

Васа Павковић

СРЦЕ ЈЕ ДАМАРАЛО

Мирослав Јосић Вишњић: ДОК СРЦЕ КУЦА,
Службени гласник, Београд 2015.

Док год је срце куцало, Мирослав Јосић Вишњић је писао – могло би да се каже мирне душе, док поглед пада на његову последњу за живота објављену књигу и њен вишезначни наслов, сада, почетком септембра 2015. године, неколико дана после пишчеве преране смрти.

Закључена негде крајем јануара ове године, пишчевом руком и одлуком, књига *Док срце куца* је својеврсни „јосићевски наставак“ три претходне збирке *зайиса* како би рекао сам писац. Ја бих пак рекао да се ради о збиркама записа, новинских чланака, есеја, говора, писама, интервјуа... колекција текстова који су због пишчевог стила и животног става много хомогенији него што би се очекивало од неког другог писца и човека.

Наиме, овој књизи су претходили наслови: *У друјом крују* (1995), *Писма српским јисцима* (2007) и *Мартина* (2010) – сачињени од текстова које је Јосић писао и говорио између радова на приповеткама и још више на романима, који су прославили његово трочлано књижевно име и који ће, уосталом, чувати на виду и ове и неке друге његове књиге (поезије, монографије, полемике, антологије, азбучнике итд.). Како педантни Јосић бележи, у оквиру тог „дневног иверја“ примењене књижевности, за близу пола века, написано је преко 150 текстова. Напомињем да се ни у књизи *Док срце куца*, и иначе, ови радови не доживљавају као узгредице и да

многи од њих (а свом срцу најмилије писац поименично и наводи) спадају у ред најбољих страница које је Јосић написао.

Како би се, дакле, они жанровски, могли одредити? У прву групу бих, испотиха следећи и Јосићеву наваду каталогисања, сврстао записе о књигама и књижевности. Књигу отвара управо један такав, с насловом „Библиографија и коментари“, у којем писац наводи и живо, понекад полемички коментарише српске антологије приповедака и прича. Свестан да је мноштво књига „заобишао и прескочио“, он се задржава на изузетно дугом низу антологија, дајући један користан преглед. У тај први круг спада и текст „Поводом три дела“, из 2013, у којем је Јосић прокоментарисао не само ту за себе, у библиографском и књижевном погледу, битну годину, него и добар део свог књижевног посла(ња). Трећи текст који бих сврстао у овај сегмент носи наслов „Читаоци су и награда и казна“, који је као неку врсту коментарисаног интервјуа с писцем сачинио новинар Зоран Радисављевић.

Тако, у оквиру другог сегмента, долазимо до „правих разговора“, од којих је „Одговори на питања“ бизарни интервју писца за Кинески међународни радио, а други поетички интересантан интервју „Писање је лаж у коју се верује“, дат новинару Банету Ђорђевићу. Дефинишући се, Јосић каже. „Ја сам салашар, а то значи бити ослоњен на себе, веровати у себе и ширити се у разним областима. Не можеш се закопати у једној, само правити опанак, мораш имати и кокошку у авлији, свињу, плуг, дрљачу, мораш кувати ручак... Ако имаш салашарског духа у овом свету, онда теби свет и не треба, ти си цео свет...“

Из тог поверења у себе и окренутости себи (као салашару са севера Бачке), проистекли су текстови из треће групе – понајпре есеј „У огледалу *Лейџојиса*“, где Јосић Вишњић, у поводу 185 година Матице српске, на прослави у Галерији САНУ, говори пре свега о себи и три периода у својој (не)сарадњи с *Лейџојисом*. Онима који знају (новију) историју пишчевог односа са САНУ јасни су разлози оваквог геста, па ипак, ретко да би ко други начинио овако субјективан књижевни и комеморативни гест. Два добра текста из трећег круга с насловима „Јела из књижевних дела“ и „Пасуљска академија“, написана по позиву писца Мије Раичевића за куварски зборник *Код српској њисца*, носе у себи неке од битних особина Јосићевог писања – субјективност, каталогичност и љубав према језику, и читају се као динамична, хуморна, понекад и полемична „писма“ Мији, али и свим читаоцима поменутог брeвијара. У трећи круг бих сврстао и текст „Линије живота, снова и слова“;

посвећен, веровали или не, писцу Александру Гаталици и његовим раним прозним књигама. Мада није критичар и о многим критичарима мисли лоше (и све најгоре), Јосић је бистром главом, пишући о сасвим другачијем писцу од себе, боље него већина критичара, одредио поетичке особине Гаталичиног прозног света. Упоредите цитат: „Начин на који организује књижевни текст Гаталица је показао већ у првој књизи. То је најчешће мозаик, ткање слично ћилиму. Са много чворова и фронцли, са линијама живота које се ‘мрсе и укрштају’. Свет је један велики ковитлац, бујица и понор“ – одиста да ли се боље може одредити форма много доцнијег Гаталичиног романа *Велики рај*?

Тај помало неочекиван текст води нас ка наредном, четвртном кругу где су сврстани записи и есеји о пишчевим „северним“ пријатељима: „Парусија по Динку“, посвећен Динку Давидову; *In metoġiam* „Фрагменти о Радивоју“, посвећен Радивоју Стоканову, и „О прикрајку, на ветрометини“, посвећен Миленку Попићу. Велики број најразноврснијих информација – од енциклопедијских и библиографских до сасвим приватних и наоко ефемерних, гради од ових текстова узбудљиве ватромете, повремено усхићујуће по енергији и пишчевој далековидности о природи наших судбина и народног карактера. Будући да су се помињани аутори бавили сликаром Миланом Коњовићем, о којем је пуно писао и сам Јосић, они нас воде ка пишчевим есејима о сликарима. Углавном су и то текстови о Јосићевим земљацима – мислим на „Други живот Коњовића“, на „Бачке воде у Савиним рамовима“ (о Сави Стојкову) и „Спокој и тишина млађег Стојкова“ (о Драгану Стојкову). У великој мери су есеји о оцу и сину Стојковима и химне Бачкој, њеној равници и јамурама, где наш писац зна да да одушка својој љубави према покрајинским лепим речима. У тај круг спада и запис „Мој друг Стеван Кнежевић“, о познатом цртачу, чији рад краси корицу последње пишчеве колекције текстова.

Вероватно је, ипак круна циклуса есеј „Милош, жив заувек“, који се бави Црњанским, по Јосићу нашим највећим, неприкосновеним писцем (са којим је имао прилике и да се дружи и разговара).

Коначно у ову групу спада, помало другачији и апартан осврт „Оливера, без анестезије“, посвећен новинарки Оливери Ђурђевић и њеној књизи интервјуа – а оно што га чини типичним *јишичевим џејстџом* и спаја са новинарком је бунцијски дух. То нас усмерава ка петој групи записа (и есеја), који се одликују снажном полемичком нотом.

„Убијају и гробове, зар не“ дневник је Јосићеве борбе за откривање криваца који су порушили старо стапарско гробље. Ова „историја побуне и неверице“, нажалост не долази до „срећног краја“

а читалац завршава читање текста с горчином у срцу. Једнако оштар, а можда и оштрији је низ од две полемике које је Јосић пред крај живота имао са СКЗ-ом и неким угледницима ове куће од националног значаја. Будући да је „секазеу“ донео и НИИН-ову награду својом *Одбраном и њројашћу Богрјоја у седам бурних јодиињих доба*, као и низ признања романом *Присћуи у кай и семе*, али дуго и радио у истој кући, Јосић је веровао да ће му под тим кровом бити објављен и роман *Барон из шараја*, који је сматрао својим ремек-делом. Историја неспоразума с издавачем и уредницима протеже се кроз два полемичка текста: „Опело или бајка о српским издавачима“ и „Приклони се и зарони“. Јосићева реченица: „Дакле, део моје биографије и библиографије узидан је у тај ‘храм’ (сада ‘свињац’ или ‘обор’) српске културе“, показује докле се у полемици стигло.

Нешто блажа, овог пута политичка полемичност, смештена је у текст „Коме треба аутономија“, док се личне неприлике са једном београдском општином око две собице у којима је писац стварао крију у кафкијански тамном, застрашујућем тексту „Правда у земљи Србији“.

У уводу текста поменуо сам Јосићеву књигу *Писма српским њисцима*. Други део прозне збирке *Док срце куца*, посвећен је новим писмима неколицини пишчевих адресата, махом писаца који су највише могуће позиционирани на листи великих српских мајстора пера. Реч је о изванредним епистолярно заснованим текстовима Скерлићу, Тоши Манојловићу, Винаверу и Милисаву Савићу. Тешко је рећи шта више импресионира у овим „ручним радовима“ – мудрост разумевања Скерлићевог лика, дела и улоге, који често измичу стручњацима и нестручњацима, писцима и неписцима; или дубинска ревалоризација значаја Тодора Манојловића за модернизацију паланачког духа српске литературе. У Јосићевом тексту о Винаверу читалац присуствује правој парадигми стила – парирајућој духу „великог друга“, док се последњи текст у књизи, писмо Јосићевом „стварносно“ пријатељу, куму Савићу, претвара у сетан осврт на минуле године, пун хумора и мушког (ирационалног) опраштања (д(р)угова).

Укратко – *Док срце куца* је снажна завршна симфонија једног усамљеног, присног, прзничког, топлог и неуморног, по много чему контроверзног духа, који је скоро пола века чинио српску књижевност живом. И неочекиваном.

Сањам, нема животиа без снова – каже на једном месту Мирослав Јосић Вишњић. Затворио је очи а његова последња књига нас, са полице, ето, гледа уместо њега. И његових снова.

Корнелија Ичин

ИНТЕЛЕКТУАЛНИ „МЕГДАНИ“ У СЛАВУ ПОЕЗИЈЕ

Соломон Волков: РАЗГОВОРИ С ЈОСИФОМ БРОДСКИМ,
с руског превела Неда Николић Бобић, Russika, Београд 2014.

Међу књигама посвећеним биографији последњег руског нобеловца књига Соломона Волкова *Разговори с Јосифом Бродским* заузима посебно место.¹ Она по својој замисли улази у ред књига као што су Екерманови *Разговори с Гейеом*, *Разговори с Анајолом Франсом* Пола Гзела, *Сусрети с Аном Ахмајовом* Лукницког, *Белешке о Ани Ахмајовој* Чуковске, *Сусрети с Пастернаком* Гладкова, *Мемоари и разговори* Крафта и Стравинског, Дувакинови *Разговори с Бахтином*. Истовремено, Волковљева књига је принципијелно другачија од свих поменутих књига. Она не представља интерпретацију песника, како је то неминовно било у случају Екермана, Гзела, или Лукницког; у њој говори сам песник.

Од 1998, када се појавила истовремено у Њујорку (на енглеском и руском) и у Москви (на руском језику), доживела је већ пет издања и постала најпопуларнија књига Волкова.² Настајала је током низа година, између 1978. и 1992. године, у којима су музиколог Волков и песник Бродски водили разговоре о уметности и

¹ Последњих година су се појавиле следеће књиге о животу Јосифа Бродског: Valentina Polukhina. *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time*. Cambridge University Press, 1989; Людмила Штерн. *Бродский: Ося. Иосиф*. Joseph. Москва 2001; Лев Лосев. *Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии*. Москва 2008; Валентина Полухина. *Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха*. Санкт-Петербург 2008; Эллендея Проффер Тисли. *Бродский среди нас*. Москва 2015.

² Соломон Волков (рођ. 1944) завршио је Лењинградски конзерваторијум, био је сарадник часописа *Совјетска музика*, емигрирао у САД 1976. Аутор је књига: *Сведочанство: усјомене Дмијрија Шостаковича* (1979, на енглеском), *Разговори са кореографом Џорџем Баланчиним и виолинистом Натаном Милштејном* (1991, на енглеском), *Шостакович и Стаљин: уметник и цар* (2004), *Дијалози са Владимиром Сиваковим* (2014). Аутор је и књига о руској култури: *Историја културе Санкт-Петербурга од оснивања до наших дана* (1997, на енглеском, 2002, на руском), *Историја руске културе XX века. Од Лава Толстоја до Александра Солжењицина* (2008), *Историја руске културе у време царовања Романова: 1613 – 1917* (2011).

култури. Из „Уводне речи“ Волкова сазнајемо да је подстрек за књигу разговора добио након одслушаних предавања Бродског о поезији на Колумбијском универзитету у Њујорку. Пристанак Бродског се претворио у 15-годишње разговоре не само о поезији, већ и о Петербургу-Лењинграду, детињству, родитељима, љубави, пријатељству, суду, изгнанству на Север, а потом и на Запад. Идеја да последња глава *Разговора* буде посвећена поновном сусрету песника с Петербургом остала је неостварена, јер песник након одласка родитеља није имао коме да се врати.

Соломон Волков мајсторски води дијалог са својим сабеседником. Не саопштава нам он случајно да је сваки разговор с Бродским грађен као драма – са заплетом, перипетијом, кулминацијом и расплетом. То не говори само о сложености Бродског као личности, већ и о проницљивости Волкова да као музиколог уведе различите теме и каденце у разговор.

