

Драјана Сјолић

ХИЉАДУ И ЈЕДНА РЕЧ

Давид Албахари: ДАНАС ЈЕ СРЕДА,
Чаробна књига, Београд 2017.

Остарелог и од Паркинсонове болести оболелог оца, његов син, и сам у на прагу старости, почиње да негује, прати на дугим, терапеутским шетњама, постепено откривајући непријатну породичну историју, што треба да донесе разјашњење, стога ваљда и олакшање за све оно што је чланове породице годинама притискало. Испричана гласом сина неговатеља, прича би могла да буде прочитана и као микросвет у којем се преламају и, у својој погубности и бесмислености откривају, велики историјски догађаји. Попут два перипатетичара, окружена колонадом дрвећа на Дунавском кеју у Земуну, отац и син у роману Давида Албахарија *Данас је среда* разговарају, расправљају и убеђују се, и чини се да покушавају да „породе истину“ о смислу онога што се десило, односно да страдањима, боловима и, најзад, понижавајућој болести која је оца задесила подаре некакво тумачење.

Да је само у питању породична археологија, која пажљиво скида слојеве времена и сећања и бори се са деменцијом да би дошла до фосила истине, било би довољно да се овај роман, изведен сигурном руком приповедачког мајстора, коју ниједна болест, па ни Паркинсон лично, не може да поколеба, са задовољством чита. Албахари је, међутим, стваралац „варљиве једноставности“, посвећени проучавалац могућности и још више ограничења приче. По читавом опусу расута, захваљујући труду приређивања понекад

и сакупљена (*Проза о њрози: фрајменџи о крајкој њричи*, прир. Драган Бабић), Албахаријева разноврсна посматрања кратке форме, односно приче као вида људског исказивања, никада се нису преварила да пруже коначну формулу писања, већ су застајала на кораку који је означен и у претходном роману *Животњско царство*. Када наратор заврши своју причу, његова пријатељица мирно констатује да је то његова верзија и ко зна да ли ће чути „ону стварну, ону праву“. Примедба која је у приповедачу почела да отвара рупу сумње, једина је чврста тачка, јер су приче пре свега *нечије*, а тек онда *о нечему*, и тако је и у роману *Данас је среда*. Потресна и узнемирујућа, прича о човеку који је најпре био свемогући официр Озне, потом немилосрдно мучени носилац голооточког камена, а у осталим периодима и неподношљиви кућни тиранин, могла би да покрене мноштво питања, од којих се најгласније намеће оно о смислености догађаја, о казни и испаштању, коју доноси судија под именом Паркинсон. Назнаке и нису можда видљиве на први поглед, заварани причом, не увиђамо одмах чија се прича гради, а она није о оцу, ни о родитељима, нити само о односу према њима и разумевању свега што се догодило. То је прича о сину, односно о потомцима, онима којима је остало да протумаче трагове и да споје расуте делове живота како би видели сопствени портрет. Онако како син поступно чита породичну историју, замућену од дугог времена и јаких емоција, тако и читалац, и то само ако уме да гледа читаву реченицу која почиње од субјекта, полако упознаје и главног јунака, онога који, бар када је реч о причању унутар романа, носи највећу одговорност, дајући нам своју верзију приче. Јер друге приче не може бити, већ само те личне, појединачне, непоуздане, која снагу и истинитост има ако од своје непоузданости не бежи.

У сложеном односу према оцу, у збуњености и затечености пред оним што он говори или прећуткује није једноставно разабрати се, и приповедач се довија како зна и уме. Најчешће посеже за: понављаним фразама („хиљаду пута сам му рекао /.../ и хиљаду пута је он обећао да ће то учинити“), намештенom, готово комичном патетиком („/.../ сузе одлећу са његовог лица попут јутарње росе са умаласаних власти траве“) или некаквим псеудо закључивањем („Брига је двострани процес и подразумева одсуство себичности која иде уз једнострану, личну бригу која нема времена ни за кога другог осим за себе“). Звучи компликовано, али заправо је једноставније и блискије него што на први поглед изгледа. Реч је о уобичајеном арсеналу који се у свакодневици користи када се хватамо у коштац са неком причом из живота, чиме кријемо праву

причу која кључа у нама. Готове вербалне формуле јесу овлаш оцртане линије чија је намена да што безболније уоквире белину унутар скице, која би без тих, каквих-таквих, оквира остала потпуно аморфна и неупотребљива. У роману се, постепено, ти кроки потези подебљавају како би се, колико је могуће, осенчила и уобличила прича.

Прецизније, улога овог језичког инструментаријума јесте и да створи отклон онога који говори према предмету о којем се говори, да анестезира емоционалну потресеност и да изгради потребне одбрамбене механизме. У томе много помажу подсмех и неодољиви хумор, који се испољавају у значајном броју варијетета, од директног („/.../ он покушава да буде строг и да ме мрко гледа, али болест му је уочила црте лица и он сада изгледа као расплакани клоун /.../“), до суптилне комедије забуне („Умрла му је мајка /.../ Па колико година је она имала?“, „Не, није то била његова мајка“, пожурио сам да објасним /.../“). Комично, пажљиво разасуто по роману, засновано је и овде махом на вазда продуктивном судару неспојивог, на механици тела, на несагласју реченог и учињеног, почев од детаљно описаних очевих падова, неспретности и физичких мука до којих долази када он помисли да је спретан и способан, до сучељавања наративних целина када се скоковито и иронизујуће један приповедни ток замењује другим, као што је то Албахари врло упечатљиво чинио у *Гецу и Мајеру*.

Као на сваком трусном подручју, и на овом емоционалном, заштитна кора је танка и подложна пуцању, а добар писац нагло прављење пукотина и неукротно шикљање садржаја уме добро да контролише. Повремено, син износи тврдње које звуче другачије и које најзад и показују где лежи кључ, тј. где ври. На једном месту он каже: „Али ја сам га знао, био ми је отац, његово тело било је моје, као што је моје било његово (...) ћелија не лаже другу ћелију (...).“ Непосредно пре тога, отац је изговорио необичну, али за детекцију тачке врења подједнако важну реченицу: „(...) јер нема ноћи, ако је то нека мера, у којој се разна лица не појављују иза сваког завијутка у мојим сновима“. Реч „завијутак“, у овим околностима, заправо помаже да се изађе на чистину. Тешко да би члан Озне, који једва да је у животу прочитао две пропагандне брошуре, користио такву реч, као ни многе друге, које му син приписује и којих, како се приближавамо крају романа, има све више („/.../ а онда изненада, тачно на пола пута, губим ослонац, зањишем се као крошња на ветру /.../“). Албахари није имао илузију да приче одговарају ономе што називамо истином, само је потребно да се постепено, средствима

нарације (а како би другачије) тих илузија ослободи и читалац, који, ако је на почетку и мислио да ће слушати нечије сведочење о томе шта је неко *заиста* рекао, треба на време од тога да одустане. Истина је само та да неко прича *своју причу*, користећи понеки камичак стварности, уобличавајући га по свом нахођењу, у овом случају кроз полуизмишљени дијалог.

Зашто би се измишљао дијалог? Разлог је увек дубоко личан, нечија интерпретација говори више о ономе ко интерпретира него о интерпретираном. Оно што је већ било наговештавано, нераскидива повезаност са оцем, доживљава свој климакс на крају, који доноси условно разрешење. До тога није довела прогресивна очева болест, већ речи које су потпуно разориле однос. Речи које је било немогуће обуздати довеле су до тога да син, на очево готово подругљиво питање – зар би он насрнуо на „своје рођено“, одговара да му и то изгледа могуће после свега што је о оцу чуо. Породица може да постоји на много лоших начина, али је најгоре када однос оца и сина доведе до међусобног потпуног порицања, до уништења себе кроз уништење другог. Зато на самом крају, када оца одведе медицинско особље, никада не сазнајемо за његову смрт, већ се говори о нестанку. Није смрт страшна, већ оспоравање суштине онога што родитељ јесте, јер тај процес, као најотровнији цитостатик, не убија само једну особу. Иако је поуздано непоуздан, што поштено признаје, приповедач долази до сазнања да када нестане нешто болесно и нагрђено што је у овом случају отац, не физички, већ као појам, са тим одлази и огроман део сина, јер ћелије не могу да лажу. Оно што остаје после тог нестанка можда може да се попуни причом, хиљаду и једном речју које би да „заварају крвника“, додуше знатно перфиднијег, јер има тамно лице празнине.

