

*Драјан Хамовић*

## ЧИТАЊЕ ИЗНУТРА

Милосав Тешић: ПЕВАЊЕ И МЕРА (*књижевно-естетичке и метричке анализе*), Службени гласник, Београд 2016.

Готово да нема значајнијег песника модерних и доцнијих, наших времена који није посезао за есејом као средством за изоштравање књижевне самосвести. Песничко искуство огледа се тако у искуству других који су повод есејистичког читања, али таквим *ирисциуиом изнућра* пре свега долазимо до увида проистеклих из сложене логике процеса стварања, артикулације смисла кроз облик, логике ствараоцима углавном заједничке. Прву збирну књигу „есеја и сличних радњи“ Милосав Тешић објављује 2004. године, доносећи тада пажљиво компонован, разнолик низ написа о песницима и поводом песама, али и о прози и другим књижевним и културним темама – већ према ауторовом сразмерно активном одзиву на честе налоге потекле из живог књижевног тока. После туце година, есејиста Тешић одабира ужи круг текстова за књигу *Певање и мера*, управо према мери својих дубинских прекупација, мада их је иначе исписао далеко више. Ако је у књизи *Есеји и сличне радње* захватао радознало и широко, у новом низу од шест есеја, подељеном у три одељка, захвата пажљиво и потанко теме и песничке примере према начелу иманентне сродности. Јер песник Тешић одиста јесте потомак и Стеријине класичне мере и меланхолије колико и Костићевог имагинативног укрштаја супротних сила, или рударења у језику чији су подвижници били Настасијевић и Винавер, те актер освешћеног рвања с обликом, ритмом и метром, као што је случај у битним остварењима поезије Куленовића или Нога, нашег савременика.

Застанимо код подналова „књижевно-естетичке и метричке анализе“, што је важан сигнал упућен читаоцима. У доба смо кад су чисто књижевне анализе књижевног текста скрајнуте, када их увелико замењују теоријски подупрта идеолошка читања и читавања, а детаљно бављење метричким питањима делује као да допире изван света и века. Али их Тешић свесно, такорећи програмски спаја и доводи у корелативну везу, јер је сам не само баштиник, него и доказани иноватор у домену посткласичне метрике, а метар је за данашње књижевне свезналце сигуран знак „поетичке некоректности“ и основ за дисквалификацију, за изузимање из видокруга савремености. У осврту на Винаверову песму „Тешка ноћ тресе гранама“, Тешић наводи да је њен естетски учинак неодвојив од дактилских иктуса којим је „моћно податкана“. Леон Којен, чије теоријске погледе о српском стиху Тешић свакако дели, полемише с књижевним идеолозима о превазиђености везаног стиха у савременој поезији. „Јаловост таквог става не би било тешко разоткрити теоријским и културно-историјским аргументима. Али, ниједна полемика није тако делотворна као књижевно дело које их само собом оповргава“, читамо код Којена који се позива на делотворне примере Лалића и Тешића.

Својим књижевно-естетским анализама Милосав Тешић придодaje јаким метричких доказа. Кад образлаже Ногове новости у стиху, градњу четрнаестерца удвајањем јампских седмераца, на примеру низа новијих песама, сасвим је изричит у оцени: „Песничка делотворност најбољих Ногових песама у кратком јамбу неодвојива је од њихове ритмичке лепоте и сугестивности [...] када се метар и смисао, звучање и значење најзад доведу у пуни склад.“ Овом закључку претходи приметна метричка анализа, откриће да је цезура у тим четрнаестерцима Рајка Петрова Нога заправо клаузула, да је пауза на граници полустиха свршетак једног јампског седмерца, на који се тек графички наставља други: „Тим удвајањем он је створио један оригиналан дужи стих, погодан да својим удвојеним звучањем подржи у пуној мери обликује његово елегијско певање [...] Тиме је уједно показао да у нашим кратким метрима још увек има живе метричке енергије од које се могу стварати модерне варијанте: показао је да тај метрички резервоар још увек није коначно испражњен.“ Наравно, неисцрпене метричке ресурсе не сведоче данас једино Ногове проbrane песме, него, још како и колико, и овај његов сржни тумач.

Другачији је ток метричке анализе Куленовићевих силабичко-тонских сонета, песника што се већином одликује елементарно-еруптивном природом исказа. А тај ток исходи у новоформулисаној правили српског стиха, важећем за песнике ијекавског

изговора. Потпомажући се дијалектолошким истраживањима западнобосанских говора, завичајних Куленовићу, Тешић долази до закључка да се два кратка јатовска слога могу реализовати, према потреби, и као један метрички слог, потврђујући такву тежњу примерима Дучића и Шантића с почетка века. У светлу тога метричког правила, и првобитна статистика Куленовићевих одступања од нормe битно се смањује и оне се свode на проценат који може бити оправдан експресивним вредностима.

У претежно књижевно-естетским анализама Стеријиних и Костићевих песама те поезије Настасијевића и Винавера, можемо уочити тумачење засновано, у неку руку, на принципу контрастних парова. Стерија припада класичарском, Костић романтичарском поетичком кључу, али код обојице Тешић тематски фокусира „осећање ништавости људске егзистенције“ (Стерија) и „пустош постојања“ (Костић), премда с разносмерним лирским модулацијама – једног рационалисте и једног ирационалисте. У *Ирсима цркву зидај*, поентира горки индивидуалист Стерија, а Костић за утеху призива „доба које је било испуњено младалачким идеалима и вером у њихово испуњење“, а „доток тих илузија зрачи некаквом немоћном премоћи у свету равнодушног мноштва“ – како објашњава Тешић. С друге стране, у паралели су овде дата и два песника савременика авангардног преврата, свако према своме сензибилитету, Настасијевић и Винавер. Мада је првопоменути код Тешића описан као заточник беспримерне „лирске дисциплине“, а други пак окарактерисан размахнутим и „звучно и кружно ускомешаним језичким сплетовима“, Тешић их, на једном месту, доводи у раван блиског поетичког поређења, по дубинским својствима: „Обојица песника истрајавала су у тежњи за сржном објавом језика, којег су, чистећи га и пречишћавајући, обделавали до тренутка његовог ослобођења у живи духовни трептај – самобитан и тајанствен.“ Чувајући се обазриво прелести читавања, овде проговара песник заточник упоредиве поетичке борбе непрестане, с поменутиим и толиким другим претходницима у својој свесној и прећутној подлози.

Тешић је, као помни читалац поезије, довољно примакнут тананостима процеса настанка песме, притом довољно измакнут из сопственог искуства кад треба да сачини поетички портрет разматраних песника. Понеки сажети описи поетика нескривено су поетски импрегнирани, јер би другачије били дискурзивно суви и недостатни да изразе нечију изражајну пуноћу. О Настасијевићевом чуду, на пример, доноси Тешић једну ванредну лирску минијатуру: „Тај израз доима се као нешто што је васионско у човеку, а људско у

васиони, те се и његове слутње примају као улажење у нешто судбинско и судбоносно. Настасијевићеве поједине стварносне слике чудесно се претварају, измичући некамо, у онострани пејзаже, а ови се, као узвратно, кадикад указују као чулно ухватљиви, али некако у недоступној даљини.“ Или, у опису Винаверове песничке музике: „Винавер је напрезао језик до распрснућа, ослобађао му стваралачку енергију и доводио га у стање звуком оживљене и некако заобљене залелујаности, обликовао га у валовит ток, у слојевито таласање.“ Поетски истанчано – а прецизно описано.