Нема сумње да је управо дијалог кључна реч за ову књигу. Захвљујући дијалогу забележеном на магнетофонску траку ми чујемо глас, интонацију, темпо говора песника, ми осећамо његов темперамент, одушевљење, тугу, присуствујемо рађању мисли, идеја, афоризама. Дијалози чувају живу реч, тон полемике или, пак, поуке. Њих нема у дневницима нити у мемоарима, било да је реч о самим писцима или о њиховом окружењу. Дијалог је готово немогуће реконструисати. А дијалог је један од најважнијих облика изражавања духа – од антике до данас.

У *Разговорима с Јосифом Бродским* песник се појављује онакав какав јесте. Он носи одговорност за све изречено. Међутим, све оно што нас одушевљава, изненађује, засмејава, љути док читамо ову књигу јесте резултат вештих и провокативних питања Волкова. Волков је тај који мајсторски води разговор у оквиру изабраних тема. Он „изазива“ Бродског на интелектуални мегдан, наводи га да проговори о најинтимнијој страни свог живота, осветљава песникову личност са најразличитијих аспеката.

Бродски је предлагао сопствену варијанту стваралачке и свакодневне биографије. Његова размишљања о различитим епохама и песницима била су размишљања о себи – песнику и читаоцу, који чезне за читаоцем који ће умети да препозна њега – Бродског-песника у другом песнику и у другој епохи – прошлој или будућој. *Разговори* садрже огромну количину фактографског материјала којом Бродски ствара своју аутобиографију, али су истовремено саткани од чисто књижевних, културолошких, филозофских размишљања о Цветајевој, Одну, Фросту, Ахматовој,

или историозофских медитација о Петру Великом, о Северу и Југу, Истоку и Западу, о линеарном и цикличном кретању историје. Велику недоумицу у *Разговорима* изазивају аутобиографски моменти које Бродски прећуткује.³ Говорећи о судском процесу који се одвијао над њим између новембра 1963. и марта 1964. Бродски записе Вигдорове назива непотпуним јер не жели да се тај спољашњи догађај посматра као прекретнички у његовом животу. Није желео да суд, прогонство, злостављање на било који начин буду део његовог стваралачког живота. Његов песнички геније је већ тада, 1964. године, био изван свега „спољашњег“ и уверен да би и без „спољашњих“ догађаја заузео место које му припада у светској култури. С временске дистанце, у време вођења разговора с Волковом у Америци, Бродски свесно одбија да догађајима придода трагичку ноту. За њега пресудну важност има само Догађај на духовном плану.

Књига је конципирана у 12 симболичних, цикличних поглавља: 1. „Детињство и младост у Лењинграду“; 2. „Марина Цветајева“; 3. „Хапшења, луднице, суд“; 4. „Прогонство на Север“; 5. „Роберт Фрост“; 6. „Праћење. Прогонство на Запад“; 7. „В. Х. Одн“; 8. „Живот у Њујорку. Бекство Александра Годунова“; 9. „Италија и друга путовања“; 10. „Сећајући се Ахматове“; 11. „Враћајући се писмима Ахматове“; 12. „Санкт-Петербург. Сећања на будућност“.

Свако од поглавља је свет за себе, богат успоменама и размишљањима која оживљавају простор и време средине ХХ века. Питер (не Петербург и не Лењинград) је један од главних јунака књиге – улице, канали, споменици, храмови, Петроградска страна, Васиљевско острво, Нова Холандија, чак и фабричка предграђа. Питер – то су родитељи, послератна немаштина, школски другови, читање и писање стихова, сликарски атељеи, Ахматова. Али то је и напуштање школе са 15 година, рад у фабрици, мртвачници, котларници, одлазак у геолошке експедиције.

Из успомена сазнајемо још један Стаљинов надимак – Гуталин (Инмалин).

Посебно интересовање изазивају главе посвећене песницима Цветајевој, Одну, Фросту, Ахматовој. Бродски открива свој

³ На ово је скренуо пажњу Јаков Гордин у предговору за књигу, наглашавајући како ће „будући песнички биографи морати добро да се потруде како би објаснили потомцима“ зашто Бродски не помиње многобројне госте у прогонству, које је трајало годину и по дана, и зашто говори да су записи Фриде Вигдорове током процеса над њим 1964. „принципијелно непотпуни“ (Ј. Гордин. „Своя версија прошлого...“ // С. Волков, *Диалози с Иосифом Бродским*, Москва, *Независимая газета*. 1998. С. 8, 9).

први сусрет с Цветајевом у самиздатском, машинописном издању, када је са деветнаест година читао величанствену „Поему планине“, у којој сам звук има снагу планине, пламена, патничке патине. Говорећи о снази стиха Цветајеве, он говори о естетском и етичком *credo* ове песникиње, о њеном изазову Божијем свету, о прихватању личне катастрофе, о Еросу, о свом откривању других песника преко Цветајеве – Баћушкова, на пример. Разговор о песницима „другог“ реда, као што су Баћушков, Баратински, Вјаземски, Катењин, Дмитријев, Крилов, важан је за схватање развоја руске поезије краја XVIII – почетка XIX века, која се кретала по моделу један цар – један песник, глава руске империје – глава руске поезије. С друге стране, када покушава да руском читаоцу приближи песника Фроста, он га пореди са Ахматовом из периода „Северних елегија“, написаних једноличним метром који се понавља као матрица или мантра. За Бродског је петостопни јамб звук епохе – без усклика, повика, узбуђења, то је неутрални, суздржани тон који прекрива време и у урбаној поезији Ахматове, и у Фростовим пасторалама. У разговору с Волковым Бродски преноси утисак Ахматове после сусрета са Фростом, изрежираног на туђем поседу, како би се сакрили од стране јавности услови живота Ахматове у тесној „стражари“-викендици у Комарову.

Разговор о поезији енглеског говорног подручја за Бродског је пре свега питање одласка од превода песника (Бајрона, Џојса, Витмена, Емили Дикинсон, Одна) на руски језик и њихово откривање изнутра, из самог језика, односно из могућности енглеског језика. Са изузетном топлином Бродски говори о Одну-човеку – о његовом лицу, гласу, мимици. Са изузетним усхићењем – о Одну-песнику. Из разговора сазнајемо за одушевљење Одна Чеховом, за утицај совјетског филма, а пре свега Ејзенштејна, на Спендера и Одна. Сусрет с Одним одмах по доласку у Беч 1972, када је прогнан из Совјетског Савеза, који је био уприличен захваљујући добротинитељу и пријатељу, америчком издавачу Карлу Проферу, умногоме ће одредити даље кретање Бродског кроз англосаксонску поезију. Њено откривање ће тек касније бити представљено на предавањима и у есејима о поезији Одна, Хардија, Стивена Спендера, Марка Стренда, Дерек Волкота.

Главе посвећене Ахматовој уникатне су због узглобљености живота и поезије, сусрета песника друге половине XX века с песником прве половине XX века. Волшебни хор сачињен од четворице младих песника (Рејна, Бродског, Најмана, Бобишева) пронаћи ће у Ахматовој сабеседника епохе Сребрног доба, откриће у њој неприкосновени етички ауторитет, научиће од ње да прашта.

Ахматова заузима посебно место у животу Бродског. Али као песника он ће је открити много касније. За њега је Ахматова за живота пре свега разговор о светској поезији, о музици, о боемском Петербургу и уметничком свету Европе.

Разговори с Јосифом Бродским су изнад свега разговори о бити поезије. Открити тајну преображавајуће снаге поезије очито је жеља Бродског. Он изговара без предумишљаја да док пише песму, човеку на памет падају ствари какве му никада не би пале на памет у другим приликама и да је зато неопходно бавити се књижевношћу, односно да би идеално било када би се сви бавили књижевношћу. За Бродског је писање књижевних дела особина људске врсте, то је биолошка црта која издваја човека од свих живих бића и он мора тај дуг да испуни пред самим собом. Другим речима, друштво треба да осећа дуг према песнику, оно треба да подражава песнику јер песник је тај који поставља стандарде, будући да је песнички језик највиша еманација човековог језика кроз коју бивствује. Због тога изражавамо замерку издавачу који је књигу штампао латиницом, нарушивши саму идеју песника о улози писма и језика у човековом животу.

Нема сумње да ће свако ко буде читао књигу разговора које је Соломон Волков водио с Јосифом Бродским током деценије и по доживети највише духовно узбуђење. Ова књига ће неминовно изазвати повратак читалаца најстаријем књижевном роду – поезији.

Иван Радосављевић

ОСВЕТА ЈЕ СЛЕПА

Давид Албахари: ЖИВОТИЊСКО ЦАРСТВО,
Чаробна књига, Београд 2014.

На самом почетку романа *Животињско царство* Давид Албахари читаоцу упућује необичан изазов: „Од јуче, свет је постао мало боље место. У њему, наиме, нема више Димитрија Донкића. Убио сам га.“ Изазов је, очигледно, етичке природе: да ли убиство људског бића, под било којим условима, заиста може свет учинити бољим местом? И даље, будући да наратор изричито сматра да је одговор на то питање потврдан – како се поставити према таквом

наратору? Можда кључ за разумевање целе ствари лежи управо у поменутиим условима? Посматрано из такве перспективе, у читавој причи (која унутар романа има конвенционални статус *нађеној тексти*) наратор заправо излаже конкретне услове под којима је извршио убиство које сматра оправданим и корисним, односно излаже каузални ланац догађаја који разјашњава такав етички суд и потврђује његову коректност.

Укратко препричано, тај ланац изгледа овако: по завршетку чувених студентских демонстрација у Београду 1968, многи људи су кажњени и пострадали на различите начине. Њихови ближњи су остали кивни због тога, а један од тих ближњих јесте (или по налогу некога од њих делује) Димитрије Донкић. Неколико година касније, на одслужењу војног рока, он окупља око себе групу војника (названу Животињска фарма, јер сви припадници групе носе надимке по некој животињи), међу чијим се члановима налазе наратор и извесни Миша. Донкић, који је перфидни садиста, успева да потврди своје сумње да је Миша заправо некадашњи вођа студентског протеста познат под именом Мајк, те га сурово злоставља и на крају убија (јер је, као вођа протеста, одговоран за оно што се касније десило Донкићевом ближњем, или ближњем његовог налогодавца), чему наратор све време присуствује, али не успева да се супротстави. Много година касније, наратор на другом крају света случајно среће Донкића и убија га.

Овде је јасно видљив механизам перпетуације насиља у којем се трауматизовани касније и сами претварају у трауматизаторе, чије жртве такође најпре претрпе, а затим и сами неком другом наносе трауму, и тако без краја. Тај механизам може, а не мора бити повезан с механизмом освете, одмазде или казне. У Донкићевом случају та веза, по свему судећи, постоји: мада је без резерве приказан као одурни, немилосрдни психопата који ужива у туђој патњи, он се потрудио да пронађе доказе да његова жртва уистину јесте управо онај коме он ту освету, одмазду или казну намењује, односно да трауму „враћа“ онамо одакле је, према његовом мишљењу, оригинално потекла. Наравно, у ономе што чини он исувише ужива да би уопште могло бити места расправи о евентуалној сразмерности, примерености, праведности „враћене“ трауме (да не помињемо питање психолошке ефикасности таквог чина: да ли „враћена“ траума заиста брише ону оригинално примљену, или макар лечи или ублажава њене последице), тим пре што поред „кривца“ цинично и с насладом убија и сопствене саучеснике. Једини кога оставља у животу јесте наратор, који пак остаје трауматизован осећањем

сопствене кривице што се ни на који начин није супротставио насилију чији је сведок.

Четрдесет година касније, он сматра да ту кривицу коначно сваљује с плећа убијајући Донкића. Међутим, широм сопствене приповести разасуо је доказе да то није тако: напросто, човек кога убија вероватно уопште није Донкић. Наиме, приповедачева партнерка на улици угледа човека који „има очи као ракун“ (стр. 85, 101), по томе препознаје да је реч о Донкићу, који је као члан Животињске фарме носио надимак Ракун:

Тада ме је Мара ухватила за лакат и рекла: „Погледај оног човека у кишном мантилу, са тим црним подливима испод очију изгледа као ракун.“ [...] [Д]а сам ја уочио *тој човека*, учинио бих то због кишног мантила, тако неприкладног за лепљиво вече, а не због подлива испод очију који су је подсетили на ракуна. [...] У време када смо Димитрија Донкића звали Ракун, *нико од нас није видео тоу животињу у стварности*. (стр. 10, моји курзиви)

Дакле, Донкићев надимак сасвим вероватно уопште није био заслужен, јер наратор и другови нису ни знали како изгледа ракун; особа, пак, коју Мара уочава има ракунске подочњаке, али га приповедач неодређено назива *тај човек* и сматра да му је упадљив мантил, а не подочњаци, иако би таква фацијална дистинкција требало да буде лако препознатљива.