Роман *Данас је среда* већ сада може заузети посебно место у Албахаријевом респектабилном и јединственом опусу. Не заборављајући никад колико је свако причање несигурно, показујући *иш* одлику до крајности огољену, Албахари успева да открије и домете тог несигурног оружја. Иако личи на играчку, на неку дрвену пушку, на чију озбиљност не може да се рачуна, прича стиже до егзистенције саме, до стања човека као појединца, који не престаје да буде члан заједнице, биће породично и историјски условљено, и приказује, ненаметљиво, тобоже лежерно, колико је снажно, тешко и универзално препознатљиво то упаљено језгро које се у човеку крије. Уосталом, и када кренемо од најубичајнијих фраза као што су „добар дан“, „лепо време“ или „данас је среда“, можемо отворити, ненамерно, читаву једну причу.

Михајло Панџић

У СВЕТУ, ИЗВАН ЊЕГА

Гордана Ђилас: СВАКИДАШЊИ ХЛЕБ, Дијак, Прибој 2018.

Мало је артефаката у поезији Гордане Ђилас. Мало је, речју, у њој сигнала и предметности данашњег света. Мало је и литерарних референци, иначе тако честих у модерној поезији. Тек ту и тамо, спорадично, у новим и старим лирским кантиленама Ђиласове одсевне алузија на понеки стих или тон из корпуса старије традиције, више као знак да је и он део песникињиног слуха, и као доказ сазнања да се упркос оглашеном (и базичном) лирском солипсизму не може певати сам, јер поезија је у основи одазивање и на свет и на колективну поетску меморију. И стога је тих неколико „лаких“ песничких подсећања на Стерију, Поа, Лазу Костића, Диса и Десанку Максимовић, у тој хотимичној сведености, такође индикативно за изрицање општијег читалачког суда о књизи стихова *Свакидашњи хлеб*, састављеној од педесетак песама махом исте, стишане, најчешће меланхоличне интонације, а лирика и меланхолија, зна се то откад се пишу стихови – дакле, од зоре света! – постоје у узајамности индукције: не може се бити лиричар, а не бити меланхоличан, као што је и меланхолија често и пречесто покретач молског певања. И, не на последњем месту, мало је у песмама Гордане Ђилас аутореференцијалности која је по одавно установљеном обичају у наше време премрежила књижевну имажинацију, па је данас тешко замислити писање које се, напоредо са радом маште контигентно не пита и о сопственој форми, смислу, разлозима, намерама, сврси или циљу. Ни то, наравно, никако не може бити случајно, јер се у овим „нашим данима“ пише више него икада, у околину се по некој заумној механици свакодневно изливају бестежинске тоне песама, прича, романа и драма, без јасног и недвосмисленог одговора „нашто то и чему“.

У поезији, што је такође старо знање, одсуство делује интензивније од присуства, наговештај је по правилу сугестивнији од непосредног именованја. И овај малопређашњи „попис изостанак“ карактеристичних црта знатног, па и магистралног дела песничтва послебодлеровских времена (херметичност, каталогизација, цитатност, аутореференцијалност, тематизација самог стваралачког чина...) из поезије Гордане Ђилас, који се, уз нијансе лаких

промена, огледа у готово свим њеним књигама, указује да она, што спонтано, али делом и вољно, освешћено, бира „супротан смер“, враћајући се древном песничком настојању да речима изрази што чистији и што непосреднији доживљај себе у свету, или света у себи, при чему су и онај који тај свет доживљава (лирско „ја“) и сам предмет доживљаја (амбијент у који је субјекат уроњен и њему подложен) у сталном процесу дефинисања, у треперењима свести које се манифестује у емоционално осенченом језику. И стога први утисак првог читања већ првих песама из књиге *Свакидашњи хлеб* говори о постојању емоционалне основе као ултимативног полазишта у грађењу стиховног низа регуларне прозне синтаксе, што неспорно указује да песникињу више занима настојање да речима објуми одговарајуће душевно стање него да истражује у језику, да га церебрално конструише или са њим врши експерименте, што је такође у знатној мери обележило модерно песничко искуство, нарочито његово авангардно крило. Гордана Ђилас, међутим, тежи обликовању непомућеног, рекло би се, дестилисаног доживљаја, и свака њена песма, по неписаном правилу, неизоставно образлаже подстицај због којег је написана или описује стање или час у којем је изазвана. Песникиња, увек отворених сензора, увек спремна да се суочи са светом, противно такође стално активном настојању да убегне из њега, у том наизменичном кретању „према“ и „изван“, сабира своје чулне сензације, и од њих гради своје песме, махом дужег даха, једноличне интонације са финалним исказима који су у основи сведени увиди у одговарајуће призоре или коментари на њих, емпиријски закључци или, „исто то, само мало друкчије“ – радом времена освојене и усвојене животне констатације.

Као код неког старог (јапанског) песника, који се није занимао за историју, ни за било који други наметнути, усвојени, артифицијелни вид човековог присуства у свету, већ, пантеистички, за његов положај колико у летњем пљуску толико и у вечности, под звездама, и Гордана Ђилас у *Свакидашњем хлебу*, као и у својим ранијим збиркама које, ево, граде ненаметљив али обавезујући песнички опус, управо настојањем да се „стари начин“ и „супротан смер“ одрже у животу и у трајно активном деловању, понајвећма говори о елементарностима и као сваки лиричар слика речима, призоре из природе, доба дана, сусрете и разговоре, увек линијом „од споља ка унутра и натраг“, па се може са извесношћу рећи да и њена лирска песма настаје као траг или резултат тог осцилирајућег кретања ка свету и одмицања од њега. И све у тој поезији има подједнаку важност, сваки детаљ гради целину и чини је онаквом

каква уистину јесте: људи и птице шареног перја, трешњин цвет, мајка, вода у устима, обраћање самој себи... све то твори „свакидашњи хлеб“, како саме песникиње, тако и људи који са њом постоје или су постојали у заједничком свету, не увек гостољубивом, али увек извору „животних радости и тешкоћа“, како би рекао други наш савременик, Мирослав Максимовић. Књига *Свакидашњи хлеб* компонована је путањом постепеног уласка у свет, преко описа природе и њој припадајућих феномена, што је стајаће својство поезије Гордане Ђилас, потом учешћа у њему (суочавање са другим људима у разумевању и неразумевању, у напору да се оствари немогућа љубав или нека друга емоционална размена), до постепеног повлачења из њега, односно самосасређивања и самообраћања у којем лирски глас остаје сам пред собом, и сам са собом, затечен у неодговорљивом, монололично, аутодијалогично па и полилолично постављеном питању: – „ко сам?“, кључном разлогу писања поезије било које врсте или градивног усмерења.

Да, лирска поезија Гордане Ђилас и у књизи *Свакидашњи хлеб*, пуној овладаног искуства, писана у часовима када је пут већ претежним делом пређен, настаје онако као што та ирационална, а тако важна људска потреба за трансцендирањем у језику и самоизграђивањем и изражавањем њиме и у њему, настаје онако како једино може настати – решавањем наизглед једноставне, а заправо врло сложене једначине, у којој се базични *осећај* преображава у *слику* (поезија Гордане Ђилас је у том смислу еминентно феноменолошка, она запажа, уочава и описује најразличитије појаве, и тим запажањем их осведочује), да би се тај процес завршио у *мисли*, у оглашавању неког става који опет води до генералне афирмације: јесте, постоји свет, и, да, да, да, „ја“ постојим у њему, ма какав он био и ма ко и ма какав био тај „ја“. У настојању да се та и таква алхемија бар донекле расветли, а кључ одговора увек је крајње индивидуалан и непоновљив (зато су песници „чуђење у свијету“), настају и сугестивне песме Гордане Ђилас, речено језиком старе, овде примерене критике, „искрене и непретенциозне“. И стога прихватљиве, упркос томе што припадају прастарој, на први поглед би се рекло, анахроној душевној картографији. Али, на срећу, само на први поглед. Други ће отворити пут до средишта, у само срце ствари.

Дејвид А. Норис

ИСКУСТВО РАТА КАО КЊИЖЕВНИ ДИСКУРС

Дуња Душанић: ФИКЦИЈА КАО СВЕДОЧАНСТВО.

