

*Драјана В. Тодоресков*

## АКО СЕ НЕ ПРОБУДИМ

Ивана Димић: АРЗАМАС, Лагуна, Београд, 2016.

Страх услед суочавања са смрћу, назван по граду у Русији у којем је Лав Николајевич Толстој преноћио и доживео онострано искуство које ће му заувек променити живот, описала је Ивана Димић у својој најновијој књизи *Арзамас*. И више од тога: цитирајући на самом почетку одломак из књиге Виктора Шкловског *Енерџија заблуде*, којим се смрт и срећа везују за *арзамашки ужас*, ауторка најављује тематску доминацију ова два феномена, која, међутим, уводи индиректно и двојако: кроз приповедање и кроз драмски дискурс, који се смењују у правилном ритму и који отежавају жанровско ситуирање *Арзамаса*. С једне стране, хронолошким низањем догађаја у чијем су средишту неименоване јунакиње, мајка и ћерка, одвија се радња породичне драме, док, с друге стране, приповедачко-есејистички пасажии који смењују реплике одводе читање у другом смеру. Можемо, стога, о *Арзамасу* говорити као о драми, у којој би улогу античког хора, преузела нарација. Такође, можемо, пратећи сиже, говорити и о роману који обухвата и елементе других жанрова/ родова (у нашем случају приповетке, есеја, драме). Тога је свесна и сама нараторка, која у метатекстуалном запису *Расјоред и часови* пише: „Тако је испало да не спадам нигде. То што пишем није поезија, бар не у препознатљивом облику, проза ме се одрекла због краткоће и односи се према мојим причама као река према недостојном потоку, а драме воле да буду читане и нико претерано не хрли да их чита... Има, уосталом, толико

нераспоређених, не може се рећи да сам у лошем друштву.“ Овакву „неопредељеност“ *Арзамаса*, која се може наметнути као прблем у анализи, међутим, не доживљавамо као препреку уживању у истом, него као још једну у низу приповедачких врлина које одликују прозу Иване Димић.

У средиште читалачке пажње, дакле, ауторка поставља две јунакиње – мајку и ћерку, које заједно живе у стану у Београду. Кроз њихове духовите дијалоге и сцене у које су укључени и други, споредни ликови (лекари, мајстори, адвокат, редитељ и др.), а у којима се готово редовно мајка својом личношћу доима као главни носилац хуморног заплета, ауторка као да гради комедију карактера, засновану на неспоразуму између мајчине опсесије болести-ма, њеног дечињастог понашања и ћеркиног трезвеног резоновања, које се, ипак, повремено отима контроли. Мајка је у исти мах уображени болесник, љупки представник предратног грађанског слоја у Београду, пензионисани просветни радник, дама која живи у минулом времену. Ћерка је уметница, еманципована средовечна жена која зарађује на хонорарним пословима, неувата је и нема деце. Деле несвакидашњу духовитост, која се испољава у репликама. Док мајка ћерци приговара речима „Добро је да се ниси удала, иначе би тај јадник зажалио што га нацисти нису депортовали у концлагор“, ћерка се жали да би њеној мајци „и Бин Ладен позавидео на методама“. Реч није само о комичном несагласју карактера и темперамената, већ и о сукобу старог и новог времена, предрасуда и моде, традиције и иновативности, на којима почива заплет драме коју бисмо поуздано могли читати као комедију, све до момента када се мајци дијагностикује деменција. Од тог часа, све оно што прати разговоре две протагонисткиње више неће бити обојено ведрином и доброћудним хумором, него најавом блиске смрти, узајамном телесном и душевном патњом и припремом за дефинитивни растанак. Од хиперактивне и речите јунакиње, која се донкихотовски бори са ћеркиним рационалношћу, а често и са разумом самим, мајка се преображава у немоћно створење, тешког болесника и самртника. Сам пут из комичног у други (трагички?) дискурс изведен је постепено, па се читаоци припремају за неминовни исход. Заправо, од нечега што лични на породичну кохабитацију, суживот под принудом, а што уједно бива предметом хуморне обраде, ауторка преваљује дуг пут до признања да је заједништво са мајком изнад свега засновано на љубави.

Поред мајчиног, још је једно умирање исприповедано у *Арзамасу* у више целина: реч је о америчкој песникињи Емили