Такође, сасвим је искључено да је Мара та која је Донкића препознала, једноставно зато што га никада у животу није видела:

Камуфлажа је добра реч, подсећа ме на време када сам упознао Димитрија Донкића. Мару тада нисам још познавао, иако је живела у истом граду и играла се у истом парку у који сам често одлазио али она је тада била трогодишња девојчица [...] (стр. 11)

Поврх тога, наводни Донкић упорно тврди да наратора не познаје нити уопште зна о чему је реч:

Све до тог тренутка Димитрије Ракун је понављао да ме се не сећа и да уопште не зна о чему говорим, али када сам прислонио цев пиштоља на његову слепоочницу, *видео сам* у његовим очима да зна да знам да он зна и уморно је склопио капке, готово срећан, *омислио сам*, што је све дошло на своје место [...] Тада сам *приметио* да је отворио очи, упутио ми изненадни поглед препознавања [...] (стр. 101, 102, моји курзиви)

Међутим, читалац тешко може веровати ономе што наратор каже да је видео, помислио или приметио, јер његова перцепција је несигурна – тренутке пре него што ће починити убиство он доживљава халуцинаторно:

Димитрије Донкић је тихо јекнуо и подигао поглед према мени, али ја сам наставио да га гурам све док се нисмо срушили на земљу. Међутим, он није покушавао да се бори, већ је само пиљио у мене, потом у Мару, па онда поново у мене. Изгледао је као човек који не разуме шта се око њега догађа, али ја сам ипак био опрезан приликом доношења таквог закључка. Мени, уосталом, и није била потребна цела његова свест, био ми је довољан један фрагмент те свести који би на питање ко је без одлагања одговорио: „Димитрије Донкић“. Провукли смо се поред паркираних аутомобила и ту, у једном углу пуном старог лишћа и исцепаних новина, натерао сам га да клекне и *саслуша* добар део ове приче. [...] *Док је њричао*, Димитрије се некако *смањивао*, *њосијајао све блеђи и њрозирнији*, и ја сам се у једном тренутку упитао шта ћу урадити ако се он *њрејвори у бебу*. Он је, међутим, *њресијао да њовори* и тада је почео поново да расте. (стр. 86, моји курзиви)

Очигледно је да стварност овде измиче наратору: не само што није сигуран у то ко у овој сцени говори, а ко слуша, већ му се причињава да се наводни Донкић смањује, па касније расте, и боји се да се не претвори у бебу. Беба је, разуме се, симбол невиности, што нам даје основу да претпоставимо да наратор подсвесно зна да убија недужног човека. Наводно признање које замишља да је угледао у жртвиним очима, пре ће бити, одражава његову жељу за таквим признањем. Но, жртва такво признање ни у једном часу не даје, чак ни неким на смрт преплашеним, пиштољем принуђеним фрагментом своје свести. Механизам освете, дакле, овде промашује циљ, али за механизам перпетуираног насиља то је свеједно.

Говорећи о ономе што Донкић чини Миши, наратор на једном месту каже: „Освета је слепа.“ (стр. 73) Иста та заслепљеност, јасно је, обузима њега самог док умеће нову карикатуру у ланац насиља, претварајући се из некадашње жртве у новог крвника. На крају Орвелове *Животињске фарме*, коју Албахари насловом овог свог романа више но упола призива, више се не може распознати ко је свиња, а ко човек, јер их је коруптивна моћ власти изједначила у негативитету. На крају *Животињској царстви*, услед деловања механизма

насиља које генерише ново насиље, поништава се разлика између жртве и насилника. Насилник је бивша жртва, жртва је будући насилник. Докле год остаје непрекинут, тај ланац насиља генерише нову патњу и несрећу. На тај начин, остајући у приповедном смислу максимално скривен, Албахари успева да овом роману, који је на површини испуњен сваковрсним насиљем, крвавим сценама и смрћу, удахне хуманистички смисао и да, приказујући читаоцу лице насиља, још упечатљивије покаже његово корозивно наличје. Ниједан лик *Живојинињској царстви* ни у једном часу не помишља на то да га је претрпљено насиље затровало мржњом; ниједан од њих не помишља на то да одустане од освете. А ипак, управо је то идеја с којом читалац склапа корице ове тешке приче, јер убиством убица не налази олакшање, нити свет постаје боље место.

Драјана В. Тодоресков

СЛОВО ЉУБВЕ, ТОСКАНА, ДЕКАМЕРОН

Милисав Савић: *LA SANS PAREILLE – љубавни роман са доацима*, Агора, Зрењанин – Нови Сад 2015.

У најновијем роману Милисаве Савића све је у знаку броја десет. Ако бисмо му оспорили извесну кохеренцију места и времена радње, као и самог сижеа, који проширује читалачка овлашћења, неоспорно је, међутим, да се његова упоришна тачка налази у бокачовској симетрији. Или, симетрији андрогиније. Јер, фамозна *La Sans Pareille*, склона прерушавањима, предевањима и мистериозним доласцима и одласцима, гаји двоструки родни идентитет: она је једнако и Плавокоси и Плавокоса, дакле, двополно и себи самом довољно биће. У исти мах, и јунак повести, Хасан, дубоко је идентитетски дискутабилан: реч је о јунаку који је у исти мах и Бошњак и Србин, и на чију персонализацију утиче колико место његовог рођења (село Паљево крај Тутина, већ тематизовано у роману *Еј о води* Енеса Халиловића), толико и околности у којима се обрео: рат деведесетих година на простору бивше СФРЈ, који је многе ентузијасте гурнуо у свет, натерао да промене веру, да се повремено прерушавају како би избегли да учествују у ономе што их је задесило, а за шта нису били приправни нити вољни – да пуцају на своју дојучерашњу браћу.

Једним својим рукавцем, који вуче корене из стварносне прозе, чији је Милисав Савић био један од најтипичнијих представника, роман се да читати и као оштра осуда бившег режима, (бивше) земље, и садашњег менталитета. У држави где се лепотице удају за мафијаше, пацифисти проглашавају „педерима“ а јефтине политичке паролe продају народним масама, где хлеб и страх постају синоними свакодневице, јунак борави само на кратко. Ипак, у потрази за својом драгом, он се у ту исту земљу враћа, како би потврдио њен крах и суноврат (рат на Косову), како би оверио политичку климу и поразно закључио, можда негде у камионету у којем се, насилно мобилисан, обрео на путу за КиМ, како гласи један од могућих завршетака приче – да је погрешно напустивши земљу уметности, љубави и замкова који нису више мета беспoштeдних напада већ подстицаји за нове љубави и нове приче.

С друге стране, чини се да се омаж стварносњацима и црном таласу што је захватио књижевност и филм током шездесетих година XX stoleћа, завршава управо на месту где Хасан/ Милан (наратор оставља отвореним номинални простор) одлучује да емигрира. Као ни код других умешних приповедача, ми, читаоци, који смо, ако ништа друго, неукалупљени у заједницу која роман чита да би видела шта је било на крају, ни код Савића не налазимо подударност између фабуле и сижеа. Тако се и код Савића почетак романа може окарактерисати поступком *In medias res*, прецизније, сусретом између Хасана и Плавокосог/ Плавокосе, на видиковцу испред манастира Франческо на брду Фиезоле. Како је поменута номинализација један од начина дешифровања смислова љубавног заплета у овом роману, то нас назив брда, Франческо, не сме изненадити: Франческа је јунакиња Дантеовог *Пакла*, која изговара чувени стих: *Сводник нам књиџа и њен њисац беше* и тако мотивише/ правда забрањену љубав. Чињеница да се драга, чије ће име претрпети низ трансформација – те ће тако бити прозвана и Аном, Емом, Дафином, Саломом, Јеленом Тројанском – појављује први пут у мушком обличју указаће на провокацију наратора да не само отворено проговори о мушкој љубави (зашто не и мушкој тузи, јер и Црњански је једно од важних кореспондентних имена), већ и да се поигра питањима безусловне наклоњености, која, тако виђена не познаје границе и признаје, у маниру завршетка комедије *Неки њо воле вруће* да „нико није савршен“ али да то нипошто не сме ограничавати љубавнике. Андрогино природа јунака/јунакиње – објекта пожуде у замршеној сторији никако се не чита као препрека – напротив, чињеница да се најпре љубав води између два мушкарца па тек потом између мушкарца и жене усложњава нарацију и наводи

на Аристофанов монолог о андрогинима у *Гозби*. Рекло би се, читава палета ликова, баштињена из литературе, у које се Плавокоса прерушава, јесте управо израз њеног покушаја да пронађе оно измештено друго од кога је, вољом Богова, раздвојена. И није случајно Бернардо Бертолучи, у чијим се филмовима маскулинитет итекако ставља на пробу управо својеврсном бисексуалном природом мушкараца – овде она фигура која се, додуше, не појављује, али за којом трага једна девојка махнута од жудње на Тргу у Фиренци.

Оно што је за епоху Ренесансе била Антика, оно што је за Црњанског била Ренесанса, поглавито Микеланђело у свој својој распусничкој, бласфемичној уметности, јесте свакако за Савића Црњански, те не изненађује да се управо овај писац појављује у једној епизоди тосканске повести. Не, дакако (зло)употребљен као икона национализма, како га желе приказати новији тумачи књижевности, већ управо у једној од својих најубедљивијих улога – љубавничкој, као потенцијално вољено биће јунакове драге. И сама боваристичко-прељубничка поезија из *Лирике Ийаке* иде у прилог овој тези јер, не заборавимо, јунакиња је старија од свог драгог, дакле, она би могла бити једна од љубавница Црњанског. На овај начин проза Милисава Савића отвара линкове, ако се тако може рећи – и ка модернизму, али у својој бити, на плану поступка – отвореног дела, жанровског промискуитета (овде пре свега мислим на есеје, епистоларну форму, фусноте нове, уметнуте приповести, мешање стилова, екфрастично приповедање) она прати савремени метапрозни узус, с том разликом што, ипак, не изневерава ток приче. На концу, присетимо се Патрише Во и њене тезе да је метапроза ипак постојала и пре но што смо је именовали – у делима Х. Филдинга, Л. Стерна, Д. Дидроа, најпосле и нашег Стерије, чији је *Роман без романа* своју праву књижевну рецепцију доживео управо деведесетих година XX века. Љубавна прича коју читалац има да доврши, она изеровска *йразна йоља* у која треба да допише тужан или срећан крај, само је апел на који је читалац постмодернистичког писма већ наилазио.

Шта остаје као ново и непоновљиво у роману који се пише и дописује, који варира старе теме и приповеда већ исприповедано? Управо синтетички материјал који писац вешто компилује, али и којем даје извесну правилност. Не заборавимо број десет: роман је сачињен од десет делова, љубав у Тоскани има десет епизода, десет је прича, оних ведријих и оних мрачнијих, које Плавокоса приповеда, десет је снова које јунак уснива, десет је писама које шаље; коначно, 100 (10x10) је фуснота које нас наводе да одступимо од линеарног модела читања. Док млади приповедачи Декамерона беже од куте,

Хасан, или наш јунак спорног идентитета, бежи од сличне пошасте – рата. Тражећи спас у љубави доживљеној као перформативни чин, пребогат преодевањима, родним трансформацијама, етничким маскама, Хасан, најбољи пријатељ (у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића) и одани љубавник (муж Анице Савић Ребац након чије смрти и њен живот постаје бесмислен), једино сигурно прибежиште налази у кући језика. Свог или туђе, свеједно је. Важно је да је то језик на којем се може испричати прича која се никада не завршава.

Никола Живановић

ЦРНА ОДА РАДОСТИ

Драган Јовановић Данилов: СИМЕТРИЈА ВРТЛОГА,
Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2014.

Деведесетих година, када сам почињао да читам и пишем поезију, једно од првих правила које би нас, младе песнике, научили било је да избегавамо генитивне метафоре. Управо у то време, књижевном сценом доминирао је глас једног песника који не само да није презао од генитивних метафора већ их је готово уочио својом најпрепознатљивијом стилском карактеристиком. Нове збирке песама, онда као и сада, тешко су долазиле до руку некога ко није у књижевним круговима, посебно у провинцији где су књижаре избегавале да наручују поезију. Књигу песама коју би набавио неко из друштва, редовно би сви у друштву прочитали. Десило се тако да су у једном периоду, ма колико „знали“ да су генитивне метафоре лоше, сви млади песници из мог друштва несвесно почели да се служе њима. Било их је потребно поново избацити из свог стила. Овога пута не зато што су лоше већ зато што је то имитација Данилова.

Доста година касније, дефинишући свој поступак, дошао сам до схватања да ниједно песничко средство није само по себи лоше, нити да постоје правила како се које користи – граматичке риме, помакнута цезура, вишак слогова, асонанце уместо рима – сва та средства била су одједном допуштена. Није било питање да ли се користе, нити по којим правилима се користе већ како су на конкретном месту употребљена. Недавно је један мој читалац рекао да су моје песме римоване само када се читају, иначе нису. Врло прецизно

опажање, с обзиром да већина када проверава риму гледа само речи које би требало да се римују, а не целину песме.

Тако нешто се дешавало и са Даниловљевом поезијом. Његове генитивне метафоре су биле толико дрске да се о њима није могло више говорити као о јефтином стилском трику да се песма учини привлачнијом. Тачније, у Кантовим терминима, за Данилова оне никада нису биле накит већ украс. Он је на самим генитивним метафорама градио целе песме, па и књиге. Већ наслов збирке *Кућа Бахове музике*, није имао ништа са генитивним метафорама које су користили други песници да засладе своје стихове. Генитивна метафора је постала заштитни знак Даниловљевог певања па ју је, као што Војислав Карановић у сваку књигу уврсти и једну песму са насловом „Поезија настаје“, стављао у наслов сваке књиге, као потпис, необичну попут оног Данилов у имену аутора књиге. Ево неких наслова његових књига: *Енијме ноћи*, *Пенџајрам срца*, *Хомер њредираћа*, *Мемоари њеска*, *Алманах њеишчаних дина*, *Срце океана* итд.

