

*Љиљана Шой*

## ПРИПОВЕДАЊЕ КАО ЦРТАЊЕ ЕТЕРА

Воја Чолановић: ОДА МАЊЕМ ЗЛУ, Моно и Мањана,  
Београд 2011.

Некада су се оде писале сунцу, радости, животу, данас још могу само *мањем злу*, као да нам већ насловом сугерише писац који веома добро зна колика је (не)моћ књижевности у поретку вредности савременог света. И који нас је већ, у драгоцену авантуру муке и игре с речима која траје преко пола века, навикао на контрастну вредност и логички зјап у својим насловима (*Цейна коб*, *Пусилоловина по мери*, *Друга половина неба*, *Лавовски део ничега*, *Зебња на расклапање...*).

Нови роман Воје Чолановића не изненађује znalце свеколиког приповедног мајсторства које га већ деценијама карактерише и специфично разликује од других писаца (довољно је прочитати пасус, неретко и једну једину реченицу па да име аутора поуздано знамо). У чему је онда његова посебност и изузетност, запитаће се мали број данашњих читалаца, посебно овог типа прозе која се не удвара чак ни идеалном а камоли просечном читаоцу, прозе која се раскошно и тврдоглаво склупчава у саму себе и свој аутономни свет крцат дигресијама, асоцијацијама, токовима свести и психофизичким реакцијама јунака на све(т) око себе. Рекла бих управо у томе што је *Ода мањем злу*, посебно у овом времену и на нашем прозном тлу, тријумф једног ретког и захтевног типа прозе за коју празноглавци и јуритељи хитова широм света верују да одумири као реликт неких њима досадних и несхватљивих времена у којима су се ценила знања, отменост духа и живот наткриљен сенком великих питања и недокучивих одговора.

Чолановић је непретенциозни следбеник онога што у европској историји књижевности већ четири века називамо великим романом, а што више нико не чита диљем планете осим озбиљних писаца, најбољих студената књижевности и ретких чудака. Да се не лажемо, све мудрости, од оних из древних ризница па до најновијих, већини су људи одувек биле досадне. Данас више но икад, јер су великом делу човечанства све врсте прогреса бануле у свакодневицу као поклон, или као неостварена жеља, због чега човек троши време на мржњу или завист према онима који своје најефемерније жеље лако остварују. Већини људи жеље, потребе, па и мисли и идеје, формирају други, а не он сам. Књижевност има ту моћ, или барем камуфлирану жељу, да формира јединку у самоћи. Никада тај племенити сан није био теже остварив него данас, када је небројеним механизмима планету лакше гурнути у колективни транс, страх, мржњу, славље, трошење, лудило... само да не буде досадно! („Тајна да се буде досадан састоји се у томе да се све рекне. Будимо, дакле, досадни”, вели наратор *Оде мањем злу* већ на почетку романа.)

Потом аутор захуктава изазовну, заинаћену у прецизном детаљисању, интелигентну, духовиту од досетке и вица до црног хумора, опасну по живот (али и читаочево схватање досаде) вртешку у којој се приповеда о јунаку, педесетједногодишњем молекуларном биологу Јанку Ђапу, и његових шеснаестак сати проведених у Београду са Финкињом Мином Ахо, колегиницом по струци, готово упола од њега млађом љубавницицом коју је упознао и освојио на једном научном скупу у Салцбургу, женом због које је помислио да мора и може променити свој дотадашњи живот „оптерећен” дводеценијском супругом и поодраслим близанцима, сином и кћерком. Буквално време у роману подразумева још само неколико сати пре и после Мине Ахо, од тренутка када је сазнао из њеног штурог телеграма да преваљује огроман пут возом како би се у истом дану домогла Београда и отпутовала из њега, до његовог повратка кућној, брачној и родитељској рутини. Елем, буквално време догађања у роману је један дан, несвакидашњи, неуротичан и испуњен јурњавом, пун одсудних питања која се јунак не усуђује поставити гошћи, а ни себи самом. Ма колико да га је Јан(ко) Ђапа детаљно испланирао у непроспаваној ноћи ишчекивања, стварност се опире његовом рационалном приступу, зацртаној маршрути и сатници, истинском ужитку у времену проведеном са женом свог живота. Срећу је немогуће испланирати, особито када је контролишу разум, савест, практичност и пољуљани его. Упркос прилично складном покушају два молекуларна биолога да на нивоу науке којој су посветили професионални живот, и на нивоу фаталне случајности коју је обележио њихов емотивни живот, откриву једно другом (или свако за себе) у че-

му је тајна (телесне хемије, духовног додира, љубавне енигме, животних траума, вавилонске куле језика, личних асоцијација, ендемских страхова, социјалних разлика, различитих историјских искустава, политичких ефемерија), сусрет ће проћи без иједног разумно али и емоционално недвојбеног решења, без иједног одговора за којим су, у склопу својих жеља, снова, потреба и могућности одлучно и врло ангажовано, суптилно колико им прилике и онај *шајансивени други* у датим околностима уопште дозвољава, трагали.

Не двојим да би заинтересовани читалац, у којег искуствено сумњам, могао упитати да ли је писац одабрао професију својих јунака као намерну препреку и спутавајући фактор у једноставном прихватању животне радости сведене на физичку привлачност и емоције. Одговарам да је реч о избору који омогућава елементарно промишљање устројства света и човека, њихово *расклајање са зебњом*, као што омогућава и неисцрпно, инвентивно књижевно завођење, понорно истраживање на граници између рационалних и ирационалних сила које се сукобљавају у људском бићу. Чолановић додатно усложњава приповедање тако што наратор и његовом вољом као изврнута рукавица огољени јунак, нису једно, на шта читаоца с времена на време духовито подсећа. Наратор је *привид свезнајућег иријоведача*, луцидно дистанциран од свог јунака којим час хладнокрвно час врло саучеснички експериментише. Наратор је рационално супериорнији од јунака мада то није лако постићи, али је истовремено емотивно веома умешан у малу људску драму коју са саучесничким осмехом, иза којег се вазда крије и мала драгоцену суза, прати до краја. Наратор је тај који је дочитао до краја све оне лектире за које професионално опредељени јунак није имао времена и воље, а које свет виде и тумаче и описују другачије. Наратор је тај који балансира између тачности и лепоте у доживљавању и описивању света, који познаје и цени свет егзактних наука, али увиђа да „сувишак смисла”, протеран из формула или занемарен у добијању научних резултата, борави у свету ирационалности, чијим се „законитостима” приближавају тек уметност и „наука о мудрости”. Врли нови свет у којем живимо злоупотребљава науку а занемарује уметност; огромној већини су досадна оба пута ка тражењу истина, оба начина да се „каже све”. Чак ни она у литератури чувена, кобајаги застарела али протоком времена увек *нова и права* „дечја суза” (и те како исплакана на почетку и на крају овог романа), нимало није безначајна ни на почетку ни на крају наших сасвим личних, па ако хоћете и егоистичких, нарцисоидних животних и књижевних прича. Деца не плачу да би постојала књижевност (знао је то и Достојевски, као што зна и Чолановић), већ да би се грешно човечанство дозвољало памети и савести и преиспитало пут којим иде.

Два су погледа на свет савршено изнијансирана у роману, с тим што Минин, биолошки млађи, па још женски, наглашеном вољом писца видимо само из перспективе главног јунака, коме је узречица да се куне у ауторитете молекуларне биологије, Крика и Вотсона, научнике који су 1962. године добили Нобелову награду за своје девет година раније откриће грађе DNK, епохални проналазак који је потом доживео многе трансформације, не губећи на пионирском значају. Уму главнога јунака његов научни досег, чак ни уз припомоћ „научних доказа” у домену који га додатно веома занима (мушкост, на пример) и који пабирчи из сумњивих информативних гласила намењених свеколикој практичној употреби, нимало не помаже у сусрету са лепом, тајанственом, недореченом, питомом а хировитом гошћом. Некадашњи (Салцбург) и садашњи (Београд) утици се преклапају и интригирају његову мушкост, авантуризам, полет и памет, дрчност у односу на противнике којих, истини за вољу, сада и нема, под условом да не преиспитује свој породични статус и своје малограђанске навике које се тичу устајало мирног живота у престоници конвенционалних и традиционалних светоназора. Оптерећен давном и најновијом историјом, коју нема воље или напросто не стиже да пренесе и на други језик преведе Финкињи, изузев као ексклузивна знања, демонстрирање меморије и врцавости духа, неспретни и збуњени Јанко Ђапа, доказивач научног шарма и балканске мушкости, постаје модерни витез тужносмешног лика, жртва својих знања и страхова средовечног мушкарца, жртва генетике, поднебља, историје, менталитета, људске природе, апсурда постојања неускладивог са жељама и сновима. Узбуђен, уплашен, обузет гризодушјем, закочен помним анализирањем сваког тренутка у коме би хтео да ужива, несигуран јер му непрекидно измиче шта мисли, осећа, жели, очекује од њега Мина Ахо, јунак живи сате тужне среће, среће која се „чека дуго као Халејева комета, а прође зачас, као Tour de France”, оне среће коју бисмо требали сви осећати „што је *Уликс* уопште и написан... макар ту књигу нико живи никад и не прочитао”.