Милосав Тешић је одавно препознат као песник енциклопедијске, или боље рећи лексикографске парадигме, тј. поезије која тежи за свеобухватним опсегом лирских обавештења и темељи се, неизоставно, најпре на искуству дуговеког језика којег обделава. Језички пресек песника Тешића уједно чини пресек слојева културе којој језик представља медијум и скривницу, националне културе као рукавца ширег културног простора. И песничка претходница, наслеђе, раскрива се у томе пресеку као слика непрекидног дијалога између сродничких гласова у „млиномском колу“ постојања и општења. Есеји о Стерији и Костићу, Настасијевићу и Винаверу, Куленовићу и Ногу нису само скрупулозни доприноси вештини критике поезије, него и узорити примери испитљивих и разумевајућих разговора међу песницима, кроз време.

*Адријана Марчешић*

## ЖЕНА КОЈА ЈЕ ВИДЕЛА АНЂЕЛА

Владан Матијевић: СУСРЕТ ПОД НЕОБИЧНИМ  
ОКОЛНОСТИМА, Лагуна, Београд 2016.

Владана Матијевића, аутора неколико романа, збирки прича, књига поезије, драма и есеја, није потребно посебно представљати љубитељима добре, апартне, духовите и модерне литературе. Добитник готово свих овдашњих најзначајнијих награда за прозу, НИН-ове, Андрићеве, Селимовићеве, Кочићеве, као и награда „Исидора Секулић“, „Борисав Станковић“ и „Стеван Сремац“, Матијевић се и прошле године, са својим последњим романом *Сусрети под необичним околностима*, нашао у најужем избору за НИН-ову награду.

И мада му је признање измакло, са становишта општијих тематских интересовања наших савремених романијера занимљиво је да се и Матијевићев роман, баш као и награђена књига Иване Димић, *Арзамас*, дотиче неких суморњих тема људске егзистенције, старости, болести, усамљености и смрти. Окосницу и једне и друге приче представља однос између мајки, сенилних и мушичавих старица, и кћерки које се старају о њима, безуспешно настојећи да их уразуме и утерају у режим живота какав, како оне мисле, приличи њиховим поодмаклим годинама (додуше у *Арзамасу* тај однос је у средишту приповедачевог интересовања, док је у Матијевићевом роману он само један од елемената сложенијег романеског заплета). Рачунајући и црнохуморне ефекте који произлазе из сукоба наизглед рационалних кћерки и њихових својеглавих мајки, сличности између ове две књиге углавном се ту и завршавају. *Арзамас* Иване Димић је првенствено лична и интимна прича, болна исповест писана у реалистичном стилу, искрено суочавање са сопственом крхкошћу и пролазношћу, у којем је тежиште приповедања постављено на психолошко преживљавање јунакиње. Насупрот томе, *Сусрећ њод необичним околностима* књига је која се, у жанру фантастике, не бави толико психологијом колико метафизичким питањима: шта човека чини човеком, шта је смисао живота, шта су права вера и истинска љубав, може ли се одолети искушењу сопствене природе? И мада је и у ранијим својим књигама, збирци прича *Прилично мртви*, романима *Врло мало светлости* и *Часови радосни*, Матијевић дотицао сва ова питања, чини се да до сад он то никад није учинио тако јасно и недвосмислено.

И у многим другим аспектима, *Сусрећ њод необичним околностима* лако је препознати као типичну матијевићевску књигу. Склон експериментисању с романескном формом, Матијевић се и овде играва с границама жанра и од приче о џангризавој, помало излапелој, злобној и чашици и свим другим греховима још увек склоној старици, Ани Жежељ, гради роман са елементима фантастике, хорора, хумора и друштвене сатире. Али, можда најкарактеристичнија особина Матијевићевог приповедања и овде, као и у ранијим његовим романима – а пре свега у његовом најпознатијем и до сад најбољем роману *Писац издалека* – јесте извесна камерност, скученост романеског простора, сведеност у броју ликова и ситуација, затвореност предоченог фикционалног света, због чега би овај роман можда најтачније било описати као *камерни роман*, кад би таква одредница постојала. Као и у *Писцу издалека*, у којем се писац шарлатан, Џони Глинтић, затвара у собицу стана у неком београдском предграђу да би, док око

њего завјају сирене, праште томаховци и руши се и његов лични и овај наш, „стварни“ свет, написао свој „роман-реку“ од три стотине и двадесет страна с којим ће се такмичити за награду Српске фабрике шећера, и у најновијем Матијевићевом роману готово целокупно збивање, са изузетком једне возње колима по улицама неименованог провинцијског града, највероватније Чачка, и једне возње трамвајем од Ђерма до окретнице на Новом Београду, одвија се у јунакињином стану, на потезу од собе до кухиње и купатила. Осим тога, број ликова је врло ограничен, нема их више од десетак и, као и обично код Матијевића, сви су они аутсајдери, чудаци и социјално одбачени појединци. Најзад, у улози личности које учествују у збивању јављају се и предмети (на пример, сат без батерија који говори Хераклитове фрагменте о вечности, времену и смислу живота), биљке (кактус и краставац), животиње (мачак Бошко), анђели, покојници и демони у различитим обличјима.

Иако је Милинко Јужни, посрнули анђеоло задужен за Моравички округ, први покретач радње и иницијатор низа необичних збивања која ће задесити недужне становнике српске провинције, ово – како каже и приповедач – „није прича о њему“. Згрешивши с неком младом лепотицом у парку румунског града Крајове, Милинку су, осим способности да се начини невидљивим, одузете све остале анђеолске моћи – „његов поглед није више био у стању да спржи, његов крик није могао да оглуви, његов ударац није мрвио камен“ – због чега је постао „уздрхтала ловина демона“. Али, пошто није имао мрља у ранијој каријери, суд небеског већа ражаловао је Милинка само на две недеље; ако му пође за руком да за то време побегне демонској потери, грех ће му бити опроштен и све натприродне моћи враћене. Бежећи од демона, Милинко се прво крије у Смедеревској Паланци, у кући једног старијег брачног пара, али дванаестог дана демони га проналазе. И док су они заузети черечењем недужних јатака, Милинко се искрада и бежи кроз кукурузе, решен да се за кратко време које му преостаје до истека казне притаји негде у свом округу, „свесно превиђајући беду коју ће свом стаду [тако] навући на врат“. У сатиричном тону, приповедач нас извештава зашто се Милинко устеже да потражи помоћ од крста, цркве и православних свештеника: „Откако су се српски попови посветили грађевинарству и другим предузетничким пословима, откако су политичарима листом качили на груди црквена одликовања, возили најскупље моделе аутомобила и у кафанама с певачицом у крилу дочекивали зору, анђеоло Милинко је озбиљно сумњао у њихову веру и реч.“ Зато је решио да свој живот, на један дан,

до истека рока досуђене му казне, повери неком обичном човеку, неком кога ће одабрати сасвим случајно, неком ко се ни по чему неће посебно истицати, и ко као такав неће бити сумњив демони-ма: старици која живи сама с мачком у оронулој кући с двориштем. Испоставиће се да је анђео Милинко направио мудар избор.