*Искусство Првој светској рата у прози српских модерних,
Досије студио, Београд 2017.*

Изучавања српског модернизма обично су усредсређена на језичке и стилске иновације, показујући како су српски писци у свом трагању за новим формама експресивног књижевног језика били у складу са сличним токовима другде у свету. Српски писци понудили су и радикално иновативне наративне моделе и тако увели нов приступ роману, што је било са одушевљењем прихваћено од једног дела читалачке публике и жестоко критиковано од стране конзервативније настројених као чисто формална промена којој недостаје свака стварна суштина. У том погледу, период који је у својој књизи изучавала Дуња Душанић не разликује се од других периода културне трансформације у српској књижевној историји. Време је подржало оне који су били за промене. Данашња књижевна историја види у српском модернизму можда најзначајнији тренутак у којем је српски књижевни језик задобио своје дуго очекивано место у европској породици националних књижевности и узео учешћа у савременим светским токовима. Међутим, Дуња Душанић анализира остварења српског модернизма из другачије перспективе, дајући тако свој допринос разумевању бројних начина на које се српска књижевност између два рата укључила у европску мрежу књижевних култура.

Новина њеног приступа је у фокусирању на анализу фикционалног представљања Првог светског рата, што је тема и дела многих других европских и северноамеричких писаца током двадесетих година прошлог века. Такво истраживање води је и питањима о утицајима ратног искуства на интеракцију модернизма и историјских промена. Та интеракција тиче се начина на који су се писци суочавали са кошмарима историје, њихових покушаја да артикулишу властити доживљај њене деструктивне моћи на књижевном плану, па чак и њиховог сложеног односа према књижевној традицији. Прихватајући те велике изазове, Дуња Душанић истражује српске књижевне текстове у компаративном оквиру и проширује своје научно поље на општије проблеме културне размене и релевантна питања књижевне теорије.

Камен темељац студије Дуње Душанић је у сложеном и проблематичном питању односа између уметничке фикције и сведочанства. Како она пажљиво објашњава у свом уводу, та два појма користе се антитетички, будући да уметничка фикција представља један свет који не постоји изван свог текстуалног оквира, док сведочанство пружа доказе којима се потврђује истина о нечему што се стварно догодило. То су два дискурса који су тесно повезани, иако се односе на различите онтолошке нивое. У својој даљој аргументацији она се окреће нарочитој природи споразума између читаоца и књижевног текста, којим читалац прихвата двосмисленост фикционалног статуса дела и његовог привидног коришћења референци на стварни свет, аналогну функцију књижевног дискурса у представљању рата као таквог и употребу језика у фикцији ради произвођења оног што је Ролан Барт назвао ефектом реалности. Њено суптилно комбиновање теоријских аргумената илустрованих примерима узетим из српске књижевности уверљиво показује 'аутентичност приче' у књижевном тексту, која није једнака веродостојности историјског сведочанства, али ипак има валидност дискурзивног догађаја који даје информације о доживљају неког тренутка из историје.

Целокупним својим истраживањема ауторка показује да се та аутентичност не заснива само на једном појединачном опису у роману, већ на циркулацији свих облика дискурса, укључујући и књижевну традицију која учествује у креирању ширег одзива савременика у датом историјском периоду. Важност књижевног текста није у томе да ли представља или не представља истиниту или тачну слику оног што се догодило већ је у томе што је то чинилац који обликује наш одзив на стварни догађај. Вредност рада Дуње Душанић је у њеном разрађивању и теоријских и емпиријских доказа који поткрепљују такво гледање.

Емпиријски показатељи дати су у трећем, четвртном и петом поглављу књиге, где се разматрају дела Милоша Црњанског, Иве Андрића и Растка Петровића посвећена Првом светском рату. Црњански је био насилно мобилисан да служи у војсци која се борила против свога народа. Најпре је неко време био војник на галицијском фронту, затим је, после тешке болести, принудно радио на железници у околини Сегедина. Као припадник Младе Босне, Андрић је ухапшен после Сарајевског атентата и провео је први део рата у затвору, да би нешто касније био интерниран. Растко Петровић, најмлађи од тројице писаца, потиче из старе београдске породице. Проживео је албанску голготу са седамнаест

година, а са Крфа је отишао у Француску, где је завршио гимназију. Сва тројица су били сведоци рата и могло би се рећи да, узети заједно, представљају неку врсту оличења војничког, затвореничког и избегличког ратног искуства. Сваки од њих је на свој начин доживео трауме тога рата.

Ова три писца разликују се по својој поетици и књижевном стилу, као и по свом схватању вредности књижевног канона. Међутим, сваки од њих био је свестан катаклизме ратних година и веровао је да књижевност има обавезу да реагује на последице свега што се дешавало на личном и на колективном плану. Истина, они су своје књижевне реакције обликовали на различите начине. Убеђен да послератна стварност захтева нов језички израз, Црњански је у *Дневнику о Чарнојевићу* прекорачио границе традиционалних књижевних форми и идиома, како би његов приповедач могао да говори о искуству рата без класичног приказивања ратних догађаја. Када је реч о Андрићевој прози, Дуња Душанић фокусира своју пажњу на артикулацију индиректног представљања сведочења о рату у његовим делима. Његов *Ex ponto* исказује емоционалну трагедију непосредно после Првог светског рата. У последњем делу романа *На Дрини ћуџија*, Први светски рат ће доћи у Вишеград мимо воље његових становника и оставиће велик траг на мосту. Рат је, код Андрића, искуство које не може да пронађе свој језички израз; оно мора, бар до неке мере, да остане прећутано. Петровић је, према ауторки, артикулисао трауме повлачења кроз Албанију и двоструког избегличког живота у многим својим делима, како у поезији, тако и у прози и есејима. Неки битни елементи његове поетике развијени су управо у покушају савладавања последица искуства из Првог светског рата, што може да се односи и на Црњанског и Андрића.

Књижевна заоставштина ове тројице писаца, кључних за српски модернизам, показује трајну важност коју је рат имао за генерацију модерниста. Исто се десило и са другим европским књижевностима, као и са североамеричком књижевношћу. Дуња Душанић у своје истраживање често уводи компаративни оквир, разматрајући, на пример, сличности између Црњанског, Џемса Џојса и Т. С. Елиота, Андрића и Томаса Мана или Петровића, Езре Паунда и Д. Х. Лоренса. Она истиче да се разлике какве постоје унутар модернистичке генерације у Србији могу наћи и другде и да су оне једна од карактеристика европског модернизма. Модернистички оријентисани писци изазвали су сличне промене у српској књижевној култури као и у другим срединама управо својом

реакцијом на Први светски рат и, што је још важније, својим искуством суочавања са историјом и другачијом улогом индивидуе у историји у времену када појединац на својој кожи осећа додир катастрофе која угрожава толико живота.

Студија *Фикција као сведочанство* не само да компаративно третира проблем књижевног модернизма већ преиспитује и полемичка питања која се тичу неких конкретних дела српске књижевности. Ауторка разматра питања која су покренули Никола Милошевић и Новица Петковић у вези са идентитетом приповедача романа Црњанског *Дневник о Чарнојевићу*. Међутим, она уверљиво показује да ствар није у томе да се одлучи да ли је то, са једне стране, Чарнојевић или, са друге стране, Петар Рајић. Двосмисленост о којој је реч уписана је у семантички оквир самог романа; она је део кризе идентитета у посебним историјским околностима Првог светског рата. Ауторка се такође супротставља тврдњама Марка Ристића које се тичу Петровићевог прерађивања романа *Дан шестии* и политике писаца те генерације. На тај начин, њен рад обухвата и унутрашња питања саме српске књижевне културе која су била предмет живе академске расправе и места те културе у ширем контексту европског модернизма.

Дуња Душанић је написала смело и амбициозно дело, базирано на брижљивом истраживању примарних, као и бројних секундарних извора. Њен рад унапређује наше разумевање српског модернизма, његовог места у европској књижевности, односа европског модернизма према Првом светском рату и општег представљања рата у књижевности. То је дело које има велик значај за компаративну књижевност и српске културне студије. Оно доводи у сумњу наше претпоставке о односу књижевног дискурса и документарног сведочанства као о књижевнотеоријском питању, нудећи и дубинску критичку анализу и разложне закључке који се тичу књижевних студија уопште. Посебно, ово дело садржи и неке веома провокативне увиде у композицију и значај ратне књижевности. Без икакве сумње, књига Дуње Душанић представља изузетно важан допринос нашем разумевању ове књижевне теме, као и разумевању развоја српског модернизма у светским оквирима.