Дикинсон, о којој нараторка прича из перспективе свезнајућег приповедача, баш као што прича и о А. П. Чехову, Б. Раселу и Л. Витгенштајну, Ф. де Гоји, М. Хајдегеру... Комбинујући документаризам (тј. историјске чињенице, историјске личности, топониме и др.) и фикцију ауторка исписује краће анегдоте о уметности, самоћи, инспирацији. Тако прозни запис *Усамљена ируканци* говори о смртоносној медузи која се, како ауторка пише ослањајући се на легенду, „рађа заљубљена у смрт“; а која цео свој век самује јер је сваки додир са другим бићем фаталан по њу и по друге. Љубављу, фаталном и за Емили Дикинсон, почиње повест о овој јунакињи: „Љубав је кренула према мени тешка као сфинга каменог духа. Мораћу да саберем сва расположива умећа и одолим искушењима, помислила је Емили Дикинсон, да ме загрљај за којим жудим не здружи као кутију сувог кекса.“ И док је сан, сродник смрти, веома често тематизован у првом делу *Арзамаса*, други део – у којем се паралелно прате умирања мајке у драмском и Е. Дикинсон у прозном писму – почиње причом „Идеалне половине“, о тангу љубави и смрти, на коју се надовезује сан који наговештава мајчину смрт. Исход је исти за мајку, која са нараторком дели временско-просторни оквир, и за Е. Дикинсон, чији је хронотоп од ње удаљен. Смрт је ту, колико год обе (не)припремљене биле. Једини њен достојни противник је љубав:

„Акосене пробудим, све ће заувек престати. Оставићу са собом недоречене послове, ствари, људе, обећања, дугове, рукописе, све. Осим љубави у срцу. Али зар је то мало? Има ли смрт, у било ком облику да наиђе, достојнијег противника?“

*Арзамас* је, рекло би се, књига о љубави и смрти. Хроника умирања, физичког ишчезнућа и пут ка спознаји снаге једне емоције да се супротстави свему: здрављу, снази, друштвеном поретку, нормама, навикама, али и старењу, болести и смрти. *Арзамас* је гилгамешовски експлицитно спознање неумитности краја, без лицемерја и сувишних декорација. Отуда кратке, духовите реплике у којима се битка љубави бије речима, отуда сведене наративне или есејистичке форме, отуда економичност у изразу. *Арзамас* је и књига која се опире укалупљивању, монологизацији, укидању права на различита мишљења. Она је сва у знаку превирања, тематско-мотивског – од живота ка смрти, од љубави ка патњи, од суживота ка осами – потом формалног – од драме ка прози, од хуморног ка озбиљном тону, од ироније ка сатири, од првог ка трећем лицу. Као да се супротни полови на сваком плану, у сваком њеном

сегменту, привлаче и сустижу, да би се потом изнова раздвојили у новим „колорисањима“ (мајчин термин за измишљања и фантазије), у новим, непредвиђеним, „али-ситуацијама“, у новим заплетима. Зато је усамљеност знак да се прича завршава, пар распарује, а завеса спушта.

*Љиљана Гајовић*

## ПРЕД ЗАТВОРЕНИМ ВРАТИМА ЦРВЕНОГ ЗАМКА

Вуле Журић: ТАЈНА ЦРВЕНОГ ЗАМКА, Лагуна, Београд, 2015.

Ако прихватимо мишљење да је прича према својим структуралним особинама форма коју је тешко дефинисати и да је због тога врста фабуларне прозе која од писца захтева специфичну вештину приповедања, *Тајна црвеног замка*, збирка прича Вулета Журића, могла би да буде, из више разлога, предмет различитих врста анализирања.

Реч је о низу независних целина које на унутрашњем плану повезује специфичан приступ биографијама познатих личности из српске и, шире, југословенске прошлости XX века. Управо у складу са дефиницијом приповедне форме која, у поређењу са романом, не захтева психолошко продубљивање ликова, Вуле Журић је у заједнички композициони оквир сместио Шабана Бајрамовића, Владимира Назора, Јосипа Броза Тита, Иву Андрића, Мирослава Крлежу, Станислава Винавера, Милоша Црњанског, Вељка Петровића, Миодрага Белодедића, Родољуба Чолаковића, Бору Станковића, Петра Кочића и друге. Поигравајући се карактеризацијом својих јунака према начину на који говоре и смештајући их у надреалне сфере, приповедач ствара свој свет, своју у постмодернистичком маниру домаштану прошлост. Неуобичајеном комбинаториком он разграђује време, спаја неспојиво и гради аутентичне амбијенталне целине у којима нама познате личности живе неки сасвим други, нови живот. У таквим околностима те личности су, у поређењу са нашим ранијим сазнањима о њима, готово непрепознатљиве. Истина, писци су често склони ироничном преиспитивању и пародији историје. Не треба је схватати озбиљно јер нам не нуди поуздане податке о прошлости, а тиме доводи у сумњу

и наше знање о садашњости и нашу способност да предвиђамо будућност. „Сећање је само лепа лаж да нисмо заборавили. А писање је јуриш на ровове успомена“, каже се у причи у којој је јунак Црњански.

Која је онда врста истине о нашем постојању важна писцу?

Важна је искључиво она изговорена уметничким језиком, реконструисана имагинацијом и интуицијом појединца. У фокусу његовог интересовања нису биографије, већ детаљи са којима се може ући у игру коју он води према личним афинитетима. Призоре из разних периода, посебно Другог светског рата, он не оживљава да би реконструисао историјске чињенице, већ из потребе да озбиљне пропусте у таквој, више пута понављаној и озваниченој, Историји надомести литерарним перформансима.