Није стога необично да и најновија Даниловљева збирка песама у наслову има генитивну метафору. Међутим, од раних књига овога песника, много тога се променило. И сам песник је мноштвом стихова исцрпео претпоставке своје почетне поетике. Поезија је постала конкретнија, више окренута свету него језику. Осим тога, карактеристично је да позне књиге добрих песника више личе на позне књиге других добрих песника него на ране књиге свог аутора. Све ове појаве условиле су то да је Данилов, у овој књизи од својих раних поетичких замисли, задржао готово само ову генитивну метафору у наслову (и спорадично још неке). Та промена није била неочекивана. Неколико ранијих књига ју је јасно наговештавало. Она је, међутим, била и неопходна. Већ четврт века Данилов се налази у самом врху српске поезије. Место које, ма колико књиге које један песник стварао биле успешне, изазива и одређену одбојност. Читаоци поезије теже да читају ново. А Данилов не само да толико дуго пише, већ често објављује књиге. Не дозвољава читаоцима да се ужеле његове поезије. Отуда је ова промена која се одигравала у последњих неколико књига, била за Данилова као песника испит једнако тежак као и онај који има песник који управо ступа на песничку сцену, ако не и тежи. Изненађење је, за мене, а надам се и за друге који су ову књигу читали, да је Данилов успешно изашао на крај са овим изазовом.

Очигледан проблем с којим се носи ова књига је то што жели да буде критика савремености. Сама позиција песника који ужива место које Данилов ужива, спречава га да буде ангажован. И у ранијим књигама, он је имао обичај да буде дидактичан. Овде, међутим та

дидактика на неким местима уме да пређе у понављање општих места и стихова као што су „живи су пролазни, а мртви вечни“ („Оно што виде мртви“). Ту је и превише наивна визија Бога у песми „Имаш ли и ти неког коме ћеш се исповедити“. Деси се и нека можда парадоксална песма као што је „У име закона“ у којој један од најпродуктивнијих савремених српских књижевника забрањује својим колегама да пишу. Ту је, наравно, и читав низ песама у којима, као и у неколико ранијих збирки, Данилов после толико написаног оправдава своје даље писање, међу којима има и духовитих и искричавих стихова: „Свака част Данилову што није песник већ/ луди водопад, вечерас, међу звездама“ („Луди водопад“), „Знам понешто о томе: не подрхтава лишће/ већ ја то ћутим у својим речима“ („Симетрија вртлога“). Мада у многим песмама успешно и сликовито описује недостатке песничког посла и живота, Данилов то најефектније изводи у песми у којој ту критику песничког позива ставља у уста свога оца. „Орао и дете, или шта ми је отац рекао на самрти“. Ево неколико упечатљивих слика: „песме треба/ бацати као комаде меса тигровима у кавезу“; „само други могу написати твоју песму“; „Као и сенке/ све мораш оставити недоречено“. Песма се завршава тиме што отац тражи од сина да ово остане међу њима. Тако да сама песма постаје неиспуњено обећање. Другачије, дубље тумачење је, да оно што је написано у песми и остаје само у песми. Није одавање тајне. Песма ништа не каже, не преноси, она је немоћна да изрази стварност. То је оно што Данилов експлицитно изражава у низу песама.

Циклус „Наша деца“ коме припада наведена песма, садржи одреда конкретне слике града, без икаквог украшавања, готово документарни приказ света у коме се песник налази. Отуда се она сумња у речи које не изражавају стварност можда не односи на могућност представљања стварности речима, већ сумња у ону вишу моћ речи да стварност не представља већ да је ствара. И чини ми се да је то срж разлике која настаје између ранијих Даниловљевих песама и нове књиге. Као пример нек послужи песма „Остарели брачни пар“ у којој се изводи прецизан извештај о ономе што песник види и наслућује да се дешава између двоје осамдесетогодишњака: „Кржави злочини протутњали су поред њих/ а они су још живи, кадикад и ведри“; „Зуре у телевизор – убеђен сам, између њих/ више нема тајни“; „ништа за собом/ неће оставити без разрешења“. Песник напоскон закључује: „они који су/ толико година издржали заједно/ временом су се једно у друго преточили,/ па смрти неће оставити чак ни кости“. Слична је и наредна песма „Ти, мала слико“, једна од најоптимистичкијих у књизи. Песник је угледао скрајнуту слику у музеју, ко зна од када

невиђену и сада се радује с њом тиме што ју је поново дотакао људски поглед и што спонтано постаје део његових стихова. Песма лишена амбициозности и барокности каква је од Данилова очекивана, мали тренутак задовољства, савршено ухваћен и очуван. Притом песми не недостаје метафизичке дубине неких много сложенијих песама.

Мада већина песама још увек садржи велики број књижевних алузија, цитата, парафраза, песничких слика које могу постојати и издвојене из целине песме, доминантна тенденција у овој књизи је да се ухвати тренутак, да се виђено забележи, не да се преобликује. Чак и када се песма разграна, основна слика најчешће остаје неокрњена. Што се књижевних алузија тиче, посебно је успела једна у песми „Пливам кад ме гледаш“. Полазећи од општег места сваког приручника за добар живот: „сада је наш живот, наш живот није за годину дана“, Данилов умеће алузију на Диса: „Да ме виде дошле очи./ Да ме виде и мене, мртвог, прогласе живим“. Тај конкретни тренутак осећања стварности који настаје у сусрету са очима вољеног бића осмишљава ону наведену мисао која би без те очигледности била само празна апстракција.

За крај бих споменуо и песму „Вртлог“ са почетка књиге која почиње упечатљивим стиховима: „Тек са самоубицама што скачу с мостова/ неумитно започиње пролеће“. Неко би можда и у њима нашао књижевну алузију. Овај пут на Елиота и април као најсвирепији месец. Међутим, за ову песму је много упечатљивији радостан дух у коме је написана: „Само мртви могу видети голу збиљу –/ тону у ноћи као кипови светаца.// Какав спектакл! Како добро обављена/ трансакција с ништавилем!/ Са реком која ће их након неког времена/ избацити у сунчан дан“. У овим стиховима као да нема ироније. Данилов овде не морализира, не тражи разлоге и оправдања, он се само саживљава са радосћу самоубице који схвата да се ослободио свих мука овога света, и бива довољно уметник да из слике избаци последња оклевања, предомишљање када је дело већ учињено и муке дављења, већ да остави само радост. Одувек је посао песника био и да нам укаже на радости живота и тамо где су помешане са мукама и када несрећа претеже. Данилов ту радост налази у најнеобичнијем призору, али управо зато да би нас на ту радост подсетио, и указао да се она свуда може наћи. И то је можда најдубљи и најхуманији елемент ове књиге.

Бојан Васић

ТЕЛО ГОВОРА

Никола Вујчић: СВЕДОЧЕЊЕ, Народна библиотека
„Стефан Првовенчани“, едиција „Повеља“, Краљево 2014.

На насловној корици нове збирке Николе Вујчића, као и на низу његових претходних издања, налазе се репродукције једног од радова надреалистичког сликара Ренеа Магрита. Одмах до наслова Вујчићеве књиге *Сведочење* стоји Наполеонова посмртна маска по којој је насликано небо – Магритово дело под називом *Будућности ситуација*. Занимљиво је пратити Вујчићеву везу са Магритом, на којој очигледно инсистира годинама. Надреалистичке слике су илустрација, сапутник и тихи коментар ове поезије још од песничке књиге *Прејознавање* из 2002. године. Било би занимљиво испитати могуће везе између Магритових слика и Вујчићевих наслова уз које стоје, али и поредити песникову са сликаревом поетиком. Занимљиво је и то што за разлику од наслова ауторових ранијих књига (*Тајанствени сирелац*, *Нови ирилози за аутиобиографију*, *Дисање*, *Чистишишће*), као и наслова неколико издања његових изабраних песама (*Расуши звук*, *Звук Тишине*), нове књиге инсистирају на важности визуелног (*Прејознавање*, *Докле дојлед дојуре*, *Сведочење*). А визуелно представљање језичког, нарочито визуелизација парадоксалне природе самог означавања, срж су како Магритове тако и Вујчићеве поетике.

Ова поетичка константа, разрађивана још од збирке *Тајанствени сирелац*, доминанта је и последње ауторове књиге. Однос између речи и ствари, између језика и стварности, проблем референце, значења и репрезентације предметног света у тексту проблематика је којој на различите начине експлицитно приступају песници неколико генерација, сваки из понешто другачије перспективе и на другачији начин, акцентујући њене различите моменте. Неоавангардни песници, постмодернисти и песници такозване транссимболичке 'генерације деведесетих' нису једнозначно одговорили на питање о језику, којим су се бавиле бројне теоријске школе током двадесетог века, и за које је то питање било суштинско, нарочито за структуралистички покушај да заснује научност друштвених наука на науци о језику, лингвистици. Друга битна теоријска линија водила се потрагом за архетипским, потрагом која је прожимала не само антропологију, већ и психоанализу и науку о књижевности, али и

само књижевно стваралаштво. Комплексност језичког феномена и онтолошка битност митског мишљења постале су тако и тематске основе Вујчићевог песничког промишљања и истраживања.

Оно што се одмах примећује код овог песника јесте то да он поменуте теоријске парадигме не транспонује у свој поетски свет као довршене дискурсе. Његов поетски текст користи се њима пре као инспирацијом и помоћним средством, самостално формулишући питање о природи језика и света, и покушавајући да га реши унутар поетског говора. Вујчић се тако својим приступом разликује и од аутора своје генерације, али и од оних наредне, иако се његов језик мењао пратећи изражајне промене смењивајућих поетика. Оно што је карактеристично за овог аутора јесте његово директно спајање митопоетског и метапоетског, испреплетеност ова два поступка, њихова међузависност доследно изведена до те мере да их није могуће разграничити. Иако је *Тајанствени сирелац* ближи митопоетском, а касније књиге метапоетском полу његове поетике, збирке почев од *Прејознавања* одликују се повратком раним мотивима, али и њиховом доследном комбинацијом са оним метапоетским. Песме Николе Вујчића тако постају примери парадоксалности чулног мишљења и језичке предметности, чиме овај аутор наставља магистралну модернистичку линију српске и светске поезије XX века.

Сама књига *Сведочење* подељена је у шест целина. Прва и последња се састоје од по једне песме, уводне и закључне, док су централне четири целине у ствари четири циклуса, од којих сваки има по десетак песама. Промисљена композиција је још једна одлика Вујчићеве поетике и очекивани је пратилац и оквир упорног поетског промишљања које одређује и поетски низ и садржину појединачних текстова. Већ у уводној песми, истог назива као и збирка, тематизовани су мотиви ћутања и тишине (карактеристични и у ранијим остварењима овог аутора) и њиховог односа са говором и језиком. Иако ова поезија обилује мотивима који на први поглед делују као супротности мишљене у бинарним опозицијама (ћутање – говор, тишина – звук, тама – светлост), њихов однос је ипак другачији од тога. Квалификовање ћутања као сагорелог говора, и тиме његово довођење у везу са црном бојом, уводи у песму мотив угља. Чим је тако направљена паралела између ћутања и угља, појму тишине који наткриљује мотив ћутања дато је далеко шире семантичко поље него што би га имало у једноставном пару тишина – говор. Поетско мишљење, користећи се логичким обрасцима наглашено чулне 'дивље мисли', сабира у себи визуелно и искуствено, наивно и научно, стварајући тако посебну мрежу односа између уведених елемената, али и потенцираном полисемијом

означитеља омогућавајући да се прошири њихов број. Пред нама се, коначно, синтаксом чулне логике исписује завршна поетска мисао: *Ако се ујаљ зайали, ако се ѿишина / расѿишини, ѿлане ваѿира и од ѿейела / и смеха насѿаје ново ѿрисусѿиво.*

Завршна песма збирке, „Наш језик“, полази од основе сваког примитивног, архетипског мишљења – људског тела. Поступним набрајањем делова тела, навођењем пренесеног значења које могу имати неки његови делови (као што је срце), телесном се омогућава да надрасте себе и буде, поред материјалности органског, састављено и 'од тачних бројева', да постане место симетрије, основних јединица за мерење, али и место душе. Последњи у низу набројеног јесте језик, који од дела тела („језик је најснажнији мишић у телу“) постаје онај језик на ком стоји свет, који је носилац света тиме што му даје смисао: *Шѿо ѿод си чуо ја сам ѿи казао. / Све шѿо си рекао од мене си чуо.* Завршни стихови у збирци стоје у италику, будући да је завршни део песме, у ствари, транспонована загонетка (која почиње са „Ту, црвен зеко, по пећини скаче“), чиме је истовремено потцртана својеврсна објективност ове полисемије, али истовремено и демонстрирана сва моћ језика.

Док је лирски јунак другог дела збирке светлост, представљена кроз њен однос према тами, тишини и говору и њену онтогенетску улогу у омогућавању појављивања ствари и смисла ствари у погледу песничког субјекта, трећи одељак је више обележен мотивом сећања. Више песама у овом циклусу призива неки конкретан догађај око којег се потом плете лирски говор („Невидљиво присуство“, „Црнина“, „Блискост“, „Детињство“, „Повратак“, „Боравишта“). Језичка, наративна природа сећања видна је и у почетним стиховима наведених текстова: „Једног лета, сад већ давно...“; „У сну, једна жена, баш моја мајка...“; „У дугим зимским ноћима кад сећања оживе“; „Кад сам први пут возио бицикл...“; „Овде је била ограда...“; „Становао сам свуда...“. Начин појављивања сећања дефинисан је у почетним стиховима песме „Мера“: *ѿрошлосѿи не ѿресѿаје да долази. Тече / из будућеѿи. Нахруѿљује!* Појављивање прошлости из будућег, исто као и отварање даљине у близини и обратно, или претрајавање несталог света чулности у језичком, примери су парадоксалне природе ствари откривене песничким продубљивањем свакодневног.

