

Јелена Кусовац

УСХИЋЕЊЕ – КРИК РУСКЕ АВАНГАРДЕ

Иља Здањевич: УСХИЋЕЊЕ, превео Милан Вићић,
Логос/Гилеја, Београд 2018.

Иља Здањевич је руски писац, сликар и теоретичар руске авангарде. Рођен је 1894. године у Тбилисију, затим се сели у Петроград где, 1917. године, завршава правни факултет. У току студија креће се у друштву авангардних писаца и уметника Михаила Ларионова, Наталије Гончарове, Владимира Мајаковског, Алексеја Кручониха. У том периоду пише манифесте, среће се с Маринетијем, упознаје руску публику са делима грузијског сликара Ника Пиросманашвилија (Пиросманија) и пише прву драму на заумном језику под псевдонимом Иљазд, који ће и убудуће користити. Сарађује с футуристима, оснива авангардну групу 41°, напушта Тбилиси и 1920. године одлази у Париз, где улази у круг уметника око П. Пикаса, Ж. Коктоа, Т. Царе, С. Делоне и многих других надреалиста и дадаиста. Наставља с писањем драма и заумне поезије, пише три романа, од којих *Усхићење* успева да објави 1930. године у Паризу, пошто је претходно наишао на одбијање код московских издавача. Роман *Усхићење* Иљазд пише 1926. године и можемо с правом рећи да је *Усхићење* ремек-дело руске авангарде али и један од најпесимистичнијих романа руске књижевности XX века. Роман-мистерија, како га је дефинисао М. Јовановић, изразито је вишеслојан, језички разноводан, роман који спаја архаику с авангардним експериментом и тиме наставља традицију Велимира

Хлебњикова, стављајући у први план суштинске, филозофске теме слободе и сведозвољености.

Овај роман би се могао посматрати и као мистично-езотерични трилер: препун интрига и искушења, низа мотивисаних и немотивисаних убистава главног јунака Лаврентија, који дезертира из војске како не би убијао зарад других, по наређењу, већ презима божју вољу у своје руке настављајући да убија све који му се нађу на путу током његовог трагања за вишим смислом. Вечити сукоб између горштака и равничара смештен на обронцима Кавказа, Лаврентијево дезертирање, шпијунажа, потказивање, партијски и полицијски терор, тајно друштво – све је то сцена у чијем средишту се налази љубавна прича између Лаврентија и Ивлите, жене божанске лепоте, која може да чује природу и разуме песму гушаваца.

Томе доприноси и структура романа разбијена на шеснаест поглавља, која својом деконструктивном природом, наглим прекидом сижеа, паралелним фабулама и дисхармоничном нарацијом карактеристичном за авангардне поступке изазива напетост код читаоца. Поглавља се лако могу замислити као филмски кадрови или театрализоване сцене, не само због јасно дефинисане, расцепкане, крајње авангардистичке структуре романа, него и због његовог израженог визуелног идентитета. Сетимо се, Иљазд је био и сликар и припадао је кругу уметника међу којима су били Гончарова, Пиросмани, Ларионов, Ле Дантју, Шагал. Многе сцене из романа тим пре подсећају на слике Пиросманија или Гончарове, попут сцене у којој се снежно бели арханђел пламене косе спушта с неба, док медведи седе на стражњим шапама и траже милостињу. Живописна и необуздана природа с плавим ледницима, љубичастим водама, црно-белим планинским гребенима, обрасла лишајима и маховином представља станиште дивљих звери, гмизаваца и инсеката и час букти у пожарима, час се претвара у оштре претеће леденице. У њеном приказу се наслућују шагаловска атмосфера и неопримитивистички мотиви.

Ако бисмо издвојили централну тему романа, то би свакако била смрт, што и није тако оригинално ако узмемо у обзир већину романа руске књижевности. Али ово није само роман о Смрти, „огромној и коврцавој“, како је Иљазд назива у једном тренутку. *Усхићење* је роман који оживљава и прославља смрт. Роман у којем се смрт доживљава као усхићење и то не само на сижејном нивоу (велики број убистава која Лаврентије чини) него и на вишем, метафизичком. Смрт је у овом роману једино природно стање

ствари, зато се слави до оргијастичког усхићења – гротескног, карневализованог, надреалног: „Право весеље је могла да изазове само смрт. Само њено присуство могло је да натера присутне да неуморно певају, пију, цмачу се и заносно плешу. На свадбама се пило из чинија, на сахранама локало из кофа. Музичари би толико помахнитали да не би могли да стану са свирком; плесачи би, ушавши у коло, одбијали да уступе место другима, ломаче би се претварале у пожаре, а оргија би прелазила далеко преко свих могућих граница.“

Ово је роман који нема границе. Као што ни усхићење нема границе и не припада сфери реалног него мистичног. Овде су човек и природа у једно сплетени: корење се уплиће у кошчате прсте, дрвеће се претвара у душе, а у дрвеће – смртници, чије натприродне карактеристике, као и карактеристике самог кавкаског поднебља, превазилазе границе поимања. Ивлита је биће на граници оностраног, архетип жене или како би је Иљазд описао „не, то није жена него женско тајанствено присуство“ које трага за умом ума. Ивлити је дата моћ да спозна право стање ствари, да се одвоји од материјалног (што је праћено честим помињањем мотива блага, о чему пише М. Јовановић у свом раду) и да закорачи ка слободи, побегне од испразног људског битисања карактеристичног за живот равничара. Ивлита спокој види у природи и њеном савршеном поретку где је све хармонично и сврсисходно и тиме се супротставља хаотичном и затрованом свету, људском талогу који чини „кал земље“, али и сама бива упрљана јер дозвољава Лаврентију да поред усхићења љубави пренесе на њу и усхићење смрти. У тој вечитој борби између ероса и танатоса, танатос побеђује праћен апокалиптичним крицима природе из устију умирућих: „Брат Мокије устаде и заурла. Истог трена, незнано откуд, излетеше малени анђели, за њима ластавице, и почеше да својим летом цртају шаре изнад брата Мокија, пратећи његов глас. Орлови белих брада распуштених на ветру спустише се с кликтањем. Рој сурових пчела долете, покорно и зујећи; зашущташе разнолики лептири, гује испузаше из углова звиждућући и хијене искочише уз јецаје и плач. Лавеж, писка, рика, цвркут. Све је гласно појало. Чак и скромне линцуре и каменике, иначе неме као што и приличи биљкама, помагале су једва чујном циком, а да не говоримо о мршавим гуштерима који су дотрчали са својим потомством.“

Иако не постоји ни једна заумна реч, заумност је у овом роману уздигнута на виши ниво, на ниво идеје. Она се преноси песмама које познају сељаци, малоумни и гушавци, њу познаје Ивлита. Заумни језик у овом роману је прајезик, натприродно

магијско појање при обредима горштака и сељака; тајни језик дивље, антропоморфизоване природе: „Очигледно да све ствари имају свој језик и да тај језик не постоји ради размене мишљења и мисли, попут људског, већ извире, одражавајући ум ствари, као што извире песма, лишена речи.“ Овом реченицом је Иљазд уткао у роман поетику заумног језика, што ће приметити М. Јовановић у свом истраживању назвавши *Усхићење* „апологијом заума“.