Читање *Оде мањем злу* у свест призива писце какви су Лоренс Стерн (ко се још враћа *Трисираму Шендију* у овим временима директности и брзине да се не само у животу, већ и у књигама стигне из тачке А у тачку Б?), Самјуел Џонсон, Пруст, а нарочито Џојс, све оне који су *стируктуру приповедања* на различите начине усклађивали са *стируктуром живоша*, која није праволинијска и не да се уредити по реалистичким узусима у разумну хронологију важних чињеница. Од реализма се можемо избавити и претерујући с њим, а не само бежећи од њега у халуцинантне, надреалне просторе, или у заумни језик. Чолановић сјајно демонстрира мноштво начина „бек-

ства од реализма”, али и повратка у његове менгеле. Минин телеграм, рецимо, стигао је онога дана када су чеченски терористи заробили 700 талаца у московском позоришту; ето начина да пажљиви читалац и упућеник у катастрофичне вести глобалног села сазна и тачан датум догађања у роману чији јунаци, упркос лично драматичном дану, имају у свести и овај податак који ће неколико дана потресати свет. Онај читалац који не прескочи стрпљиве описе *како* јунак слуша радио, намешта *кинеске* јастуке, барата *вуковарским* ћебетом у пријатељевој гарсоњери намењеној приватности љубавног пара, чиме је напунио фрижидер уочи посете, каквим кораком шпарта београдским улицама, шта запажа у *Знаку ишишања*, како вози свој дотрајали опел, како се понаша у седмоминутној Мининој коми после секса, зашто је упркос регистровању сваке ситнице у гарсоњери превидео слику коју је Мина одмах уочила, итд, итд, такав ће читалац на крају романа познавати Јанка Ђапу боље од првог комшије или колеге с посла, а у понечему боље и од својих најближих, што јесте циљ сваког реалистичког романа, па и овог, коме је један од циљева да се избави од реализма – претерујући с њим. Познанство са Јанком Ђапом, већ је с правом речено у најави овог романа, јесте сусрет са карактером какав до сада није постојао у српској књижевности, дакле с ликом који се не заборавља. Нетипичним ликом у час типичним час изузетним околностима (као што су нелогични у времену и простору сусрети са старцем који вуче кофер и замајава јунакову потребу за разумним објашњењима, као што је ишчашен његов сан у којем се званицама на пријему представља именованом Твоја Смрт), чиме се класична дефиниција реализма опипљиво укида, упркос његовом функционисању на нивоу хиперреалистичких детаља.

*Ода мањем злу* је љубавни роман на почетку века скептичног према аутентичним емоцијама. Шта је љубав и да ли је уопште могућна што више знамо, што отуђеније и стресније живимо, што се више бавимо својим страховима и разноврсно угроженом и испражњеном егзистенцијом? „Ти си добро, а како сам ја”, упитаће Мина после првог, нервозног и неспретног телесног спајања, збуњујући Јанка бихевиористичком шалом, али и умножавајући његове комплексе и мужјачку рањивост. Мина у Београду, па још ослобођена брака, чиме је нарушена равнотежа обостраног брачног неверства у Салцбургу и обесмишљена Јанкова љубомора, таква Мина, упркос потреби за љубављу, представља и опасност, непрозирну тајну, живи доказ Јанковог кукавичлука и страха, неспремности да се суочи са будућношћу њихове везе. Финкиња је буквална и симболична темпирана бомба за јунаково срце (његов страх од инфаркта преобраћа се у њену кому) и камен кушње за део његовог емотивног бића који, истини за вољу, одувек каска за рационалним његовим де-

лом. Писац је Мину Ахо намерно (п)оставио као објекат, податан али пасиван. Она бива вођена, стрпљиво слуша, добронамерно учествује у конверзацији, и тек понеком „женски осећајном” реченицом успаничи јунака толико да овај сам себи мора признати како не зна шта хоће, шта жели и чему се нада. До краја читалац не зна да ли је Финкиња дошла да провери себе или Јанка, да остане или оконча везу, можда да му каже да је неизлечиво болесна или да има другог, или је то био тренутачан гест особе која себи, за разлику од Јанка, финансијски може допустити шетњу преко континента. Овако замишљена прича каткад делује као сама љубав, неизвесно и неухватљиво, а каткад као горка карикатура љубави, тлапња, умишљена болест, бунцање чула и душе.

Они опседнути политичким геном, у које не спадам, причу могу чак да протумаче и као метафору компликованог односа између Европе и Србије (једино испољено захлађење у односима љубавника бива током разговора о бомбардовању и Финкињиног, Јанку се чини нетактичног мешања у „наше проблеме”).

Као и свака љубавна прича, ово је и роман о смрти и страху од ње, вечна клацкалица између Ероса и Танатоса. Шармантни, духовити и умни јунак *Оде најмањем злу* пред вољеном женом која можда умире, преобраћа се у егоистичног слабића који превасходно размишља о сопственој невољи и друштвеној осуди која би уследила када би се сазнало за ситуацију у којој се нашао. Ти си мртва, а како сам ја, гласио би, у крајњој консеквенци, иронијски, мада заправо цинично парафразирао бихевиористички поздрав у временима када се *оде* могу писати још само *мањем злу* у нама и око нас. Јер, премда љубавни, и премда неодољиво духовит, и премда поетичан у мери која захтева чудесну снагу у непоетичним временима у којима је настајао, ово јесте и роман о злу. Злу којем сасвим сигурно доприноси и грађа DNK, на коју је наука бацила респектабилан сноп светлости у надмоћној количини мрака, немоћна да промени његову *злу* компоненту.

На нивоу реченице, њене асоцијативне разгранатости и звучности, њеног унутрашњег ритма и значењског набоја, Чолановић је мајстор без премца. Свако поређење са неупоредиво познатијим и популарним писцима овде и данас било би смешно па и неукусно, јер већини прозаиста реченица данас служи за премошћење између свакодневног говора и приче коју причају, а за Чолановића она је минимални али значајни (пре)носилац смисла, атмосфере, слике и звука, ритма, расположења, енергије, процеса у телу, срцу и мозгу. Он види, чује и интензивира везу између реченице у ваздуху, и оне која постаје низ слова на папиру. Не бежећи од тривијалности и баналности у животу, чак и инсистирајући на њима у мери у којој оне јесу

незаобилазни животни садржај, Чолановић их зналачким избором и инвентивном употребом језика и стила преображава у вербалну сензацију и уметнички хепенинг.

Реченице које можемо тумачити као суптилно дефинисање пишчевог аутопоетичког креда расуте су диљем ове и ранијих Чолановићевих проза. Можда дискретно уметнута прича у *Оди мањем злу*, заправо анегдота о Пикасу који је у италијанској апотеци, не знајући реч за *еџер* а желећи да га купи, „ту ствар апотекару *наџр-џао*”, најтачније описује и стваралачки поступак којем наш аутор тежи као идеалу: приповедање као цртање етера. Немогућа мисија коју у свету уметности подузимају само најхрабрији, а чине могућом само најбољи.

*Тијана Сјасић*

## ПОЕТИКА НЕРЕДА

Слободан Тишма: БЕРНАРДИЈЕВА СОБА, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2011.

После неколико година проблематичних одлука жирија, НИН-ова награда за 2011. годину коначно може да послужи као квалитативан оријентир када је реч о домаћој романескној продукцији. Иако није реч о изузетном, већ тек интригантном и сразмерно вешто исписаном делу, можда је време да се призна да нам је сцена мала, а писци све неспремнији да пажљиво и дуго раде на књигама, те да зато и не треба очекивати да се изузетна дела појављују често. Уз најновије наслове Угљеше Шајтинца, Мирјане Ђурђевић и, донекле, Милоша Живановића, могао би се заокружити списак прошлогодишњих романа који заслужују пажњу читалаца.

Тишмина *Бернардијева соба* је, као и његове раније књиге, смештена у незнатно фикционализоване Нови Сад/Ујвидек, а наратор је локални чужак Пишта Петровић. Када познаници окупирају његов стан, он се повлачи у олупину старог спортског „мерцедеса” паркираног испред зграде, фантазирајући о девојци коју је некад давно, на хрватском приморју, видео у сличном аутомобилу. Та фантазија се развија и преплиће са другом, везаном за корчуланског архитекту Бернарда Бернардија чију собну гарнитуру из шездесетих јунак чува као највредније наследство, закључану у посебној соби.