Све што постоји све више се показује као нестабилно и пролазно. Све што тоне у тишину може да проговори само кроз кратко трајање пламена, који троши тишину и претвара је у пепео ћутања, који ће потенцијално опет у неком будућем тренутку омогућити рађање нове светлости и звука. Сведочећи о двозначном односу

пролазности и трајања, укрштеном у мотиву ватре, кроз увођење завичајних топоса света младости и детињства, Вујчић се дотиче и света историје, који је у његовом делу све време пригушено присутан, или присутан баш у значајном ћутању које као сенка прати говор о суштинском. Историја је у ауторској поетској перспективи потопљена у поље конкретног и искуственог, чиме јој је одузета њена посебност. Историја је само још једна искуствена потка коју дивља мисао уграђује у логику осмишљавања света. Историја је, тако, парадоксално, готово изједначена са светом природе. Она је конститутивна за митску онтолошку мисао као случајни след догађаја, потпуно тиме губећи сопствени смисао у њеној логици.

У последња два циклуса (четврти и пети одељак) песме све више тону у меланхолију тематизовања пролазности и смрти. Земља и камен постају све чешћи мотиви. Речи, мада изгледају неисцрпне у ризници тишине, почињу да се троше „јер се стално крећу“ („Посматрање“). Као Попине кости, саме речи полако постају субјекти у понекад језивој игри говора: *Реч. Неколико речи које се међусобно / хране и њосијају реченица. / Реченице љадне, њолико љадне да / измишљају своју жриву* (песма „Шапат“). Док језик мирује у одређеном поретку, у стабилности коју омогућује тишина, онда када се она распали у говор, жамор који прети да се у њему распламса нарушава тај поредак, речи се ’множе испод трепавица,’ излећу у свет, ’реч мења реч’ и оне престају да буду распознајљиве за субјекта. Он не зна која ће га подићи у небо а која бацити у ’блатњаву земљу.’ Претећа преплетеност историје и природе, неба и земље, пада и уздизања, којом се књига ипак не завршава (раније наведена песма „Наш језик“ даје јој нешто позитивнији призив), може на добар начин бити представљена и зачудним богатством асоцијација Магритовог рада са њених корица.

Збирка *Сведочење* је тек седма ауторска збирка Николе Вујчића – не рачунајући ту неколико издања његових изабраних песама. С једне стране, по тој својој сажетости и видној концентрацији поетског говора на изналажење суштинских елемената језика спојем митопоеике и метапоетике, Вујчић се показује као један од директних наследника поетике Васка Попе, али и других песника тзв. другог, послератног модернизма. Са друге, тематизовање призора из свакодневице и избегавање јаким песничких слика приближава га трансимболистима (и то пре свега писању Војислава Карановића и раног Дејана Илића), а повремена текстуална експерименталност везује за искуства авангарди. Његово поетско место (можда је то најјасније ако се има у виду ауторова збирка *Дисање*) показује се тако као једна од чворних и најзначајнијих тачака у транзицији песничких поетика из XX у XXI век.

Соња Миловановић

С ОНЕ СТРАНЕ ЗИДОВА

Енес Халиловић: ЗИДОВИ, Албатрос плус, Београд 2014.

Написати песничку књигу полазећи од једног појма, исписивати његова значења, похрањивана вековима, у говору и писму, и још више – преиспитивати тај појам, и још даље – исписивати оно што он може да представља – а зидови, они унутрашњи, граде се само имагинацијом – амбициозан је стваралачки чин, који је Енес Халиловић настојао вишеструко да оствари: концепцијски, тематски, структурно, језички. Покушај да се одговори на то шта су песникови зидови, док им готово истовремено дописујемо сопствена значења, постаје и питање како читати зидове. Укратко, *зидовима* се све може објаснити, али је сам зид парадокс, који, експлицитно или имплицитно, успоставља и негира сам себе.

Тако у једном од низа Халиловићевих исказа о томе шта зид јесте стоје и следећи стихови: *Зид је далеко од стилских фигура/ скрива се од њих и под њих/ и оштре се шумачима*. С обзиром на фигурацију језика и структуру ове књиге – „негативни, крај има и свој „позитивни“, афирмацију често прати негација, речено се опонира (песме „Збир“, „Зид као такав“, „Мисли Еуклидовога ученика“ могу се узети као парадигматични примери) – они могу и супротно значити: зид је управо свака (стилска) фигура, он је и троп и не-троп, место интертекстуалности, или интертекстуалност сама, знак у знаку и знак знака, јер су у *Зидове* узидани и по њима уписани многи текстови, а подтексти сежу у дубине памћења. Зид је, тако, и симбол, који исповеда сопствени парадокс: *Уморан сам./ Био сам све што се могло бијати./ Никада нисам био ја*. Због тога и не можемо до краја смисаоно да артикулишемо његово порекло и његову природу, ни ту представу зида или зидова, јер су они колико у језику и тексту толико и ван језика и текста. Свест о зиду – као судбини, избору, изазову – једном се сужава, други пут проширује, те се тако стално (ре)конституише између зида као детерминације и апроксимације. Између одређености, каузалности, релативности, вероватноће, као првим и последњим питањима ове књиге – које би се могло формулисати и другачије: да ли је, првобитно, идеја зида опредмећена у језику и свакодневици или је, супротно, од стварности настајао текст – Халиловић је зашао у подручје где

се укрштају филозофија и поезија. Или где се поезија и филозофија дозивају, налазећи се, ипак, на различитим брдима.

У питању порекла зида, у „каталогизацији“ овог појма, разлаже се његова семантика, коју песник изводи из различитих сфера сазнања: математичке, логичке, језичке, историјске, друштвене, биолошке, цивилизацијске, феноменолошке, антрополошке, онтолошке... Не исцрпљујући се ни у једном поетичком или филозофском полазишту, тај „епски“ замах све-говора о зиду, који себе, као она плетисанка, наизменично гради и разграђује, Халиловић је, с друге стране, чврсто утемељио троделном композицијом књиге од четрдесет и пет песама: од песама са негативним (-22), преко нулте (0), до песама са позитивним предзнаком (+22), од којих свака, осим средишње, има и своје наслове. Формом, дакле, песник синтетизује оно што појмом, структуром и песничким светом све време разлаже. Све у овој књизи иде, како фактички тако и симболички, од мање ка више и више ка мање, у тежњи за апсолутном вредношћу, била она гејзир или водопад, или, као неко идеално место, тачка између њих: *Та би чекаоница била подиинућа на тилу између јејзира и водопада*, (0).

Овако осмишљеним светом поезије и поетским светом *Зидова* – од зида- амбиса до невидљивог зида вере и хуманитета – читалац непрестано и сам гради једну вавилонску зид-кулу. Та најотпорнија и најкрхкија грађевина налик је и Борхесовом Алефу, у чијем простору препуштени својој вољи и сензибилитету: читајући песме континуирано, паралелно, умрежено, водећи се сопственим асоцијацијама, знањима, отварајући се и сударајући са имагинативним и емотивним просторима, као још једним означеним зидом. А то означено је и сама енергија књиге, у оном смислу у којем је, хумболтовски, и сам језик. То је и онеобичен поступак руских формалиста, али је то и постмодернистичка игра знака, писма, структуре, смисла.

Различитим играма успостављају се не само симболичке већ и унутарпоетичке везе у књизи, као једно *да*, једно *не*, и једно *можда зидова*. Колико би се прва песма („Врата“) могла схватити као (не) улазак у књигу – са мотивима кључа, браве и лепим речима: *Враиша чија тхе брава чека./ И враиша ѿред која никада нећеш доћи./ И враиша ѿред која си увијек долазио иако си слутио/ ѿрезир и ѿљувачку, ѿа и ѿак – ојети си куцао [...]* *И враиша ћелије која не ѿознају кључеве./ И ѿвоздена враиша која се лијейом ријечју ѿтварају./ И ѿвоздена враиша која се лијейом ријечју зајтварају./ И враиша заивек зазидана*, толико је и претпоследња, четрдесет и четврта песма („Сигурна књижевна кућа“), она која саму себе, па и читаву књигу, на неки начин сабира и опева: *44 собе, али нема зидова међу њима*. Последња песма првог, минус,

дела („Зидање“) завршава стиховима: *Јер је њо њаква књиџа. /Који јод лисџа да окренеш/ на њему њише* „Окрени нови лист“. Након те песме, након тог, дословно и метафорички, окренутог листа, пред нама је песма 0, једина без наслова, у којој се говори о чекаоници, као симболички и поетички утемељеном месту ове позије. То је тачка без имена и појашњења, једно ништа као (не)исказан или (не)успостављен идентитет песме, које уједно, баш као и она стилска фигура, може бити све: судбинско стајалиште (*јејзир* или *водојад*), чистилиште, осматрачница, пупак света, слепо место или пак привилеговано место песника (чекаоница *џек за неколико сужња, за уже друшџиво* сазидана), простор наде или само још један круг, којим се исписује то све и ништа зидова.

Зидови су књиџа прочишћеног језика и израза, неретко иронијског отклоне, гротескних и бизарних призивука и кафкијанске језе („Прозор на зиду“, „Носталгија“, „Филм“, „Конгрес страхова“, „Музеј нових ствари“, „Сигурна књижевна кућа“). Емоционалност је готово ослабљена и потиснута стиховима који, чини се, теже да дистанцирано, објективно предоче метаморфозе једног феномена као језичког и културолошког знака. Математика (јер ово је *књиџа дискретне математике*, стоји у поднаслову књиџе) тражи егзактност, прецизност у извођењу поступка. Али шта тражи песма, макар и математичком логиком вођена? Њени простори и њени симболи нису као и математички. Добро познате математичке непознате у *Зидовима* израстају у онтолошке непознанице – Нико, Ништа, Никад, Нешто, Неко, увек писане великим почетним словом. Над њима, као над неким онтолошким понором одзвања и урушава се свако привидно устројство, макар оно било и аналитички егзактно или структурно кохерентно (композиција, понављања и паралелизми, лексичка и морфосинтаксичка игра речима). Тако се и добра арматура и формална цизелираност појављују само као још један зид који треба прескочити, ако је то уопште могуће, да би се и сама дискретност зидова могла наслутити.

А баш као да се у тој дискретности зидова назире и дискретно емоције. Јер оно, притајено и сведено, можда неприметно пулсира испод једноставног, готово наивног и наизглед фактографски сувог језика, понекад исказаног само једном реченицом, једним питањем, у којем је сабрана трагичност зида *о којем њишем, зид(а) њо којем њишем* као трагизма постојања:

Зар ово никада неће читати они који су умрли њрије мој рођења? („Мурум“).

Али и као искуство да се мора научити језик зидова као залог интимне, породичне приче, као сведочанство трајања (песма „Паралела“ која је, заправо, песников родослов, и аутореференција

на песму „Избрисане вести“ из претходне збирке, *Песме из болести и здравља*). Таквим читањем почињемо целу књигу да видимо и као мимикрију емоције, као још једно *дискретно* математике.

Ипак, јасно је: у тако дискретном а сигурном песниковом (за вођењу, математичка и песничка рачуница нису, нити могу бити, исто. Трагизам бића, а о томе највише говоре *Зидови*, у његовој је жељи да не прихвати очигледност и обичност: синовљевом руком нацртане тачка и линија нису се на папиру сусреле, и једноставна је истина, да се никад сусрести неће („Простор у простору“). Ипак, *биће* као да се томе *никад* опире, јер жели *више*, и *увек* нешто жели. У тој тежњи за *другим* зида, трајањем упркос осипању, назире се и његова тајна, која се, на нашу срећу или несрећу, не решава математичким анализама и операцијама, или нам барем такво сазнање још није објављено. Тајна зида, и овде као и свугде и увек, појављује се као тајна бића. Тајна читања: зидова, поезије, човека.

А и писање о *Зидовима*, чини се, могло би ићи у бескрај. Јер, постављајући личну и надличну као и поетичку „једначину“ у раван цивилизацијског хоризонта и хуманитета, Халиловић само наизглед покушава да сабере, одузме, подели или умножи свет песме, уступајући читаоцу да изведе свој крајњи *биланс поезије*. Од општости до појединачности, универзалног до личног, честице до космоса, народне клетве до сценског и филмског кадрирања, *Зидови* се читају (и) као епистемолошка поема о човековом уде-су колико и о његовом опстанку, као и сведочанство о природи, грађи, границама и токовима модерног песништва.

Владислава Гордић Пејковић

КУХИЊА, ЗАГРЉАЈ И ПОРОДИЛИШТЕ

Тања Ступар Трифуновић: САТОВИ У МАЈЧИНОЈ СОБИ,
Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево 2014.