Управо тај „чудан, на неким местима чак нескладан, скоро па неписмен језик“, „естетско-посматрачка равнодушност према јунацима“ као и „некакво мистично стање духа“ били су главни приговори уредништва због којих роман није могао да буде објављен у Совјетском Савезу. Међутим, поставља се питање да ли је став редакције био такав само због мистичне атмосфере и нејасног хронотопа. Иљазд је критички оштро приказао моралну деградацију, друштвено расуло и незаконоње. Бахатост и самовоља државног уређења најбоље су приказани у лику капетана Аркадија, убице и педофила-хомосексуалца чија овлашћења су била у складу са планом и законима разрађеним током много векова државне страховладе. Лаврентије узима закон у своје руке и дела по сопственом нахођењу, убија стихијски и немотивисано, без идеје, самосвести и преиспитивања, на самом почетку не доводећи у сумњу своје поступке за разлику од Раскољникова, чиме Здањевич брутално довршава језиву слику друштвеног моралног понора коју је Достојевски започео у својим романима. Убиство ради убиства постаје мотивишући замајац а хиперпродукција смрти стварност свакодневице: „Помислите само Лаврентије, бити следбеник смрти, убијати кад год ти се прохте, – што је ваша скривена жеља, – то је предивно. Али овде те не приморавају да убијаш само у рату или када се гуши побуна. Не, мужеви морају да пуцају у своје супруге да би новине имале о чему да пишу, кочије да газе људе да би се нешто дешавало, сиротиња мора да се бави криминалом и омогућава лажном правосуђу да се спроводи. И све само зато што је и смрт роба као и све остало.“

Роман *Усхићење* први пут је објављен на српском језику у сарадњи двеју издавачких кућа, београдског *Логоса* и московске *Гилеје*, која је и објавила овај роман на руском језику у склопу осталих Иљаздових дела. Вредност овог издања је утолико значајнија јер су у њему објављена и два кључна текста о самом роману: предговор Режиша Героа, француског слависте, проучаваоца руске авангарде и истраживача књижевног стваралаштва Иље Здањевича, и поговор Миливоја Јовановића, нашег најзначајнијег

проучаваоца руске књижевности, на чији се аналитички текст о роману *Усхићење* и сам Геро неколико пута позива. У свом предговору Геро говори о историјату дела, уводи нас у радњу и посматра Иљаздов роман у контексту још једног његовог романа, *Парижји*, у којем аутор покушава да се удаљи од заума. Геро обраћа пажњу на разлику између обичног језика којем говоре људи и заумног неартикулисаног магијског појања малоумних. Интересантно је да Геро, као врстан познавалац Иљаздовог дела, *Усхићење* посматра као историју футуризма смештену у планине митске земље, а иза Лаврентијевог прототипа сматра да се крије Владимир Мајаковски. Друго, Геро обраћа пажњу на загонетан хронотоп и смешта радњу романа на почетак века у област око Кавказа, што нам наговештава и само Ивлитино име које представља топоним места недалеко од Тбилисија. Геро акцентуализује ликовну вредност романа и његов колорит, наводећи примере који су могли писца да инспиришу са слика његових блиских пријатеља, нарочито Пиросманија. На крају текста, Геро нам предочава какве су биле реакције на роман које су долазиле из Совјетског Савеза почетком 30-их година.

За поговор овог романа узет је текст проф. Миливоја Јовановића „*Усхићење* Здањевича-Иљазда и поетика 41“⁶, који је објављен на руском језику 1991. године. У свом тексту Јовановић настоји да докаже како је *Усхићење* „књижевно ремек-дело које представља синтезу најпродуктивнијих поетских начела у наслеђу руске авангарде“. У Лаврентију, Јовановић примећује црте „аутобиографског романтизма“, карактеристичне за Иљазда, а за сам роман каже да њиме влада „предетерминисан нагон смрти“. Велику пажњу Јовановић придаје симболици наслова и личних имена јунака која крију комплексну семантику и наводећи примере из *Библије* јасно нам указује како је у овом делу Иљазд вешто пародира смештајући све своје јунаке у апокалиптичку слику света. Јовановић такође проналази везу са Фројдовим тумачењима Ега, Ида, и Супер-ега кроз директан однос Ероса и Танатоса и наговештава како су „сведозвољеност“, што јесте главна идеја романа, и кршење табуа презети из Фројдовог наслеђа, али и изражена танатолошка еротизованост не само јунака него и целе природе. У посебном одељку Јовановић анализира јаку везу и утицај Достојевског на Иљаздов роман који се види у главним идејама романа али и засебним мотивима попут „неразумног убиства“ из *Злочина и Казне*, „сведозвољености“ из *Браће Карамазових*, „демонског“ из романа *Зли дуси* или у мотиву двојништва тј. „огледалске“ теорије Достојевског, у *Усхићењу* приказане преко честих опозиција индивидуалног

и колективног света. На крају, Јовановић нам приближава ту загонетну апологију заума, наводећи конкретне примере фонетских игара у које нас Иљазд увлачи, доводећи их у везу са Хлебњиковљевом драмом *Заніези*.

Несумњиво је да су комплексност језичких слика, авангардистичко поигравање са синтаксом и лексичка вишезначност захтевале од преводиоца не само изврсно познавање руског језика него и знања из области футуристичке поетике. Милан Вићић, преводилац и истраживач, успео је да читаоцу веродостојно пренесе сву ту разноликост Иљаздовог језика, да задржи његову необичност и фонетско-синтаксичке игре и да га препева на српски језик користећи истанчану и богату лексику.

Драјана Столић

ЖИВОТ УНАПРЕД ПОЈЕДЕН

Крста Поповски: ИНА, Лагуна, Београд 2017.