Ана Жежељ, главна јунакиња приче о анђелима и демонима, много више личи на остарелу верзију промискуитетне заводнице Маце Аксентијевић из Матијевићевог романа *Часови радосији* него на типичну пензионерку из провинцијског градића. У младости је често мењала љубавнике, отимала женама мужеве, разарала бракове, напустила мужа и кћерку док је још била у колевци. Пороци из младости не напуштају је ни у старости; она пије, пуши, очијука с начитим доктором, свађа се с кћерком и зетом, подсмева се побожној комшиници, радо се присећа својих сексуалних авантура из младости, налази задовољство у кибицовању сасвим младих мушкараца и, осим за старог мачка Бошка, нема ни трунке саосећања ни за једног живог створа. Укратко, са становишта конвенционалног морала, Ана Жежељ је грешница и то од оне врсте каквој би сваки црквени суд досудио неки врло дубоки круг пакла. Истовремено, она је и типичан јунак Матијевићеве прозе: аутсајдерка и социјално одбачена чудакиња. Матијевићеви типични јунаци, из различитих разлога, имају проблема с перцепцијом и тумачењем стварности и та њихова „померена“ психолошка перспектива представља основни конструктивни поступак у изградњи сижеа. Такав је случај и у *Сусрећу њод необичним околносћима*. Анина старачка сенилност, као и склоност да често завирује у чашицу представљају главну психолошку мотивацију за примену поступка гротескне фантастике, у којем се фантастично, апсурдно-смешно и кошмарно-гротескно, као у Булгаковљевом *Мајстору и Марјарићии*, уводе у реалистичан наративни контекст, то јест у нашу савремену стварност и користе као ефектно средство црнохуморне друштвене сатире.

Ана Жежељ се ипак по једној особини разликује од свих осталих житеља Моравичког округа, за чију је духовну добробит задужен анђео Милинко. Иако огрезла у греховима путености, Ана је у срцу сачувала сан о љубави и успомену на велику, страсну љубав из младости, песника Марјана Верговића. Песник је Ану напустио пре више од пола века. Откако је без речи ишчезао у непознатом правцу, није јој послао ни гласа о себи, али Ана га још увек воли као првог дана и упорно чека да је он позове телефоном или да се ненајављен појави на прагу њене куће. Читајући о Аниној чежњи за одбеглим песником, коју ни време ни живот нису успели да умање, читалац увиђа да она

није само ласцивна намћораста старица, каквом помало перверзно жели да се представи пред светом, већ и, рекло би се, непоправљиви романтик, неко ко чезне да сан о љубави сања до гроба. У истрајности Анине љубави анђео Милинко препознаје јасан знак чистоте њене душе. Таква љубав је гаранција да га Ана неће издати и поклекнути пред искушењима Нечастивог и изручити га његовим слугама чак ни по цену сопственог живота: „У округу анђела Милинка није било особе способне да толико воли. Она је волела Марјана Верговића искреном, постојаном, чистом љубављу и зато је анђео Милинко записао: срце грешне Ане Жежељ пуно је љубави и вере. Искрене, људске. Та љубав је неразумна, та вера је накарадна... али тако чврсту веру мало ко гаји у срцу.“ Зато је анђео чувар, Милинко Јужни, изабрао Ану Жежељ за свог овоземаљског чувара.

Док је анђео Милинко нашао уточиште у Аниној трошној кућици, демони су заузели бусију у бившој станици полиције, одакле, ослањајући се на најсавременију дигиталну технологију, успешно руководе разгранатом обавештајном мрежом. Захваљујући бројним доушницима у цивилу, Милинко је врло брзо лоциран на Аниној адреси. Нечисте силе најпре само из далека прате Ану и држе њену кућу под присмотром, али како дан одмиче и приближава се крај Милинковог испаштања, они су све ближе: круже око куће, загледају кроз прозоре, куцају на врата, траже да их пусти унутра. Демонска опсада кулминира у епизоди у којој се чини да су се све природне и натприродне силе удружиле против Ане и њеног штићеника. Сунце се помрачило, небо се отворило, киша лије као из кабла, праште громови, а ђаво доводи Ану у најтеже искушење њеног живота. Ако их пусти у своју кућу и преда им Милинка, вратиће јој младост, лепоту и, наравно, Марјана Верговића: „... живећете у кући на обали мора, сваког дана ћете добијати довољно алкохолних пића, испоруке цигарета с Кубе биће редовне... данима и ноћима ћете упражњавати секс... у кући ће ти радити сви апарати, све ће ти дихтовати како треба... функционисаће ти као под гаранцијом и фрижидер и бојлер и шпорет...“. И мада асортиман демонских понуда у транзиционој Србији није ни налик раскошним фаустовским искушењима, Ани само уз крајњи напор воље полази за руком да им се одупре. Неће она тек тако своју душу, свој *бисер вечни*, продати *крвнику рода људској* за неограничену залиху пива и дувана и нон-стоп секс на обали неког далеко мора. Неће, јер би јој се, кад би то учинила, „срце охладило и смањило“, изгубила би своју љубав и љубав Марјана Верговића, а самим тим и смисао живота: „Ако убијем анђела, залуд ће ме за руку узети Марјан, моје срце ће бити грумен угља.“



Да читаоцима не бисмо покварили задовољство читања, нећемо открити шта се на крају, пошто су одолели искушењу и успешно одбили напад демонских сила, десило са Аном и њеним анђелом. Али, осим у одгонетању самих догађаја, читаоци и ове Матијевићеве књиге моћи ће да уживају и у његовом несумњивом приповедачком таленту, као и у већ традиционалним врлинама његове прозе: наглашеном осећању за апсурдно-смешно, бесмислено и гротескно, у способности да кроз наизглед тривијалне и смешне детаље проговори о озбиљним и коначним питањима, и да у неколико потеза, готово карикирајући, уверљиво предочи неке типичне јунаке нашег доба и неке типичне транзиционе судбине. Најзад, Матијевићев *Сусрећи њод необичним околностима* у нашу савремену прозу уводи и једну нову врсту фантастике која, у промењеним књижевним и животним околностима, може успешно да замени већ помало похабани и за укус овог критичара претерано сладуњави борхесовско-павићевски фантастични стил какав се већ дуго негује у српској прози. Тражећи инспирацију на другој страни, код Гогоља и Булгакова, Матијевићу је пошло за руком да изгради једну сасвим друкчију, жешћу и урнебеснију фантастику и да у њој ефектно помеша тако различите компоненте као што су језиво, смешно, бесмислено и луцидно. Наравно, овакав приступ фантастици Матијевић је неговао и у својим ранијим причама и романима, али у *Сусрећу њод необичним околностима* она представља главни извор семантичких померања помоћу којих се гради смисао романа у целини.

Укупан утисак о књизи повремено квари извесна траљавост стила, на пример када приповедач каже да је јунакињи „њено физичко стање убијало наду да може остати жива“, мада би било лепше да је рекао да је Ана „због свог физичког стања изгубила наду да ће преживети“ или још боље „да се плашила да неће преживети“; да је „осетила кајање“ уместо „да се покајала“; да је „стакло њеног прозора то сведочило својим напрснућем“ уместо да је „о томе сведочило напрсло стакло“; или да је киша „пљуштала не смањујући јачину ни на трен“ уместо да је „киша падала несмањеном жестином“. Али, све су то углавном ситне стилске грешке, које би писац, верујемо, лако отклонио у још једном пажљивом читању. Оне битно не утичу на у целини позитиван суд о овој књизи чија је једна од највећих вредности што нас оснажује у уверењу да ипак има нечег утешног у свременој бајци о љубави и искушењу. Поготову у нашим необичним околностима.

*Љиљана Гајовић*

## МУТНО ЈЕ СВЕ ТО У НАМА

Радован Бели Марковић: ПУТНИКОВА ЦИГЛАНА,  
Српска књижевна задруга, Београд 2015.

У једној дугој реченици на 182. страни дела којим ће се бавити овај текст, Радован Бели Марковић, у свом препознатљивом маниру, каже да је за роман „... најбоље ако списатељ пусти да ствари иду како иду, а не да јунаке лично завађа и мири...“ и пушта да се роман у своме наставку сам за себе избори. Иако изгледа као да је тек успут на том месту записан, овај исказ, попут благог подсмеха, најпрецизније је одређење његовог „толковања“ о „помјетанију времена“ које траје одавно, а управо нас последњих година све више помера из тежишта.