Приповедни стил у којем радња опсесивно кружи око неколико основних лајтмотива, у домаћој традицији препознаје се пре све-



га као наслеђе Албахарија (и то у години када нас је један од најбољих домаћих писаца изненадио необично слабим романом). Ритуали и опсесије, као што је исхрана базирана на Шварцвалд торти, чоколадама и банама, само су спољашњи сигнал суштинске различитости главног јунака, његовог више или мање свесног избора да готово у сваком аспекту живота буде на маргини у односу на уобичајено и друштвено прихватљиво понашање. Дугачак списак могао би започети страхом од удара астероида, наставити тезом да су уредност и чистоћа физички и ментално погубне, док је највећа удаљеност од конвенционалности присутна у Пиштином односу према сопственој сексуалности. Да ће стереотипна мушка фигура на неки начин бити доведена у питање наглашено је већ поднасловом „За глас (контратенор) и оркестар”. Као нека врста бесполног бића, савременог евнуха, приповедач осећа да између ногу има само „упражњено место, празнину”, свој полни орган назива закржљалим и због тога намерава да се подвргне операцији промене пола. У том смислу можемо схватити наратора који, иако већ у средњим годинама, о себи говори као о детету или „свештенику нежности”. Лекари му, пак, не дозволе операцију због изјаве да би хтео да постане жена како би могао да ужива у „чистој женској љубави” (можда ту има и посвете Тишминој суграђанки Јудити Шалго, која је на сличан начин писала о женском континенту). Иако ликови нису развијени у психолошком кључу, приповедачава наклоност према женама могла би се мотивисати патњом за мајком која га је напустила, због чега он на једном месту развија тезу о идеалном одрастању са „две маме”. (Блискост са мајком и дистанца према оцу су, узгред, један од лајтмотива у контексту читавог Тишминог дела.) И Бернардијев намештај – за који наратор каже да је „женски бесполан” – посредно носи успомену на мајку, пошто је он требало да означи нови почетак након њеног одласка.

Још један моменат везан за Бернардијев намештај јесте наглашеност његове естетске наспрам практичне димензије. Што је нешто вредније, то је јефтиније – филозофија је овог архитекте и дизајнера чији намештај равних и једноставних облика никад није тапациран, односно леп је али неудобан („кад седнеш, исправи се... и размишљај, не дремај”...). Пошто је за наратора он важнији као апстрактна идеја него као предметност, сазнање да заправо није оригиналан не изазива никакав потрес. Аскетизам облика представља паралелу начину живота главног јунака, који у роману излаже и своја схватања о предности позиције маргиналца и губитника. Насупрот политици – приповедач бира лепоту, насупрот борби за моћ – пристојност са извесном дозом анархије. „Нема ништа опасније од нормалности”, закључује Пишта, а под нормалношћу подразумева и



уобичајену страственост и искључивост политичких расправа. Људи опседнути истином, или фасцинирани праведношћу су опасни, треба их се клонити, подвлачи наратор, примећујући и да је међу онима који су се јавно залагали за демократију било много прикривених фашиста.

Сви најважнији мотиви додирују се у симболу Океана, препознатљивог у Тишмином опусу још од песама које је писао за арт рок саставе „Луна” и „Ла Страда”. Океан је означитељ за спиритуално, узбудљиво, тајанствено, то је мистерија Универзума која се понекад огледа и у свакодневици. Ребрасти наслони Бернардијевих столица подсећају на шалукатре приморских кућа. Олупину „мерседеса” приповедач зове „шкољком”; у њој се осећа мирис мора, а каросерија је слана. Боравак у „шкољци” изазива сећање на две девојке у сличним спортским колима, од којих се једна пред њим сурвала у море. Океан усхићује, али и прети – у познатој песми „Ла Страде” он је „пун мачева”, у *Бернардијевој соби* то је „сурови Океан”, моћна и потенцијално опасна сила коју Пишта моли да буде милостива према сиромашнима и скромнима. Са овим мотивом повезана су и јунакова занимања за алхемију и магију, те идеја да би се требало ослободити знања и препустити елементарним силама (у њима има нечег од Басариног антирационализма, само без хришћанског или било каквог религиозног предзнака).

Док би се као главни квалитети *Бернардијеве собе* могли истаћи упечатљиво приповедање и успешно обликован лик главног јунака, у слабе стране спадају поједини стилски и логички неуклопљени фрагменти, језичке игре и каламбури који нису увек најсрећније изведени, али и читава једна епизода која се дешава у мајчиној хипи-комуни на југу земље. У овом сегменту роман се претвара у низ бесмислених бизарности, међу којима су јунаково ритуално чишћење у потоку, након чега га у шумској колиби разапињу три грације у својеврсном религијском перформансу за туристе, преко ког аутор уводи и критику конзумерског карактера савремених религија. Ипак, објашњења како крст није везан за хришћанство, односно да нису важне идеје већ акција (као илустрацију те тврдње имамо сцене у којима наратор ејакулира на крсту, а након тога грације вежбају пуцање у стрељани), као логична прихвата јунака, али не обавезно и читалаца.

Наредно поглавље ипак нуди неку врсту аутопоетичког кључа који донекле може да осветли и епизоду са путем на Југ. Овај фрагмент романа се дешава у приповедачевој младости, а ситуација коју аутор описује знаковита је за разумевање карактера главног јунака, а можда и целе књиге: мајка је Пишти сашила леп и складан капут, али он га је носио без једне нарамнице јер је само уз тај спо-

љашњи дисбаланс могао да доживи унутрашњу равнотежу. Преокретање идеје о складу као систему у којем нема вишкова и дисонантних тонова, употпуњава и реминисценција на филм *Одисеја у свемиру*, односно на сцену са побуном компјутера. „Грешка је нешто што настаје у односу на владајући поредак, ремети га и никад није ствар случаја”, каже наратор. Према његовим речима, грешка је побуна, субверзивна делатност, без грешења нема ужитка, због чега треба стално припуштати наред и лудило у малим дозама. То право на грешку, или боље речено, потребу за њом, Тишма користи не само креирајући лик Пиште Петровића, већ и у композицији самог романа, којег намерно оставља отвореним и недовршеним. Мада су корисна за разумевање контекста, ауторова аутопоетичка начела ипак не могу оправдати слабе стране самог дела. У случају *Бернардијеве собе*, структура која тежи хаотичности препознаје се као највеће оптерећење романа и његов непотребни баласт.

*Иван Радосављевић*

## ИСТЕ, ДРУГАЧИЈЕ ПРИЧЕ

Ратко Дангубић: ПОЛА ИКОНЕ, Архипелаг, Београд 2011.

„Приче су исте од Старог завета и Гилгамеша до испразних Дизнијевих стрипова”, каже наратор у једној од приповедака сакупљених у Дангубићевој новој прозној збирци *Пола иконе*, објављујући тиме својеврсну приповедачку резигнацију и одустајање од класично фокусираног наратива. При првом сусрету са овим текстовима, читаоцу се може учинити да су „раскупусани”, да поново узмем реч истог наратора. Међутим, тај први утисак веома брзо уступиће место одушевљењу приповедним стратегијама које наш писац користи у овој књизи.

Наиме, полазећи од тог у основи негативног става, остављајући по страни труд да у првом плану одржи јасну препознатљиву сижејну нит сваке приче, Дангубић за приповедне гласове који уобличавају сваки од ових текстова осваја просторе слободе којима се они суверено крећу, суочавајући читаоца са изазовном, донекле и тешком, али богатом и бујном прозом која ужива у сопственом току, башкари се у свакој реченици, не журећи да стигне до краја, али такође одбацујући сваку патетику када до краја стигне, јер ту нити очекује, нити налази нешто особито и преломно важно – јер *приче су истје*, као што је речено.

Приповедна слобода као темељни формативни чинилац ове прозе фабулативној линеарности претпоставља асоцијативни мисаони ток који интендирано поље значења, *поље приче*, покрива парче по парче, наизменично наступајући са разних страна. Одличан пример таквог поступка налазимо, рецимо, у причи „Грчки камен”, у којој наратор тематизује везу коју мушки лик настоји да успостави са одређеном женом. До пуног разумевања конфигурације односа који је успостављен међу њима читалац ће стићи тек пред сам крај ове приче, али та врста сазнања није од највеће важности: приповедач наизменично приступа свести свог протагонисте („У глави му се легу мисли [...]”, „Осећао се као под лупом [...]”, „Паметује: [...]”, и тако даље), даје простора рукавцима његове мисли, сасвим лежерно их остављајући „изворно” *раскујусанима* (сећања са војне академије, детаљи породичне историје, размишљања о љубави) и изводи причу напоље, у окружење, у свет чулних осета („На води су мировала светла [...]”, „Сенке су се, одавно, повукле [...]”, „Из уских улица су већ допирали гласови [...]”...). Када читалац коначно буде у стању да у машти целовито представи сцену коју аутор поставља у овој причи – ноћни, улични разговор заљубљеног поморца и девојке заручене за другог, невино романтични састанак који је истовремено растанак – већ је овладао перспективама и духовним пејзажом главног лика и стекао продубљено разумевање његове осећајности, што му омогућава да фактографску једноставност овог драмолета о нерођеној љубави разуме на фону пунијег, целовитијег егзистенцијалног искуства јунака.