Лако је уочити две тематско-стилске компоненте у прозном стваралаштву Крсте Поповског, и могло би се са приличном сигурношћу устврдити да су у овом опусу доминантне или одређујуће: породица и гротеска. Преувеличавање до фантастичног, извитоперење и изобличавање са намером да узнемири, застраши и опомене, фокусира се на изабраном јунаку који свој усуд непогрешиво дефинише кроз судбоносни породични контекст. Тако је од првог романа *Таиша*, када је породица детерминисана кроз сопствену супротност – уместо социјализације постоји као изолација, а посвећеност се претвара у разореност, преко романа *Еј* у којем растројеност, понекад урнебесна, открива дубину своје погубности, до *Судбина*, где све постаје супротно од онога што је била намера и живот човека, како се каже „малог“, добија своју физичку потврду, односно човек се очигледно смањује. У роману *Судбине* још једна одлика поступка је формирана, да би постала продуктивна и у *Ини* (иако би се могло учинити да је тај поступак најбољи начин да се идејни и симболичко-сликовни слој романа потпуно уруши): експлицитност, односно самоуверено нескривање значења, готово потпуна смисаона прозирност. Символи и метафоре су у служби гротеске,

оцртани јарким, изразитим бојама, и своју делотворност не заснивају на вишеслојности, већ на упечатљивости.

Ако упечатљивост отвара врата различитим нивоима значења, ако утисак интензитом привуче пажњу да би је на том нивоу чврсто задржао, то још увек не значи да пажња остаје заробљена и паралисана. Уместо да иде по замишљеној вертикали, мисао се сигурно креће по хоризонталној структури која открива такву, по глаткој површи распоређену, сложеност. Другим речима, у роману *Ина* нису појединачна значења по себи оно што нас потреса, њихово правилно разумевање готово да не представља изазов, али подстицај лежи у целини која функционише како треба, која рачуна на своју непробојност и широки, фронтални напад на болест самозаваравања. Проблем који је уочаван у вези са романом *Еј*, а који је подразумевао прелазак са једног мотивационог тока на други, стварајући мутну и стога за доживљај романа штетну слику, сада не постоји. Читава мотивско-идејна целина, померена или подигнута на ниво (као и увек комично-ужасавајуће) гротеске, прилично је конзистентна. Преостаје само да се њен састав проучи, пре свега међусобни односи чворних тачака конструкције, или, речено језиком јунака романа, студента Факултета примењених уметности – „инсталације“.

Већ именован својим, роман *Ина* истиче појам који се „елaborира“: скраћивање. Од некакве целине остаје само смисаоно неразазнатљиви суфикс, баш као што се смањује и држава чије је круњење осетила и породица у роману, избегавши из Хрватске у населивши се надомак великог града, вечно осуђена на пуко састављање краја с крајем. Али, вешто вођена гротескним, прича смело гази и даље, ка постепеном уништавању крви и тела. Породица, сатерана немаштином, одлучује да мало по мало са живе краве скида парчиће меса, да их суши и једе, све док крава, од стране најмлађег члана третирана као кућни љубимац, у мукама не премине. Грозне околности (крава која живи са поједеним деловима тела), одурне претпоставке (сумња на содомистички однос са кравом), сумануте и будаласте одлуке (породични одлазак код психотерапеута), све до трагикомичних покушаја да се све то превазиђе уметничким виђењем (стварање скулптуре краве и бацање у уметничку „дилему“) у ствари су промишљени, циљани ауторови немилосрдни ударци на све што би се у датом контексту сматрало вредношћу. Приповедањесе задржава на неким од шокантних, тешко подношљивих приказа, али је још страшнија слутња да, како ствари стоје, разлика између стварности и њене уметничке транспозиције и није

тако велика. Не само што ће се лако разумети и осетити шта значи скраћивање државе, већ, чак и интензивније, колико се често једе живот унапред, односно колико тога је већ потрошено.

Језичка и стилска избрушеност, достојна потенцијалног уметника какав је приповедач Владимир, мада понекад склизне у китњасти занос („Наш је пашњак био оаза мира, острво пацифизма, врт избављења“), није само контрапункт ради истицања глиба који описује, већ и неопходна позадинска боја која служи као средство карактеризације јунака. Ипак, највећи допринос овако изабраног наратора, јесте његова квалификованост да својом софистицираношћу јаче обоји меснато, крваво и масно које, да не буде недоумице, односи превагу. Преокрет који јунак доживљава, те од вегана пацифисте постаје разуларени и незасити месождер, утонуо сасвим и бесповратно у телесно, парадоксално је логичан нарочито онима који су у животу били сведоци свакаквих преокрета, преображаја, прелетања и преквалификавања.

Последња нада да ће се тмурној, крвавом бедом зараженој атмосфери предграђа наћи неки противтег могла би лежати у уметности, коју заступа приповедач. Она, међутим, постаје јефтина, танка и прозирна копрена која не може да сакрије прљаву, распаднуту стварност, а подстрек тзв. академског окружења, оличеног у професору Жутићу, само ствар погоршава. Факултетски дух представља површно, одбојно и не тако ретко склањање у наводну коректност, која крије уљуљканост у друштвени статус са пратећим лукративним елементима. Пред уметника се постаљају лажне дилеме приклањања „великом свету“ или сопственим поривима, али се све заједно комично сурвава у бесмисао ископавања крављих костију. Да слика буде потпуна и поменута сулуда конструкција још боље осигурана, додат је један пикантан састојак, а то је лик који је у некадашњем југословенском контексту носио ореол нечег готово полусветог: друг из војске. Лаза, са којим Владимир покушава да састави осакаћену скулптуру краве, оваплоћење је једне од више могућих комбинација са којима углавном живимо: онај на кога се можемо ослонити, који нас теши и даје подршку упркос свему, истовремено је и луд „као звоно“.

Живимо, дакле, пре свега у патрљку од државе, поручује роман *Ина*, али то није једини рестл на који смо осуђени. Дословце крвавим бојама, роман слика карикатуралну стварност, која је, на велику жалост, и уз болно отрежњење, потпуно отпорна на било какву релативизацију. Штавише, што је већа искривљеност, то нам се чини да су слике препознатљивије. Од свих великих појмова,

истина и тема које су у овом кратком роману дотакнуте – породица, уметност, љубав према другом бићу, традиција (крава која носи старо српско име – Расина), пријатељство, ниједна није остала нео-сакаћена. Проблем, најзад, и није само у скраћењу, већ у његовој природи и одговору на питање шта је преостало. Јер, то није корен, семантички јасан, као значењско срце речи, већ само наставак који се придодаје по потреби, као заменљиво помоћно особље. И то је, може бити и најгора консеквенца „спадања на суфикс“: обезличење, аморфност и флуидност. У царству људи то је стање у којем је све могуће, у царству животиња, та одлика важи за амебе.

