног: ка сновима, *за-
 јраво ка једном једином Сну* (у самој себи и из саме себе

⁹⁵ Сава Дамјанов, *Испраживање савршенства*, у: Сава Дамјанов,
Глосологија, Orfeus, Нови Сад, 2002, 9.

⁹⁶ Исто, 19.

⁹⁷ Исто, 42.

истовремено) лети Лилит („Лилит”), ка исконском Сну води мртва драга („Хипостаза љубави”). У „Преображајима” јунак постаје учесник исконске Игре – у сну он је неко Други. „Заточеник сна” пролази пут од жене (преко детета, хермафродита, ембриона, амебе) до Бића Ништавила, Небића. Од космоса амбивалентне личности ка хаосу прапочетка и еросу стварања нових светова. Тај пут ка Почетку представља одбијање Краја и покушај грађења сновне реалности на принципима, друкчијим од важећих „с ове стране”. Дамјановљев јунак прелази из сна у сан (нараторски свестан свог суштинског идентитета – идентитета оног, који сања, мушкарца који се у сну уживљава у Друго). Мењајући отеловљење, он не престаје да буде заточеник сна, на књижевни начин свестан своје *реалности*. Јунак „Хипостазе љубави” из једног сна прелази у дубљи, моћнији, исконски Сан. Овде Принц не буди пољупцем Успавану лепотицу, већ љуби хладни сан мртве драге – да јој се придружи. Смрт је представљена (и) као хладна ониричка зима. Јунак сумња да није он сам – тек сан њеног „хладног сна”. Онирички простори представљају повлашћене просторе у које се улази са жељом и стрепњом и који нимало не личе на улепшане земаљске просторе. Парадоксално, али постмодернистички тачно прича носи наслов „Хипостаза (то јест: отеловљење, постваривање) љубави”. Сан овде представља избор стварности која нема везе са животом, већ са исконским Сном. Прича, саткана од сна, има нијансу књижевног сновиђења: „Љубав је *шамни вилајет*, *написао си ми некада давно и ипак додирнуо мисао коју сам, можда, годинама скривала у срцу али је нисам изразила(...)* Али, љубав је и *попути* *приче: увек има свој нејоновољиви почетак и нејоновољиви крај, прву и последњу реч (ше речи често су мистички симболи, чијих дубоких значења уистину нисмо свесни!), белину ње и шачку након свећа (...)*⁹⁸ Ониричка слика обојена је свешћу о писању.

Док се јунакиња „Хипостазе љубави” сећа – у сну – шта је написао њен драги, приповедач у причи Миленка Пајића

⁹⁸ Сава Дамјанов, *Хипостаза љубави* у: Сава Дамјанов, *Глосолалија*, Orfeus, Нови Сад, 2002, 51.

„Нова биографија Хорхеа Луиса Борхеса (1989-1984)” чита у свом сну књиге које заборавља пре буђења. Читање је иначе честа активност јунака ониричких постмодернистичких прича, који сањају књиге и библиотеке. Јунакиња „Енциклопедије мртвих” Данила Киша препричава сан који се десио за време боравка у Шведској (вративши се кући, она још живи у том *далеком свејџу као у сну*). И у том сну она се налази у другом сну, који јој предочи – најреалистичније могуће – живот њеног оца. Сан открива не само постојање фантастичне библиотеке и Енциклопедије мртвих, већ детаље о стварном животу Ђ. М. који би остали непознати. Сан о књизи упућује нараторку на веома битне везе из простора живота – на тај се начин опет повезују три стварности.

Кишова „Легенда о спавачима” открива дубинске слојеве запитаности писца о релацијама живот-сан-смрт. Ова легенда о сновима подсећа на амбивалентну позицију сна као дела живота и брата смрти. *Да ли њо бејаше сан? Да ли њо бејаше сан месечњака, сан у сну, ње сјоја сјварнији од њравој сна, јер се не да мерјији снајом буднојији, јер се не да мерјији свеићу, њошњо се из њој сна човек ојетј буди у сан? Да ли њо бејаше само сан неки божански, сан вечностји и времена?*⁹⁹. У *Post scriptum*-у писац говори о тој легенди као варијацији на тему ускрснућа, додајући да број спавача није једна мистерија ове легенде. Има и других: *Ко ће омеђији сан од јаве, дан од ноћи, ноћ од свијтања, усјомене од њилајње?*

*Ко ће сјавији јасну белетју између сна и смрјији?*¹⁰⁰

Сан као место сусрета оностраног и ононостраног јавља се у причама Борислава Пекића. „Човек који је јео смрт” тражи у сновиђењима путоказе за своје животне одлуке: и сваки пут добија вишезначне одговоре. Ово је још један корак ка разградњи представе о сну као бајци са унапред датом поуком: ниједан сановник не би био од помоћи Попјеу у решавању његових дилема. Уствари, снови су му помогли да дође до најважније спознаје: о *слајком укусу воље*. А

⁹⁹ Данило Киш, „Legenda o spavačima”, у: *Enciklopedija mrtvih*, БИГЗ, Београд, 1995, 78.