Тако настају етеричне приче које опстају пре свега захваљујући некој унутрашњој логици. Оне су до те мере разигране пишчевом маштом да им смисао на моменте постаје неухватљив. Ови литерарно заокружени светови левитирају у заједничком простору писца и читаоца, између којих се растојање наизменично смањује и повећава. Те раздаљине мењају се у зависности од тога где је и колико писац спреман да „приземљи“ своју уметничку истину или од тога колико је читалац у стању да препозна мизансцен приче као и улоге додељене познатим личностима. То у великој мери доприноси уверљивости приповедања, или нас од ње удаљава. У жељи да „демистификује“ и „демитологизује“ своје ликове како би их, како је једном приликом рекао, приближио „обичном“ човеку, Вуле Журић чини управо супротно: смешта их у нове митове настале у његовој имагинацији. То посебно чини кроз дијалоге у којима се најчешће тешко, у први мах, разоткрива ко се коме и због чега обраћа.

Управо је та дијалошка форма велика варка, због које може да нам се учини да смо на сигурном и да улазимо у читљиво и отворено штиво. Врло брзо суочавамо се са чињеницом да све веће удубљивање у текст не подразумева и његово боље разумевање. Колико год се трудили да му се приближимо, везивне ните текста нам измичу. Апсурд је у томе што привидна лакоћа приповедања само отежава разоткривање фабуле. Она до краја остаје у сфери наговештаја и обећања. Јер Вуле Журић не ствара један, већ више херметичних светова у којима је тешко, не схватити, него прихватити његову, ауторову симболику. Разне технике којима се служи – алузије, цитати, слике, фотографије, филмски и стриповски концепти, такође онеобичавају приповедање.

Чини се као да је неке од прича писац писао искључиво ради сопственог задовољства. То је врста ризика која може да га удаљи од доброг дела читалачке публике, али и да да повод неким књижевним критичарима да као најбоље истичу управо најслабије делове његове прозе. Просечан читалац, онај који жели да прочита „добру причу“, остаће збуњен пред овом књигом због nelaгодног осећаја да су му се нека врата само делимично, а нека се уопште нису отворила.

Писац очекује да се књига чита у кључу који је сакрио и да тај кључ читалац нађе, да се, што је најгоре од свега, и снађе. А читалац не жели да се снађе, он жели да разуме и да ужива у литератури. Тако имамо конфликт у најави.

Јер та игра жмурке је интригантна, занимљива и одржива само у одређеним околностима. Постаје фрустрирајућа онда када, чешће него што је подношљиво, напор саиграча да открије координате кретања кроз овакву врсту прозе постане узалудан.

Истина је да се од читаоца очекује да се потруди, али и писац има одговорност да уложи још већи труд пре него што књига стигне до читаоца. Многи су књижевни ствараоци своју поетику заснивали на мистерији, која у књижевно вредним делима није засењивала значења. Структурално и тематски сложена дела осим загонетки садрже и вешто скривена решења, до којих се долази стрпљивим и пажљивим читањем. У том смислу, и за писца и за читаоца мера квалитета је уравнотеженост и целовитост текста, лишеног делова који би га чинили вишесмисленим у лошем значењу те речи.

Не би требало да се писац претерано игра сам са собом. Суштина је у томе да та игра мора да буде подигнута на виши ниво, али не нераумевања, већ универзалности која је највиши степен разумевања. То значи да у њој сви имају право учешћа, тако што ће се макар на једном од нивоа игре отворити простор за комуникацију.

Од образовања, креативности, интуиције, сензибилитета читаоца зависи колико ће нивоа освојити у тој игри, али важно је да му бар једно поље буде отворено. Код Вулета Журића комуникација се у највећој мери остварује у причама у којима је натегнута мистичност потиснута једноставним и сведеним приповедањем. Таква је „Елегија за филџан и даљински управљач“, пример једне од бољих прича у збирци *Тајна црвеној замка*. Мистично је и

овде присутно, али је кроз причу елегантно провучено. Оно проистиче из суптилног приповедног израза у којем су уобичајено и надреално у идеалном споју и равнотежи. Управо лагана и постепена мистификација одржала је причу на високом естетском нивоу.

Не може се рећи да причама Вулета Журића недостају духовитост, разиграност, машта и допадљива размишљања уоквирена метафоричним казивањем. Готово савршено звучи констатација да ништа не постоји ван контекста тренутка, изречена у само две реченице: „Педесет и пете Југославија је без треме позирала за журнал Филмских новости. Стварност је била сиромашнија за глас спикера који је тако лепо тумачи.“ Због таквих реченица читалац је спреман да прескочи многе препреке које му се постављају до тачке на крају.

Сам писац истиче да је у основи његовог уметничког интересовања једно опште место, а то је судбина човека: „Бити на страни тог човека једини је задатак моје уметности.“ Проблем настаје када се уметник заигра и превазиђе предмет свог интересовања, а судбина човека остане опште место које се само назире из фрагмената које је стваралац, занет својом игром, разасуо на све стране.