Мними литерата Радован Бели и тобожњи историчар, емерит учитељ Сретен, воде нас кроз причу о грађењу циглане у селу Ћелије где јој место није, свако на свој начин тумачећи збивања у пишевом завичају. Читалац се креће између стварности и фикције, не сасвим сигуран шта је заправо једно, а шта друго. Разрађујући своју „зидарску метафизику“ писац нам приповеда о узалудности једне грађевине али и о узалудности разних облика људског деловања па и писања романа.

У реалистичком смислу зидање циглане је апсурд јер се гради „на месту где за циглу земље нема“, па самим тим никада неће прорадити, а од ње ће остати само необично високи димњак, „као штампарском погрешком изокренути знак чуђења“. Једина корист од тог димњака је у томе што се „с врха здања свечитавост може опсервисати“, а то је већ интригантна чињеница и за писца и за житеље села Ћелије. Јер, како поп Величко упозорава „...градитељи су се наочиглед света и с Богом поинатили, назиђујући обичан оцак преко људске мере“.

„Толковање“ Радована Белог јединствено је по начину на који овај писац успева да локалне теме узвиси до универзалних, па су се тако у његовој књизи Лајковац, Бело Ваљево, а и родно место Ћелије уздигли у „небеса за два броја већа од поднебесја са кога су поникли“. Кретање кроз фантазмагорично-гротескне слике истрајном и радозналом читаоцу олакшавају управо такве, просторне, али и временске координате којима је писац, из књиге у књигу,

годинама омеђавао Свет. Осим поменутих места, па и Павлове механе, која је почесто бивала средиште важних разговора, писцу је на располагању био читав двадесети век, сам по себи тежак, а додатно унеобичајен његовом поетиком.

И сам иронично наговештавајући да се роман *Пуџникова циџлана* стилски и композиционо „разроманио“, сам од себе „пуно оболео“, па се он, писац, нада да ће се, протоком времена, у виђењу читалаца „сроманити“, Радован Бели подвлачи тезу о многозначној сложености књиге, коју су на различите начине образлагали и бројни књижевни критичари.

*Пуџникова циџлана* премрежена је цитатима, аутоцитатима, алузијама, архетипским сликама па самим тим представља хибридную структуру која заиста, како и писац сугерише, сама себе разграђује и васпоставља. Писац жанровске конвенције узима само као грађу којом се поиграва, преобликујући у ходу, од почетка до краја, свој прозни текст. Правила су ту да би се реконструисала, у сталном напору да се избегну клишеи које она намећу. Приповедна техника, језик, стил – све је подложно ироничном обрту како би писац „свој роман могао да укрепи, у сижејном смислу...“

Око циџлане у Ћелијама рашомонски круже различита виђења једне исте приче. Лексичком акробатиком раслојавају се пасуси и реченице, промичу као у ковитлацу архаизми, дијалекатске речи и говорни клишеи. У једној реченици сударају се, у традиционалној форми неспојиви елементи, „сувопарно-административно“ и „поетско-лирско“, јер најбоља је, сматра Радован Бели, „она прича која читатеља или слишитеља, ни жива ни мртва, између два света у трепетности одржава“.

Прожимају се непрестано та два света, реални и надреални, обојени идејом пролазности, сасвим посебним доживљајем времена и простора. Тај јединствени, у српској књижевности непоновљив доживљај несталности свега, не дозвољава приповедању да се умири и уђе у уобичајен ток, већ га у чулима читаочевим раздражује и разгранавља на више страна. Свему су, каже писац, криви „пречитаност и претањени живци“. Из њих се изнедрила та дубока меланхолија задојена тамом, коју писац пригушује иронијом. Па се тако, померајући из основе тежиште приповедања и упориште ликова у „овом“ или „оном“ свету, Радован Бели изненада накратко „пробуди“ из својих „виђења“ и иронично завапи: „Манте, ме, манте ... О Путниковој циџлани и димњаку њезином развлагачим залудну наративу, док би прави писац од своје коже правео опанке.“

А баш од своје коже Радован Бели, „министар колубарске туге“, кроји јединствену мапу сећања на своје „ћелијанство“, „шумадијско колубарство“ и „ваљевство“ у *Пућиниковој циљани* затечен питањем: „Шта је заправо завичај?“ И сам себи даје одговор: „Лирична сумаглица, дубоко у нама...“, да би на једном другом месту био одређенији – „Ћелије у мом поимању, без утонуле црквице, описаног надгробника и без тог димњака, само пуста реч.“

По тој сети, која чешће него у претходних девет романа надвладава иронију, ова књига значајно је другачија. У том смислу, све оно што је било карактеристично за прозу Радована Белог – померен наративни ток, сложена композиција, специфични интертекстуални поступци, сада је, у *Пућиниковој циљани*, још израженије и залази на радикалнији начин и у портретисање јунака. Међу онима који се крећу између два света су и живи и мртви, обичан свет и познати писци и песници, вампири и једна „мртва драга“ – галерија у реалном свету неспојивих ликова.

Усред меланхоличног приповедања ођедном опет искрсне иронично, али на крају ће се схватити колико смислено питање, које нам у тренутку измами осмех: „Вране, где се побогу денуше толике вроне?“ Већ после три странице затиче нас одговор, као зла слутња, у форми питања: „Уместо врона (за које доктор Субота ‘утврђен’ бејаше да ће временом стећи статус домаће перади: кокошака, ћурака, патака, гусака), ко зна каква ли крилата пошаст овај свет очекује?“

И тако нам писац даје не само своја виђења „помјатенија временах“ већ нас и уверава у то како таква времена „отварају свакојака књижевна могућства“. А на чијој страни је истина – на страни многог литерате Радована Белог Марковића, са његовим фантазијама и „веровањем у стварне приче из измишљеног живота“, или на страни емерит-учитеља Сретена, „беспомоћног у садашњици и неснађеног у историји“, то је најмање важно. Као што се не може измерити ко је и колико од њих двојице допринео да „Путникове циглане димњак толико пусти корење и у небесо неприличито оде...“

Важна је само прича и то онаква какву ју је „према ћелијанском књижевном осећају, мутни содржај одливајући, све док зрнце истине однекуд не просине“ изаткао колубарски министар туге. Јер, као што рече мними литерата више пута: „Мутно је све то у нама.“

А роман *Пућиникова циљана* остављен је поменутиим „вранама које се у свачијој, па и у читаочевој души гнезде“. И ту остаје смирен после толико напора да се сам за себе избори, упркос „пустом глагољу илити језичком предиву“ које га је раздељивало на фрагменте.

А колико и како ће се „сроманити“ то зависи од читалаца, њихове жеље и воље да попут Радована Белог Марковића, „мнимог литерате“, поверују у његове стварне приче из измишљеног живота.

*Иван Радосављевић*

## ГОЗБА, БАНКЕТ, СИМПОЗИЈУМ!

Светислав Басара: АНДРИЋЕВА ЛЕСТВИЦА УЖАСА,  
Лагуна, Београд 2016.