Срђан Вучинић

НЕОЧЕКИВАНИ ОДГОВОРИ НА НЕЖЕЉЕНА ПИТАЊА

Дејвид Фостер Волас: УЗМИМО ЈАСТОГА и други есеји, са енглеског превео Игор Цвијановић, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2017.

У чињеницу да један есеј може у исти мах бити узбудљива новинска репортажа, језичка бравура и ингениозно проницање суштине феномена на којима наша цивилизација почива – чини се да ретко ко, чак и од врхунских писаца данашњице, успева да нас увери. А управо то пошло је за руком трагично преминулом Дејвиду Фостеру Воласу (1962-2008), једном од сигурно водећих, можда и најоригиналнијем америчком приповедачу на прелазу из XX у XXI век. Књига *Узмимо јасноћа* кроз десет есеја на, рекло би се сасвим диспаратне, неспојиве теме, сабира у себи несвакидашњи дар за опсервацију са луцидним критичким интелектом писца, и журналистичку радозналост и одважност са богатством језика те многоликим формама експериментисања унутар њега.

Од опширне инсајдерске репортаже о свету америчке порно-индустрије, преко сећања на дане проведене у једном градићу у Илиноису током шокантних напада на Америку 11. септембра 2001; или извештаја са Мејнског фестивала јастога који од гастрономског угођаја постаје морална вивисекција друштва; или описа и анализе десничарског, расистичког дискурса опскурних

радио-станица у Јужној Калифорнији (у есеју „Водитељ“); па све до неконвенционалних, личних приступа делима Кафке и Достојевског – Волас је увек расположен да нам осветли другу, неочекивану, лењошћу свакидашњег мњења скривану страну цивилизацијских и културних феномена. Оштрица овог бриљантног духа, најчешће је, баш као и у његовој прози, управљена на разоткривање потиснутог, за виђење нежељеног лика савремене Америке. Тако је када, на пример, присуствујући додели порно-„Оскара“ у тренутку сагледа како је америчка порно-индустрија тек једна пародија, гротескни двојник и вулгарни алтер-его официјелног Холивуда и оних вредности на којима читава нација почива. У пластичном опису стотина јастога који се, бацакајући се и својим клештима гребући о зидове лонца, живи кувају у кључалој води на мејнском вашару – Волас нам даје беспоштедан психограм човека данашњице, лишеног саосећања, емпатије спрам других бића, профитом и егом отуђеног од природе. Потресан је и текст „Поглед из куће госпође Томпсон“, у којем, током напада на куле-близнакиње у Њујорку, писац као да читава своју нацију успева да смести у дневну собу једне старице у провинцији, у којој она, заједно са групом својих вршњакиња и самим аутором присуствује директном преносу Ужаса. Овај је краћи есеј уједно, по развоју драмске тензије, опису ликова, њихових стања и хабитуса, најближи доживљају Воласових прича. Волас не преза ни од описа крајњег ужаса, и често ту његов књижевни дар највише долази до изражаја: као када говори о једном од малобројних прилога који ТВ-мрежа CBS никада више није репризирала након тог 11. септембра. У том снимку он види „тачкице како се одвајају од зграде и лете кроз дим, што се након дрхтавог и изненадног зумирања снимка испоставља да су прави људи у сакоима и краватама и сукњама којима ципеле спадају док падају...“ Овај опис аутор завршава двома лаконским али упечатљивим реченицама: „Некако је гротескно причати о трауми коју си доживео због телевизијског снимка када су људи на том снимку умирали. Нешто у вези с тим ципелама које су такође падале чинило је целу ствар гором.“

Посебан осврт заслужују Воласови текстови о писцима: једна беспоштедна критика позног Апдајковог романа *Ка крају времена*; потом, осврт на Кафкину духовитост и свеобухватно бављење разлозима због којих амерички студенти не успевају да је доживе; најзад, и есеј о Достојевском, написан поводом петотомне студије америчког компаратисте Џозефа Френка. На једној страни, Волас уочава, и на томе инсистира, „да Достојевски није само велик, већ и

забаван“. На другој, он подвлачи оне „моралне/духовне вредности“ које писац *Злочина и казне* спознаје тек након блиског сусрета са смрћу 22. децембра 1849, у оних десетак минута стајања пред стрељачким стројем. Без зазора, Волас признаје инфериорност, „плиткост“ већине америчких писаца у односу на морална и духовна питања што их Достојевски са таквом страшћу отвара. Или, још заостреније, „зашто ми од своје уметности тражимо да има иронијни отклон од дубоких уверења или крајње озбиљних питања“ – у овом есеју, и овом питању, назиремо писца који је прави антипод оном западњачком ресантиману спрема Достојевског, који извире из малициозних анализа Владимира Набокова. (Но, свакако, ни ликови фикције Д. Ф. Воласа нису шаховски проблеми ни комбинације, као што је то случај са Набоковљевим јунацима).

Воласов стил и вокабулар креће се у распону од теоријског, преко поетски кондензованог језика па све до жаргона, ласцивних израза и псовки. То је свакако разумљиво онда када говори о продуцентима и звездама порно-индустрије, но помало је изненађујуће када се бави тениским вундеркиндом Трејси Остин, те када се говори о жанру аутобиографија великих спортиста запита „...и зашто се готово увек изнервирам и попиздим кад их прочитам“. Звучи још екстравагантније када, расправљајући о Достојевском, аутор на једном месту поентира: „Добро је позната иронија да је Достојевски, чије је дело чувено по саосећању и моралној строги, по много чему био дркација у стварном животу...“ Наведено нам се може чинити непримерним, чак неукусним, све док и ове есеје не сместимо у контекст Воласове уметничке фикције – у којој је и најогавнија псовка и вулгарност, исто као и сублимност и рефлексивност, легитимна, јер је део живота и стварности, укупног пишевог сензибилитета.

Посебно признање треба одати преводиоцу ове књиге Игору Цвијановићу, на вештини и знању са којима се изборио са захтевном Воласовом реченицом и вокабуларом (као што је то претходно, са изванредним успехом већ учинио у преводу Воласових збирки приповедака *Девојчица необичне косе* и *Крајњи разговори с отавним мушкарицима*). На истинитост оне завршне реченице Спинозине *Ејџике* („Али све узвишено исто је тако тешко као што је ретко.“) подсећају нас збиља малобројни писци, у које спада Д. Ф. Волас.

Милеџа Аћимовић Ивков

ИЗМЕЂУ НАДЕ И НИШТАВИЛА

Томислав Маринковић: ВЕЧИТО САДА,
Архипелаг, Београд 2018.