Адријана Марчеџић

БАУК ПРЕЂУТАНЕ ИСТОРИЈЕ

Дејвид А. Норис: ДУХОВИ КРУЖЕ СРБИЈОМ: *Књижевно представљање историје и рата*, Геопоетика, Београд 2018; превод на српски Владислава Рибникар

Књига *Духови круже Србијом: Књижевно представљање историје и рата* најновија је у низу студија Дејвида А. Нориса, угледног британског слависте и до недавно професора србистике и кроатистике на Универзитету у Нотингему, посвећених изучавању новије српске књижевности. На енглеском језику Норисову књигу, под насловом *Haunted Serbia: Representations of History and War in Literary Imagination*, објавили су 2016. године реномирани академски издавачи Legenda, МНРА и Routledge. И у Великој Британији и код нас ово је први покушај да се српска књижевност последње две деценије 20. века систематски сагледа из једног посебног угла – предочавања рата и незалечених историјских траума средствима уметничког фикционалног приповедања. У новој књизи Норис се делом надовезује на инспирацију из једне од својих претходних књига, *In the Wake of Balkan Myth* (1999), код нас преведене под насловом *Балкански мити* (2002), у којој се такође бавио делима из савремене српске књижевности и савременог домаћег филма с ратном тематиком.

У књизи која је пред нама Норис полази од идеје да су фикционалне обраде тема из националне историје, нарочито оне које се тичу ратних сукоба, често у функцији изградње онога што се раније звало „национални митом“, а што бисмо језиком савремене теорије прозе данас пре назвали „националним наративом“. Као што му само име каже, „национални наратив“ је приповест о неком важном догађају или низу догађаја из историје једног народа, која се делом заснива на чињеницама а много више на тумачењу које се тим чињеницама накнадно приписује, најчешће из идеолошких и политичких, али не само из тих разлога. Он обично садржи неки општеприхваћени поглед на националну прошлост и представља повлашћено тумачење неких важних догађаја из историје датог народа. Иако је највећим делом фикција, национални наратив ипак може да управља различитим аспектима стварног живота једне нације, као и да одређује њене будуће планове

и пројекције. Национални наратив можемо да схватимо и као нарочиту фикционалну стратегију, односно манипулацију помоћу које се догађаји из националне историје „натурализују“ и доводе у склад са владајућим идеолошким дискурсом. У социјалистичкој Југославији, у периоду од 1945 – 1990, један од главних, ако не и главни, национални наратив био је историјат НОБ-а, односно прича о борби партизана предвођених Титом и Комунистичком партијом Југославије против страних окупатора и „домаћих издајника“. Веома сложен по структури, овај наратив није обухватао само приповедање о чињеницама, то јест о актуелним историјским догађајима, појединим биткама или „офанзивама“ у којима су се партизани борили против непријатеља, већ је укључивао и посебне фикционалне и реторичке стратегије помоћу којих је рецепција овог дела српске и југословенске историје вођена у правцу пожељног тумачења. На пример, за разлику од главних негативаца, Немаца и четника, у причама и романима о НОБ-у, на које је комунистичка партија у СФРЈ гледала са одобравањем, партизани су увек представљани само у најповољнијем светлу, као парагони несебичности, пожртвованости, врлине и поштења. У свакодневном животу Југословена, национални наратив о НОБ-у служио је као цемент у идеолошкој грађевини утемељеној на доктрини о братству и јединству и заједничкој борби револуционарних класа (радника, сељака и поштене интелигенције) против унутрашњег и спољашњег непријатеља свих боја. Осим тога, он је био и телеолошки усмерен, по томе што је био замишљен као сведочанство да је та борба имала сврху у грађењу будућег живота нације.

Овакво тумачење НОБ-а, на којем су се заснивали бројни примери прозног и филмског приповедања, одржало се веома дуго, до краја седамдесетих и почетка осамдесетих година прошлог века. Али, као што Норис с правом примећује, осамдесетих година прошлог века, најпре у југословенској историјској науци, а потом и у књижевности долази до важног преокрета. Поједини писци почињу да доводе у питање доминантан национални наратив, то јест „званичну комунистичку ... верзију историје“ и њену идеолошку позадину: „Нова тумачења прошлости, заснована на претходно занемареним или потиснутим сведочанствима и успоменама, изронила су тада на површину, доносећи приче које су биле у сукобу са оним званично промовисаним у славу државног сећања.“ (34 - 35) Управо те нове приче о прошлости, то јест оне које су писци почели да причају у последње две деценије постојања друге Југославије, главни су предмет Норисове анализе

у књизи *Духови круже Србијом*. Он примећује да је на самом крају 20. века историјска муза у српској књижевности имала пуне руке посла. Посматрано у целини, писци се најчешће враћају догађајима из прошлости да би их представили у друкчијем идеолошком осветљењу, то јест да би преиспитали њихово тумачење у оквиру „комунистичког наратива“. Потреба за друкчијим сагледавањем кључних епизода из српске историје друге половине 20. века, али и неких дођаја из даље прошлости (првенствено оних везаних за Први светски рат и стварање Југославије), по Норису, сада постаје главно обележје многих прича и романа, од *Књије о Милутићину* Данка Поповића, преко *Голубњаче* Јована Радловића и *Трена* 2 Антонија Исаковића, из осамдесетих, до *Убисџива с њредумиљајем* Слободана Селенића и *Маица* Давида Албахарија из деведесетих година прошлог века.

У том богатом избору историјске фикције, Норис се фокусира на једну посебну врсту дела, на дела која осим историјске садрже и фантастичну компоненту, тачније елементе страве и ужаса или, како он каже, мотиве „језовитог“ (*uncanny*). Појам „језовитог“ Норис користи у веома широком смислу; у приповедању, језовито је све оно што одступа од „нормалне“, реалистичне слике стварности и „што сугерише да прича иступа изван уобичајеног референцијалног оквира“. Језовито указује на пукотину у свакодневици, „рез“ у бивствовању, из којег се неочекивано помаља нешто онострано и по природи ствари ирационално. То могу бити духови, авети, утваре или само неодређени наговештаји неког непознатог и узнемирујућег присуства. Духови и други елементи хорор-репертоара у ствари су метафоре неке потиснуте и неизлечене трауме из прошлости; они су симбол прећутане и намерно прикривене историје, то јест оних њених аспеката који нису били обухваћени или дозвољени званичним, комунистичким националним наративом. Али, као знак одмазде, почетком осамдесетих година прошлог века баук прећутане историје враћа се у Србију, односно у њену књижевност, отварајући старе ране, тражећи освету, смирење или само прилику да се прикаже и обелодани своје присуство.

Норис исправно примећује да потреба за преиспитивањем званичне верзије историје није била мотивисана само духом времена, то јест друштвено-политичком атмосфером у којој се већ могла наслутити криза социјалистичке идеје и у глобалним и у локалним оквирима, као и врло извесна дезинтеграција југословенске државе, мада можда не и крвави рат у којем је она престала да постоји. Нови приступ историји српских писаца био је инспирисан и неким

чисто књижевним разлозима, првенствено појавом нове врсте историјског романа, пост-модернистичке историјске метафикције. Посмодернистичка метафикција какву су у другој половини прошлог века писали неки амерички романијери, Џон Барт, Ајрис Мардок, Курт Вонегат, Тери Садерн, Џон Хоукс – фабулатори, како их је назвао Скоулз – донела је неке важне новине у начину на који се у фикционалном приповедању третирају историјски догађаји. За разлику од традиционалног историјског романа, у којем писац настоји да створи илузију аутентичности, то јест да увери читаоца да верно предочава догађаје о којима приповеда, „фабулатори“ су настојали да, ослањајући се на различите приповедне технике, проблематизују саму могућност приповедања о прошлости: исти историјски догађај предочавају из различитих перспектива, званична верзија историје постаје предмет преиспитивања, писци мистификују посао историографа, измишљају „документа“, фалсификују рукописе. Норис каже: „Нова историјска проза много је свеснија немоћи приповести да верно реконструише збивања. Уместо да томе тежи, она се усредсређује на смисао који трагови прошлости имају за садашњост.“ (44) Другим речима, нова историјска проза у средиште свог интересовања поставља питање да ли се истина о прошлим догађајима уопште може досегнути или је сваки покушај да се то учини у ствари осуђен на стварање новог наратива о прошлости. Наравно, као што и Норис примећује, постмодернистички историјски роман у српској књижевности има и неке специфичности. У српској књижевности осамдесетих година прошлог века најчешће се пише на тему „Другог светског рата и догађаја који се тичу успостављања власти и консолидовања политичког ауторитета КПЈ у Југославији“. Међутим, о тим догађајима се више не пише у афирмативном светлу претходне епохе, већ критички: „У приповедачкој прози разобличавале су се и доводиле у питање претходно успостављене митске структуре. Та проза је нудила узнемирујућу и провокативну репрезентацију оживљених сећања, трауматичне историјске верзије националне прошлости, као и могућности за реинтеграцију прошлости и садашњости суочене са новим изазовима.“ (48) Писци су обелоданили, каже Норис, да оно што је сачувано као сведочанство о прошлости није истина о стварним збивањима, већ свесно исконструисан „интерпретативни оквир“ у који се „на уверљив начин“ може сместити не само прошлост већ и „садашња ситуација“. Пошто је природа националног наратива једном разоткривена као мистификација, повратка на старо више није могло да буде. Из „интерпретативног

оквира“ у којем је историја партизанског ратовања удобно боравила готово пола века сада су почели да испадају костури жртава званичне историје и њеног селективног сећања.