Пре десетак година, једна је српска списатељица у интервјуу дневним новинама рекла следеће: „Иако сам недвосмислено жена у кухињи, у загрљају, у породилишту, кад седнем да пишем не само да нисам жена, него више нисам ни сасвим ја.“ Можемо овој изјави приговорити бркање биолошких предиспозиција и културних

елемената у дефинисању женског идентитета, али из ових речи као можда онајважнији детаљ ипак израња *обезличење*: писањем се излази из љуштуре (само)одређења, постаје се неко други, нешто друго, или пак – Друго.

Да ли и даље постоји извесно устезање од интимизације са чином стварања, или је ово заводљиво отуђење („нисам сасвим ја“) научени и понављани механизам одбране у свету где се и даље „суд њој једнаких“ мање чује, па и „њено“ искуство кухиње, загрљаја и породилишта мање вреднује? Роман Тање Ступар Трифуновић обећава да ће се дилема о релевантности женског искуства прометнути у осведочење о уметничкој валидности женске перцепције као поступка и женских конфликта као теме у свету у ком страст женског одрицања од родно одређене женскости може да посведочи више о кризи идентитета потонулој тамо где сузе не допиру него о самосвесном патријархалном самоодређивању. Овај поетски, брижно писан, раскошни полифони текст афирмише лирски сензибилитет који настоји да толико пута тривијализовани конфликти и парадокси женског одрастања буду коначно канонизовани и легитимизовани. Без постављања идеолошких теза и политизације женског положаја (роман се одиграва у вакууму универзализованих категорија, но свеједно у уверљивом простору одрастања), Тања Ступар Трифуновић својим првим романом *Сашови у мајчиној соби* бира да се надовеже на ону струју српске женске књижевне традиције која негује интимистички и исповедни поступак као оквир за мудру и вишезначну игру узорица, модела, значењем и структурама.

Три романа објављена на српском језику године 2014. из пера ауторки које или дебитују или нису прозаисткиње по свом примарном опредељењу дефинишу одрастање и сазревање као препознавање различитости, кроз аморфну и флуидну прозну форму саздану од фрагментарног, (псеудо)биографског и контемплативног. Тако у роману *Повратак у Аркадију* (2014) Славица Гароња описује детињство, користећи митски потенцијал појма Аркадија као снажну метафору не само завичаја, већ и специфичног духовног стања које је означитељ васколике женске подељености која наликује оној „подељеној дужности“ о којој су говориле Шекспирове јунакиње у тренуцима кад су принуђене да се одреде као кћери (али својих очева, не својих мајки!) и супруге. „Повратак“ подразумева увек расцеп између „тамо“ и „овде“, између „онда“ и „сад“, разапетост и расутоност које се не могу лако превазићи и издржати. С друге стране, повратак у идилу је неостварљив зато што би подразумевао потпуну рестаурацију прошлости која је делом живљена, а делом измаштана:

прошлост је увек текст који је прошао макар лектуру и редактуру, ако не и темељну прераду. Аутобиографска књига прозе Љубице Мркаљ *Исјричавалице* (2014) представља рано детињство ауторке и доноси рекапитулацију и реактуализацију првих сећања и времена формирања првих слика о свету и сопственој личности. Играње различитих игара у том процесу представља истовремено пут интеграције и сазревања, ритуал сензибилизовања и освешћења, али носи са собом и опасност од изопштавања и маргинализације, од затварања осетљивог бића у свој засебни, изоловани универзум. Роман Тање Ступар Трифуновић *Сайови у мајчиној соби* говори и о слободама и о осујећењима, о подељеним дужностима жене-мајке, жене-кћери, жене-љубавнице: о борби три генерације жена да прихвате наслеђе матрилинеарности. Социјална интеграција јунакиње креће се танком линијом психолошке дезинтеграције, подстицане мноштвом приповедних гласова и променљивим ритмом говора, дисконтинуираном нарацијом и продуженим ефектом рефлексije која се претвара у дијалог са сродницама, наследницама и претходницама.

Роман *Сайови у мајчиној соби* може да се чита као бележење спирале депресије у контексту јунакињине непрекидне борбе против свега што жену онемогућава да ослободи своје друго ја, које је истовремено и фиктивни идентитет и алегоризована историја конфликта са мајчинском фигуром. Првенац Тање Ступар Трифуновић описује све амбиваленције женско-женских односа у којима се открива да искуство проласка кроз сличне муке сазревања међу женама ствара дистанцу и отуђење – изузев кад уроните у љубав која је постала текст, као у поглављима где главна јунакиња Ана комуницира са писмима Хане Арент Хајдегеру, отварајући тако у привидно предвидљивим приповедним круговима сећања, исповести и имагинарних дијалога нови, неочекиван простор за дефинисање емоција.

Роман Тање Ступар Трифуновић, дакако, није у дослуху само са женском књижевном традицијом, премда остварује чудесна сагласја са савременицама, од Дорис Лесинг до Силвије Плат, од Љубице Арсић из времена кад настају нечитани али у контексту женске књижевне историје препознати *Чувари казачке ивице* до Јелене Ленголд у времену када пише *Балтимор* (читан но непрепознат). *Сайови у мајчиној соби* у дослуху је и са још једним романсијерским првенцем песника – са романом *Сабо је сџао* Ота Хорвата. И *Сайови у мајчиној соби* и *Сабо је сџао* говоре о веома сличној теми која их болно раздваја: оба романа говоре о спознаји као о врсти бола, и о болу као начину спознаје. Оба романа на потпуно различите начине постижу исто: маестралан бег од кича и патетике тамо где се чини да су они

неизбежни – те замке Тања избегава у питањима како живети у свом животу а Ото у питањима како живети у туђој смрти. Отов роман лирским катехизисом мајсторски раздваја жаљење за мртвом драгом од меланхолије као стања недефинисане згађености над светом. Оба романа разграђују идеју билдунгсромана јер много више инсистирају на теми рањивости него што конвенционално приступају теми одрастања, и оба се баве двојном природом емоције која нас истовремено крши и кали. И Отова прича о смрти драге и Тањина прича о уланчаним женским животима ткају се од утисака и реминисценција, од загрцнутог књиговодства ужитака и добитака.

Проучавање женског доприноса историји, политици и култури почиње од признавања специфичности женског искуства, или би барем тако требало да буде: но тај је први корак истовремено онај који је најтеже учинити. Бермудски троугао кухиње, загрљаја и породилишта понекад, за заиста даровите и даром повлашћене ауторке, може бити место где израћају они Петраркини бродови пуни заборава. Заборава који се претвара у снажну и аутентичну повест, која је истовремено и исповест.

Весна Тријић

МЕХАНИЧКИ ЖИВОТ

Дејан Симоновић: БЕСПОСЛИЧАРИ,
Књижевно друштво Хипербореја, Београд 2015.

За приповедача Дејана Симоновића, домаће друштвено-економске и политичке прилике су материјал на којем он потврђује *истинијости* (пост)структуралистичких идеја о људској ситуацији у условима либералног капитализма. То значи да у изградњи овог свог сатиричног романа он, строго узев, и не полази од *јосмајрања* самог друштва, већ од спознаја које су формулисане и разрађене у филозофији и књижевности. Због тога се радња *Беспосличара* креће у кругу добро познатих тема (о агонији идентитета у свету као гигантском симулакруму слободе и првомишљења), док су његов приповедач и јунаци способни да уоче једино оно што погледом непосредно траже. Циљ овако дедуктивног наративног поступка јесте дефинисање и тумачење конкретне стварности која се пред

јунацима романа протеже као непрегледна и замршена загонетка. Резултат је *йомерена*, очуђена представа која преноси поруке о механизацији и рашчовечењу српског друштва, али и читавог људског рода; алегоричност и сарказам су конструктивни принципи романа.

Позивајући се на традиционалне одлике реалистичког проседеа (на миметичке поступке, узрочно-последичну мотивацију, просечност и типичност главног јунака), приповедач их „у ходу“ *обрће* и изневерава: као што се у друштвеној стварности коју критикује, оно што је прагматично издаје за паметно, а корисно за вредно, тако се на плану наративног поступка фантастично и апсурдно интерпретирају као нешто што је природно или весело; у најсаркастичнијим Симоновићевим обртима, Влада чини све да одржи имиџ државе као Царства злочина и подстакне самоубилачку индустрију као привредни потенцијал мостова, док јунак романа, Никола Никодијевић звани Никодије, на лутрији добија главну награду – прилику да умре срећан и без брига.

Егзистенције Симоновићевих јунака јесу формализоване, али због тога нису остале без противречности. Напротив, праве размере њихове поремећености постају видљиве управо захваљујући томе што су, на почетку романа, остали без дотадашњих друштвених улога: Никола Никодијевић је добио отказ у фирми у којој је провео радни век, док га је Параскева Пауновић хотимично дала – сопственој породици у којој је *радила* као домаћица; обоје су, дакле, вољно или невољно, застранили, одметнули се, испали из *нормалној* поретка постојања.

За Николу Никодијевића који је професију држао за окосницу идентитета, а ишчекивање пензије за смисао живота, отказ је исто што и забрана да постоји; он завиди киши и псима чија је појава, за разлику од његове, добродошла и потребна. Отуда у јунаковим мислима именице „посао“ и „живот“ алтернирају, док се отказ пореди са испаљеним метком, као да је у питању погибија у рату или извршење смртне казне; *злочин* којим је Никодије *заслужи* погубљење би, при том, био у мањку његове одлучности да почини преступ:

„Да је бар зграбио који квадрат, могло се, радио је, такорећи, у башти у којој су расли, него се све нешто устезао. Други се нису нећкали.“¹

¹ Дејан Симоновић, *Бесјосличари*, Књижевно друштво Хипербореја, 2015, стр. 36.

Понашање у браку и породици било је припрема за све што је јунака чекало у фирми, банци, држави: увек је радио, мислио и осећао оно што се од њега очекивало; анксиозност и полтронство су за Никодија *природна* стања. Неуспешан на свим пољима на којима би се, према традиционалној расподели родних улога, од мушкарца очекивало да заблиста, он уобличава неизговорене мисли својих укућана и себе назива „породичним промашајем“: сам је крив што је његова горопадна супруга преузела улогу мушке главе, што је постао технолошки вишак, што нема никога да му помогне...

Оно што је Никодије сматрао уређеним животом, поткрадало је, у ствари, његову људскост и довело до различитих облика аутоматизације читавог постојања. Чак се и обичне људске слабости (сањарења да бар једном буде дочекан с дивљењем или као пожељан мушкарац) окрећу против њега и додатно га дехуманизују: то су компензационе фантазије, потврда јунакове умртвљености, а не виталности и живота.

Отказом избачен из колотечине, Никодије се одједном нашао у неком чудном, *наојак* свету у којем се више ништа не подразумева и у којем је присиљен да се експонира као појединац и личност. Не схватајући шта би то требало да значи, он се предаје гомили бизарних идеја: да се опроба као шанкер, хакер, убица или револуционар. Понадавши се у једном тренутку да би могао да буде брендиран, Никола Никодијевић у ствари признаје да му ни мало не би сметало да настави да постоји као ствар или као роб, док су слобода и могућност избора оно што га збуњује и ужасава. Никодијево ропство, дакле, долази изнутра, оно је основа његовог идентитета.

Доживљаји Параскеве Пауновић употпуњавају, а делом и објашњавају Никодијеву судбину; она се у њима види као у обрнутом огледалу. Параскева је, наиме, смогла снаге да одбаци традиционалну женску улогу домаћице и да закорачи у *непознато*; дрзнувши се да интересе свога *ја* ишчупа из породичног *ми*, она је покушала да живи у складу са својим осећањима, „па куда је одведу“². Отпочињући авантуру симболичним гестом разбијања огледала у предсобљу и телевизора (који рефлектују приватни, односно друштвени живот), она се пресељава у алтернативне просторе *с групе сирани* *огледала*, задобијајући неке од њихових чудесних моћи, да чита мисли и види суштине. То Параскеву, чини морално супериорном у односу на Николу: за разлику од њега, она се усудила да испроба слободу, да принципе вредности и смисла, како-тако, споји са овоземаљски постојањем.

² Исто, стр. 25.

Међутим, није извесно да ли је Параскевино кидане окова било паметно или сумануто: према мерилима „овог света“, она је луда или јуродива са сврачијим гнездом у коси; то је положај који је чини неподношљиво усамљеном. Због тога је Параскева, будући друштвено биће, најпре измислила да има нераздвојне пријатељице и саборкиње, Тихану и Огњанку, а затим се, из сажаљења према кажњеничкој колони дужника, постидела своје слободе и неспутаности. Зато се њене животне раскрснице и прекретнице претварају у – окретнице, вертикале у хоризонтале, а метафизичка потрага у судар са „сводом о који се поглед одбија.“³

Подразмева се, онда, да у Симоновићевом романескном свету нема трансценденције. То, међутим, не значи да је она негирана (напротив, јунаци је спомињу, траже и на њу упућују), већ једино да се њено дејство не види: ту људски живот нема смисла по себи, већ једино у финансијском систему, у вези са протоком новца. Док се „логосно“ приземљује (па један свештеник батеријском лампом тражи изгубљену веру, попут Диогена који је на сличан начин својевремено тражио човека), дотле се прорачунато и практично апсолутизују, па банка постаје веза са *оносираним*, власна да отпусти грехе и формулише моралне законе. Зато су у Параскевиним метафизичким пустоловинама репрезентативне хришћанске параболе, о ходању по води и небеским лествама, узете у буквалном значењу, на истој семантичкој равни на којој су рекламне поручке по којима је банка човеков најбољи пријатељ, а козметичар има моћ да време врати уназад. Једина „виша сила“ чијег су дејства јунаци овог романа свесни јесте свевидеће око које их шпијунира и контролише.