На сличне приповедне поступке наилазимо и у причама „Каши за пса”, или „Фотографија Саре Мијановић”, док је, рецимо, прича „Енглеска, пушта Енглеска” организована у целини око главног лика, који се из пасуса у пасус, из ситуације у ситуацију („Када се говорило о томе ко је спреман да живот да за народ, Митар је казао [...]”, „Музика је Митру пола живота”, „У причама се Митар, не једном, борио и против чудовишта [...]”, и тако даље) намеће као средиште у којем се за нас, читаоце, прелама комплексни наративни простор који овај лик забрама.

Као својеврсни притајени рефрен, који се у збирци *Пола иконе* јавља подједнако добро уклопљен у све варијације основног приповедног поступка, помаља се Херцеговина као топоним сећања и извор наративних мотива, као место незаборавне и сурове природне лепоте, као нека врста примордијалног окружења из којег Дангубићеви ликови старином потичу и које је у њихов дух утиснуло никад избрисиве облике камена и неба, морала и самопоимања. Сагледана из тог угла, ова збирка прича указује се као својеврсно сентиментално путовање по душама и пределима, које се у сваком наврату

враћа до далеког изворишта као тачке поређења и ненаметљивог центра равнотеже.

У пуном складу са нелинеарношћу и асоцијативношћу приповедања стоји и језик ових прича. Дангубићева реченица је богата, разуђена и ритмички организована. Приповедни гласови обраћају нам се без журбе, допуштајући да свака апозиција и паратакса дође до изражаја, да читалац прими и исцрпи њихов набој, па да онда истим кораком настави даље, до следећег зареза и скретања у нови побочни ток говора. Никако није без значаја чињеница да се стишана тематска везаност за Херцеговину скоро никако не одражава у језику нарације, задржавајући за себе место искључиво у сфери мотивације ликова и одсликавања њиховог искуства. Тиме се збирка *Пола иконе* недвосмислено разликује од свеколике *завичајне књижевности*, остајући обема ногама укоренења у модерности, савременом изразу и стандардном књижевном језику.

Овом збирком приповедака Ратко Дангубић још једном се потврђује као даровит и особен прозаиста који из књиге у књигу држи константно високе књижевне квалитете, постепено проширујући своју изражајну и тематску палету. Нека читаоца нимало не помете чињеница да на име овог аутора неће претерано често наићи на програмима и страницама посвећеним књижевно културним *догађајима*, надгорњавањима, занимљивостима и скандалима. Бирајући да буде мање пред очима јавности, он своју прозу упућује стрпљивим зналцима међу читаоцима, и у потпуности заслужује високо место које заузима на панорами наше савремене књижевности. Ако вам то место досад није било у видном пољу, немојте пропустити да га потражите.

*Никола Живановић*

## НАШ ФАУСТ

Новица Тадић: ТУ САМ, У ТАМИ, Архипелаг, Београд 2011.

Може се рећи да је у поезији Новице Тадића једно време нашло свој песнички глас. Једно опако, зло време. Могло би се рећи да се кроз његове стихове изразио дух једног времена. Могло би се рећи када се тако не би упало у замку, у игру с једним романтичарским појмом који противречи управо ономе што је кључно када је о појавама каква је поезија Новице Тадића реч. Дух времена је појам који себе доводи до *reduction ad absurdum*. Он подразумева промену

на свим пољима живота, а сам тежи да његов услов – свако време има своје – избегне ту промену да он опстане као свевладајући појам. На сопствени начин он је једнако погрешан као класицистичка вера у непромењивост лепоте. Истовремено, данас, када се појам духа народа готово систематски укида, инсистирање на његовом романтичарском парњаку изгледа готово дилетантски. Ако би се говорило о Тадићевом књижевном делу као о изразу духа времена, он би се могао упоредити са Адријаном Леверкином. Управо из тог поређења може се најочигледније видети на који се начин ситуација у којој се налази један песник с краја двадесетог века разликује од пређашњих. Попут Леверкинове музике, Тадићева поезија је искривљена, деформисана. Мање је битна њена формална слобода, сажетост, фрагментарност и то да понекад не личи ни на шта што се за поезију иначе сматра. Битно је да је она у тами. Сви досадашњи приступи поезији Новице Тадића бавили су се искључиво естетском димензијом његовог дела. За уметност је међутим једнако важна и друга, психолошка димензија. Тачније, далеко сам склонији да Новицу Тадића више сматрам напаћеном душом него великим мајстором стиха, мудрацем. Богатство његове поезије је извирило из те патње или, како би он најпре рекао, близине Ђавола. Да је тако, потврђује и то да је Тадићева поезија увек губила на снази када се удаљавала од демонских тема и кошмарних слика. То да је његов свет пун малих, гротескних бића, а да нема „правог Ђавола“, није за ово питање битно. Велики Ђаво је милтоновско-романтичарски појам. Зло јесте патуљасто али свеprisутно. Оно је немоћно пред светлошћу, али се у тами крије иза сваког угла. Реч „тама“, можда боље од свих других речи које Тадић користи да би именоввао зло, описује његов демонски свет. *Као да сам неко коме светлости смета*, гласи први стих нове Тадићеве књиге. И сам лирски субјект (али ако већ покушавам да кажем нешто и о психи песника онда морам рећи *песник*) постаје део те таме. Он не може поднети светлост. Као што човек не може видети лице Божије, као што Стивен Дедалус у љубави тражи посредника између себе и Божије милости јер је сам није достојан, тако и овај песник не може стајати на светлу. Превише се удаљио од њега. Ступњеви мрака које би морао прећи превише су се намножили да би се могао одједном изложити светлости. Избављење се наравно тражи кроз песму: *Велика жаба / скочи и паде / на моја ноћна шкрабања (...) ако закрекеће / и она ће / прославити Госиода // пошопљеним исалмима / крекећавим песмама*. („Велика жаба”). Ови стихови почивају на библијском захтеву да сва створења славе Госиода: *Хвалише Госиода на земљи, / змајеви, и сви бездани; / огањ, град, снег, слана, / ветар бурни, који шворише реч Његову; / горе и сви хумови, / дрвеће родно, и*

*сви кедри; / звери и сва сѣока, / гмизавци и пѣице крилатѣ; / цареви земаљски и сви народи, / кнезови и све судије земаљске; / момци и девојке, / сѣарци са децом, / нека хвале Име Госѣодње. (Псал. 148, 7–13).* Међутим, у Тадићевој песми та хвала неће бити милозвучна. Крекетавост жабље песме и песме песника на чија је „ноћна шкрабања” жаба скочила могу хвалити Господа само на гротескни начин. Као што су Тадићеви демони били комични тако је и његов начин да се обрати Господу комичан. Битан је избор речи које Тадић користи. Он каже „крекетање” и „шкрабање”. Обе речи замењују реч „песма”. Никада се Тадић демонима, граду, карикатурама људи које описује није обраћао без макар наговештаја клетве. Према самој песми, међутим, имао је можда најмање милости. Јер његова песма је сама та клетва, тај „погани језик”, који именује то што је проклето и што мрзи. Жаба која пева псалме тражи спасење за себе, али тражи га „поганим језиком”, језиком који ни њу ни песника неће избавити из таме. Тадићева песма је очајна зато што јој не остаје ништа друго него да буде очајна. Велики део поезије настале у периоду кад и Тадићева, код нас и у свету, академска је поезија, лишена ичега личног и везана за чисто естетске експерименте. Неки други песници се баве споредним личним или политичким проблемима. Тадићева поезија се бави спасењем душе. То треба религиозно схватити, али не треба схватати као нешто што произлази из религије. Управо обратно. Тадићева поезија бави се оним тренутком ужаса пред стварношћу и пред речима из којег се потреба за Богом рађа сасвим спонтано. То је потреба за чистином духа, унутрашњим миром, светлошћу. У том смислу, може се говорити о Тадићевом неуспеху. До овога он није никада дошао. Истовремено, његов пораз ствара далеко упечатљивију слику људске драме која се водила у њему, али која се и данас води у нама. Зато је поезија Новице Тадића не само добра, нова, особена, већ и важна. И то је још један његов велики успех – показао је да поезија и данас може бити важна. Међутим, та борба која се води у нама не треба да се схвати просто као нешто што је донело време, нити да тиме што нам Тадићева поезија говори нешто о томе она нуди израз своје епохе. За разлику од Леверкина, и сваке друге фаустовске фантазије, Тадић није изражавао судбинске токове света у ком постоји. Многи други песници, мислим на светске, далеко се више обраћају времену у којем живе. Њихова поезија се такмичи са мобилним телефоном и интернетом на начин на који се футуристичка поезија такмичила са авионом. Тадићева поезија је, напротив, лична поезија. И само као таква она има значај. Она је у стању да освоји много више читалаца него поезија иједног другог нашег песника. Дакле у стању је да нађе оно највредније у нама. Ипак, не треба заборавити

опомене које је Тадић расејао по свом делу, а једна од њих је и наслов последње уобличене књиге. Поезија Новице Тадића, никога неће одвести до светлости. Зато је важно напоменути оно што нико од досадашњих критичара не каже: ово је велика, раскошна поезија, али то је поезија злог времена или тачније за зла времена писана. Свет, какав је данас, не нуди никакво обећање бољитка, али се Тадићевом поезијом не треба играти. Неки будући наследник тешко да би имао Тадићеву чврстину да изађе на крај са оваквим темама а да их не претвори у апологију зла. Не треба никад сумњати, ове песме јесу писане уз Ђаволу помоћ. А Новица Тадић остаће не само велики српски песник, већ и једна иконична фигура наше културе – наш Фауст.