Српску књижевност с краја 20. века Норис дели на два периода. У првом, који обухвата осамдесете године, главна тема многих романа и прича била је ревалоризација комунистичког наратива о НОБ-у, али и о неким догађајима из раније српске историје. На пример, у поглављу „Узнемирени духови“ Норис анализира приповести у којима су духови симболи неког неразрешеног злочина из прошлости: збирку прича Јована Радловића, *Голубњача* (1980) и роман *Писмо/глава* (1982) Слободана Селенића. У оба ова дела приповеда се о догађајима из Другог светског рата. Међутим, у истом поглављу Норис пише и о збирци приповедака Светлане Велмар Јанковић *Дорћол: имена улица* (1981), у којој се преиспитују трауматични догађаји из српске деветнаестовековне историје. Заједнички именитељ ових, не само у погледу теме, веома различитих наратива Норис види у томе што у свима њима „сабласна присуства“ из прошлости остављају дубоке трагове и на плану колективног памћења, али још више и на индивидуалном плану, у личним и породичним судбинама. Расправљајући о историјској прози претпоследње деценије 20. века, Норис у поглављу „Језовите историје“ у фокус интересовања поставља Кишову приповетку *Енциклопедија мртвих*, роман *Трен 2* Антонија Исаковића и збирку прича *Слика без оца* Радослава Братића. Иако би се на први поглед могло помислити да су ова три писца, и по поетици, и по идеологији, толико различити да их је готово немогуће поредити, Норисова анализа уверљиво показује да и међу њима има неких важних додирних тачака. И Киш, и Исаковић, и Братић пишу о „разорним последицама“ политичке митологије на живот појединца у тоталитарном друштву и, уобличавајући своје фикционалне светове као „језовите историје“, разобличавају званичне политичке митове. Обманама и мистификацијама доминантног националног наратива сва три писца супротстављају „бизарно, језовито и, у најекстремнијој форми, аветињско“ (105) и, најзад, комбинујући приповедање о историјским чињеницама са личним успоменама, тематизују улогу памћења у конструисању историје, тако да се њихове приче о прошлости могу тумачити и као приче о природи самог памћења: „Та дела не производе неку алтернативну историју, не испуњавају празнине које је оставила званична историографија, она пре дозвољавају раније ућутканим гласовима да се чују и притом открију не једну, већ много различитих верзија прошлости.“ (107)

Духови у овим причама симболи су неког неразрешеног друштвеног насиља; враћајући се из прошлости они настоје да пронађу место које им припада у колективном сећању. Нова историјска проза из осамдесетих има за циљ да покаже како се „трауматичне последице историје уписују у шире схеме културног памћења у напору да се поврати изгубљени смисао прошлости“ (71) Али, било би погрешно, каже Норис, помислити да је намера ових писаца била да нудећи ново тумачење прошлих догађаја „исправе“ званичну верзију историје. Они су себи поставили сложенији задатак. Позивајући се на маргинализоване актере прошлих догађаја, они у ствари настоје да покажу да је свака прича о прошлости само једна могућа верзија прошлости и да је историја, посматрана у целини, бесмислена и несврховита. Писци постмодернистичког сензибилитета се управо по сазнању о бесмислу историјских збивања највише удаљавају од телеолошког схватања историје својственог ранијој, комунистичкој епохи: „Политичка тежина ових остварења лежи превасходно у њиховом испитивању сврхе прошлости, или одсуству такве сврхе, насупрот претпостављеном телеолошком смислу историје у југословенској званичној комунистичкој идеологији.“ (80) По Норису, то је и главни разлог што српски писци посежу за новим, постмодернистичким стратегијама приповедања.

Ове стратегије још су израженије у српској прози из деведесетих година, којом се Норис бави у три последња поглавља своје књиге. Између осталог, он ту анализира Селенићево *Убиство с њредумишљајем*, Албахаријев *Мамац*, *У њој њалубљу* Владимира Арсенијевића, романе Милете Продановића, *Плеши*, *чудовишије*, *на моју нежну музику* и *Ово би мојао би њи Ваш срећан дан*, *Прис њуй у њочинак* Мирослава Јосића Вишњића и кратак роман Ђорђа Писарева *Под сенком змаја*. Иако нису класичне приче о духовима, набројана дела, у мањој или већој мери, ипак садрже неке „језовите“ (*uncanny*) мотиве. На пример, у Селенићевом роману *Убиство с њредумишљајем*, збивања су предочена на реалистичан начин, без гротескног или фантастичног онеобичавања. Али, на крају романа Селенић уводи и једну „језовиту“ епизоду у којој је предочено како јунакиња, Београђанка Јелена, одлази на ратише у Хрватској, где у друштву извесног Видосава, који тражи свог мртвог сина, раскопава гробове и пребира искасапљене лешеве не би ли нашла тело свог љубавника, Богдана. (Не треба посебно истицати да епизода садржи очигледну алузију на један од најпознатијих мотива „косовског мита“, Косовку девојку на

„Косову равном“) Али, Селенићева алузија има „дупло дно“: она је истовремено и аутоалузија која читаоца треба да подсети на његов претходни роман *Очеви и оци* (1985). У том роману, чија је радња фокусирана на догађаје из Другог светског рата, тражећи мртвог сина, лешеве по бојном пољу преврће Стеван Медаковић. И Стевану помаже исти онај сељак Видосав који ће „васкрснути“ педесет година касније, у причи о једном другом рату. Алузија на претходни роман отвара пукотину у доминантно реалистичном приповедању *Убиства с њредумишљајем* и омогућава продор „језовитих“ мотива у наизглед рационалну свакодневну стварност. Читаоцу се сугерише да су неке ствари у српској историји непроменљиве: као уклету дух, исти сељак Видосав (то јест, српски народ) вечно лута по разним ратиштима српске историје и пребира по лешевима који остају иза њених трагичних сукоба. Норис с правом закључује да нам Селенић на овај начин сугерише да историја не доноси никакву суштинску промену, да се трагедија понавља, и да људске жртве не доносе суштински бољитак и промене. Ово тумачење постаје још уверљивије када се постави у продужену перспективу приче о Косовки девојци.

Духове и утваре постмодернистичке прозе из деведесетих Норис види као знакове „одсуства значења“, као симболе света који се отео контроли. За разлику од ратне прозе из претходне деценије, постмодернистичка проза више не обликује велике националне наративе и не тематизује неке општије идеолошке или политичке сукобе. Она ставља нагласак на „мале људске приче“, на појединачне судбине на чијој подлози илуструје бесмисао и „несхватљиву логику“ рата. Приповедајући на овај начин о ратовима из деведесетих, писци су створили нови језик ратне прозе који Норис назива „језиком негације“: „Приповедачка проза посвећена ратовима за југословенско наслеђе написана је језиком негације: смисао догађаја је на крају поништен, а сећање на њих само што није нестало. То је рат којем књижевна проза обезбеђује облик невољног памћења.“ (170)

Дејвид Норис се и у овој својој књизи представио као поуздан тумач савремене, али и оне нешто старије, српске прозе. Његово одлично познавање нашег језика и литературе, и истрајно и плодносно занимање за њене највеће вредности могу да учине много за рецепцију српске књижевности и културе код британске публике, којој је ова књига првенствено и намењена. Вредности Норисове књиге су вишеструке. За читаоце који се тек упознају са српском књижевношћу она може да послужи као одличан увод

у њене главне токове у последњим деценијама 20. века; за упућене читаоце, и стране и домаће, она доноси иновативне интерпретације неких од најпознатијих дела из овог периода отварајући нове перспективе у њиховом разумевању. Осим интерпретативне, Норисове анализе српске ратне прозе имају и теоријску вредност, јер су у њима поуздано предочене концепције и појмови које служе као полазиште датих интерпретација. Са становишта домаће публике то има посебан значај зато што неке савремене теорије на које се Норис позива (на пример, теорија трауме и теорија културног памћења) код нас до сад нису добиле онолико пажње колико без сумње заслужују. Најзад, *Духове круже Србијом* српском читаоцу можда првенствено препоручује чињеница да се њен аутор, претекавши нас, своје српске колеге, прихватио обимног и сложеног посла на сагледавању једног важног периода у развоју српске ратне прозе, и то са успехом.