Истина је, такође, да књига не треба само да забави, али је тужно када изгуби сврху и остане ван домаћаја оних којима је намењена. Без интеракције, остају сами иза тамног стакла, писац са једне, читалац са друге стране.

Збирка *Тајна црвеној замка* је неуједначена по квалитету. Та неусаглашеност примећује се не само на естетском већ и на тематском плану. Очигледна намера да се увођењем познатих личности као главних јунака оствари унутрашње јединство књиге, не успева да нас убеди да су приче у књизи део јединственог прозног универзума. Напротив, као да су настајале у различитим временима, сакупљене са разних страна и противно сили равнотеже стављене у један задати контекст, без чврстих везивних ткива која би их држала у сагласју.

Можда је томе крива поетика фудбалских утакмица којој је тако страсно наклоњен писац. „Пруст је“, каже Журић, „као одлична утакмица завршена без голова. Није битан резултат, већ испуњеност смислом.“ Могли бисмо на ово да додамо и следеће: ако већ нема голова, смисао би морао да буде присутан много више или чешће него у ситуацијама када се очекује резултат.

Ана Гвозденовић

## СРПСКА ПОЕЗИЈА И ЊЕНО СЕЋАЊЕ

Драган Хамовић: ПУТ КА УСПРАВНОЈ ЗЕМЉИ.  
*Модерна српска поезија и њена културна самосвест*,  
Институт за књижевност и уметност, Београд, 2016.

Двадесет четири одељка студије *Пут ка усправној земљи* Драгана Хамовића резултат су ауторовог одраније исказаног интересовања за питања креативног превладавања, често и накнадном памећу и злом намером учитаване опозиције националних културних основа и модерних песничких изазова. Проблем преиспитивања затечених модела и обликовања савремене, стваралачке а опет на традицију ослоњене самосвести отвара се са књижевно-историјских, поетичких и културнополитичких аспеката, па је Хамовић настојао да на прекретничким примерима аутора, чији се стваралачки гласови у разговорима о последњих сто година српске књижевности не могу заобићи, обухвати и прегледно осветли све ове моменте.

Полазећи од теоријских радова и културолошких студија, првенствено, Јурија Лотмана (пре свега *Култура и ексцелозија*) и Ханса Георга Гадамера (*Евројско наслеђе, Истина и мейод* и др.), али и Јана Асмана (*Култура њамћења*) и Карла Густава Јунга (*Архетипови и колективно несвесно*), и пратећи стваралаштво репрезентативних аутора српске књижевности од међуратног периода до данас, Драган Хамовић помно ишчитава не само оно што би била њихова најзначајнија књижевна и (ауто)поетичка мисао, већ много шире, читав контекст књижевних али и друштвено-политичких прилика којима је та мисао одређена. Двадесети век је у српској култури, а то се, чини се, наставља и у наше време, био обележен радикалним споровима националног и западног модела, са повременим настојањима синтетичког превазилажења, која су врхунила у делима одабраних стваралаца.

Лотманова концепција културе као сложеног и динамичког семиотичког простора који је „испуњен крхотинама различитих структура који се слободно крећу али који, међутим, у себи упорно задржавају сећање на целину, и, допавши у туђи простор, могу одједном нагло да се рестаурирају“ (28) и Гадамерово начело *делатно-јовесне свести*, где се хоризонт предања



стапа са сопственом повесном позицијом, начело индивидуалног откривања и проблематизовања наслеђа, теоријска су полазишта Хамовићеве студије, која своју потврду налазе у остварењима Васка Попе, Ивана В. Лалића или Милосава Тешића, на пример. Пре њих, управо су књижевна дела Милоша Црњанског, Растка Петровића, Момчила Настасијевића и Милана Дединца, којима Хамовић такође посвећује засебне студије, „оваплотила тежњу да се модерна српска књижевност еманципује од статуса пасивног примаоца импулса и модела из водећих европских култура и да се постигне дијалогски однос и динамична равнотежа припадајуће традиције и актуелних општијих промена и преображаја“. (86)