*Ален Бешић*

## ЗАЉУЉАНА ОСА СВИЈЕТА

Дејан Алексић: ЈЕДИНО ВЕТАР, Имам идеју, Краљево 2011.

Могло би се рећи да је објављивањем књиге изабраних пјесама *Окно* (2010), након шест самосталних збирки, Дејан Алексић на симболичан начин подвукао црту испод поетичко-формалних одређења на којима се заснивао његов пјеснички рукопис почев од *Пошћуног говора* (1995), преко *Собне митологије* (2003) и *После* (2005), па све до збирке *Довољно* (2008), отварајући тако могућност за стваралачки искорак који се огледа у нешто другачијој пракси стиха и третману пјесничке грађе. Наиме, за разлику од пређашње досљедне привржености везаном стиху и одређеном броју сталних облика – у чему се Алексић показао као изузетно вјешт, инвентиван пјесник и достојан настављач версификаторског и ритмичко-мелодијског мајсторства главних представника неосимболистичке струје српског пјесништва, попут Бранка Миљковића, Ивана В. Лапића и Борислава Радовића – његова најновија збирка поезије, семантички отвореног наслова *Једино ветар*, изведена је превасходно у слободном стиху (изузетак је само „Веће”, посљедњи од укупно четири циклуса). И чини се да је то била добра одлука јер, ослобођена од версификацијских законитости и нужности римовања, уз повећање удјела реторичности, Алексићева пјесма постала је релаксиранија, значењски продубљенија и пријемчивија, а његово писмо самосвојније.



Но, и поред тога што у новој збирци напушта везани стих, аутор *Собне митологије* не одступа од опробаног композиционог поступка који је умјешно рабљен у његовим претходним књигама. Настојећи да пренебрегне хијерархизацију узвишеног и приземног, те избалансирано укрштајући свакодневно и исконско, као и веристичко представљање стварности са акумулацијом симболичких слика, проницљиве искуствене увиде са запретаним литерарним реминисценцијама, Алексић исписује изузетно *усмјерене* пјесме, почев од наслова до неочекиваног обрта у поенти, што у највећем броју случајева постиже примјеном логичне и промишљене реализације метафоре. У основама ове пјесничке стратегије, коју су руски формалисти својевремено сматрали веома продуктивном методом очуђења, стоји поступак асоцијативног и/или сликовног проширења неке сржне, иницијалне метафоре у сложени модел пренесеног значења – „у симфорички блок стихова” (В. Павлетић).

Готово школске примјере овог *обистињавања* метафоре представљају, рецимо, пјесме „То дрво”, „Окно”, „Ватра и књига”, „Лимени петлови”, „Елегија о лубеницама”, „Ухода”, „Извештај о антенама”, „На трагу”, а посебно једна од кључних, несумњиво антологијских пјесама ове збирке, „Тамо где почиње свет”, у којој се у три дискурзивније, заокружене строфе разрађује почетни (и касније рефренски) универзални исказ: *Свети почиње са друге стране нашег знања*, односно проширује језгрена метафора *свијета*. Екстензивирајући уводну досјетку, пригушено лирско ја гради сугестивне, ефектне сликовне аналогије и обогаћује изречено поетско гесло допунским асоцијацијама и елегичношћу, спекулишући да ли свијет почиње *шамо где једна убога старица/ пошљаује вајру шипајом из прошлог века*, [...] *Тамо, рецимо, где пошани књиговођа/ завештава самоћу алгебарским анђелима*, односно *Можда шамо где млади парох одлаже јеванђеље/ после службе у празној сеоској црквици*, да би ово кончртирање закључио парадоксалном, двосмисленим поентом: *А на другој страни нашег знања лежи обичан/ облупак, чекајући да га неко хићне у свети/ Али ко ће заћи у шако дубоку шуму,/ крај шако хладне и мрачне воде која звезде/ лечи од слешила?* И већ се на овом микро-примјеру да видјети колико је Алексићева поезија вишезначна и у којој само мјери рачуна на једно свеобухватно искуство, јер тај *обичан облупак* што лежи у дубокој шуми (симбола?) онкрај нашег знања, у читалачку свијест неминовно призива и онај амблематични Попин белутак, то „камен-биће” ког у сну једна рука што се помаља из земље хита у ваздух да буде *међу свештовима свеш*, и који, по тумачењу Миодрага Павловића, представља носитеља цјелокупне загонетке индивидуалног егзистирања, којој не припада само човјек.

Поменућа *усмјерености* (а могло би се рећи и хотимична *каузалности*) Алексићеве пјесме огледа се, дакле, и на плану онтолошког, јер он ће неријетко поћи од каквог свакодневног, конкретног призора или ситуације, чулне сензације, занимљивог детаља видљивог свијета или повлашћеног тренутка из приватне историје субјекта, да би их потом смисаоно и естетски динамизовао, прожимао илuminативном цитатношћу, те у коначници покушао да преведе на раван митског и/или ритуалног, бића и језика, с циљем да *присвоји* или чак успостави одређене пјесничке архетипове. Тако ће се, рецимо, у пјесми „Ватра и књига” ова два насловна мотива преображавати, доводити у симболичку везу, замјењивати мјеста, да би се напосљетку уткали у саму срж људског битисања: *Али вечерас небо иако лејо/ ѿламјии над књигом свејиа./ То је ѿренујиак када човек уздахне./ на начин од искона истии./ Свеједно је ли уздахнуо/ над укршиће-нициом шеф ноћне/ смене у вајрогасној служби./ или ѿосјани Сјиноза, који је/ ујраво лизнуо кажиирсји/ да окрене лисји у књизи/ или да угаси свећу.* Другдје ће се промишљање неистрошивости дивних, добрих, *сјарих ојшијих месјиа* закључити меланхоличном реминисценцијом на одисејски мит о повратку и чекању („Почетак класичне теме”) или ће се, пак, драма субјекта ког „прогоне и муче вечна питања” разријешити первертованим космогонијским визијама („Вишкови што остају иза говора”, „Нешто велико и угашено”), односно изналажењем затомљених библијских паралела („Епифанија”, „Лимени петлови”, „Претпотопски тренутак пред месаром ’Кадтад’”, „После успаванке”).

Помнијим разабрањем смисаоних и лајтмотивских силница које премрежавају збирку *Једино вејар*, заинтересовани читалац ће увидјети да се и на просторно-симболичком плану инсистира на одређеном виду *усмјерености*, прецизније на архетипској представи о хоризонтално-вертикалној егзистенцији, која се надопуњује симболизацијама покретности и непомичности. Већ у одличној уводној пјесми под насловом „Епифанија”, лирски субјект ће, док се вози у аутобусу (мирујући и крећући се у исти мах) преточити у стих нетом минули призор: *далека крошња ѿодујире небосклон*, да би на крају закључио: *али Госјод је добар и умире без срџбе/ зарад свејиа у ком кесћење држи небо.* И управо ће се мотив симболичке осе свијета, провлачити као једна од инспиративнијих семантичких нити кроз Алексићеву књигу: као космичка *axis mundi* која се стани у сваком људском бићу, али може бити и дрво, које се истовремено креће у два правца, у висину и дубину, посредујући тако између свјетлости и мрака, микро и макрокосмоса, материјалног и трансценденталног („То дрво”, „Светковина”, „Скица за песму о бившем дрвету”), или као вјетроказ у облику лименог пијетла, *шјио не*