Увек ћемо се враћати обичности.
Адам Загајевски

У дугом низу претходних година поезија Томислава Маринковића, у високом вредносном расту, освајала је нови тематски простор, поетички хоризонт и обликовала укрштена и веома сложена и богата значења.

Од књига *Школа џрајања*, *Свети на кожи* и *Обичан животи* његов поетски опис почео је да се интензивно окреће облицима спољашњег, видљивог и доступног света и да у себе упија његове слике и призоре. Речју, да се ослања на непосредно животно искуство. На тај начин су, у његовом песничком свету, у значењски и смисаоно веома плодносно везу довођена обличја стварности и повишени захтеви поетичке самосвести са унутарњим светом песничког субјекта отворених чула. Такав стваралачки спој, који није без унутарњег смисаоног напона и сликовно-симболичке динамике, довео је до извођења у предњи план описа света природе, животног окружења, пејзажа, као засебног тематског пола (топоса). А он је, у каткад амбивалентно изграђиваном поетском свету, постављан паралелно или насупрот градској визури са којом је, у коначном смисаоном изводу, обликовао неразлучну животну и симболичку целину. Хармонизовани простор пуноћом прожетог једноставног живота и сржно подручје из ког се објављује песма.

Због тога је његова песма знала да поприми различита обличја и интонације – од наративизованог записа са лирско-мисаоним свођењем и поентом, каткад и са нотом посредног критичког ангажмана, до симболизоване слике понорних универзализованих и метафизичких значења. Али је у скоро свакој ситуацији његова песма полазила од сасвим конкретних животних призора, од непосредног искуством овереног сазнања („Не препознајем песме које нису искуство“, истакао је у једном разговору Иван В. Лалић), обзнањујући тако оснажено осећање присности са светом

и свест о његовом нарушеном складу који се у песми, као оживљеној слици егзистенцијалне пуноће смисла и истине (Ниче је, међу другима, указивао на „истинољубивост уметности“!), може изнова стећи. Јер, како је упутно записао Винавер, „Истина је у песнику: ако оно чиме живи наметне своје градиву“. А Томислав Маринковић је то успевао да учини. И то сугестивно и непретенциозно, усаглашавајући сликовно и вербално градиво у песмама које су често постајале лирско-мисаоне расправе о времену, колико и вишеструко кодирани дијалог са светом, његовим видљивим и невидљивим обличјима, својствима и вредностима.

У песми „Повест гледања у једну тачку“ песнички субјект ће за свој основни егзистенцијални простор рећи: „Моје острво истине/ поплочано је корацима,/ између полице са књигама и прозора/ на којем се смењују годишља доба.“ Из тог досуђеног простора постају могућа и различита маштенска и сновна путовања у просторе сећања (а сећање је Емил Штајгер сматрао основом за настајање лирског стила), дубину времена и преко његове границе. На таквој мотивској основи су изграђиване песме: „Музика тела“ и „Омамљен близином сна“. А када је о сну реч и када посежемо за Ничеовим речима из његове *Књије о филозофу*, како бисмо ближе, по аналогији, издвојили једну компоненту Маринковићевог песничког света и стваралачког поступка, онда да додамо и ове речи немачког филозофа: „Човек би у свету себе доиста могао да схвати као неког ко потиче из сна и који себе истовремено сања.“ Та динамизована вишезначна двострукост светова чија је граница порозна и флуидна присутна је у неким песмама ове Маринковићеве књиге као њено стајаће место, поетичка константа.

Већ из песама којима је књига *Вечито сада* уобручена, читалац ће моћи да запази како је песнику стало да, у уводној песми, истакне управо поринуће у свет сећања и успомена, односно да, у изводној песми, дозначи онај нарочит однос који имају песник и песма, биће и језик.

У песми којом књига започиње, „Узми или остави“, у првом стиху, песнички субјект мотивише своје настојање казујући: „Путујем кроз сећање. (...) Има ме свуда“, да би тако градио подлогу за оживотворен однос са прошлоћу који пореди са древним књижевним мотивом пловидбе, и који апстрахује тако што га поставља „изнад времена, изнад сећања“. Деперсонализујући га и уопштавајући, дајући му снагу и статус засебног ентитета и, истовремено, изграђујући један од доминантних тонова свог певања који израста из саме потребе за радом

сећања, за евокацијом. Док у завршној песми, „Он пише“, вредност аутореференцијалног говора задобија исказ о томе како, док пише, песнички субјект-песника прекидају „чести напади кашља“, али да он тиме „отплаћује још једну рату поезији,/ која га моли да се усредсреди на/ време, место и збивања у памћењу“. А знамо да се нарочита сугестивност у стваралачком сједињавању времена и простора достиже управо у равни сећања у којој изнова постају свет и разнолики живот, коме се, у завршним стиховима песме, изриче штедра похвала.

Потом дуж књиге следи низ песама у којима се раније одређено тематско подручје незнатно проширује и акценује новим појединостима. Тако се у стварносни опсег Маринковићеве поезије уводе и теме једначења субјекта и света, болести, љубавне патње, љубави. И то на истој оној егзистенцијалној подлози са које је развијано певање о доживљају цурења времена и духовно-метафизичких узлета ван круга детерминације. Певање о лепоти света, о одређеном поверењу у његову цикличну обновљивост и скоро мистичку заснованост и трајност. О животу као чуду. Певање о присном спокојству вечности и вери у пантеистичку устројеност и виталистичку, хармонизујућу и обновитељску, снагу природе и једноставног живота у њој и са њом. Живота који има своје светле и тамне празнике.

Очигледно је да песник овим жели да покаже да његова песма настаје у најтешњој вези са животном стварношћу и духовним и маштенским радом. Као што је очигледно да у самом избору тематских окосница, које су карактеристично лирске – љубав, душевни трепет, трајање, болест, нестајање – изостају оне које могу да оцртају конкретно историјско или социјално позорје у које се ситуира простор и говор песме. Јер је у овим песмама повлашћена интимна историја, сопствени свет, „великодушна пространства лепоте“ и једноставности обреда и садржаја обречен живот, у коме се међусобно сусрећу и усаглашавају „тихи тренуци среће“ и „слатка језа постојања“.