Основну наративну ситуацију новог романа Светислава Басаре, *Андрићева лествица ужаса*, могли бисмо описати као неку врсту платоновске гозбе; такав опис делује, чини ми се, још тачније кад имамо у виду да наша реч гозба не представља прецизан превод старогрчког термина *symposion*, који потиче од глагола *symprinein*, што значи пити заједно. Тим изразом у антици је називан онај део гозбе који долази после јела, а чини га (мушко) дружење уз пиће, музику, плес, рецитовање или разговор. Дакле, уместо гозба, можда бисмо то примереније могли назвати пијанком, филозофском пијанком или филозофским поселом уз пиће. Симпозијаста – учесници филозофске пијанке – у овом случају су писац Калоперовић (ауторов алтер-его) и сликар Стојковић, а у извесној мери и на особено пасиван начин (као донатор неких пића и симпозијаст који читава гозбу преспава) учествује и Кукић (алтер-его, разуме се, ауторовог пријатеља Бранка Кукића, уредника *Градца*). Стојковић је домаћин, а истовремено обавља посао симпозијарха – надзорника пијанке, чија је оригинална улога у старој Грчкој била да одређује сразмеру мешања вина и воде (слабија мешавина за озбиљне разговоре, јача за пијанке више окренуте само чулним задовољствима), а у *Андрићевој лествици ужаса* он бира различита пића и одређује редослед којим их служи (мада би се мање упућеном читаоцу могло учинити да напосто дохвати флашу за флашом, редом којим му долазе под руку).

Учесници ове Басарине гозбе, опет слично учесницима оне давне Платонове, мање воде дијалоге, а више усмено есејизирају на разне теме, међу којима се истиче она насловом најављена – живот, дело, рецепција и статус *нашеј јединој нобеловца*. Међутим, читалац

никако не би требало да помисли да је ово књига о Андрићу – славни писац је овде полазна тачка, симбол, повод, дискурзивно средиште из којег аутор на све стране одашиље убојите стреле отровне и лековите сатире. Истинску тему ове књиге заправо представља иронична деконструкција (пре свега, али не само) српске митоманије, хрватско-српских одлика, односа и њихових перцепција на обема странама, те у скоро једнакој мери савремене српске културе, књижевне, масмедијске и уметничке сцене, скорашње западно-балканске историје и географије (да, и географије!), Југославије и југоносталгије, и тако даље. Ту ироничну деконструкцију Басара уобличава у „гозбене“ говоре који се нижу унедоглед, наслањајући се и надовезујући један на други по тематском или аналогичном кључу, по начелу просторне или временске блискости, по заједничким *dramatis personata* или већ по неком скоковитом мисаоном залету једног или другог гозбеника.

Њихов говор Басара натапа карактеристичним, добро препознатљивим абразивним хумором, утемељеним подједнако у слоју језика колико и у тематској и мисаоној равни. Бесне, апсурдне и лудо смешне хиперболе севају са сваке странице, аутор у текстуалној инкарнацији стварносних елемената успоставља везе које су у појавној реалности немогуће, а оне које су нам из те реалности добро знане изврће наопачке, логику поставља наглавце и из такве позиције изнова тумачи и превреднује историјске, културне, етничке, етичке и естетичке темеље наших идентитета.

(Читалац ће се сложити, ово су прилично озбиљне ствари, у чијем се осветљењу, парадоксално, указује и једна могућа слабост овог романа: симпозијарх Стојковић очигледно пића не бира у складу с интелектуалним нивоом расправе, баш обрнуто – точи жестину за жестином! Осим тога, сетимо се да је Кукић све време без свести, а у једном сачуваном драмском фрагменту бог вина Дионис говори како на гозбама треба, а како не треба пити, те препоручује само три туре – јер од четврте почиње лоше понашање, од пете вика и повика, и тако даље, све до десете, од које се губи свест, и даље нема. Да није онда Кукић, попут Платоновог Алкибијада, на ову гозбу дошао право с неке друге, где је у пићу већ одмакао? То се у тексту романа не каже. Признајем, уза сав књижевно-интерпретативни труд, ове противречности нисам успео да разрешим. Уколико нешто будем доконао накнадно, свакако ћу читаоцима дојавити у неком од наредних бројева *Београдској књижевној часопису*, на овом истом месту.)

Чак ни најбоље написана сатирична књижевност нема моћ да мења стварност, али итекако има моћ да коригује читаочево разумевање, тумачење и вредновање стварности. Зато сматрам да би Басарину *Андрићеву лествицу ужаса* требало уврстити у школску лектуру (без шале!) као књигу која ће младим генерацијама демонстрирати модел мишљења који се ефикасно супротставља свакој националној митоманији – а неће нимало шкодити ни то што ће ђаци коначно добити једно *дело из лектиуре* (нека ми аутор опрости!) с чијом ће дрском антиауторитарношћу лако моћи да се идентификују и у чијем ће читању моћи истински да уживају. (А ако овај мој предлог не прође, уживаће још више да је читају кришом, испод клупе. Па ви сад гледајте шта ћете, господо министри!)

*Соња Миловановић*

ВИШЕ ОД ИГРЕ

Дејан Алексић: У ДОБАР ЧАС, Имам идеју, Краљево 2016.

*А ноћ је долазила,  
Као што долази и сада,  
Обнављајући нејасна значења.  
(„Песма за лаку ноћ“)*

Добро је познато колико је наслов књижевног дела први, а понекад и пресудни сигнал да се за дато дело читалац заинтересује, као што се очекује да буде сабирна тачка свега што аутор тежи да изрази. Познато је, такође, да срећно одабран наслов функционише на неколико рецепцијских равни, готово увек укључујући, поред конкретне, и симболичку димензију. Нова песничка књига Дејана Алексића на ове изазове успешно одговара. Већ на почетку, комуникативношћу и препознатљивим симболима на корицама – кључаоницом на предњој, кључем на задњој – Алексић као да призива и неке мање одважне читаоце поезије да без бојазни узму песничку књигу у руке и запуте се у авантуру читања. Није ли песник управо хтео и то: да поезију приближи што ширем читалачком кругу, што је, у овим за њу оскудним временима, више него пожељан гест?

Неодређеним придевским видом (*добар*), Алексић отвара више ствари везаних за ову књигу, али и своје досадашње стваралаштво: истиче феномен времена, а тиме последично и питања бивства и (ту) бивствовања, гради везу са досадашњим својим књигама (поменимо само наслове *Свагдашњи час*, *Бити*, па и поезију за децу), акцентује, поред осталог, непресушну преокупацију – писање поезије, али назначује и неке новине – како на микроплану (структури песме, њеним наративнијим замахом и отвореним значењима), тако и на макроплану (структури књиге, у поигравању формално и поетички различитим циклусима). Колико је онда реч о сасвим обичном наслову, како се у први мах могло учинити? Колико је у њему имплицирано и преиспитивање сопственог певања, односно промена које песник суптилно уводи у своје стваралаштво? Напослетку, настављајући да негује своје главне преокупације, не изводи ли он мале, готово неприметне трикове са оним што најједноставније зовемо стварност, свакодневица, поезија, живот?

Једна од темпоралних окосница књиге *У добар час* јесте ноћ. Њоме се повезују негде више, негде мање расуте тематско-мотивске равни, присутне у сва четири циклуса: „Хајде да бројимо зрна пиринча“, „Тајни живот мртве природе“, „Само како јесте“, „Речи изнутра“. За мото Алексић је узео мисао Субшаха Кака „Спавачев поглед је у основи уточиште за несаницу“, а лунарна атмосфера повезује, од колоквијалног до симболичког плана, читаву књигу: називом песама „Ноћна стража“, „Ноћни живот кухиња“, „Песма за лаку ноћ“, „Ноћни дневник“; атмосфером (месец, зимска ноћ, јануарска светлост итд); завршним исказом последње песме: *Лаку ноћ, добри моји људи*. Дакле, ноћ има неколико лица, а да ли је она, и у реалном и у метафоричком смислу, *јрави час*, време неке више и дубље истине, тренутак када се стварност и привид распознају, или је пак *јраво време* само илузија, дочарана тајном вечности – једно је од пресудних питања које намећу ови стихови.