Питања континуитета и уцеловљења српске књижевности, којима се Драган Хамовић бави темељно и ангажовано, морају се разматрати и у кругу Јунгових идеја, које су тежиште хуманистичких интересовања пренеле са лично несвесног на колективно несвесно, са детињства појединца на детињство колектива и човечанства. Области личног али и надличног несвесног предмет су истраживања најпродуктивнијег тока српске авангарде, а поетичка синтеза водећих песника после Другог светског рата, потцртава Хамовић, заснована је на активацији архетипских наноса националног памћења. Аутор наглашава да је свест о континуитету садржана и у суматраистичком виђењу света, или боље рећи „стражиловском“ концепту српске књижевности, јер се незамисливе везе и сагласја успостављају не само између удаљених крајева већ и између различитих временских слојева једног те истог простора. О простору као најстаријем медијуму сваке мнемотехнике писао је Јан Асман, немачки професор класичне археологије. Његова теза по којој читави предели могу да служе као медиј културног памћења, при чему их не прихватамо због знакова (споменика) на њима, већ они сами у процесу сећања постају знак, блиска је Хамовићу и због њених импликација у тумачењу, на пример, Ногове поезије, али и шире, због значаја који придаје сећању у изградњи културног идентитета. Хамовић понавља Јасманове ставове да се хоризонт садашњости допуњава сликама и причама неког другог времена стварајући тиме наду и сећање те да за културу памћења није важна фактичка историја већ сећање (354) и тако теоријски поткрепује своју тезу о неминовности књижевног континуитета и његовој вредносној превласти над негаторским принципима заборавља. Сувише је, подвлачи аутор, у српској култури било затирања да би се забраву дало више простора него што је неизбежно. У том успостављању континуитета српске књижевности незаобилазно место припало је

Павловићевој *Анџолоџији српској њесништва*, која „оправља целовитост наше песничке културе и културне самосвести“ па је отуда текст о њој један од носећих у овој Хамовићевој књизи.

У поменутом широком кругу аутора две су личности, једна песничка и друга књижевног критичара и аналитичара, посебно важне у потврди ставова које писац студије *Пућ ка усјравној земљи* заступа. Реч је, наравно, о Васку Попи и Зорану Мишићу. Повлашћени Попин положај истакнут је већ у наслову Хамовићеве књиге, подвлачећи ауторово инсистирање на достојанственом и самосталном трагалачком напору, који тек ослобођен вазалских стрепњи и унижења може досегнути самосвојни (не и самоникли) стваралачки исказ. Попин наук да се ван песничког тла нашег језика у поезији не може учинити ниједан крилати корак и да су дубоко у том тлу запретени извори наших прошлих и будућих песничких токова, Драган Хамовић опомињући понавља.

Ипак, тешко је отети се утиску да је главни Хамовићев јунак Зоран Мишић, чију *дијагнозу* аутор вишеструко варира, уз експлицитно наглашавање да јој се ни дан-данас нема шта одузети нити додати:

„Ако се данас присећамо косовског опредељења, то је зато што смо, у својој превеликој журби да се приближимо европској култури, заборавили да и наша традиција чини део те културе. Отварајући се модерном свету, као да смо заборавили на себе. Само најсмелији и најдаровитији умели су да пођу тим путем [...] Умели су да буду древни и савремени, родољубиви и космополити, смерни и обесни. Умели су да стару митологију испуне савременим духом, а националне симболе уздигну до универзалног.“ (30)

Мишићево пледирање за стваралачко окретање „нашим националним, духовним и језичким особеностима“, а не њихово пуко подражавање или на другој страни потпуно пренебрегавање води до привилегованог појма синтезе, помирења опречних књижевнотеоријских ставова. „Једна поезија која хоће да буде заиста универзална не сме никада да заборави своје националне корене“,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> На још један моменат треба указати. У овој студији више пута се понавља позната сентенца коју ваља држати на уму: пишући о другима, нарочито онима које доживљавају као сродне, песници заправо исписују аутопоетичке портрете. Освестимо ли чињеницу да је Драган Хамовић и песник, онда ова научна монографија постаје извор аутопоетичких ставова које читалац Хамовићеве поезије не сме пребрегнути.

(199–200) бележи Мишић указујући на могући пут измирења вазда заострених поетичких ставова.

Понављајући речи Слободана Јовановића да културни човек није једностран и супротстављајући језичко и свеколико памћење ништитељском забору, Драган Хамовић доследно изводи своју тезу о памћењу песме које је дубље утемељује и чини важним приносом духовне борбе која је у данашњем тренутку још једном појачана. У изводном тексту студије *Пути ка усјравној земљи* Хамовић се обазире на актуелне полемике на нашој књижевној сцени и подсећа да је тешко отети се утиску да принципијелни отклон од националних извора и обележја води прекомпоновању савременог и традицијског књижевног поретка, и упозорава да „Тренутак очас мине и нестане, ако се не утисне у дуго и пробрано Сећање поезије“. (387)

*Срђан Вучинић*

## РАЗГОВОРИ СА СТВАРНОМ РЕЧИ

Петар Јевремовић: У ПОТРАЗИ ЗА НАСТАСИЈЕВИЋЕМ,  
Граматик, Београд, 2016.

Оно што у краткој седмоделној есејистичкој студији посвећеној поезији Момчила Настасијевића одмах привлачи пажњу – тиче се њеног стила, њене реченице. Та је реченица намерно огољена, лишена сваког украса. Нижу се у Јевремовићевој књизи елиптичне, просте по саставу реченице, често без именског предиката или субјекта, често реченице од једне речи. Смисао ове редукције није тешко наслутити. Полазећи од стила и синтаксе, аутор тежи да свој исказ ослободи свега украсног и сувишног, свих оних флоскула и појмовних поштапалица које су најчешћи пратилац и баласт критичког и теоријског промишљања поезије код нас. Да поврати барем примесу чистоте и чуђења, који се увек изнова јављају у сусрету са изворним бићем песништва.