То недоступно довођење у равнотежу наоко супротстављених садржаја живота и света важно је значењско и смираоно својство ове поезије, а што је видљиво већ у равни тематских принова саме емпиријске грађе. Док се, на једној страни, јављају теме болести и боловања, у песмама „Капљице“, „Горки чај“ и „Незнање“, дотле се у песми „Тренутак среће“, као противтежа, чује тихи глас присуства љубави оне која над болешћу верно и предано бди. О исцелитељској и искупитељској снази и

вредности љубави се проповеда и у завршници песме „Можда“: „Јер, ако нас љубав не спасе,/ о којој знамо скоро све,/ горећемо вечно на ватри/ између наде и ништавила.“ У том уском простору „између наде и ништавила“, на самој граници тишине, овај је песник нашао место за свој осећајно и мисаоно продубљен, сликовит лирски говор, свој једноставни пев о животу.

Околност да се доживљај протицања времена поставља у саму тачку гледишта песничког субјекта, указује и на његово настојање да разуме и протумачи сопствену потребу за исказом, за певањем, за сликовитим говором о суштинама. Тако субјективизованом и (ауто)поетички одређеном лирско-мисаоном певању уписивање свести о току времена обезбеђује меланхоличну интонацију, сложене смисаоне тонове, колико и дубоку емотивну саживљеност и искуствену саображеност са самим предметом песме и његовим видљивим и невидљивим садржајима. Међу те садржаје који потврђују песничко стваралачко кретање ка плодовима искуства и потреби да се оно тумачи, улазе и различити књижевни подстицаји, као уверљив израз посредоване везе са широким платном живота у коме су свет речи и плодови стваралачког духа једнако стварни, делатни, вредни и достојни живљења, памћења, мишљења и певања.

Поред садржаја који су настанили Маринковићеве песме и који су дошли из непосредне стварности, нарочито место припада онима који су у њих, као подстицаји, ушли из писаних текстова: из књига, писма. Са њима и њиховим ауторима (Д. Новаковић, Ј. Алексић, А. Дрековић, А. Батинић, В. Шимборска) песник ступа у дијалог у коме се, кроз размену дарова, он додатно саморазумева и самопотврђује. Кроз песме Душка Новаковића из књиге *Стиационарије* оживљује слике разорног бомбардовања у завршној години прошлог века. У „Писму Вислави Шимборској“ песник се утврђује у веру да су „душа и савести неунитивни“ и да се они стане у поезији у којој су, „у вечитом сада (...) Овај и Онај свет постали блиски“.

Напомињање вечитог сада, *свагдашњеї часа*, упућује на песништво Јована Христића – чија су поезија и поетика одавно дубоки темељ елиотовски изабраног и стваралачки активираниог вида традиције у песништву Томислава Маринковића.

Кроз „Дивна, добра, стара општа места“, „лепе приче“ и благу, „осмехнуту мудрост“ овог модерног класицисте српске поезије, пројавио се, издигао и профилисао и песнички глас Томислава Маринковића у свом видљивом, манифестном слоју

(песма „Незнање“ је настала „по“ песни Ј. Христића), док се у оном неоглашеном слоју стваралачког уписивања у традицијски поредак и међутекстовну размену његово песништво ослањало на различите сродне подстицаје.

У песни „Ја сам тишина“, која већ у наслову садржи аутопоетички сигнал („Ко успе да проникне тишину и дозове је њеним правим именом, тај је постигао највише што смртни човек може постићи“, научавао је Андрић) обликујући „На послужавнику времена“ свој опис, песнички субјект изриком каже: „Ја сам тишина и живим у другима“, и додаје: „Морао сам да заборавим ко сам,/ своје име, језик и своју патњу“. У овом исказу распознаје се подтекстовна основа коју чини Борхесова песма „Саучесник“ из књиге *Шифра*, која се, у преводу Радивоја Константиновића, завршава речима: „Моја срећа или несрећа су безначајни./ Ја сам песник.“ И кроз ову реминисценцију до израза долази Маринковићево самосвесно настојање да, и кроз сагласност са другим стваралачким поетикама, обликује поетски исказ у коме ће читалац наћи уживања, принос смисла, сложеност значења, чак неку поруку, а не да текст песме гради у миметичкој равни. Од ње он само полази, а сама песма, иако од једноставних речи и препознатљивих призора сачињена, није једнодимензионална, већ сложена и дубока.

Сачињена од речи које би могле да надживе трошност људске егзистенције и понорност заорава, ова је поезија похвала свему што у животу светли и траје.

Бојан Васић

НУЛТА ТАЧКА ЛИРИКЕ

Саша Јеленковић: ГИБРАЛТАР,
Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2018.

Занимљиво је да нова збирка песама Саше Јеленковића носи исти назив као и избор из његове поезије објављен у електронској форми 2005. године. Реч Гибралтар, тако, осим што евоцира различита семантичка поља, постаје и лозинка којом се ова поезија позива на саму себе, још једном (транссимболистички)

акцентујући до које мере се смисао песме остварује управо унутар самог поетског простора. Сличан поступак премештања елемената сопствене поезије из једног контекста у други, Јеленковић је применио већ неколико пута, и то пре свега при компоновању *Књије о срцу* и *Књије о сумњи*, али и у *Елџенорима*, измештањем поетској грађи дајући ново значење и додатно потврђујући да је управо релација између дела и целине, између песме, са једне, и циклуса, или књиге, са друге стране, најбитнија при формирању тог значења. Сада се на сличан начин аутор користи и насловом. Наиме, као да самим преузимањем старог наслова Јеленковић успева да укроти ову полисемичну реч коју је за њега изабрао и семантички је преквалификује, од историјског, географског, геолошког, економског, митолошког и политичког термина стварајући топоним који је истовремено и личан, и поетски, задржавајући при томе и остале наведене конотације да лебде у позадини.

Будући да као ни претходне две објављене збирке овог аутора, *Педесет* и *Сећања њочињу њосле смрти*, ни *Гибралтар* нема циклусе, посебно важно место припало би првој и последњој песми, а да им је аутор највероватније и наменио такву улогу откривамо и у поговору књиге. Поткровље, које се појављује и у почетној песми „Био једном један пас“ и у насловној „Гибралтар“ која затвара збирку, могли бисмо, тако, довести у директну везу са називом књиге, ставити једну поред другог планину Гибралтар и топоним *мансарде*, чиме се наговештава положај песничког субјекта у односу на свет. Место на коме се налази субјекат ове поезије је истовремено и планина, и мореуз, и град, митска тачка на крају света која се у античкој и хуманистичкој традицији граничи са празнином на крају света и несталим утопијским простором Атлантиде, али, такође, и чвориште кроз које данас пролази велики део светске трговине. Свет је смештен испред и испод простора поезије, у њеном видокругу, док је она из њега издвојена на начин који јој омогућава да му истовремено приступи на више просторних, временских и смисаоних равни, и под сопственим условима, подређујући га поступку дереализације.