Ако би пак синтагма *добар час* имала значење јеванђеоске *добре вест*, та вест била би такође тек трен неке више обзване, откривеног смисла који као муња блесне у свести појединца, најчешће усамљеника или каквог изопштеника, никад светине. Штавише, гомила је потребна да би се појединац истакао, будући да је он код Алексића обесправљен. Његови, рекло би се, привилеговани ликови још од ранијих књига најчешће су друштвено маргинализовани и емотивно ускраћени, попут градске луде, лудих жена, напуштенице, стараца и старица, божјака, али и ликови другачијих судбина (некадашњи чувар забавног парка који је радни век провео у друштву механичких лутака, ноћни чувар Природњачког музеја



који наспрам себе има свет као уморног кустоса, итд). Они нису само слика друштвене хијерархије или социјалног миљеа којем припадају већ и одраз онтолошке обескорењености, коју млада стидљива грбавица симболички изражава знаковима реда и престижа:

*Нису је, сиротицу, звали на њено  
Сойсџвено венчање, ња јој остјаје само  
Да везе моноџраме на шџирканим марамицама.*

*Од џоџа су јој џрсџи хладни и бели,  
А уздах древнији од соли.  
(„Силазак“)*

Или чежња коју бесловесна Љиљушка, другачије самоће од оне која опседа мигренозне драгане освојене некада давно у тучама, познаје као вид сањане слободе:

*Недалеко од њих [сџараца из радничкоџ кварџа],  
седи у љуљашици  
И џевуши луда Љиљушка,  
И даље девојчица, али сада  
У времешном женском џелу.  
Певуши о мору које никада није  
Видела, мада зна шџа је џловидба.  
(„Прича“)*

Усамљену судбину деле и предмети из циклуса „Тајни живот мртве природе“, као и пешчано зрно у пустиловини за сопственим идентитетом у циклусу „Само како јесте“, из којег иначе и потиче наслов књиге:

*Ниџе весџи  
О мени коџи јесам  
  
Да је џусџим  
У добар час  
Преко светџа  
Хладноџ и џусџоџ  
Као мисао некоџ оца  
Коџи је џрокоцкао имање  
(„Ноћни дневник“)*

По узору на Попин „Списак“, поетски каталог истрошених, непотребних, или похабаних ствари (шешир, шестар, дугме, лула, свећа, кључеви, чвор, чешаљ, ципела, јастук) из поменутог циклуса „Тајни живот мртве природе“ (можебити навешћен већ стиховима из првог: *Моћ изјубљених ствари лежи у илузији/ Да некада давно биле су наше*), или судбина зрнца песка у наредном, „Само како јесте“ (назначен уводним циклусом, „Хајде да бројимо зрна пиринча“), антропоморфизацијом појачава етички нерв показујући не само да се на примеру употребних предмета огледа наш однос према животу, обојен трагичним осећањем, већ и да се на њима прелама наша судбина.

Као што ствари јесу нешто више од употребних предмета, што овде читамо као песникову интенцију, и игра је понекад више од игре, а та мисао у авантури читања поставља и следеће питање: није ли песник настојао да, поред осталог, исповеда и муку с речима. Како је изражена та мука када и у овој књизи Алексић делује конзистентно, или када му писање стихова покатакд оставља утисак песничке разбирлиге (посебно у средишњим циклусима)?

Иако је заправо реч о познатој песничкој теми – песми о песми, она је код Алексића изражена различитим осећањима и стањима, од (условно) дисовског заборавља, као у стиховима:

*И ти си тескобна, речи моја,  
Као зајушљива крчма  
Из које је ујраво изашао неко  
И заборавио нешто,  
Кишобран или шешир  
Или – што је вероватније –  
Једну малу љубав од дима.  
(„Речи изнутра“)*

преко библијске цене издаје, заправо сумње, кад је песник *бделац над сојственим издајама*, или када као најусамљенији човек на свету поентира:

*Дакле, ако ћемо пошито о лирици –  
Где је дрво, ти су и сребрњаци;  
Ако ћемо о сребрњацима,  
Како год да бројиш, увек их је тридесет.  
(„Најусамљенији човек на свету“)*

до аналогije како је лакоћа писања једнака лакоћи постојања:

*Писајти стихове лако је  
Колико и хранијти њишце у парку  
Крај клупе са сјајним новинама,  
Осталим иза некога ко је  
Најло схвајтио да касни.*  
(„Писати стихове“)

односно:

*А иако је лако волејти ја  
Тај живој шито се њише  
На љуљашици језика,  
Као аутистично дејте  
Међу вршним њашуљцима  
Који би веселу вечност мењали за њујак.*  
(„Сарабанде“)

Живот, дакле, дисање изнова се спознаје као чудо приче, а то чудесно средиште света треба неговати као насушност, као бригу, у хајдегеровском смислу речи. *Добар час* за такав однос према овоме свету, те, у исходишту, за песму и моћ поезије увек је, чини се, *јрави*, увек је овде и сада, у *вечности њренујка*, вели нам поезија Дејана Алексића.

*Сјојан Ђорђић*

## ЦЕЛИНА И ИДЕНТИТЕТ СРПСКЕ КУЛТУРЕ

Станиша Тутњевић: СРПСКИ КУЛТУРНИ НАРАТИВ,  
Свет књиге, Београд 2017.

У новије време јављају се покушаји сагледавања и дефинисања српске културе као целине, што само по себи заслужује сваку, па и највећу пажњу оних који суделују у стварању или изучавању свеколиког стваралаштва нашег народа. Књига Станише Тутњевића *Српски културни наратив* настала је у склопу оних активности такве врсте које се воде у Институту за књижевност и уметност на иницијативу књижевног историчара и теоретичара Милана Радуловића, о чему Тутњевић говори у напомени на

крају књиге. За Тутњевића је наведена тема била тако подстицајна да је написао дванаесет текстова од којих је начинио ову своју књигу, за коју у поднаслову назначује да је *Нацрти за садржај српској културној обрасца у свјетлу косовској наслеђа*. Поднаслов је адекватније одређење књиге, него наслов, који је Тутњевићев оригинални допринос настојањима да се нађе прави термин за означавање целине српске културе, с обзиром на то да се такав термин још није усталио.

Тутњевић најпре набраја примарна изворишта српске културе у која спадају: прастари пагански садржаји заједничког старословенског идентитета које је српска култура апсорбовала у знатној мери (више него што је то случај код осталих јужнословенских народа); заједничке корене које Срби деле са суседним словенским народима чини и ћирилометодијевско наслеђе из доба прихватања хришћанства и стварања писмености на народном старословенском језику; светосавље је кључни елемент у настајању културе са српским националним предзнаком „стеченим на достигнутом степену српске националне свијести који се изражавао сопственом државом и црквом, те богатом традицијом народног живота и стваралаштва“ (стр. 13); од тада па до краја средњег века српска култура настаје у окриљу византијске цивилизације са којом има стваралачку рецепцију и комуникацију и у модерно доба; потом су се на ту средњовековну српску националну византијску културу надограђивале медитеранска и средњоевропска културна традиција са елементима ренесансе, просветитељства, рационализма и класицизма; изграђена на свим овим основама „српска култура и књижевност спремно је дочекала нова европска поетичка књижевна струјања у XIX и XX вијеку, чијим трагом потом иде све до данашњег времена“ (14-15).

Битно својство српске културе, по Тутњевићевом мишљењу, огледа се у њеној великој отворености, што је довело до врло сложеног процеса преплитања и прожимања са суседним националним и културним идентитетима, с једне стране, а с друге, до тога да није „баш лако извршити скроз поуздана разграничења“.