И овом приликом аутор интерпретацију уметничког дела заснива на свом позиву клиничког психолога, психотерапеута и психоаналитичара – започињући дијалог и дубинску асоцијативну анализу појединих песама вероватно најнепрозирнијег од

модерних српских песника. Овај избор, наравно, није нимало случајан. Јер као што наизглед немушта, криптограмска структура симптома душевних обољења захтева стрпљиво ослушкивање и херменеутичку вештину аналитичара – у истој или још већој мери, аналогне моћи захтевају криптограмска сливеност значења, „увртање“ граматике, онеобичена синтакса, све оно неизречено и парадоксално у Настасијевићевој поезији. Књига *У њојрази за Настасијевићем* наставља се добрим делом на идеје изложене у претходној Јевремовићевој есејистичкој збирци *Биће/расућности* (посебно на антологијски есеј „Аскетизам и језик“ који је у њој објављен). Расутости бића супротставити његову *сабраност*, логорејичности и празнословљу владајућег духа времена противставити *теологију њишине* и сушту реч из ње проистеклу; тиховањем изоштрити себе за *живу реч*; кроз аскезу пронаћи себе, не изгубивши себе не изгубити друге; у осами, мистички себе отворити за продор божанске другости – видимо како се у Јевремовићевој анализи идеал *анакоретије*, ранохришћанског пустињака и испосника у свим битним одредишним тачкама поклапа са наумом Настасијевићевог певања, бића и мишљења. У том контексту, посебно је занимљива идеја, тек на једном месту у књизи дотакнута, о песнику *Пету лирских крујова* као *ајоћакџику*, урбаном монаху. Она битно кореспондира са импресијом Роберта Ходела (преводиоца целокупне Настасијевићеве поезије на немачки) – о *аури* у животу и личности нашег песника, изопштености из свакидашњице која га чини сродним Хелдерлиновој појави.

Међу појединачним анализама песама, минуциозношћу и луцидношћу издвајају се тумачење „Фруле“, као и есеј о особеној Настасијевићевој теологији отеловљеној у песми „Пут“. Песму „Фрула“ (којом започиње први Настасијевићев циклус „Јутарње“) аутор анализира упоређујући 14 верзија кроз које је она настајала (на основу критичког издања песникових дела које је 1991. приредио Новица Петковић). Видимо како виолину из почетних верзија, у последњим верзијама замењује фрула; како слика уступа место звуку; визуелно – акустичком, том првотном начелу певања. Аутор посебно указује на *дах*, песнички дах који постаје централни актер „Фруле“, на пнеуматско залеђе певања. Показује нам како на самом крају израња средишња тема песме (а можда и једна од круцијалних тема Настасијевићеве поезије уопште) – одбегла тајна. (И ту се, опет, намеће асоцијација са профетском речју Хелдерлина, са *одбелим бојовима* у његовом певању.) Тумачећи песму „Пут“, Петар Јевремовић наставља своје залагање за *ојворену*, критичку

теологију, теологију непрекидног кретања и тока – а насупрот академској, клерикалној теологији, окамењеној, сведеној на односе моћи, доминације, опсена и ритуализма. „Без истинске поезије, теологија је мртва“, тврди аутор, а управо је Настасијевић песник који некротично наслеђе теологије оживљава, отварајући и песмом „Пут“ питање некрозе савременог човека, његових мисли, говора, ритуала.

На појединим местима у књизи, у намери да Настасијевићеве стихове до краја саобрази свом интерпретативном полазишту, аутор, како ми се чини, прави и неке очигледне превиде. Тако, тумачећи песму „Врбе“, он у њој види „некрозу бића удовице“ коју условљава смрт човека, мушкарца. По свему судећи, основна ситуација песме је обрнута. Јер не само што стихови („Да не целујем усне/ но чело невесело“) указују на однос према покојници, већ и читава песма, почевши од наслова, призива смрт Офелије у ИВ чину *Хамлета*. (Стиховима „Има једна врба тамо/ што се над поток косо наднела...“ започиње свој опис Шекспир, уз Е. А. Поа Настасијевићу најближи писац у светској књижевности, према сведочењу његових гимназијских ђака.) Несумњиво је да у разумевању песме „Врбе“ улогу играју магијски обред, и тон бајалице, као и зазивање хтонских сила, мотиви које Јевремовић с правом истиче, али основни однос је другачији, топос *мртве граје* у њему је евидентан. У тумачењу песме „Струна“, у намери да на речи *случено* (оно што се не по намери, већ по случају догађа) утемељи своју интерпретацију, аутор, вероватно омашком, погрешно наводи прве стихове. Они не гласе „Мукло то нечуј неки/ у мени се случи.“, већ „Мукло то нечуј неки/ у мени случи.“, и реч *случиши* овде значи савити се, свинути се у лук (према речнику који је уз Настасијевићеву поезију сачинио Милосав Тешић, у књизи Момчило Настасијевић: *Седам лирских крујова*, Београд, 2008). И тек у том *нечују свинућом у лук*, пуно значење добијају наредни стихови „Прснув занемела/ смрћу да гласа струна.“