Имајући у виду колико је композиција важна у досадашњем Јеленковићевом песништву, вероватно би било погрешно рећи да су циклизација и концептуализација, просто, одсутни из његове три најновије поменуте збирке. Боље би било рећи да су ова два плана врло јасно и намерно одсутна, нарочито уколико уз ово читамо и ранија ауторова остварења. Јер, читалац све време очекује појаву одређене ‘надградње’ на какву је навикао и управо ово изневерено очекивање ствара утисак да пред нама нису тек песме

сабрале у збирку, већ да је то одсуство виших композиционих елемената управо такав један, нулти, композициони елемент. И док се, на пример, у трокњижу о Елпенору значење формирало, пре свега, стварањем тензије између расутости значења појединачних песама, са једне, и увођењем конкретне митолошке фигуре, са друге стране, у збирци *Пегесеј* из 2014. године је тај други пол готово ресетован, будући да се насловом сугерише тек како педесетогодишњи песник објављује збирку од педесет песама.

Аутор је, тако, семантички размагнетисао циклус и књигу, тежиште грађења смисла пребацујући на терен песме. Али, одмицање од заокружености и целовитости није присутно само на плану збирке, већ и појединачних текстова. Јеленковић, служећи се промишљеним језиком и сведеним, дисциплинованим изразом, производи складне, кратке композиције које читалац пре осећа него што их разуме. Ослобођене од херметизма и алегоричности, присутних у ранијим књигама, песме у овој збирци добро осликавају аутопоетички интонирани стихови из песме „Каталог“: „живот свежи утисци призори у једном даху/ не разумем“, које у поговору издваја и Динко Крехо. Мотиви се, наиме, придружују један другом по неком готово произвољном реду, издвојени из узрочно-последичних веза, намерно семантички скраћени, остављени само са нуклеусом значења и тако деконкретизовани. У песми „Дрхтање“, на пример, читамо: „Море ти доноси моју главу. Излазиш на терасу,/ за тобом сви твоји новогодишњи балони – / ако се изгубиш, покриј се, запамти где си задрхтала.“ Наведени пасаж осликава типичан начин грађења стихова у *Гибралтару*. Песнички субјект се обраћа саговорници или самом себи реченицама које не дају јасно одређено значење, ни саме по себи, ни кроз ширу контекстуализацију. Низање смисаоно напоредних синтагми и песничких слика унутар једног исказа, паралелно је низању тих информативно незаокружених реченица у оквиру целине песме, и, потом, низању тако деконкретизованих текстова у оквир збирке.

У књизи *Речи и ствари*, Тихомир Брајовић пише, тематизујући поезију В. Карановића, Д. Ј. Данилова, Н. Шапоње, С. Радојичића и С. Јеленковића, о *феноменолошком хијајусу* који: „искрсава увек када се искушава подручје чистог певања, па, дакле, и у песништву деведесетих...“. Наиме, напоредо теоријски анализирајући симболистичко, неосимболистичко и певање горе наведених аутора ‘транссимболистичке’ генерације, Брајовић наводи како је за остварење чисте поезије потребно извршити феноменолошку редукцију стварности, тј. речима Мерло-Понтија, „Вратити се самим стварима значи вратити се овоме свијету прије спознаје...“.

Чини ми се да, баш насупрот томе, редукција којој Јеленковић прибегава у *Гибралтијару* долази тек након спознаје стварности и у покушају да се о стварима проговори једноставним језиком који је такав не због покушаја повратка наивности, већ зато што аутор покушава да проговори језиком искуства који је синтеза дихотомije наивности и спознаје.

Оно што је сигурно јесте да пред нама стоји једна одлична књига, и језик за који се може рећи да је поетски у ужем смислу. У њој се песнички доживљај света и искуство међусобно преплићу, постајући једна те иста ствар. Меланхолија којом су прожети њени стихови постаје оно везивно ткиво којим се замењује каузалност, тачка на којој субјективност, у тексту, побеђује објективни поредак управо кроз сазнање о неминовности сопственог пораза. Једноставно речено, и потпуно у складу са оценом с краја поговора, пред нама заиста јесте моћно и суптилно песничко штиво.

Ана Вучковић Денчић

СРПСКИ ФИЛМ НОВОГ МИЛЕНИЈУМА

Иван Велисављевић, Ђорђе Бајић, Зоран Јанковић:
КРИТИЧКИ ВОДИЧ КРОЗ СРПСКИ ФИЛМ 2000-2017,
Филмски центар Србије, Београд 2018.

Када је почетком 2018. године изашла, и одмах, током трајања ФЕСТ-а, представљена, књига *Критички водич кроз српски филм 2000-2017* је изазвала велику пажњу културне јавности и врло брзо, у текстовима и прилозима људи из струке и новинара, добила епитет капиталног дела. Да ли је то последица доброг маркетинга, габарита књиге или тога што врло дуго није било књиге која се на озбиљан начин и свеобухватно бави нашим филмом? Вероватно су сви ови разлози тачни, но можда је најубедљивији овај последњи. И раније је било настојања да се осветли неки сегмент југословенске, па касније и српске кинематографије, али је то чињено тако што би пажња била фокусирана на неку посебну ужу тему, на посебан правац, стилско одређење, редитељску поетику, глумца. Чини се да се до сада ниједна књига као ова није тако темељно и систематично бавила једним, не малим, раздобљем у нашој кинематографији.

Дакле, ово није као књига о прашкој школи или црном таласу – књига о једној струји, већ књига о тематски, стилски и продукцијоно најразличитијим филмовима. Тројица филмских критичара, активних у домаћим писаним и електронским медијима, Иван Велисављевић, Ђорђе Бајић и Зоран Јанковић, одлучили су да, уместо да напишу збирку текстова о филмовима по личном избору или сакупе своје пређашње, већ објављене критике, као узорак узму све, заиста све дугометражне играле филмове приказане између 2000. и 2017. године, да их поново погледају и о њима напишу нове текстове.

На самом почетку књиге они пишу о томе зашто им је две хиљадита година била референтна. Не само да се она подудара с почецима њихове критичарске активности, и да је реч о округлом броју и уласку у нови век, већ је ова тачка у времену њима занимљива и политички, и по питањима која се тичу филмске технологије и продукције. Напослетку, они се не концентришу на периоде наше кинематографије који се узимају као кључни или најмаркантнији, већ се интересовањем за новомиленијумски филм суочавају са оним што он представља у последње две турбулентне деценије, односно данас. У обзир узимају филмове који су имали своју биоскопску дистрибуцију или барем једно јавно приказивање, јер има и таквих. Зато ће се међу филмовима наћи и неки за које никада нисте чули, али који ипак, по критеријумима које су одредили аутори, морају бити део ове књиге. За такве одлуке овог критичарског тројца постоји више разлога, и то је врлина ове књиге.