¹⁰⁰ Исто, 97.

читаоцима – о релативности поимања добра и зла, нужности историјског чина, сигурности и улози документа.

Јунаци *Новой Јерусалима* повезани су ванвременским, универзалним нитима снова. Будућност и прошлост у сну се јављају као садашњост, непроменљива попут Елемента од којих се састоји свет. Пекићеви сневачи виде удаљено у простору и времену, сањају непознато и онострано. Ту се оглашава свирала, ту се крећу силе таме: тајанствени наручилац столице, вештице и Гранчестерски свирач. У сну Блексмит доживљава самоспознају („Отисак срца на зиду”), и читалац се може запитати да није сан – баш тај необичан начин, на који наратор сазнаје причу о том вештаку-вешцу.

„Огледало непознатог” Данила Киша такође представља сан као прозор у онострани свет, место фантастичне спознаје. Земаљско правосуђе у оба случаја (у самом тексту приповетке и *Post scriptum*-у) побеђује захваљујући помоћи сновиђења које „реалистички препознатљиво” осликава сцену злочина. И у овом случају, као и у случају Пекићеве приповетке, на маргини догађаја јавља се књижевна реалност. Сан се јавља – у случају Блексмита – као (могући) релевантни извор података за причу, а у случају из „Огледала” – као знак препознавања одређеног типа књижевности (ако Кишову збирку посматрамо (и) као каталог књижевних модела).

Необичну релацију реалност-сан нуди у причи *Сусрет с Валентином* Мирко Ковач. Препричавајући у реалистичком кључу доживљај, који има статус успомене, наратор на крају одбија – из тајанствених разлога – да унесе у причу Машине речи. *Оно чега сада нема у причи биће додато други пут. Само, и тада ће нешто недостигајати; иако до у бескрај, све док истинити догађај не постане сан.*¹⁰¹ Може се претпоставити да је слика са елементима оностраног, *пошћуна* слика, могућа једино у сну.

Самосвојне текстове сна исписује Немања Митровић. Његове приче често носе наслове са ониричком

¹⁰¹ Мирко Ковач, „Сусрет с Валентином” у: Александар Јерков, *Антилопија српске прозе постмодерној доба*, СКЗ, Београд, 1992, 344.

компонентом: *Сан райа, Сценарио за сан, Снови и дани*. Честе су слике усамљености које одговарају сновиђењу: у сну смо истински сами. Митровићеве прозе није могуће препричати, оне су све – у претакању слика, природном (ако се следи логика сна) и непојмљивом (ако се за то тражи рационално објашњење). Његов је јунак – најчешће дечак, чија свест није прекривена белешкама свакодневља, него је спремна да прими архетипске сигнале. У сновима он се враћа у стање непостојања, завирује у собу својих родитеља тренутак пре свог зачећа. *Нај као први човек, сам у свом сну, дечак блуди кроз врт од јауна и лејџира (...) Нико не сме да га додирне јер сања свети (...) Пресјавао је рођење и још ниједно буђење није било довољно јако да прекине сан.*¹⁰²

Дечаково ониричко „избивање из куће” представља избивање из тела и телесног у потрази за слободом сна који има оне недокучиве споне са реалношћу. Постојање истих јавља се у уоквиривању приче „фрагментима стварности” (ветар отима из руку жене свилену спаваћницу). Неухватљив је час кад се прелази граница света и сна: *Један њо себи недужан дојаћај њоновио се њосле њолико времена, као да између нишџа није било; њејов живојџ је џирен и ви га, намијнувши, можејте џревидејџи.*¹⁰³ Живот дечака пролази као трен, и његов сан је дужи од живота.

У Митровићевим ониричким причама снови представљају стварност за себе (прву и једино битну) и зато у њима нема места за тумачење сновиђења – тај чин предвиђа дистанцу и постојање неке друге стварности. Његове приповетке-снове одликује посебна пажња према језику: у сну без чврстог језгра пресудну улогу играју нијансе које га обликују. Језик – творац постмодернистичког сна представља једну од главних магичних компоненти ониричког космоса Саве Дамјанова: *Језичке јединице крејјале су се слободно и несџуџано, вођене само својом унуџрашњом*

¹⁰² Немања Митровић, „Трн”, у: *Сценарио за сан*, Граматик, Београд, 2003, 200.

¹⁰³ Исто, 209.