Уз сву проницљивост, и уз све пропусте, књига *У трајању за Настасијевићем* може бити значајан прилог, и значајан пролог за једно опсежније изучавање, не само криптограма Настасијевићеве поезије, његове *стварне речи* – већ и за опсежније промишљање истородности и непрекидног међусобног прожимања песништва и теологије. За мистичко сагледавање поезије и уметности, у живом односу са актуелним повесним и цивилизацијским тренутком, а насупрот општепрокламованом „духу времена“.

Драјана Сјолић

## СНАГЕ И СЛАБОСТИ ЈЕЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА

Иван Антић: МЕМБРАНЕ, МЕМБРАНЕ,  
Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2016.

Приповедачки гласови у збирци Ивана Антића *Мембране, мембране* (2016) представљају сложене ентитете, смисаоно-језичке конструкте који обухватају не само свет који посматрају, већ и сопствено место у њему. Ипак, не ради се о прози која аутопоетички преиспитује своје могућности, већ је пре реч о практичном испробавању језика у процесу сазнавања појава и односа. Приповедачка активност је усмерена према предмету, према стварности као неизбежном оквиру, али као да се на том путу „испречио“ свесно и намерно одабрани посредник, као увеличавајућа кугла неправилног облика која поглед ломи, укршта и умножава, терајући да се сваком елементу перцепције приђе са више страна, поновљено, уз помно разгледање и усредсређеност. Све посматрано открило је на тај начин богате нијансе своје појавности, али се одраз враћа оку посматрача. Читаоцу, оном стрпљивом, извежбаном, довољно преданом да више пута прилази прочитаном, у неким тренуцима није сасвим јасно да ли га више привлаче слике на које се то преламajuће стакло фокусирао, или је само средство, та приповедачка лупа несвакидашње форме, са својом хвале вредном избурушеношћу, оно што га везује за ову прозу.

Било је то наговештено и у првој Антићевој збирци прича (*Тонус*, 2009), данас не толико честом и стога још драгоценијем примеру кратке прозе, коју бисмо могли сврстати у оно што се зове *short short story*. Тамо се тренутак посматрања сецирао до последње жилице, бележила се свака његова стотинка, анализирао као у некој лабораторији, за коју понекад нисмо сигурни да ли је озбиљна или је полигон за забаву, готово дечије разиграну, која се, овде, слободно упушта у поигравање апсурдом („Лош шегрт“). А када огледи постану опсежнија истраживања, није чудно што се истраживач / посматрач посвећује множини тренутака који чине појаву, и бележи, педантно, сваку промену на њој, сваки дамар кретње, те уместо једног графикана имамо читаве низове табела. Природан развој, рекло би се, од тонуса, нормалног стања напетости

мишића, до умножених мембрана, опни, које поново асоцирају на затегнутост, али и уводе вишесмисленост: мембране могу бити заштита, истина танка, нејака и подложна пуцању, али и осетљиви бележници и преносиоци сваког покрета или промене, који управо под неким туђим дејством производе звук. То је тежак положај између немогућности супротстављања свему оштром, на једној, и способности да се постигне максимум кроз стварање новог квалитета, на другој страни.

Приповедачи у *Мембранама* лако се идентификују као интелектуалци (А. Николић), особе хуманистичког образовања, које припадају и „тихој већини пристojних, добрих грађана“ (М. Чакаревић: „Ауре које крваре“). Осим у причи „Off“, када једини пут чујемо женски глас, који покушава у сажетијим и директнијим реченицама да обухвати тренутак после распада лезбејске љубави, у осталим причама глас је суверено мушки, аналитички, који уводи и сопствену иронијску антитезу, свој курзив, некада као опонента, још чешће као свог *јојачивача* мисли. Интертекстуалне везе и уопште референце на свет књижевних, ликовних и музичких дела стога нису изненађујуће, готово у свакој причи регистроване, и, како је у наведеном тексту Марјана Чакаревића и констатовано, дале би доста материјала за „посебан текст“. Иако на тај начин перспективе разумевања могу да се шире скоро унедоглед, то никако не значи напуштање основне приповедачке позиције, која изабрану референцијалност интегрише како би себе оснажила, а поменуто помоћно, посредничко средство усавршила.