Али кренимо од почетка, од чињенице да су више од двестотине филмова, колико је снимљено у овом периоду. Велисављевић, Бајић и Јанковић поново погледали и поделили између себе. Као критичари, они су добронамерни, јер је постојао договор да о неком филму пише онај критичар коме се тај филм највише допао. У овом водичу, тако, иако је реч о филмским критикама (а зашто би критика морала да буде оштра или негативна?), провејава један афирмативни тон, у којем се осећа љубав према филмској уметности и разумевање и за нека слабија остварења, којих итекако има. Често се, тако, наводе разлози неуспеха неког филма и каже се шта је на њему требало поправити, да је било среће. Иако критичарска, ова књига нити вређа, нити навија за неког, она само износи образложене субјективне ставове тројице критичара. Овај водич пун је изненађења, јер ће читалац, ма колико да је познавалац прилика у српском филму, наићи не само на најпознатије, већ и на филмове на чије је постојање заборавио. Аутори једнаку пажњу

посвећују најгледанијим филмовима, какви су *Зона Замфирова* Здравка Шотре и *Моншевидео, бој тхе видео* Драгана Бјелогрића, нискобуџетној алтернативној *Пејџи* Милутина Петровића или *Пољуйцима* Саше Радојевића и незапаженим филмовима, као што су *Ајориа*, *Флери*, *Жијосана*, *Срце је мудрих у кући жалости*...

Вредност ове књиге је и формат у којем је сваки филм обрађен. Она је подељена по годинама, унутар којих се хронолошки нижу филмови који су те године снимљени. Поред списка свих сарадника који су на филму радили, продукцијске куће, дужине трајања, дистрибутера и датума премијере, уз главни текст, који је лични став критичара, увек стоји и кратак извод из критике неког другог аутора, домаћег или страног, објављен у медијима, најчешће штампаним. Оно што књигу освежава и чини је богатијом је чињеница да аутор главног критичарског текста често није сагласан са оним што је у том другом, наведеном тексту написано. Тако често имамо бар два мишљења, којима док читамо, ако се и сами сећамо филма, додајемо и своје.

Књига је узбудљива због константне игре објективног и субјективног. Она садржи обиље техничких информација и факата о филму и свету око филма, који су понекад интересантнији и упечатљивији и од самог текста, јер садрже одговор на питање зашто је неки филм био добар и успешан или не. Тако чињеница да је неки филм ушао у биоскопе у данима највеће жеге, или у данима политичких превирања постаје једнако важна колико и то колико је верзија сценарија било и којим се буџетом располагало. За Велисављевића, Бајића и Јанковића важно је и то када је филм имао премијеру, под којим условима, да ли прво у Србији или на неком од светских фестивала, по којем књижевном делу је филм настао, ако јесте, каква је и чија музика коришћена и да ли је то први пут да редитељ сарађује са тим композитором. Ауторима је важан контекст и друштвена клима у којој је филм настајао, а каткад чак и приватно-пословне релације стваралаца, ако је то на било који начин важно за филм. У овом сегменту има и оних података које сви веома волимо када размишљамо о филму који нам се свиђа – сачео улоге, цитати, референце, тривије, анегдоте, пикантерије са снимања. Дакле, књига није штура и сува, разломљена је на сегменте, прегледна и јасна, подстиче да се филмови погледају, било да су оцењени добро или не. И, као што рецензент ове књиге, хрватски филмски критичар Ненад Полимац каже – она се може читати хронолошки, а може се такође годинама прелиставати. Она може да буде помоћ научницима и професионалцима за писање неке нове

студије, али такође и најширој публици може бити извор уживања и забава у тренуцима доколице.

Још један важан део критичког водича је део о рецепцији датог филма, о његовом „животу“, око чега се требало потрудити и пронаћи егзактне податке о посетама биоскопу. Наравно, овај податак говори много о навикама публике, али и о томе какви су их садржаји привлачили и зашто. Наш критичарски тројац тако одлази и на поље социологије, овлаш, али довољно да нам представи ширу слику о једном времену и друштву. И у овом сегменту занимљива је игра објективног и оног мало мање објективног. Тако, на пример, за неки филм постоји податак да је имао солидан број гледалаца за српске прилике, али да је примљен млако. Такође, аутори навођењем података о фестивалима и наградама отварају тему рецепције српског филма напољу, а тиме и вечиту тему – колико је наш новији филм разумљив и комуникативан у иностранству.

Пошто је филм визуелна уметност, не би било добро да књига о њој не буде лепа за око. *Критички водич кроз српски филм 2000-2017* квалитетно је опремљена књига. Ауторка фотографија је Маја Медић, а прелома Борут Вилд. Осим што је било потребно поново проверити обиље података, велики труд захтевало је проналажење и избор фотографија из неких филмова, као и официјалних плаката. За много филмова који су прошли испод радара публике није било лако наћи пропратни материјал, што је за ауторе истовремено представљало и изазов и бригу.

Додатак књизи је поглавље о мањинским копродукцијама, део о документарном филму у истом периоду, о односу документарног и играног, о српском независном off-филму, али и о дугометражним играним филмовима који, из различитих разлога, нису ушли у главни део водича. Поменута су и два филма о којима постоје само технички подаци, али не и критички приказ, с обзиром на то да у тренутку објављивања нису још увек били приказани у Србији, па их критичари нису видели. Овај податак наговештава да ће водич можда имати свој наставак, односно ново допуњено издање, а то би било добро зато што су Велисављевић, Бајић и Јанковић пронашли прави модус и формат да се критиком озбиљно баве – културно, пристојно, са добром намером, али са оштрицом. Такође, ова књига је добар пример за критичаре у разним областима, као и подстрек за постојање и афирмацију критике саме. Она критику, као такву, враћа на позорницу, али и доказује да се може писати питким језиком и комуникативно, а опет зналачки и поткрепљено.

Филмски критичар Нил Јанг (кога не треба мешати са канадским кантаутором) приметио је како нису најбољи критичари они који знају много о филму, већ они који знају много о животу, па и о филму као његовом данас незаобилазном делу. Ова тројица критичара и ова књига, с правом овенчана епитетом *капитална*, потврђују ову паметну мисао. И зато је *Критички водич кроз српски филм 2000-2017* за сваку похвалу.