лојиком: *јовор мейаморфозе*.¹⁰⁴ Његов јунак чује глас: *сањај, сањај језик који је стварао моје снове, Језик који је створио свети*.¹⁰⁵ Према мишљењу Радомана Кордића, Митровићев текст је *само јривидно струкутурисан као несвесно, иј. као језик, ако је, доиста, несвесно струкутурисано као језик. У њом случају могло би бити сумњиво и оличење субјекта. Није реч у овим текстовима о несвесном субјекту, но о фантасмима ексцентричној субјекта*.¹⁰⁶ У причама сна Немање Митровића нема симболике која ствара ограничења у тумачењу, сваки сан је самотумачење.

У постмодернистичким приповеткама успоставља се друкчија хијерархија стварности, догађаји мењају ток: јунаци се крећу од зрелости (или дечаштва) ка (пред)рођењу. Јављају се могућности релација између те две стварности, које раније нису биле разматране У просторима приповетке Радослава Петковића *Човек који је живео у сновима* могућа је привремена коегзистенција јунака који пребивају у просторима ониричке и реалне стварности. Јунак се у сну не сећа своје јаве, док за своју драгану мисли да је она тек његово сновиђење. Несигурност постмодерног приповедача ствара могућност да се прича заиста води „из сна” и читалац мора одустати од препознавања границе јаве и сневања.

Сан као простор чудесног одувек је привлачио пажњу уметника – за њега није потребан алиби могућег. Постмодернистичкој прози он доноси искуство немогућег,¹⁰⁷ али и дозвољава створити потпунију слику човековог свемира – јер је не гради на основу само једне стварности.

Закони функционисања књижевне стварности, посебно драге за постмодернисте, веома су блиски функционисању снова. Текст сна (а још је Фројд третирао сан као текст) је вишезначан и допушта различита тумачења –

¹⁰⁴ Сава Дамјанов, *Испрживање савршенства*, у: Глосологија, Огеус, Нови Сад, 2002, 14.

¹⁰⁵ Исто, 29.

¹⁰⁶ Радоман Кордић, *Постмодернистичко приповедање*, Просвета, Београд, 1998, 220.

¹⁰⁷ Исто, 223.

као Књига песка која се чита сваки пут друкчије. Стварност оверава сан и наше увек различито виђење (тумачење). Улога постмодерног читаоца аналогна је улози тумача снова. Слажући илузију на илузију, ређајући снове и књижевност, постмодернизам обогаћује доживљај реалности. *Развлашћени свети стварности једини је свети у којем субјекти може пронаћи идентичности. Ониричко искушење има смисла као ослобођење њој светиа, њ. ј. ослобођење субјектисности субјектиса у њом свету.*¹⁰⁸ Текст сна и постмодернистички текст карактеришу дисконтинуитет, вишезначност, антимиметизам, суштинска интертекстуалност снова који се служе фрагментима (других) стварности. Култура човечанства представља један интертекст, као што је сан – претекст за све текстове. Борхесов Шекспир одсањао је своја дела, а био је тек један од облика Божанског сна. Његове текстове надахнула је *суштинска истовешност њојстојања, сневања и предсјављања* – истоветност која је надахнула ониричке приповетке српских постмодерниста.

¹⁰⁸ Исто, 232.

О аутору

Ала Татаренко је украјински слависта, историчар књижевности, преводилац, књижевни критичар, доцент катедре за славистику Универзитета „Иван Франко” у Лавову (Украјина). Превела је на украјински *Енциклопедију мртвих* и *Гробницу за Бориса Давидовича* Данила Киша, *Нови Јерусалим* Борислава Пекића, *Звездани њлаши* Милорада Павића и многа прозна и песничка дела савремених српских писаца. Преводи на српски прозу и поезију украјинских књижевника. Аутор је више књижевноисторијских радова, књижевнокритичких текстова и есеја на српском и украјинском језику. *Месѿо сусреѿа* је њена прва књига.

Ала Татаренко
МЕСТО СУСРЕТА
Огледи о српској прози

І издање
© Српски ПЕН центар

Српски ПЕН центар
Милутина Бојића 4
e-mail: pencent@bitsyu.net

Уредник
Михајло Пантић

Дизајн
Душан Шевић

Лектор и коректор
Јелена Дубајић

Тираж
500

Штампа
Градска Библиотека Зрењанин

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-32"19"

ТАТАРЕНКО, Ала

Место сусрета : огледи о српској прози /
: Ала Татаренко. - Београд : Српски ПЕН центар =
Serbian PEN Centre, 2008 (Зрењанин : Градска
библиотека). - 179 стр. ; 21 см.

Тираж 500. - О аутору: стр. 179. - Напомене и
библиографске референце уз текст.

ISBN 978-86-84555-09-2

а) Српска проза - 20в

COBISS.SR-ID 147066124