успјева/ да кукурикне шри њиша пре зоре/ већ само цијуче на својој оси/ коју једе рђа од њосианка светиа („Лимени петлови“), или, пак, димњак на кући пјесникових родитеља, срушен у ноћи краљевачког земљотреса, усљед чега уместио/ дима, веза са небом беше једино дрвеће./ оно испио које ће једном њосиашти огрев („Димњаци“), или као црквени/ шорњеви штио њодуиру херувимску досаду („Дани киша“), или као телевизијске антене на градским крововима, у триптиху „Извештај о антенама“, том дискретном омажу Адаму Загајевском (*расића без жртвене алегорије./ мимо есхаилолошких премиса [...] кошчашти пророци на вејровишоме местиу./ са јефтиним небом сиушеним на илећа*). Знаковито је, међутим, да је у Алексићевој пјесничкој визији овај архетипски мотив готово по правилу травестиран, помјерен из свога лежишта, *несиабилан* у дословном и симболичком смислу: дрво које придржава небо опстојава само у сјећању или пјесми, крошње се њишу, пијетао цвили на зарђалој оси док га окреће вјетар, антене су постале *гробља у висини [...] на вејровишоме местиу* и наводе лирског субјекта на мисао *да свети у нама мења/ ослонце*, димњак је срушен, вјетар се чеше о врхове празних цркава, док *обноћ/ се може чуши како црквени миши грицка/ осу васељене* („Тамо где почиње свет“), *свети њосиоји да би љулашке/ рђале на киши* („Дани киша“), а ни људска упоришта нису ништа постојанија.

Дало би се ово запажање сада претворити у замамну херменевтичку авантуру и продубити разматрањем о симболичким потенцијалима вјетра, „угашених“ или „слепих“ звијезда, испражњеног идеалитета; разглабати надаље о важности метапоетског говора у Алексићевом опусу, повишеном степену артифицијелности његовог писма или, пак, о повременим ауторовом неповјерењу у компетенцију претпостављеног читаоца, због чега се на неколиким мјестима непотребно појашњавају већ успјеле метафоре и реминисценције; или без устегања казати да би, уз каквог врсног преводиоца, збирка *Једино вејар* једнако добро функционисала на било ком другом језику, јер су поетски текстови који је чине упечатљиви и пластични, општељудски провјерљиви, прожети јаким, знаковитим сликама и дубокосежним ситуацијама, способним да нас подстакну на асоцирање и саосјећајно, саживљено читање. Али кад је малочас већ поменут Загајевски, радије бих навео једну његову строфу која као да је и Дејану Алексићу послужила као својеврсно стваралачко начело: *Оиевај осакаћени свети/ и сиво њерце које је изгубио дрозд./ и фину светилошти која луша, ишчезава и/ враћа се*. Јер поезија је радост испод које се крије очајање, а испод очајања је опет радост, донетно би, онако узгред, пјесник из Лавова.

*Марјан Чакаревић*

## ИЗМЕЂУ СЕБЕ И ТЕЛА

Дејан Илић: ЛИНИЈА БЕГА, *изабране њесме 1995–2008*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, Краљево 2011.

Један од капиталних пројеката, које је организовала Народна библиотека Србије у току претходне деценије, био је серијал предавања и зборник „Како читати”. Двадестак ауторки и аутора из различитих области хуманистике било је позвано да, у складу са новим филозофско-теоријским увидима и културним праксама, а пре свега у новом епохалном, светскополитичком и културном контексту на почетку миленијума, понуди нове стратегије читања трагова културе. Заједничко за све понуђене моделе читања јесте поетички и интелектуални хоризонт, који далеко превазилази уобичајене стандарде српске културе. У зборнику се може видети да у овој земљи, упркос силним отежавајућим околностима, постоје радници у култури који умеју да комуницирају са светом, да постоје начини да се утврди које су поуздане вредности светске културе и да се до њих досегне, као и да српски песник, стрип-цртач или читалац устава имају шта да понуде том замишљеном и идеал(изова)ном ареалу. Али та заједница духова је таква, то јест идеална, из сваке појединачне перспективе, српске једнако као и немачке или америчке, и то је оно што се често превиђа, односно, препознавање чињенице да се, рецимо, Бећковић или Ного препознају као „трговци уметнинама” а не као песници, није довољна да би се постало светским песником.

У семиналном поетичком и аутопоетичком тексту у овом зборнику, којим је представио кључне динамичке линије савремене поезије, Дејан Илић је, одговарајући на тему „Како читати поезију”, дао и неку врсту манифеста поетске епохе. Под овим радним термином подразумевам мрежу социо-политичких и културно-филозофских кодова једне епохе, унутар којих се поезија те епохе креће и распростире системе својих значења. Разлика између овог појма и његових претходника, какви су правац или стилска формација, преваходно би се састојала у маркирању разлика појединачних поетских пракси на фону заједничког културно-политичког контекста, насупрот проналажењу сличности у њима. У питању је, дакле, пре свега свест о сапостојању различитих стилско-поетичких доминанти унутар одређеног језичко-културног простора, а тиме и различитих могућности њиховог умрежавања и прожимања. У детаљнију анализу садашње демократизоване, постмодерне епохе овом приликом није могуће улазити, али се Илићева позиција и поезија могу на-

вести као парадигматичне управо по поменутој различитости, по томе што је, чини се, лакше побројати све оно што овог аутора издваја из корпуса савремене српске поезије, него оно што га приближава и повезује са савременицима. Већ на самом почетку текста „Како читати поезију” Илић наглашава да модерна поезија мора да изађе из 20. века: „Основно питање које савремена поезија себи поставља јесте како изаћи из двадесетог века, како се ослободити главних двадесетовековних парадигми авангарде/ неоавангарде, симболизма/ неосимболизма, како, заправо, напустити ону позицију која је доминирала целим прошлим веком на чијем почетку стоји Маларме са својим симболизмом, са „Бацањем коцки” као прототипским авангардним текстом. Поезија је запала у кризу као литерарни језик, као књижевност, као застарела језичка економија којом се више није могла захватити савременост нити промене у току.” Свест о потреби да се превазиђе и преболи двадесети век могла се код Илића појавити као последица бављења савременом италијанском поезијом, будући да је цитирани став наведен као њено кључно обележје у предговору за антологију *Тело и поглед*, али важнија од тога јесте чињеница да се таква свест први пут јасно истиче у овдашњем контексту. Императив превазилажења двадесетог века у српској култури, у чијим институцијама још увек живе и деветнаестовековне политичке и културне парадигме, макар је за нијансу „бласфемичнији”, као што, уосталом, и други текстови из поменутог зборника у данашњем тренутку делују тужно утопијски.

Досадашњих шест Илићевих песничких књига, чији пресек јесу управо објављене *Линије бега*, сведочанство је борбе са двадесетим веком. Линије бега су дослован француски превод термина из геометрије, којим се означавају паралелне праве које се секу у тачки недогледа. У извесном смислу Илићева поезија се може разумети и као покушај бега из двадесетог века, као трагање и усредсређеност на ту тачку недогледа, али, услед њене двоструке природе, и као запитаност над самом могућношћу таквог бега.

Субјекат Илићеве поезије, онај који покушава да побегне, указује се као најбитнија тачка у њој. Њега Илић дефинише као децентрираног и пливајућег, као „нешто мобилно, мноштвено, чак бисмо могли, говорећи о односу субјекта и света, говорити о две мобилне линије, о линији света и линији субјекта, и њиховим кратким спојевима, светлуцањима, блинкањима. Субјекат би, у том смислу, био неко подрхтавајуће место којим се, макар и само накратко, као што рекосмо, може дотаћи свет живота, те изаћи из кавеза и тамнице језика”. Другим речима дефинисане линије бега имају своје пуно утемељење у Илићевој песничкој пракси. Уколико се анализирају само песме издвојене из прве књиге *Фигуре*, већ у њима се уоча-

ва барем неколико типова песничког субјекта. У уводној песми „\*\*\* (У *ишишини настјалој* након олује)” говори се из трећег лица, у следећој „\*\*\* (Из *мириса стјвари узимаи* храну)” у питању је друго лице, лирско ти, да би се прво лице једнине појавило већ у наредној песми „\*\*\* (Моја соба је музеј)”. Поред лица једнине, постоји и прво лице множине („У нама постоје музеји шумова”), али тиме се не исцрпљује субјекатски регистар. Све наведене песничке субјекте одликује „нечистоћа”, односно нестабилност лица из којег се говори. Као пример се може навести управо уводна песма: *У ишишини настјалој након олује/ размештени предметии/ укошвљују се у новим шачкама./ Расшјања су промењена./ удаљеност увећана./ с доласком сунца/ сенке издужене и мирне./ Једино лисци задрхтии, овде и тамо./ Слика се смешта у јужену равани под параболом дуге.* Иако се овде ради о трећем лицу, дакле, о привидно неутралном лирском гласу, јасно је да он припада субјекту првог лица, некадашњем песнику. То је управо онај постапокалиптични субјекат, за којег Илић каже да је „налик путнику који по повратку кући, након дугог путовања, не препознаје свој крај (промена се десила у његовом одсуству). Поставља се питање оријентисања, које прати болно сналажење, именовање ствари, поновно формирање места на малом простору”. Већ на улазу у ову поезију, у овој краткој песми, оцртана је егзистенцијална ситуација субјекта између два века. Олуја из првог стиха је олуја двадесетог века, а поновно, болно утврђивање места субјекта у простору песме, или човека у свету, подразумева ново премеравање света, његових односа, ново именовање света. При том, чини се да ова песма данас звучи још актуелније: можда у тренутку настанка замишљена као покушај аутопоетичког одређења, она данас има још снажнију потврду у друштвено-политичкој и економској стварности. Треба приметити, такође, да употреба трећег лица, или, тачније, борба између првог и трећег лица овде значи егзистенцијалну несигурност позиције песничког субјекта, он, након одисеје, више није део свог света, са дистанце га посматра, опипава, покушава да допре до њега корак по корак, од којих би први био ово неутрално описивање. На крају песме, слика се смешта под параболу дуге, и у тој метафизичкој ведрини треба препознати препуштање свету и поверење у њега.