Соња Миловановић

ИМА ЛИ HAPPY END-а У СРЕЋНОЈ РЕПУБЛИЦИ?

Петар Матовић: ИЗ СРЕЋНЕ РЕПУБЛИКЕ,
Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2017.

Четврта песничка књига Петра Матовића, *Из срећне републике*, овенчана престижном наградом за поезију „Бранко Миљковић“, чини се да је додатно утврдила, међу критиком и читаоцима већ добро прихваћену, Матовићеву позицију на песничкој сцени. Осим дуже паузе између прве и друге књиге (*Камерни комади* 1996, *Кофери Цима Цармуша* 2009), овај се песник публици представља на сваких неколико година (*Одакле долазе даброви* 2013, *Из срећне републике* 2017). Пратећи његов стваралачки пут, критика је истичала сличности и разлике које је Матовић сваком, па и овом новом књигом уносио у свој песнички, али и у простор савремене српске поезије.

Ако је лирски субјект Матовићевих ранијих остварења био пре свега ситуиран у соби као свом повлашћеном простору, у књизи *Из срећне републике* чини се, макар на први поглед, да песник радикалније мења перспективу из које проговара. Осим можда уводне

песме „Исијавања“, која суптилно успостављеним контрастима и значењским преливима између зрелог лета и несмиреног лирског субјекта говори о стањима и последицама ратних збивања на овдашњим просторима, наговештавајући једну од главних окосница књиге – певања о друштвеној стварности након рата, али и главних осећања – осипања лирског сопства, које је, као и лето, у пуној животној снази („... али зашто у ово лето/ када све прска од пуноће, зрелости,/ где је *лејџу њедаљ до зеница*, унутра/ чисто расуло – насиље, само насиље,/ разуларени бес; других поређења/ нема“), већина песама првог а и каснијих циклуса окренута је утисцима урбаног амбијента, и то знаковима глобалног технолошког развоја које лирски субјект добро познаје али не осећа да му бићем припада. А када се пак налази у унутрашњости собе, топлина и присуство често се доживљавају на дистанци, у виртуелном простору, остајући у домену чежње за отелотворењем и заокружењем („Webcam“). Кроз сомот, дим, маглу, сивило, узмимо за пример те речи, Матовић ствара осећај нежности, умекшаности, али и расплинутости и развејаности (песме „Чистине“, „Пољска“, „Сивило и топлина“, „Стрепећи од целине“...). С друге стране, технолошка свакодневица, оличена у светлима и звуковима електроинсталација и машина, банковни кредити, офиси, „разарачи“ у име мира и слободе, имигрантске беде први су сигнали након буђења, не ишчезавајући у свом репетитивном ритму, препознатљивом звуку и амбијенту ни до краја дана. Једноличност понављања, аутоматизација и механика овде су представљене не само као чињенице данашњег друштва, већ очима некога ко, након ужаса рата и изолације (о чему поглавито говоре стихови с темом или нотом сећања на детињство у социјалистичкој држави), покушава да пронађе нешто из срећнијих времена, односно себе у прогресу технолошке ере. Механика и насиље, изазвани „новим тржиштима“, топлина и чежња тако су главне тематске линије и преовлађујућа мисаона и емотивна чворишта око којих се плете шест циклуса: „Не хлеб, већ морфијум“, „Капитализам“, „Нова тржишта“, „Пре пламена“, „Осипања“, „Подељеност“.

Иако у првим циклусима, фигуром повратника из рата, тематизује друштвену реалност виђену очима и доживљену искуством балканског Уликса, и на тај начин трасира пут књиге ка социјалном значењу, често с призвуком политичког, испоставиће се да Матовић до краја читаоца ставља пред обрте и искушења прочитаног. Поигравајући се речима као што су *држава*, *блајосијање*, *левица* песник заправо, на нивоу књиге, испитује место среће, а тиме, дакако, и њен смисао:

Будиш се као престоница
срећне републике то што се
расани у теби хлеб је и вино
мириси круже попут топлих
морских струја

претходне ноћи постељу смо
делили са Црњанским (*Мало смо се
срели, шапнула си, у лисћању
сираница*): тако изнесемо
облачност из ове провинције

њену насилну вегетацију тако
пореметимо свакодневице када
нам се коже препусте знамо шта
значе радости социјалне правде
боље државе благостања левице
(„Из срећне републике“)

Од прве песме четвртог циклуса – „Пре пламена“, којом је и књига насловљена, дакле песме „Из срећне републике“, мења се и дотадашњи преовлађујући значењски оквир књиге. Кључно питање је стога о каквој срећној републици је овде реч, заправо о каквој је срећи реч, и о каквом заједништву? Са овим недоумицама, „срећно“ испровоцираним насловом, читалац се сусреће на почетку, али их поново затиче и на крају читалачке авантуре, јер трагање за срећом песник и јесте поставио као пут, који није једносмеран, већ је пут у различитим правцима – од, дакле, друштвено-политичких тема, покушаја појединца да се снађе и прилагоди променама условљеним технолошким развојем али и ратним збивањима на овим просторима („дани балкански су крвави“), до интимног, љубавног и интровертног доживљаја.

У том смислу, чини се да, осим унутрашње, драматуршке концепције књиге, извесна линија иде од колективног до личног стања преиспитивања и осмишљавања среће. Где је срећи место или где је место среће?; у појединачном или општем благостању? – све време, као на клатну, постављају се ова питања, односно покрећу различити доживљаји поводом датих дилема. И мада читаоца већина песама држи у свакодневици – предочавајући терор машина и аутоматизма којима смо изложени, сликајући нам, дакле, познато (наше) време које је свуда владајућим идеологијама обележено, ова поезија ипак, чини се, више од свега казује о ономе

чега нема *овде* и *сада*. Јер „сва је наша нада с оне стране“, како би рекао Андрић, дакле, негде другде, на неком другом месту. Када се и чини да је ту, она измиче, а то осећање у песмама *Из срећне републике* проговара и када је реч о љубави и када је реч о поезији, њене две друге важне теме. Ако поезија „није хлеб, већ морфијум“, ако је она боља, алтернативна стварност, утопијско место, она је ипак и даље бег од овог овде и сада, са којим лирски субјект не може да се саживи, те му преостаје само да посматра и бележи окружење и своје утиске о њему. Или да признаје:

(...) Никад више живота него
када *овде* и *сада* јеси, потпуно.
А то је вештина коју не поседујем,
тек инцидент. Попут ветра у овим
крошњама, то осећање слаби,
неприметан престанак кретања,
смирај који врати устајалост, тежину.
Склон навикама, нећу их приметити.
(„Добро лето“)

Зато неминовно ишчитавамо још једно значење књиге обликовано у, већ познато, питање: Где још можемо побећи, осим у речи, у песму? А да ли је такав бег и тренутно умирење и спокојство растрзаног и расплинутог субјекта, олакшање или оздрављење, и поред све вере у поезију (песма „Метеж“), остаје отворено у зависности из ког се угла посматра:

(...) Увек
силазиш у речи, а ништа се неће
изменити. Свет ће остати да лежи
између нас и ове хартије,
неподељено.
(„Сомот и дим“)

Тако се и простор „срећне републике“ шири – од конкретног, некадашњег, које пребива још само у сећању, до жуђеног – интимног, љубавног, у тражењу топлине, и стваралачког, које из прошлости ипак гледа у будућност. Има ли она срећан крај, Матовић није одредио, али је читаоцима отворио простор да о њој размишљају. Макар то било у дијалогу са његовим сабеседницима – Црњанским, Растком Петровићем, Лалићем, Христићем, оцем Шмеманом, Миљковићем...

Мирослав Мики Радоњић

КЊИГА ПОЗОРИШНОГ МИШЉЕЊА И ИСКУСТВА

Александар Милосављевић: ПОЗОРИШНИ ДИРЕР
И ДРУГИ ЗАПИСИ, Стеријино позорје, Нови Сад 2017.