У прилогу „Регенерација српског културног наратива деведесетих година XX вијека“ Тутњевић се осврће на драматична искушења пред којима се српски народ нашао од друге половине осамдесетих година прошлог века, то јест, од распада југословенске државе, када је српски културни образац „императивно и ултимативно ‘морао’ да се реструктурира и болно редуцира“. Мада се у први мах то редуцирање чинило релаксирајућим растерећењем

од свега што није аутентично и чисто српско, оно се ипак убрзо показало као „незаљечиво сасијецање и сакаћење разгранате крошње српског идентитета која је тиме постала сасвим несразмјерна дубини и раскошности коријена из кога се развила“ (40).

Други, обимнији део Тутњевићеве књиге чини шест радова о косовском миту и о његовој улози у конституисању српске културе и националног идентитета. После одређења појма и изворишта косовског мита, аутор говори о генези, односно, историји рецепције косовског мита и наводи неке од најзначајнијих истраживања и интерпретација тог мита, које су дали Стојан Новаковић, Милош Ђурић, Николај Велимировић, Јустин Поповић, Зоран Мишић, Миодраг Поповић, Јелка Ређеп и Сања Бошковић. Са своје стране, Тутњевић издваја две различите конкретизације косовског мита: једну у кључу преимућства небеског царства над земаљским, другу у осветно-ослободилачком кључу. Прва конкретизација је еминентно средњовековна и потиче из црквене књижевности, а може се оценити као статична и теоцентрична. Друга је новија и настаје у доба романтизма и плод је промене погледа на свет која је наступила у доба ренесансе, а која се огледа у преласку са средњоевропског теоцентричног погледа на свет, у коме је Бог највиша вредност, на модерни антропоцентрични поглед на свет, у коме је највиша вредност човек. За разлику од осталих европских народа код којих се ова промена догађа у ренесанси, код нас, такође под утицајем ових токова у европској култури, мења се начин размишљања, и то са извесним кашњењем, то јест, тек у XIX и XX веку. Али, Тутњевић истиче једну још већу разлику која обележава ту промену у српској култури, утолико што код нас улогу централног чиниоца не добија човек појединац, већ народ, тако да се наступајући поглед на свет може означити не као антропоцентрични, већ као етноцентрични поглед на свет. У томе је једна од посебности развоја српске културе у модерно доба. У склопу тог погледа на свет обликује се и развија слика српског народа о себи, то јест, национална самосвест. Још је важније то што се управо у том периоду превазилазе фрагментарност и неисторичност у поимању националног идентитета. На подлози модерне националне етноцентричне слике света ствара се свест о јединству српског народа и јединственом националном идентитету, у чему је косовски мит одиграо пресудну улогу.

У двадесетом веку, почев од завршетка балканских ратова и остварења вишевековне тежње за ослобођењем народа, косовски мит и у једној и у другој конкретизацији добија неке нове конотације, односно померања тежишта интерпретације. Своје анализе

косовског мита Тутњевић заснива на уверењу да је реч о облику митске свести и да се као такав најпотпуније испољава у књижевности, где по природи ствари не функционише као логична синхронизована и идеолошка конструкција, већ као митолошки и уметнички делотворна артикулација човекове егзистенције. Уколико се пак митски облици користе у идеолошке и политичке сврхе, што се неретко чини у савремено доба, чак и у неким интерпретацијама најновијих друштвено-политичких процеса и промена, онда се јављају манипулације и разне деформације, кривотворења и злоупотребе митског митолошког наслеђа. Овим упозорењем Тутњевић окончава свој преглед најпознатијих саставних елемената и актуелних тема српске културе и њене улоге у артикулацији националног идентитета.

*Драјана Столић*

## ДЕЦУ НЕМА КО ДА ЧУВА

Владимир Табашевић: ПА КАО, Лагуна, Београд 2016.

Роман као књижевни жанр јесте сложена конструкција форме која се не може јединствено дефинисати, обима који се не може унапред одредити, садржине која је широка као и књижевност сама, па се не каже узалуд да је то „протејска“ врста, по богу Протеју који је стално мењао облик да га нико не би ухватио. Роман Владимира Табашевића *Па као* (2016) изазвао је критичарско интересовање и пре него што је ушао у најужи избор за Нинову награду, мада су оцене бивале различито интониране, од позитивних до негативних. Пажња је увек важна, ваља само образложити њене разлоге, и одговорити на питање која од две интонације – позитивна или негативна, више одговара истини. За почетак, плодотворан може бити општи поглед на однос садржине и форме: у роману, који је увек конструкција, и садржина је почела да се креће у истом радијусу и да, гласно и директно, говори о животним конструкцијама које стварамо или које нам још чешће стварају други. Када се неке од створених скала-мерија сусретну, уме да се закомпликује, те се добије паклено замешатељство у којем треба разлучити ко је кога у који оквир уградио, односно заробио и да ли је неко успео да се искобеља.

Јесте тачно и то да је ово „роман о роману“, што само по себи и није новина. Тачно је и да се доста говори о генерацији у транзицији, о њеној изгубљености, поготово о револуцијама које полако грицкају своју децу, али посебност делу дају интензитет и карактер личног бола и празнине који нагоне на сурово задовољство да се нека рањена места притискају до крви, као што јунакиња Ана у роману ивице пронађених фотографија забија себи испод ноктију, и тим повећавањем физичког бола успева да пресели онај примарни, емотивни, који је изазвало разочарење пошто је открила тајне и неповратно детронизовала старца о којем се стара. Главни носилац вербалних самоповређивања и одлучни откривалац скривених костура нечијих прича је млади Емил, тзв. Ghostwriter, привремено изнајмљени писац на задатку исписивања животног дела остарелог социјалистичког пуковника. Врло брзо Емил, паралелно и самоиницијативно, постаје прави „дух“ (енгл. Ghost), скривени аутор, који на свом *духовском* кружењу оживљава и друге, туђе приче које се успут отварају. Тешко је бити дух, готово невидљив и толико променљив да није сигуран чак ни у сопствено име (Миле или Емил), и зато није ни чудно што снажно жели да се од тог несувислог лебдења негде учврсти, нарочито ако је та лука лепа као што је лепа поменута девојка Ана. Емил је дух који се не плаши да први на мети буде он сам, односно да и себе погледа колико може, а не да бежи од огледала као да је вампир. Његове речи зато не треба да буду уравнотежене и паметне, већ, како и доликује поштеностом духу, сабласне, конструкција не мора да буде складна, већ приметна, својом асиметријом и изненађујућим звуцима.

Постоји основана сумња да се људски лебдећи духови најлакше рађају у крилу сопствене породице, и тако је и у овом случају. Породична прича јесте оно што тој, некако нахереној конструкцији пружа коначни облик који се убедљиво оцртава када се мало удаљимо; она се открива постепено и употпуњава када отац, онај прави, додаје последњу греду тј. реч тој грађевини. Он то чини одмах након исказа своје жене и сина, па се породица која никада није била на окупу среће најзад на страницама исписаног текста. Нешто не треба сметнути са ума: очеве речи нису тек глас из гроба, опроштајно писмо онога ко се бацио у „мутно Дунав“. На први поглед се чини да се различити гласови смењују, те да је само требало сваком дати одговарајући простор. Ниједан од „нових“ гласова није објективнији од претходног, јер је реч о различитим транспозицијама свима надређеног приповедачког гласа који се заодева у различите форме, не би ли на најподеснији начин доградио оно

што је започео, а то је бојење најдречавијим фарбама сваке вештачке/извештачене, лажне схеме понаособ.