Када је о Илићевој поезији реч, може се говорити о доминацији метаболе, као фигуре карактеристичне за савремену поезију. Михаил Епштејн, који је овај термин увео у тумачење поезије, правећи разлику између метафоре, као класичне фигуре, и метаболе, као фигуре новог доба, каже: „Метафора или поређење је блесак, мање или више сјајан, али неизбежно се гаси, јер се однекуд споља приноси у реалност да би је за тренутак осветлио и овековечио. Но-



ва поезија тражи извор светлости у самом предмету осветљавања, размичући изнутра границе његове реалности, откривајући његову истовремену и безусловну припадност различитим световима. Такву песничку слику, у којој нема раздвајања на 'реално' и 'илузорно', 'дословно' и 'пренесено', него постоји непрекидност прелажења из једног у друго, њихова истинска узајамна сплетеност, ми ћемо, за разлику од метафоре, назвати метаболом (старогрчко *metabola* – 'промена', 'пребацавање', 'премештање', 'претварање', 'обрт').” Метабола постоји у готово свакој Илићевој песми, али се може направити разлика поводом природе њеног појављивања. Некада је реч о унутрашњем размицању граница стварности, као у анализираној уводној песми, или о проширивању метафоре као у песми „\*\*\* (Ја речи додирујем сјојалима)”: (...) *Свака реч је њејаж у који се може! ући, њредео којим се њонекад шетјам, њрејознајем облике, налазим! згодну кривину, њовијено сјабло! у чијој се сенци жена одмара! То је кућа-крајолик, њуниверзум који има своје! њјајне, њравила иницијације, њмаје које њоказују њујеве! кроз мреже лавирината.* (...) Илић овде, али не само овде, одлази корак даље, па се може говорити о метаболи другог степена, јер се унутар пејзажа, као паралелне стварности којом се описују речи, односно „прва” стварност песме, сада појављује кућа, која се додатно издваја, постаје метабола у метаболи. У вези са овом песмом треба приметити и, на језичком обрту утемељен референцијални обрт: након ослобађања од референцијалности језика у поезији авангарде, и још више неоавангарде, сада је на делу повратак свету, обнављање покиданих веза између песме и света, односно између речи и ствари.

Описана фигура Илићеву поезију доводи у блискост са енглеским метафизичарима, па тиме и његовим вршњаком Војиславом Карановићем, али међу њима постоји и фина разлика: док се у случају метафизичара ради о постојању стварности иза стварности, код Илића је у питању сапостојање различитих стварносних равни, које се прожимају и међусобно „тумаче”. Значајно је приметити и да стварност, у смислу друштвено-политичких референци, у Илићевој поезији уопште не постоји, и то је једна од њених кључних демаркационих линија. Сведок низа лоших примера када су песници по својој нејакој памети уобличавали погледе народних маса, Илић је свој поглед искључиво фокусирао на оно блиско, интимно, на камерне ситуације, али понајвише на унутрашње призоре. Иако може деловати да је овај песник опседнут природом, с обзиром на велики број песама у којима се описују рурални и урбани пејзажи, овде ипак нема романтичарско-симболистичког дивљења пред природом као шумом симбола: „Природа је у овој поезији сензибилан ангажман, као искуство кретања и перцепције амбијенат. Субјекат би тада био поглед –



тело које се креће. Непрекидно мењајући углове посматрања стварности, субјекат учествује у њеној мобилности.” Као пример се може навести сложеница-симбол „кућа-крајолик”, која се, поред горенаведене песме, појављује и у песми „\*\*\* (Пољопривредно добро је шећих)” у књизи *Лисабон: (...) А близу/ спремишиа, где се јесен/ сваке године смешиа, диже се/ кућа-крајолик, ковачница,/ месито где, у огњу, оруће/ добија облик пејзажа и земље*. У Лисабону постоји још неколико оваквих сложеница: „телевизор-сунце”, „тераса-океан”. За све случајеве је карактеристично повезивање појма из непосредне близине песничког субјекта и неког појма из природе. Сви појмови из другог дела сложенице јесу симболи старије поезије, са наглашеном метафизичком димензијом. Они, у новој поезији, међутим, немају више ту снагу, па субјекат, увезујући их са блиским појмовима, обнавља њихову метафизичку резонантност. Како је исход овог процеса крајње неизван и за самог песничког субјекта, тако је могуће осетити лагану иронију унутар сваке од ових сложеница.

Ако је могуће говорити о песничком развоју, код Илића ова путања иде од омеђавања сопственог лирског простора у *Фигурама* (1995), преко унутрашњег разрастања субјекта и света у књигама *У боји без тона* (1998) и *Лисабон* (2001), да би се од *Дуванског јућа* (2003), а посебно у двема последњим књигама *Кварти* (2005) и *Из викенда* (2008) нешто наглашеније окренуо веризму. У овој класификацији има нуждом наметнутог упрошћавања, будући да је Илић превасходно песник песме и циклуса, а нешто мање књига, па је тако овај развој готово неприметан, из песме у песму, са меандрирањима, завођењима и честим застајкивањима, али њега је могуће пратити и преко појављивања других лица у песмама. Најчешће су то лица из породице, суседства или она која се случајно сусрећу на путовањима, дакле, сва из непосредне близине песничког субјекта, па ипак, њих у првим књигама има много мање, као што су и описи њихових егзистенција крајње редуковани. Другим речима, интимни свет првих књига сада излази у различите породичне, суседске и пријатељске односе, чиме се смањује егзистенцијална напетост и усамљеност, као што и дозвољава веће, суштинскије присуство света других у простору песничког субјекта. Резултат прожимања, интимне трансгресије јесте и мања метафорична и метаболична концентрација, нешто приметнија наративност, где се преко прича и призора даје лирска биографија Илићевог субјекта.

Јединство Илићевом опусу даје управо јединство субјекта, па се тако он може читати и као лирски дневник, између осталог и на плану песничког времена. Протицање времена се може пратити и на микроплану, уочавањем малих промена које се дешавају у простору песничког субјекта, као и преко крупнијих временских блокова, који

се одједном испоставе као незаобилазан животни рачун. Најнаглашеније је ова неумитност представљена у песми „Иги Поп”, која је дата као бонус-наслов изабраним песмама: *Панк њлес, његово обријано/ њело с ожилцима, није ме враћило/ у младост. Ни њега, наравно, иако се/ њонашао као да није ѡшло/ ѡреко четрдесет година. Херојски./ Поливање, којулирање са клавиром,/ рахиична артикулација, набијена/ динамика. Сви, наизглед, задовољни,/ он, ѡпублика, која је искочила/ на бину, да солидарно одиграју/ једну сѡвар. Радосне честице/ у даљини. Да, ѡо је историја,/ она која се ѡнавља, да се ништа/ не би ѡменило, да би сѡвари/ ѡрајале и кад изгубе смисао,/ он-сѡвар, ми-сѡвар, сви скуѡа/ ѡужни верглови, музичке/ куѡије ѡреостале из ѡшлог века.* Са овом песмом *Линије бега*, али и сав у њима представљен песнички и животни биланс, потврђују се као битан и тиме незаменљив, и међу најзначајнијим опусима у савременој поезији. Јер, збиља, сви који су били на том наступу на Ташу, могли су да виде пролазност на телу. Није ли то оно због чега је свет незамислив без поезије – због храбрости да се привремености погледа у очи? Привремености, дакле вечности.

*Вук Пеѡровић*

## ПОУЗДАНА ТЕРМИНОЛОШКА ОСНОВА

Цералд Принс: НАРАТОЛОШКИ РЕЧНИК,  
превела с енглеског Брана Миладинов,  
Службени гласник, Београд 2011.