У Симоновићевом роману, свет је механичка играчка којом, из непознатих разлога, манипулише нека интелигенција која одбија да се конкретизује, али која несумњиво делује кроз телевизијске програме, на пример, хипермаркете, билборде и, наравно, „органе народне власти“ као кроз своје проповеднике, гротескне магове и хироманте; њено деловање је неописиво насилно и није уперено против народа, већ против људских душа. То открива да се смисао Симоновићевог романа остварује кроз низ посредних поређења са хришћанском визијом човечанства, да се према њој оријентише и на њу одазива, што га и чини апокалиптичним.

³ Исто, стр. 283.

Марија Ненезић

ПОСЛЕДЊЕ СУ ПРВЕ СТВАРИ

Боривој Герзић: ПОСЛЕДЊЕ СТВАРИ, Ренде, Београд 2014.

Све је јасно, све је јасно... али како објаснити?

Бобо

У научним тумачењима религијске мисли и религијског Откровења, прави се разлика између пророчког и мистичког доживљаја Речи. У првом случају, успоставља се апсолутно поверење у извесни религијски ауторитет и у Реч која има један и јединствен смисаони потенцијал. Пророк је одличан и послушни ученик који се од осталих разликује једино по снази коју има да поднесе „силину“ изговорене поруке. Прима је без сумње и дословно. Савршени проводник. За разлику од њега, мистичар примљену поруку преноси посредством симбола, и у том преносном процесу он може да поштује задати ауторитет, али најчешће га модификује и пропушта кроз лични, индивидуални емотивни и психички склоп. Непредвидив и непослушни ђак, коаутор текста и због тога помало субверзиван и са извесним револуционарним последицама.

Преводац књижевног текста је на неки начин преносник или медијум који из једног језичког система смисао написаног преводи у други, али не служећи се притом никаквом метафизичком обдареношћу већ познавањем језика, слухом и талентом. Неретко ће се чути да је и „писац из сенке“ у јаком дослуху са текстом који преводи. Боривој Герзић је преводац и писац. Из коауторске позиције преводиоца, сваком објављеном приповедном књигом излази под рефлекторе списатељске сцене. Пета, нова збирка приповедака објављена у издавачкој кући „Ренде“, *Последње ствари*, у основи преводи материјалну, објективну стварност на план метафизичког сазнања о „последњим стварима“ али на начин који читаоца уверава да су оне, уствари, прве. И свест о тој инверзији долази на крају, када се саберу утисци о овим приповеткама особеног језичког и сликовног склопа, а целина збирке потврди као јако добар композициони подухват чији би јунаци једног дана, што да не, могли постати и актери неког романескног света. Останимо још мало на том пољу умећа превођења из једне стварносне димензије, у другу, коју сам назвала облашћу метафизичке спознаје. Једину и основну алатку спремну за

писца у том важном преводачком процесу, реч, Герзић користи слично као фотограф објектив када жели да забележи и ухвати ритам ствари око себе. Учесници у том процесу, наравно, бројни су те имамо одличне, добре или лоше фотографије. Када говоримо о оним најбољим, говоримо о вештини проналажења оне неизбежне жаоке, убода, тачке која покреће посматрача на незаустављив мисони процес, умећу проналажења оног бартовског „*punctum*“ који од једне фотографије чини уметност. И тада та и таква Фотографија коју Барт исписује великим почетним словом, постаје субверзивна, не зато што „ужасава и искривљује“, како сматра Барт, већ зато што је мисаона! Од таквих мисаоних фотографских призора склопљених од самих речи, ниже Боривој Герзић сцену за сценом. У првој причи у збирци, „Човек из перионице“, затичемо јунака у шетњи кејом, Човека у средишту једне брзе физичке активности која у његовој свести бива замењена ониричким представама о могућем развоју догађаја. У једном тренутку, на међи различитих стања свести, Човек сасвим јасно производи једну слику. Читамо следеће: „Онда му у мислима израња глава његовог сина, заглављена међу као млеко белим бутинама његове супруге, крвава, у слузи... Гледа у двоглаво тело, с великом главом горе и малом доле. На обема је исти исраз окамењеног ужаса. На горњој зато што рађа, на доњој зато што се рађа.“ Нема сумње да би око различитих индивидуалних посматрача пронашло у овом заустављеном призору можда различите *punctum*, али је сасвим сигурно да *израз окамењеног ужаса* чини призор памтљивим и у тој мери „оживљеним“ у свести посматрача. Тај мотив рађања као метонимијска слика свеукупног Живота и Живљења на планети Земљи, показало се, врло је добро позициониран у целини збирке. Од тог места у књизи, даље се ређају приповетке, скуп призора из живота Човека који ће у неким тренуцима приповедања бити конкретизован као К. а у једној ће се та индивидуализација потврдити и кроз комплетно име, Константин. Нит приповедања наставља се кроз непрекидну смену два мотива, живота и смрти, што чини један диманичан, пун тензије фон на којем контуре јунака постају изоштреније, перципирају се као маркантни *punctum* на слици са мноштвом детаља уснимљених само да би потврдили једно: позицију човека који жонглира између свести о властитом постојању и смрти која га може поништити у сваком тренутку, освојене љубави која у следећем моменту закорачује преко прага сопствене пропасти, жеље за Другим и сумње у њену остварљивост... да би се коначно све сабрало у извесну тачку помирености са спознајом властите коначности у бесконачном и живом космичком простору. Има писаца који, у намери да

покрену нимало лака онтолошка питања, посежу за поступком који таква питања чине још тежим. Герзић не спаде у такве приповедаче, али је свакако аутор са оригиналним поступком и оригиналним решењима. Није склон било каквим постмодернистичким експериментима, удео фантастике у његовим приповеткама је минималан, под условом да повремену смену стања будности и стања измењене свести као смену два плана на којима почивају неке приповетке тумачимо као дуг фантастичкој књижевној традицији, нема у његовим приповеткама ни сирове и често апсолутно дисфункционалне неореалистичке бруталности којом обилује савремена литерарна сцена, а јесте реалиста, конкретан у представи дешавања и одличан у низању детаља. Опис само једног поподнева проведеног у књижари, што је целина радње приче „Лакрдијаш“, пажљивом читаоцу откриће мноштво латентних, могућих стања и догађања која се крију иза свих оних прецизно описаних покрета људи који улазе у књижару, њихових речи, погледа или гестова. На једном месту ћемо прочитати: „Људи су пролазили плочником, једни слева, други здесна. А некад би се преклопили, па би у истом тренутку прошли и они слева и они здесна и изгледало је да пролазе једни кроз друге.“ Та визуелизација дупле експозиције садржи онај идеалан или мистични међупростор у којем се настављају све могуће приповести, преплићу сусрети и судбине и такав синхронизитет, само, наравно, другачије представљен, заједнички је и осталим приповеткама у збирци. У скупу приповедака којима доминира К. имамо догађање које следи архитектуру сна, чудесно у које не сумњамо и које се не преиспитује, готово као у бајци, али те приповетке нису бајка! Довољан је само један звучни ефекат, као онај који производи затезање жице у приповеци „Тројка“, или слика хумке у снегу из „Кратке приче са пет ликова“ да се отвори широки асоцијативни простор који је припремила само објективна реалност. У другим причама, у којима је архитектура сна замењена реалистичном композицијом, имамо обрнут процес. Макросвет реалног догађања, као смрт једне жене у причи „Срећни дани“, или живот једног брачног пара негде у Америци из приповетке „Поступак“ или разговор двојице пријатеља који пратимо у причи „Је добро“, тече паралелно са микросветом биљака које деле простор заједно с нама па се чини да нека циновска плућа усисавају наше животе и наше мисли, са колонијом мрава и правилима једног мравињака или са радњом филма на телевизијском екрану. Тада, покрети и звуци тог микросвета разбијају опну чулног сазнања и каузалног мишљења реалности коју живимо и постају увод у питање о равнотежи или неравнотежи на пољу односа живота и смрти. Истовремено,

постају „портал“ за реалност иманентну некој другачијој сазнајној перспективи. Утисак окамењеног призора, као савршеног сведочанства да је нешто сигурно и недвосмислено постојало у времену, тај „презент“ добре фотографије, који избија из готово свих прича, тече на паралелној равни са утиском измештања и преласка оквира презентоване радње, када она постаје могућност у неком будућем временском низу. Извесност садашњег тренутка постаје сумња и неизвесност неког следећег, наше актуелно уверење, у следећем већ, биће уздрмано неким другим сазнањем, у неким приповеткама биће довољно само неко просторно удаљавање или физички покрет произведен у тренутку па да читава емотивна или сазнајна перспектива постане само микротачка у времену неког другог макросвета кога ће сигурно изменити. Последица проистекла из неког узрока, постаје услов и узрок неке следеће последице и тада сва она питања о последњим стварима почињу да се разумевају као елементарна. Одговор на њих садржаће решење почетка. Само што ни у једном случају Герзић неће наговестити било шта од тих решења јер би се тада укинула и свака могућност за приповедање и за Реч. Реч писца. Јасно је да се према њој Герзић не односи као онај пророк са почетка овог текста, који је разумева и признаје у њеној смиреној и самодовољној једностраности. Пре се према Речи и целокупном сазнању односи као већ поменути мистичар, невољан да следи задати оквир деловања, и зато другачији и помало субверзиван. Па и када Бобо, јунак приповетке „Је добро“ каже: „...све је јасно, све је јасно... али како објаснити?“, можемо ли му веровати? Да ли је заиста „све јасно“, а само артикулација неухватљива и варљива, или је можда обрнуто?

Најшалија Лудошки

А ЧОВЕК, ИСТИ

Радмила Гикић Петровић: КОРЕЈА POST SCRIPTUM,
Орион, Сремска Каменица 2014.

Осведочени путописац, заљубљеница у Индију, двадесетак година након вишегодишњег боравка у Сеулу, Радмила Гикић Петровић, с Алибеговца на Фрушкој гори, евоцира сећања на, већини нас далеку, њој блиску и драгу, Јужну Кореју. На први, летимичан поглед,

све је између *овде* и *ишамо* различито. Из земље у ратном хаосу, којој се више ни име не зна, обузете регресивним шовинизмом, одлази се у земљу просперитета, експанзије на свим пољима, друштво економског благостања, менталитетски окренуто реду, раду...

Неодољива је потреба Радмиле Гикић да сећања сачува, али не искључиво за себе, у неким претпостављеним записима, дневничко-мемоарским белешкама. Тај порив, може бити, условљен је и чињеницом да се не ради о пуким путничким утисцима. То су, једнако, и сегменти породичне хронике, која се евоцира да би се вољено биће (супруг), већ измакло овоземаљском трајању, сачувало кроз причу, фотографију, писмо, рукопис... Своје искуство списатељица жели да подели у разговору с блиским сродницима, с пријатељима. Елем, мало ко је разуме, тачније, мало кога се то „тиче“. Саговорници, вешто драматуршки постављени у књизи са, и иначе, занимљиво и сложено испреплитаним наративима, неретко задобијају парадигматичне улоге. Неки, попут старијих чланова најуже породице (Отац, Стриц, Мајка) доживљавају се као чувари корена и домаће традиције: „Нема лепше пијаце од наше у Медвеђи,“ категорична је Стрина; други, интелектуалци модерног кова, попут једне од Пријатељица, утопистички су загледани у Запад и вредности које симболишу земље попут Шведске или Француске; трећи, ума заробљеног сопственим трауматичним искуствима балканских ратова деведесетих, тражећи себи живота и лека након полоњених егзистенција, затворени за туђа, далека и страна искуства... Коначно, припадници генерације младих, отворени за нове светове: Братанац, Син.

Приповедачко умеће Радмиле Гикић, уз све на чему је постулирана ваљана уметничка пракса (велика општа култура, интуитивност, танана емоционалност, моћ запажања, фокусираност на детаљ, смисао за уопштавање и још вазда способности), утемељено је колико на брижљиво изведеној приповедној фактури књиге, толико и на пуноћи значења која отварају могућност за разнолике приступе и тумачења. Утисак кохерентности и пуноће заснива се на текстуалној структури у којој су вешто искоришћени елементи хетерогених форми излагања и жанровских модела: дескрипција и нарација оживљене су дијалогским секвенцама, које због латентне тензије на релацији путописац (отворен за друго, различито, туђе) – саговорници (већина њих тврдоглаво „затворена“ у својој култури, уверењу, предубећењу) каткад поприма размере латентне драматичне „распре“. Елементи биографског и аутобиографског комбиновани су с карактеристичним елементима путописа и бедекера (историјске чињенице, бројчани подаци, етнографска,

географска, културноисторијска и слична грађа), а у рукопис су инкорпориране и древне форме (митови, легенде, бајке, предања). Уз све, књига у којој је фактографија зналачки оплемењена фикционалним елементима, садржи и облике дискурзивне текстуалности: есејистичке пасаже и био-библиографске напомене о корејским песницима. А стављајући на почетак сваког поглавља по једну песму – ауторка је саставила и својеврсну антологију корејске поезије.