Читање ове прозе било би сасвим одбојно да се она, дакле, своди на цитатност. На срећу, она, и поред захтевности, поседује управо онај ниво изазовности која добија готово образовно-васпитни карактер: добра лекција како треба да се чита, како се читалачки нерв изоштрава и вежба заустављајући се на свакој речи, како се цела реченица доживљава као мрежа, дуго и пажљиво ткана, и бачена на хватање улова стварног. Ништа од тога не би било могуће без основног квалитета, који дотичну аналитичност употпуњује: емоционалног набоја, чак и пригушеног, упакованог у језичко-интелектуални омот. Није то нелогично, јер свако истраживање доноси велике резултате само када је ношено жаром трагања.

Јунаке ових прича налазимо у тренуцима када су пред нечим непознатим, што се бележи и покушава да се одреди и објасни. У причи „Лонгитудинално“ наратор на почетку каже: „Утом се у мени нешто распрсло. Нешто што је било ту неко време. Зато ме и

није začудила (...) sasvim измењена реакција на једно од тих поклапања (...)“ У причи „Истискивање“ јунак на тренутак, више интуитивно сагледава застрашујућу природу своје девојке, што убрзо потом доводи до посебног стања: „У међувремену, осећао сам се на неки чудан и нов начин измештеним. Као да ми се из дана у дан нешто дешавало са очима, као да ми је нешто било поремећено са будношћу, као да сам сав био прожет неким осећајем затомљености и запретености.“ У причи „Није се прекинуло“ региструје се готово драматичност тренутка када се поново то неодређено *нешито* догађа, неко преображавање, интензивно али неухватљиво до краја. У другим причама – „Бамби и непознато“ и „Испод коже кожа“ поново се уочава, овога пута на другима, моменат када је дошло до промене. Увек *што* остаје несазнато, до краја недефинисане природе и порекла. И поред све дискурзивне рационалности, ове приче садрже исконски страх пред непознатим, као неопходну искру која греје просторе реченичне логике.

И најзад, у причи „Смрт и адреса“ страх постаје средиште опште егзистенцијалне ситуације која покушава да се обухвати са више аспеката, из више углова. Ова дужа прича као да најављује даље усложњавање наративних поступака, разлагање и развијање прозе, може бити и до обима романа, а да је притом јасно од чега се кренуло. Све подсећа на искуство које има јунакиња приче „Off“, која са дивљењем сазнаје да њена пријатељица чује раст листа, а то је био „звук ослобађања“, „из те свијености“. Читајући последњу причу збирке, као да и сами присуствујемо тренутку ослобађања наративне енергије из мањих, језграстих форми. Јунак, приповедач је свој курзив, свој другачији глас, додатно дефинисао као друго лице, и цео поступак постаје ванредна, непрекидна, а опет природна смена посматрања и самопосматрања, уз непрекидно улажење у себе и излагање из сопствене коже. Сам јунак се сагледава у укупности својих животних околности, од породичних, преко материјалних до друштвених. Ништа на први поглед спектакуларно се не дешава, и јунаку, који говори о једном ноћном доживљају и томе како је на улици опљачкан и олакшан за не претерано велику своту новца, неко административно лице би закључило да му ништа посебно не недостаје. Ипак, као да се чује врисак усамљености, препуштености и изгубљености када су рукохвати за које бисмо могли да се придржимо готово увек поломљени. Ниједан контекст не пружа сигурност: породица је далеко и спремна тек да своју савест умири новцем, пријатељи пружају привремена уточишта, а држава је, знамо добро, више извор страха и неповерења



него уређености. Једино понека књига можда одигра ту улогу, а и то је божанствена варка, јунак је тога врло свестан: „(...) зато што *имамо неујодан осећај* да бисмо подигавши руку и склонивши прамен с очију – покренули неки низ догађаја који је опасан. Погледа си прикованог за стихове. Држиш се њих. Тамо смо сигурни. У стиховима о смрти.“ Повређена аура, лични простор, уз хладни ваздух који „запалаца“ по телу, не чине само делове атмосфере после непријатног догађаја, то је сажимање читавог јунаковог статуса, приказ јединог преосталог места у свету, које одређују две речи – зебња и затварање.

За приповедање је потребна и храброст, а проза Ивана Антића стаје на ту тврдоглаву тачку која се хвата у коштац са *оним нечим*, како год да се оно испољава, а што, у слободнијим асоцијацијама, добија обресе фантастичног. Тешко се то уочи, онако прекривено аналитичношћу израза и силом вантекстуалних веза, али је звук који производе мембране, рањиве и јаке у исти мах, разазнатљив. То је звук који тражи хармонију, сродност, или, како се каже у причи „Лонгитудинално“ – „поклапања“. То је лепота у атоналности, жива љубав према уметности која одбија да буде дефинисана као узнапредовала болест, као када покрете једног гледаоца, који приповедачу личе на уживање у музици, околина именује као тикове. На то приповедач само може да дода: „*Али какво савршенство у њој*.“ Савршенство, у овом случају приче, може да буде у нашим рукама, и да буде ефикасно у именовану непознатог *нечег*. Само онај инструмент, оно увеличавајуће стакло, треба и даље посвећено глатати.