*Наратолошки речник* Цералда Принса испуњава своју намену да „речник треба (и може) да буде само корисно полазиште”.<sup>1</sup> Аутор, наиме, и сѡм истиче то да није претендовао нити на свеобухватност појмова нити на исцрпност у њиховом објашњавању, већ му је главна тежња била та да постигне „осећај историје наратологије и њеног развоја”.<sup>2</sup> У складу с тим, Принс је уважио најразличитије књижевнотеоријске школе и појединце, и то оне који су најнепосредније везани за наратологију као посебну област у теорији књижевности, као и оне чији доприноси су накнадно постали за ову област значајни. С обзиром на то, приказани су термини Х. Цејмса, руских формалиста, Ф. Штанцла, тартуске школе, В. Пропа и архе-

<sup>1</sup> Цералд Принс, „Предговор”, *Наратолошки речник*, превела Брана Миладинов, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 8.

<sup>2</sup> Исто, „Предговор овом издању”, стр. 5.

типске критике, Џ. Остина, М. Бахтина, телавивских теоретичара, све до, за наратологију најважнијих – француских поетичара; топо-си сваког озбиљнијег речника (и не само оног посвећеног књижевности), Платон и Аристотел, нису ни овде изостали, што потврђује ширину временско-просторне перспективе овог речника.

Сходно свом науку да се не ограничи строго само на наратологију као научно опредељење појединих изучавалаца, Принсов избор појмова је двострук; дати су појмови који припадају чисто наратолошком дискурсу („аукторијална приповедна ситуација”, „екстрадијегетички приповедач”, „неутрално свезнање”, „пролепса”), али и они који имају ширу употребу, и то и у оквиру науке о књижевности („драма”, „мотив”, „тема”) и у ванкњижевним областима („циљ”, „пауза”, „статус”); у тим случајевима Принс се, разуме се, примарно концентрише на наратолошки смисао ових појмова.

Друга значајна последица ауторовог настојања да прикаже плурализам наратолошких концепција јесте уважавање мноштва термина који принципијелно имају исто или веома сродно значење: „антагониста”, „антијунак”, „антисубјект”, „противник”... У вези с тим, Принс упућује читаоца ка одређеним ауторима и њиховим појмовним схемама унутар којих дати термини функционишу. Аутор је, међутим, методолошки одговоран, те подсећа и на специфичне разлике између сродних, али не и сасвим истоветних термина, и то на тај начин што указује на неопходну опрезност приликом њиховог коришћења: „дијегеза”, „дијегетичко”, „дијегетички ниво” појмови су који очигледно имају заједничко упориште, али напосто нису истоветни. Ипак, овај приступ испољава своју лошу страну онда када аутор превише и, по нашем мишљењу, непотребно инсистира на томе да пружи објашњења за синонимне појмове, будући да га то доводи у ситуацију на више места пише и истоветна образложења (то важи нпр. за групу појмова: „одсутни приповедач”, „недраматизовани приповедач”, „прикривени приповедач”); у најочигледнијим случајевима изостаје чак и елементарна стилизација, те су објашњења и дословно иста, механички поновљена („катализатор”, „сателит”, „слободни мотив”).

Уједначеност овог речника, у смислу да он може да буде полазиште за оне који нису упућени у смисаону специфичност наратолошких термина, али и поуздан извор провере за оне који јесу упућени, огледа се у томе што Принс објашњава и општепознате појмове („аутор”, „исход”, „управни говор”) и оне најстручније („актанцијални модел”, „псеудоитеративна учесталост”, „виртуална уметнута приповест”). Уз то, аутор сâм указује на спорност појединих термина, те упућује на полемике које је њихова (не)сврховитост изазвала – то је случај, на пример, с појмом „епски претерит” Кете Хамбург-

гер, који је она одредила као дистинктивно обележје фикционалног текста, што су једни сматрали претераним (Четмен), док су ставови других ишли у сличном правцу као она (Ингарден, Барт).

Начелно узев, Принс прилично ефектно успева да одреди значења појмова. Он појам објашњава и стручним језиком и проширено га парафразира ненаучним, општеразумљивим речима, да би га на крају поткрепио примерима из самих књижевних дела и уз то упутио и на теоретичаре који су се њиме бавили и на сродне или синонимне термине. Примера ради, аналепса је одређена као „*анахронија* којом се враћамо у прошлост у односу на „садашњи тренутак”; *рејроспекција*; *флешбек*; „Дон је побеснео и, премда се пре много година зарекао да никада неће губити главу, почео хистерично да урла”. Аналепсе имају одређени *обухваји*, као и одређени *домети*”;<sup>3</sup> аутор објашњава и значења допунских и повратних аналепси (које су под одредницама „враћања” и „подсећања” и самостално обрађене), упућује и на појмове „елипса”, „редослед”, „пролепса”, а позива се на Женета и Шломит Римон-Кенанову. Ипак, примери које Принс даје како би начинио појам јаснијим, у многим случајевима нису општепознати или не припадају класичном канону, што додуше није нужно ауторов пропуст колико је показатељ ограничености појединих нараторолошких термина: они функционишу само на уском, каткад егзотичном кругу дела, али нису шире употребљиви. Аутор, истина, сâм напомиње да је „био врло шкрт на примерима (парадоксално, они су чешће доводили до забуне но што су расветљавали)”;<sup>4</sup> но, ова изјава доводи до само још већег парадокса да се, наиме, појмови, премда суштински и искључиво референцијални, овде осамостаљују, те не упућују ни на шта изузев на себе саме.

Сажета концепција речника некад из ефектности прелази у неоправдана упрошћавања, и то врло истакнутих појмова. То је случај с појмом „композиција”, о којем нема ни речи (изузев указивања на Велекову и Воренову *Теорију књижевности*), већ је читалац упућен на појам „мотивација”, као да су посредни истозначне ствари; у оквиру мотивације, Принс, истина, помиње тип композиционе мотивације, али то не умањује пропуст, поготово с обзиром на то да је аутор иначе уважавао нијансе у разликама појмова који су, узгред, знатно сличнији, али и смисаоно ужи него ова два темељна књижевнотеоријска појма. Принсу се и начелно може замерити да претерано редукује смисао појмова који не потичу из области нараторологије, а при том ни тад не успева да јасно одреди њихову евентуалну нараторолошку есенцију. Говорећи, рецимо, о миту, Принс је читаво своје

<sup>3</sup> Исто, стр. 19.

<sup>4</sup> Исто, „Предговор”, стр. 8.

објашњење засновао на упрошћеном приказу Леви-Стросовог увида у структуру мита. Будући примарно наратолог, Леви-Строс није нужно за наратологију релевантнији од Фраја, чије име је само наведено на крају, а чији допринос у изучавању митских основа књижевности је несумњиво велики (као год и доприноси Фрејзера или Мелетинског, који нису ни поменути). Оваква ускост је, у ствари, узрокована тиме што се Принс доминантно бави структуралистичким концепцијама, у оквиру чега постиже целовит приказ, али ретко кад заснива своја објашњења на другачијим, а поготово каснијим теоријским (рецимо, постструктуралистичким) опредељењима.

Ауторско преимућство дозвољава Принсу да истакне и објасни и властите појмове, а који нису (или нису више) у широј употреби и чија корисност се може довести у питање. Такав је случај с појмом „минимална прича“: то је одредница која подразумева структуру сачињену од два стања и догађаја који се налази између њих и узрокује друго стање; но, колико год овај појам представљао занимљив увид, његова употребност остаје спорна. Сличан је случај и с Принсовим појмом „трансформа“, који је он преузео из трансформативне граматике Чомског, а који код њега самог значи измену у низу елемената; исто важи и за његову опозицију појмова: „приповедно” – „приповедано”.

Принс је, приликом писања овог речника, избегао помодне егзибиције и поигравања (типа разних абецедара и субјективних семиолошких показатеља). Слабости овог дела истовремено указују и на слабости саме наратологије као дисциплине склоне претераном умножавању појмова који временом губе своју повезаност са самим књижевним делима (што, наравно, не важи искључиво за наратологију). Ипак, значај ове области за модерну теорију књижевности несумњив је и незаобилазан и у том смислу *Наратолошки речник* може да има високу употребну вредност, колико због тога што је постигао релативну свеобухватност и ширину увида, толико и због тачности и сигурности коју објашњења нуде.

Превођење речника посвећеног посебној дисциплини, као што је овај, захтева изразиту терминолошку прецизност и познавање и уважавање устаљених и прихваћених термина у нашем језику јер би свако друго решење изазвало терминолошке збрке, од којих српски језик и иначе пати; превод Бране Миладинов, по нашем мишљењу, избегао је ширење збрке, а заправо – будући да је реч о преводу речника – може и да послужи као поузданија основа за коначно обликовање појмовног апарата у српском језику, макар што се ове књижевнотеоријске области тиче.