Сваки редак, сваки фрагмент у књизи прегнантан је значењима. Ево једне секвенце: „Кад у Сеул дођеш, пишем сину, разговетно хоћу да ти кажем, са аеродрома Кимпо до града стићи ћеш за сат и по. А онда, ваљда се тога сећаш, како се не би сетио, само потражи Златну десетку, убади жетон, стићи ћеш до *наше* стана. У улици На-донг је *наш* стан. Кадонг, број није важан. Тамо је гинсенг дрво. Истом се Златном десетком у град врати, до књижаре ‘Кјобо’. Препознаћеш је, сетићеш се, Сине, како се не би сетио, скоро да смо у њој спавали, толико смо времена тамо проводили. Укључи тај твој мобилни, одатле ми слику с Намдемуна пошаљи, сигурно унутра нећеш улазити, шта ће ти то, само роба и трговине, намаш времена да километрима идеш. Обиђи све палате. Гробове немој обилазити.

Сутрадан добијем од Сина поруку: Већ сам стигао у Кореју, нисам стигао да прочитам твоје поруке, али се добро и без њих сналазим.“ (Колико значења само у ових десетак редака!)

Тако се, по вокацији приповедач, Радмила Гикић Петровић књигом *Кореја post scriptum*, приближава романескном жанру у којем се, до сада, није огледала. Уосталом, одавно је путопис дефинисан као *најјироднији и најизворнији облик романа*. Уз утисак да је на тај начин списатељица обогатила сопствени опус, намеће се и чињеница да је овом књигом обogaћен и корпус наше националне књижевности у којој, до сада, нисмо имали целовиту путописну књигу о Кореји. Опет, лични тон и емотивна пуноћа, као и готово поетски стилизована синтакса, текст (апострофирања, инверзије, контрастирања, иронија, симболи, понављања и варирања...) дају овој прози изразито лирска својства.

И не само то. Након првог, површног утиска, увиђамо да су супротности и разлике само појавне, често небитне манифестације. А људске судбине, опет, толике сличне, идентичне. Јер судбина песника Чонг Сонг Пјона, симбол је интелектуалца, жртве тоталитарног режима, каквих је толико било и на овим просторима. А однос Кореанаца и Јапанаца, неодољиво подсећа на вечита трвења нас и наших балканских суседа и казује о такозваном нарцизму малих разлика. Па обичајност и народна веровања,

на пример о могућности детета да приликом обележавања првог рођендана, посежући за неким од понуђених предмета (књига, новац или пиринач, колач, нудле или конач, стрела, калиграфија), укаже на склоности и будуће животно опредељење: наука, материјалне вредности, државна служба, дуговеконост, војничка, односно списатељска каријера. О истом сведочи и наш Бранислав Нушић у својој *Аутиобиографији* описујући обичај познат као поступаоница, када се нетом проходалом малишану, на погачи, пре но што се преломи над његовом главом, понуде књига, новац, перо и кључ као симболи науке, богатства, књижевности и домаћинства.

А читајући стихове: *На овом суморном ѿуѿу / без иједној дрвѿа / зашѿо још сѿојим // Тај ѿуѿ није нов / далек је ѿо ѿуѿ / води све даље у црвеној ѿрашѿи // Као сѿѿон / као сѿѿрашѿи дан, / Шѿа ја ѿо очекујем*, да нису потписани именованом Чон Санг Пјонг, ко би помислио да су изашли испод пера уметника који припада другој култури? Бео или жут, овакве или онакве физиономије, човек је, потврђује песма (та најфинија есенција хуманитета), у својој нутрини, у души, истоветан.

Стога не знам како бих прецизније именовала сентимент и рефлексију којом одишу странице ове књиге до – Суматра!

Љиљана Гајовић

ЖИВОТ СЕ НЕ МОЖЕ ИСПРИЧАТИ

Јевгениј Водолазкин: СОЛОВЈОВ И ЛАРИОНОВ,
с руског превела Југослава Миљковић Катић,
Агора, Зрењанин 2014.

Није случајно што на унутрашњој страници *Соловјова и Ларионова*, испод наслова, стоји назнака – роман студија. Могло би се рећи да је Јевгениј Водолазкин на шармантно дрзак начин ушао у неку врсту ризичног књижевног експеримента. Његов роман садржи три врсте анализа које у свом међусобном прожимању чине занимљиву целину. Млади историчар Соловјов проучава живот белогардејског генерала Ларионова а то му помаже да разреши сопствене дилеме и доживи дубок лични преображај. Спајајући субине јунака из различитих епоха, Водолазкин

открива и које све везе постоје између данашње Русије и оне изгубљене 1918. године.

Подстакнут тезом професора Никољског да човек, било шта да проучава, у првом реду проучава самог себе, поменути млади историчар Соловјов, излази из сфере библиотечких истраживања и пратећи трагове архивске грађе о судбини чувеног белогардејца који је 1920. године, на Криму, поразио Црвену армију – креће на пут. Тако се и нашао у Јалти двадесет година после смрти генерала Ларионова, под снажним утиском тезе свог ментора „да се ниједан догађај не понавља, јер се никада не понавља укупност услова који су до њега довели“. Књишко проучавање претворило се у детективску причу, а трагање за научном истином постало је узбудљивије него што је млади историчар могао и да сања, и то превасходно због тога што ће му путештвије кроз простор и време потврдити тезу да се садашњост препознаје у прошлости.

Покушавајући да реконструише период грађанског рата, један од најтрагичнијих у руској историји, Соловјов расветљава и последице пораза армије царске Русије. На основу података сакупљених у свим кримским градовима, закључио је да је „само у току првих месеци совјетске власти на полуострву било погубљено приближно 120.000 људи. То је за 15.000 превазилазило податке наведене у једној од енциклопедија. Подаци о стрељаним старцима, женама, деци и о рањенима озбиљно су се разликовали.“

Генерал Ларионов је за младог научника, на изванредан начин, не толико због победа колико због харизме, у најбољем смислу речи представник свих белогардејских генерала. Велики војсковођа је два пута применио тактику спартанског краља Леониде. Прва битка била је у знаку победе над надмоћнијим противником, али је други пут претрпео пораз који је, ипак, успео да преокрене у моралну победу: организовао је спасавање великог броја људи који су се пред Црвеном армијом сливали на Крим. То ће у очима противника и касније биографа његовој личности дати димензије достојне дивљења и поштовања.

На мапи кретања младог историчара централно место је генералов бивши летњиковац, а каснији комунални стан на Јалти, кроз који ће проћи занимљиве личности, увучене у необјашњиве, често трагикомичне ситуације. У својој потрази за чињеницама Соловјов, међутим, од тих личности неће имати много користи. На правом путу наћи ће се тек када упозна Зоју, ћерку Нине Фјодоровне, жене која је провела са генералом последње године његовог живота. Низ околности довешће га и до Лизе Ларионове,

прве и велике љубави из детињства, од које ће добити фасциклу са фотокопијом генералових белешки. За Соловјова ће то значити завршетак потраге и потврду сједињености личних преиспитивања са грађом која је била предмет научних истраживања.

Указаће му се и одговор на кључно питање којим су се бавили претходни биографи: Због чега совјетски генерал Жлоба није стрељао Ларионова и како се догодило да овај преживи опсаду Крима и умре природном смрћу? „Зато што је знао генералову тајну. Он га је волео.“ А волео га је зато што је у њему препознао све оно што је сам желео да постане – војсковођа који у тешким тренуцима види даље од других и више него о сопственој размишља о судбини својих војника.

Ако се узме у обзир чињеница да војска у предреволуционарној Русији није била само војна сила, већ је имала утицај на културни и друштвени живот земље и да се социјални састав официра у Совјетском Савезу значајно променио (долазили су из редова сиромашних и необразованих), није случајно што је генерал Жлоба осетио тако снажно поштовање према Ларионову. У њему је интуитивно препознао не само дивљења достојног генерала, већ и значај вредности који нису могле да пониште актуелне политичке промене нити нова власт.

Иако би само на први поглед могло да се помисли да је реч о историјском роману, ова књига је далеко више од тога. Сам Водолазкин је једном приликом рекао да не воли историјске романе, а то је објаснио речима професора Никољског да је „историја наука о мртвима и да у њој има мало места за живе“. Историјски прогрес све више је у томе да се са сваким веком уништава све већи број људи, а у таквој поставци професор Никољски одбија да догађаје светске историје оцењује према степену њихове прогресивности и одлучује се за један једини критеријум – морални. То и оправдава тезу да у центру Водолазкинове приповести није историја већ човек. Оно што, као свој став према историји, само наговештава у Соловјовљевим размишљањима, Водолазкин врло прецизно даље анализира у некој врсти монолога његовог уснулог ментора. „Живот народа по својој структури подсећа на живот појединца и завршава се на исти, непрогресиван начин – смрћу“, изговара професор Никољски, који потом, анализирајући однос појединца и историје, историју види само као оквир, понекад сиромашан, понекад раскошан, у који појединац смешта свој портрет.

Стара Русија је писцу, иначе изврсног познаваоцу тог дела руске историје, послужила као оквир у који је сместио велике теме

о Богу и човеку и на тај начин вратио руску литературу на пут којим је, преко класика, ушла на велика врата у историју светске књижевности. То је пут који појединца ставља у средиште збивања и интересовања савременог света.

Управо се то види и по начину на који је изграђен лик генерала Ларионова. Водолазкин не крије да је искористио биографске податке генерала Јакова Александровича Слашцева, кога су понекад називали диктатор Крима, али и да је имао на уму неке особине великог руског генерала Александра Васиљевича Суворова. Према белешкама историчара обојица су сматрана јуродивим.

Тема јуродивости, карактеристична за руску књижевност, вратила се преко Водолазкина, у савремени руски роман. Један од проучавалаца Ларионовљевог живота, на конференцији посвећеној његовој личности, набраја у свом чланку неке генералове црте и поступке „...који се нису уклапали у општеприхваћене представе, како о војном животу у целини, тако делимично и о вишем официрском, командном кадру“. Управо тада је уз генерала Ларионова први пут примењена реч ЈУРОДИВИ, а сама јуродивост је описана као „усмрћивање за свет“.

Иако садржи очигледне алузије на јунаке Достојевског, затим и Чехова и Гогоља проза Јевгенија Водолазкина је по много чему нова и другачија. Таквом је чини експериментисање са више праваца приповедања и необичан спој модерног израза и класичне поетике. Пореди га са Акуњиним, али он је у много чему наследник црнохуморног и луцидног Данила Хармса. Трагично је за њега инспирација и повод да од приповедања направи забаву за себе и читаоце тако што у тешким ситуацијама види њихову хуморну страну и што појаве подложне критици, са много стила, излаже иронији, сатири и сарказму. Водолазкина врло често пореди и са Умбертом Еком, али за разлику од доминантно хладне ерудиције италијанског писца, он не може а и не жели да са страница књиге, којој не мањка интелектуална обавештеност из разних домена, протера слике које буде саосећање, разумевање, радозналост, благи подсмех и велику симпатију према ликовима.

Роман *Соловјов и Ларионов* је као сабирни центар у коме су се из свеколике руске традиције сакупили јунаци „старовремског шарма“. Држ ове књиге управо је у томе што су ти јунаци у једној модерној књижевној структури задржали емоције и страст јунака класичних дела. То је она, само за Русе специфична мешавина раздраганости и меланхолије, која доминира у моментима док се историја ваља и у том стихијском кретању меље појединце.

Са необичном веселошћу, руски човек, потврђује нам Водолазкин, носи у себи, истовремено, и вечиту носталгију и жал за одлазећим животом. Све, наиме, кружи и поново се спаја – удаљена времена и застрашујуће велики простори који све памте.

Покушавајући да својој мајци преприча догађаје, којих је протоком живота бивало све више, Соловјов се расплакао и безнадежно прошапутао: „Живот се не може испричати, мама“ Схватио је да безнадежно заостаје, престао да јој прича и тешио се мишљу да она и тако све зна. Што се више трудио да објасни оно што му се дешава, схватао је да је то немогуће, да, као што се каже на једном месту у роману, постоји само једно и непобитно објашњење – „Човеков живот објашњава једино смрт“.

Код Водолазкина је нарочито наглашена та метафизичка димензија која подразумева запитаност о великим темама без које нема ни пуноће живота, ма какав био исход сталне изложености тежини питања и немогућности да се дође до коначних одговора. Да ли је живот узрок смрти и како се човек, старећи, постепено растаје од свог тела? – пита се генерал Ларионов. Када добије одговор да умирање није тешко јер таквог истрошеног тела човеку више није жао, сети се да је, опхрван овоземаљским стварима, заборавио оно најважније – душу.

Водолазкинови јунаци припадају соју људи научених да од рођења храбро носе терет и подносе поразе. Сценографију њихових малих живота чине пространства на којима је историја исписана великим словима. Због тога је Соловјов готово увек и непогрешиво на трагу одгонетања тајне великог генерала и због тога проналази пут до себе онаквог каквог до тада није познавао.

Јевгениј Водолазкин је од оних писаца које радо дочекујемо тражећи у гомили објављене литературе инспиративно штиво које помера границе али не поништава наслеђе. У креативном колоплету свега што се нашло на путу Водолазкиновој машти настајале су слике у којима се међусобно огледају прошлост и садашњост, а има ту, како духовито закључује писац, места и за будућег човека који ће се у потрази за собом кад-тад наћи пред тим истим огледалом.