Када вам се у рукама нађе књига чији је аутор доказани позоришни ерудита, елоквентан, бескомпромисан, али не и злонамеран критичар, прецизан хроничар театарских згода и незгода, духовит путописац и непосредан сведок и учесник у настајању многобројних представа, онда је извесно да је пред вама несумњива литерарна посланица. Александар Милосављевић је у позоришту био све – од драматурга, сарадника редитеља, критичара, директора драме до управника Српског народног позоришта. Уз све то, био је председник Удружења позоришних критичара и театролога Србије, а и даље, са несмањеним ентузијазмом ради као приређивач и уредник монографских издања, члан је редакције часописа *Сцена*, селектор фестивала „Јоаким Вујић“... Већ више од тридест година свој професионални ангажман и велику креативну енергију уграђује у најразличитије аспекте уметности која од античких времена представља један од врхунаца и темељних вредности цивилизације.

У књизи *Позоришни Дирер и други записи* сабран је само један мали део текстова написаних у том периоду. Иако је реч о жанровски хетерогеном делу, чији садржај чине есеји, критике, путописи, театролошке анализе и књижевно-драматуршке опсервације о неким класичним комадима светске литерарне баштине, оно ипак има своју промишљену и нимало случајно изабрану унутрашњу логику и софистицирану структуру „Позоришног Дирера...“. Целокупна грађа разврстана је у пет поглавља: *Есеји*, *Очима позоришног критичара*, *Позоришна свакодневица*, *Записи критичара* и *Путописне белешке*. Први текст у *Есејима*, који је уједно даровао наслов књизи, доноси темељну, студиозну, интригантну и надахнуту анализу познатог Диреровог бакрореза *Виџез*, *Смрт* и *Ђаво* из 1513. године, а који је део велике изложбе „Албрехт Дирер и његови савременици – Тријумфална поворка цара Максимилијана Првог“ Источнословачког музеја у Кошицама, аутора Ивана Хавлице, отворене 9. јануара 2016. у Галерији Матице српске у Новом Саду. Уочавајући у овом ремек-делу одређене театарске елементе и својства, Милосављевић га интелегентно, упечатљиво, а опет врло дискретно повезује са Шекспировим

Хамлејом, Молијеровим *Дон Жуаном*, Сервантесовим *Дон Кихотом* и Гетеовим *Фаустом*, дајући овим комплексним ликовима додатну димензију тајанствености, повлачењем паралеле са Диреровим Витезом окруженим сабласним појавама Смрти и Ђавола. Примерено одабран методолошки приступ, аргументовано развијање теза, убедљива поента у закључку и стилска рафинираност у изразу, одликују не само уводно слово Милосављевићевог дела, већ га прожимају све до завршних реченица. Да *Позоришни Дирер...* није осмишљен и окренут искључиво питањима непосредно повезаним са позоришном праксом и теоријом, историјом театра и његовим организационим облицима, доказује следећа, више него ефектна мини-студија „Хамлетова и Дон Кихотова лудила“. Овде се аутор представља као врстан познавалац литерарних и драматуршко-прозних компоненти, које сачињавају есенцију великих дела светске књижевности, стављајући акценат на унутрашњу, психолошку-менталну димензију два вероватно „најмаркантнија“ јунака из Шекспировог, односно Сервантесовог грандиозног опуса. Један од најзанимљивијих прилога у Есејима јесте „Вечно кружење зла – о представи *На дрини ћурија* Кокана Младеновића“, у извођењу Српског народног позоришта. Детаљна вивисекција генезе великог и уметнички релевантног остварења, од иницијалних разговара са редитељем, преко описа процеса прилагођавања, драматизације и сценске адаптације Андрићевог романа, до реализације и рецепције представе, која је на крају означена као слободна интерпретација чија се непосредна инспирација налази у прози нашег нобеловца, заокружује сјајан аналитички текст. У неколико преосталих сегмената, уз анегдотско-духовиту, истинску литерарну „минијатуру-посластицу“ о Михизовој драматизацији *Рањеној орла* Мир-Јам, постављеној у Атељеу 212, у режији Соје Јовановић, Саша Милосављевић проговара о суштинским проблемима српског и европског позоришта, односу националног и националистичког, позивајући се на бриљантне представе реномираних аутора, организационим моделима и начинима функционисања у времену сурове транзиције, о положају и функцији домаће позоришне критике данас.

Друго поглавље књиге носи наслов *Оцима њозоришној критичара*. Отвара га „белешка бившег позоришног критичара“, о важним сегментима и значењским одредницама музике у *Находу Симеону*, сценографији и костиму у *Ја или неко друји* и кореографско-визуелним компонентама *Језика зидова*, остварењима Српског народног позоришта. Пошто је у време реализације наведених представа руководио кућом у којој су настале, Милосављевић не пише класичне

позоришне критике. Он указује на оно што су пропустили да примете малобројни домаћи критичари, или су обратили недовољно пажње на ангажман композитора Бориса Ковача, костимографкиње Марине Сремац, сценографкиње Марије Калабић или уметничко-техничку комплексност и захтевност *Језика зидова*. Није реч о томе да аутор улази у дијалог са колегама које су дале, иначе изузетно повољне, оцене поменутих представама, него пре о потреби да се сагледају у много ширем контексту и у пуноћи њихових естетских домета. Сличан мотив проналазимо и наредном тексту „Зато *Галоб* СНП-а у режији Томија Јанежича траје седам сати“. Јанежичев специфичан, маштовит и неконвенционалан редитељски рукопис оставио је дубок траг, не само у Српском народном позоришту у периоду управниковања Саше Милосављевића. Његова поетика и особен приступ раду са глумцима, вишеслојно тумачење драмских дела које поставља на сцену и дуготрајност процеса рада, изнедрили су неколико представа које су остале уписане у историју српског и европског театра. Стога није случајно да се и Јанежичево име нашло међу корицама ове књиге, као уосталом и још неколицине других стваралаца. Посебно су вредни, готово интимно и емотивно интонирани портрети Наде Кокотовић, Љубослава Мајере и Бориса Исаковића, са којима је Милосављевић дужи низ година сарађивао, и чији је однос из сфера професионалног врло брзо прешао у домене пријатељског, готово „истомишљеничко-завереничко-позоришног“ кружока са идејом о афирмацији и промоцији темељних вредности овог вида уметности.

Део књиге који отвара питања позоришне свакодневице чине записи о проблемима који тиште како српске, тако и европске театре, од наметнуте и ничим оправдане комерцијализације, начина финансирања, ефеката глобалне економске кризе на позориште, до репертоарских политика, али и апсурдних последица неких законских одредница, као што је, рецимо, закон о забрани пушења, што је духовито и помало самоиронично прокоментарисано у тексту „Дуван или трава, питање је сад“.

Последња два поглавља *Позоришној Дирера...* омогућавају нарочит читалачки доживљај. Најпре, сусрећемо се са избором позоришних критика у којима се анализирају остварења наших драмских писаца, од Слободана Селенића до Стерије, Милутина Бојића, Боре Станковића, али и светских класика као што су Шекспир и Брехт, у редитељским тумачењима Андраша Урбана, Егона Савина, Горчина Стојановића, Аце Поповског, Паола Мађелија, Томија Јанежича... Критике представљају Сашу Милосављевића као настављача оне школе тумачења позоришта коју

су својевремено формирали и развијали Мухарем Первић, Јован Ђирилов, Јован Христић, Радомир Путник, Слободан Селенић, Феликс Пашић, Дејан Пенчић-Пољански. Милосављевић пише рафинирану, прецизну, стилски дотерану критику утемељену на сувереном познавању драмског предлошка, технологије настанка представе и, што је најбитније, суштине једног позоришног чина. Таквих је критичара, нажалост све мање, или их већ и нема.

На самом крају, аутор нас части са неколико сјајних путописа, сликовитих утисака са позоришних путовања диљем Европе и света, који прате гостовања Српског народног позоришта на многобројним реномираним фестивалима, дочаравајући специфичну атмосферу у сусрету са новим срединама, фасцинантним градовима и необичним људима.

Завршни текст „Изгубљен у позоришту“ симболички затвара круг. Ако у уводним реченицама Милосављевић проговара о Хамлету у контексту Диреровог бакрореза, запитаностима над феноменима лутања, изгубљености, покушајима одговора на то где је место појединца на светској позорници где свако игра неку своју, судбински предодређену или наметнуту улогу, онда тумарање по „лагуима“ испреплетаних ходника и лавирината Српског народног позоришта, својеврсног савременог Елсинора, даје снажну и помало сетну метафору, у којој се лик данског племића губи у тамним обрисима сенки у скривеним оазама духа једног тетара.