Сличан глас начуо се и у претходном Табашевићевом роману *Тихо њече Мисисии* (2015), невеликој књижици која се суверено наметнула читалачкој пажњи, одмах постала кандидат за књижевне награде (Нин), неку и добила („Мирко Ковач“), и, што је најважније, прекорила јавно занемаривање поезије која мора да се открије и у прози како би стекла фамозну позорност публице, будући да је Табашевић тада већ имао немало песничко искуство (збирке *Коа-иулум*, 2010, *Трајус*, 2011, *Кундак*, 2012, *Хрвајски кундак*, 2014).

У *Мисисиију* породица такође није на окупу, мада јесте у фокусу, а њени расцепи у потпуности испуњавају наративно језгро, које је због те доследне компактности (концентрација пукотина) и морало бити уочено. Кроз породицу се могу преламати историјске околности, од „слетова до ратова“, лако је нагризају немаштина и машине система, али много су подмуклији кварови који постоје у међуљудским односима и слабостима, случајностима и грешкама. Чешће се дешава да су нити љубави слабе да је повежу, а да су јаки непосредно и неиспуњене жеље које је уништавају. Роман чини ретроспективни низ слика о јунаку Денију који се отвара у тренутку када је тај Дени одрастао, привлачан и на први поглед самоуверен, препуштен једноставности простог телесног постојања и површног друштвеног уважавања (Дени је на мору где се излежава и открива случајним комшијама на плажи своје пливачке способности). Нико тада не може да разуме и уочи шта за њега значе скок и урањање, и колико је вода важна. Дуга реченица, њено упорно ломљење на низ саставних делова, који имају функцију да одиграју своју улогу у постизању ритма, чији је основ контрапункт, усмерене су ка што сировијем приказу ствари, када се, готово истовремено, иста појава и појам афирмишу и негирају, огољавају до баналности и одмах увијају у метафору. Што је, у ствари, врло блиско Табашевићевом поезији. У таквом контексту мотиви попут воде, неба, птица могу комотно да се угнезде, јер неће, уоквирени депатетизацијом, постати отужни, пошто су врло стварни, а у томе је важну улогу, слуги се, одиграла поезија. Представљање света, значења и односа најмањим бројем помоћних књижевних средстава (сижеом, ликовима и др.), односно њихово именовање језиком самим и његовим украсима, реализује се у поезији. Овде се поезија потрудила да каже да је за јунака вода други елемент по важности, јер је то оно што ослобађа, доноси лакоћу тела и подсећа на очишћење, а да је права слобода од материје тек у ваздуху, односно у летењу. Поетски помоћници, као



што су ритам, метафоре и понављања добују да бисмо се припремили за ту наводно једноставну чињеницу: на рингишпилу дечак моли оца да уплати још једну возњу („хоћу још један круг да летим“), пошто је лет оно што осмишљава живот, а очева љубав оно што даје кованице за још једну возњу. Није реч о симболици, већ о живљењу и љубави, а симболи треба томе да се прилагоде. Дакле, постоји завист према птицама, које су пре свега жива, перната, летећа бића, а ако њих већ нема на видуку, могу да послуже и рибе. Последње реченице *Мисисипија* са приказом умрлих пастрмки које су „упаковане“ да би некоме донеле спас, чине велико финале романа којим се интегришу до тада разуђени рукавци, а где доминирају очеви који морају да раде, због чега понекад и страдају, масовне смрти и неизбежне историјске околности.

У роману *Па као* слични *кобајаји* симболи, материјализације најличнијих преокупација поново су опипљива птичја бића. Људске жеље се могу уз мало труда лако схватити, болови су неретко једноставне појаве, као уосталом и саме птице. Проблем настаје када су нас околности навеле да се стидимо сопствених детињих жеља, а још је горе када почињемо и сами да им се ругамо како су глупе и наивне, и притом имају незгодну навику да нас опседају. Док ради код пуковника, сипа јед, жуч и презир према „олињалом којоту“, размишља о неговатељици Ани и о њиховој љубавној субверзији иза леђа и некако у инат дотичном којоту, Емил свако мало чује птице, које, каже у једном поднаслову, мрзи. Да те „птице птичају“ јесте звучна, мада више звечећа јунакова вербална доскочица, као што су и „паранојеви“. Све би и даље одзвањало језичком игром да птичице нису решиле да поново кажу нешто о себи: у причи о пуковниковом другу Роберту кога неочекивано боцка поглед на празан кавез у полузапаљеној кући негде у блату ратишта из деведесетих, или најзад она мала птица по имену Света коју је Емилов очух пустио да побегне. Тако се открива да су језичке конструкције и доскочице вештачка надоградња, механизам исказивања фрустрације која почиње да мрзи оно што воли ако не може да га има. То су жиже конкретних животних искустава које је књижевност уочила, згрудвала и показала, и које случајно личе на птице. Оне су у себе усисале најважније животне сокове саздане од наде и вере, лепоте и нежности, или од незграпних страхова и склоности ка бежању, као у случају великих нојева, који и не могу да лете и забијају главу у песак.

Унеколико *Па као* чине концентрични кругови око појединих ликова, као око малих сферичних кавеза из којих су птичице отперјале. И чини се као да су мање више сви заокупљени изгледом

кавеза који одавно нема суштину, у које на силу угуравају прво што им допадне под руку, а то најчешће буду сопствена деца, која су физички најближа, притом најмање способна да се бране. Пуковник је зидао кулу од моћи и осионости, лажне силе, кријући да му је недостајало нешто што се на први поглед лако добија као што је син, његова жена је беду свог живота хтела да надокнади својом мученом кћерком, несрећна заљубљена учитељица је од кратког љубавног сусрета исконструисала трагичну причу, у коју је саму себе уплела, Анин отац је пуковникову комунистичку крлетку, већ зарђалу и празну, само заменио другом националистичком. На другој страни, Емилов отац је желео да мрежом уметничке интуиције ухвати живот који му се учинио стваран, али је разумео само ту мрежу, а не оно што треба да ухвати. Није му се допало оно што је на крају извукао на обалу, и одлучио је да га остави, наводећи жену да и сама прави мреже у које се као кучину заплео сопствени син који мора да постане уметник. Емилов отац је кључна фигура, попут Романа у *Мисисийију*, па је његова реч, како и треба, последња. Та реч је најдаље и најискреније отишла у покушају разумевања пакла, који је колоплет лудила у којем добро постоји само кроз зло: „Ја волим тако што мислим о томе како недостајем некоме кога волим. Некога волим само због тога (...) Тек тад и тек тако, постојим. Тек кад ме нема.“ Кад је тако, ко онда чува децу?

Деци преостаје језички андерграунд, тражење скривених кутака у којима ће наћи комад мира колико је то могуће, иако јесу унапред осуђена на пропаст, погибел и трагедију, пре свих Емил и Ана. Могу евентуално да имају у неком тренутку спреман одговор, онај брзи „ритерн“ на предлоге олињалих којота. Пуковник је пожелео да се то сјајно дело у настајању које *као* пише Емил зове *Пакао*. Емилов одговор – разлагање речи на *Па као*, јесте поново језичка досетка, унижавање појма који је смисаоно оптерећен, његово претварање у колоквијалност, што треба да укаже да је проблем у ономе *као*, тј. у животу који то није, а претвара се да јесте. Може то да постоји и као питање транзиције, да опстојава кроз упечатљиве социјалне мотиве (рударска заједница у којој је Емилова мајка одрасла, Романо који је у *Мисийију* чистио базен у богатој кући), али све то није довољно да се сагледају дубине Инферна. Оне леже у зачараном пакленом кругу у којем се испоставља да је произвођач мржње и несреће некаква љубав.