Марко Аврамовић

СВАКОДНЕВНИ СМАК СВЕТА

Дејан Симоновић: РАСТРОЈСТВА,
Књижевна радионица Рашић, Београд 2017.

Иако је издаваштво тренутно једна од бољих страна српске културне сцене, последњих година је можда у најнезавиднијој позицији онај сегмент издавачке продукције који је у прве две деценије након распада Југославије био њен најживљи део. У питању је савремена српска проза, која је са пропашћу Народне књиге и Стубова културе (можда се неко сећа и Беополиса и Самиздата, који су на размеђи два миленијума пружали шансу младим домаћим

ауторима) остала без издавачких кућа, изузимајући делимично *Архийелаї*, које скоро искључиво или најпре гаје овај део домаће књижевности. У незгодном положају су се, пре свега, нашли млади прозни аутори, као и они домаћи писци који стварају далеко од очију и буке (књижевне) јавности, мимо награда и медија.

Једна од издавачких кућа која последњих неколико година покушава да надомести ову празнину јесте Књижевна радионица Рашић, која је прошле године издала и књигу прича *Расїројсїва* Дејана Симоновића. Увид у Симоновићеву библиографију нам може послужити и као аргумент у прилог наше претходно изречене тврдње. Наиме, иако је овај аутор више од три деценије присутан на нашој књижевној сцени, свој трећи роман из 2010. године објавио је само у електронском формату, а претходну књигу, његов пети роман *Бесїосличари*, публиковало му је 2015. Књижевно друштво Хипербореја.

Након пет романа, Дејан Симоновић излази пред публику са својом првом приповедачком збирком састављеном од шеснаест делова. Иако у *Расїројсївима* ликови не прелазе из једне приче у другу, Симоновићева проза твори прилично чврсто јединство и књига изазива дојам целине. Јунаци скоро свих прича су личности са животне маргине, који су се пред тешкоћама којима их излаже свакодневица повукли у „ћошкове“ живота. Након развода, одласка деце, отказа или пензионисања, избацивања на улицу, постали су резигнирани животни статисти.

На то тихо трајање, на тај живот на маргини, јунаци књиге различито реагују. Неки од њих, попут анонимног бескућника из прве приче у збирци, „Имена“, али и Ирене из приче „Справа за мучење“, мире се са својим положајем. Тако Симоновићев бескућник тежи што већој неупадљивости у свом полу-трајању, и сасвим мирно пристаје на понижења којима га излаже група младих и разуларених хулигана, док Ирена након нешто буке и беса пристаје на лош брак и безосећајног мужа. Неки други ликови, пак, потпуно тону пред притиском стварности. Понекад је њихова реакција на њу одсуство било какве жеље да у њој учествују, па тако Булке из приче „Подухват“ ни не жели да устане из кревета, док неке друге овај пасивни отпор према животу води потпуном растакању и размишљању о самоубиству. До те мисли стижу главни лик приче „Поправљамо кишобране“ и пензионисани професор математике из „Одлуке“, Ратко Рихтиг. У Рихтиговом случају та одлука о самоубиству делује као частан и свестан чин бившег поносног и принципијелног професора.

Неколико других (анти)јунака *Расїројсїва* покушавају да пруже отпор, да својим делањем преокрену ситуацију у којој

се налазе. Међути, овај напор, који они често чине притиснути и стањем „растројства“ у које их је живот довео, најчешће се завршава потпуном катастрофом и њиховом пропашћу. Тако се покушај саопштавања свету спасоносних решења, за које је умислио да их поседује главни лик приче „Порука“, завршава неуспехом и његовом смрћу, као што неуспех доноси и покушај љубавног освајања из приче „На своју руку“, чији јунак само добија притужбу за сексуално узнемиравање. У овим својим покушајима Симоновићеви маргиналци најчешће делују карикатурално и смешно, што нам аутор сугерише већ и самим избором њихових имена: Глигорије Гавриловић, Јоца Јоцић, Спиридон Агатонович.

У овим причама могу се назрети и неки од утицаја и традиција на које се Дејан Симоновић као приповедач наслања. По угледу на неке класичне примере жанра, и он врло често своје приче гради око једне анегдотске и необичне ситуације која чини њено средиште. О томе сведочи и „Ухођење“ чији главни лик Коста јесте још један типични јунак *Расцпројсшава* – аутсајдер чији је страх од живота нарастао до тих мера да он избегава свако седење поред прозора или у излогу кафића, плашећи се да себе не изложи погледима ухода и шпијуна који га у мислима прогањају. Сатеран потпуно у ћошак својим страховима и паранојама, његова реакција и отпор огледа се у безразложном убиству комшије са спрата изнад, кога је у свађи, коју је Коста случајно чуо, супруга оптужила за шпијунирање.

Најдужа, а свакако и једна од најбољих прича у књизи јесте „Излет“, у којој имамо и извесно ширење перспективе. Наиме, у односу на остале приче у књизи овде нам Симоновић приказује обе стране живота, два основна типа личности могло би се рећи. Кишовским језиком говорећи, аутор *Расцпројсшава* нам представља и комесаре и јогије. За разлику од осталих прича у којима су само јогији у центру пажње, овде нам се даје и портрет Симе, успешног пословног човека, рођеног вође, кога остали ликови ове приче беспоговорно следе. Његов опозит је Влајко, још један рођени губитник из Симоновићевог света, кога чак ни његова жена не подржава, већ следи неприкосновени Симин ауторитет. Током једног излета Влајко пружа отпор и отрже се од Симиног вођства, остајући да ноћи на острву мимо осталих чланова групе пријатеља. Иако се на тренутак чини да је он успео да извојује победу, и изађе из сенке свога опонента, крај приче, ипак, доноси одустајање од сопствених наума, и мирене са својим положајем у свету и животом у сенци.

Смер Симоновићевих прича некада иде и ка сатиричном и ангажованом. Једна од честих мета сатире овог писца су потрошачко друштво и савремени медији, а њихова негативна улога ставља се у центар приче „Стицајем околности“ која тематизује, данас, нажалост, у Србији неизбежне, ријалитије. Ипак, приче у којима узроци савремене тескобе нису означени тако једнозначно, већ се траже како у психичком склопу јунака, тако и у ширем корпусу збиље, делују знатно убедљивије од „Стицајем околности“, која представља можда и најслабије остварење у књизи.

Једина прича која представља излазак из савремености, и која за своје јунаке узима стварне личности јесте „Отисак“. Прича тематизује истинити догађај из 1951. године, када се у јавности појавила фотографија са потписивања Тројног пакта између Немачке и Краљевине Југославије, на којој се јасно препознавао и лик Иве Андрића. Андрић је том приликом тражио од Милована Ђиласа да се са фотографија уклони. У овом догађају из прошлости Симоновић је пронашао добру неиспуњену „нишу“ за своју имагинацију. У средишту његовог интересовања је Андрићев унутрашњи свет и његова душевна реакција на појаву компромитујућег садржаја. Прича делује убедљиво јер рачуна и на утврђену представу код публике о Андрићевој суздржаности, затворености и дискретности.

Као (логичан) епилог књиге стоји завршна прича „Смак света“. С обзиром на то да су и друштво и појединац у њему већ добро „избачени“ из лежишта, једини излаз из свега тога може бити коначно њихово исклизнуће и пропаст коју прижељкује и централни лик ове приче. Ипак, чини се да Симоновићеви јунаци неће бити удостојени тако брзог и лаког решења, стога ће пре бити принуђени да обитавају и умиру на рате у својеврсној свакодневној апокалипси („Постоје људи који живе тамо где други цркавају“, казао је у једној својој песми Раша Ливада).

Изузимајући већ помињану причу о ријалитијима и помало изнуђене завршетке у неколико других прича, Дејану Симоновићу се код *Расцројсјава* мало шта друго има замерити. Фокусирањем на унутрашњи свет својих ликова чврстим везивањем тачке гледишта у причама за њихову свест, писац *Расцројсјава* често постиже завидну сугестивност своје прозе. Отуда су *Расцројсјава* књига која заслужује пажњу, знатно већу од оне коју је до сада добила у нашој књижевној јавности. Исто тако, пажњу заслужују и издавачи који имају храбрости да објављују некомерцијалне домаће ауторе, приликом чијег објављивања нису у позицији „да играју на сигурно“ и конкуришу код различитих агенција за преводе.