



Rujan 1984.  
Godište XL

YU ISSN 0350-1337

ALEKSANDAR JERKOV  
GOSPODAR PRIČA

(izbor iz mlade srpske proze)

D. Albahari, Lj. Jokić, D. M. Knežević,  
M. Pantić, M. Toholj, M. Prodanović,  
M. Pajić, Đ. Pisarev, P. Marković, S. Basara,  
N. Mitrović, V. Pištalo

# Republika



ALEKSANDAR JERKOV

## Gospodar priča

(ogled o mladoj srpskoj prozi)

*Jer, prefinjenost je plod filozofije*

Viko

Nisu sedamdesete godine ovoga veka u istoriji srpske književnosti ostavile naročito dubok i vredan trag. Iako su se za mnogim knjigama orili hvalospevi, mali broj dela je uspeo da nadživi sezonu u kojoj se pojavio. Mnogi su razlozi za to, između ostalog senzacionalizam, insistiranje na stalno novim izdanjima i nečitalačke navike, ali presudno je svakako što velikih književnih dostignuća nije bilo na pretek. Zaista vrednih dela je bilo, zapravo, svega nekoliko.

Kada je o pripoveci reč, onda su sedamdesete godine obeležile dve zapažene zbirke — *Grobnica za Borisa Davidovića* Danila Kiša, i *Periferijski zmajevi* Vidosava Stevanovića. Ali ni ove dve knjige nisu u pravom smislu reči izdanak sedamdesetih godina, one su više kruna prikrivene poetičke rasprave dvaju proznih tokova sa kraja šezdesetih.

## NOVOSTILISTI

Pojavom Dragoslava Mihaилоvića, njegove zbirke pripovedaka *Frede, laku noć* i Vidosava Stevanovića sa zbirkom *Refuz mrtvak*, a za njima je sledila čitava jedna generacija mladih prozaista, krajem šezdesetih godina je u srpsku književnost ušao koncept nazvan »stvarnosna proza«. Ta proza, poistovećena docnije sa okvirkom oznakom »proza novog stila«, unela je zaista bitne promene u ondašnju književnu produkciju. Kako god bude ocenjivala domete ovih prozaista, istorija književnosti neće moći da ispusti iz vida te promene.

Vrlo brza kanonizacija novog proznog modela učinila je da tek pristigla generacija pisaca namah čvrsto zaposedne neke dominantne pozicije. Za tim je, kako to već kod nas često biva, sledilo utvrđivanje svojevrzne norme: nova dela su prosuđivana spram ostvarenja pisaca »proze novog stila«.



Primer prevrednovanja i reinterpretacije savremene proze sa tačke gledišta koja u prvi plan ističe »prozu novog stila« je kritika Ljubiše Jeremića, tvorca ove sintagme<sup>1</sup> zaslužnog za afirmaciju »stvarnosne« generacije. Prateći dela Mihailovića, Stevanovića, Savića i drugih, Jeremić je pisce drugačijih stvaralačkih opredeljenja sameravao prema dostignućima ovih autora. Ističući, dakako, da su ostvarenja što prethode piscima »stvarnosne proze« omogućila neke promene u savremenoj književnosti bez kojih ni »novostilisti« ne bi mogli da stupe na književnu scenu, Jeremić je bio sklon da traga za navodnim uticajem nove generacije na njene prethodnike, i da dela već unekoliko afirmisanih pisaca premerava aršinima promene koja je nastupila. Na taj način, u sam centar književnih tokova postavljen je »stvarnosni« prozni model.

Tih godina našu književnu kritiku je osvajalo učenje ruskih formalista o književnoj evoluciji kao smeni na tronu koja se odigrava po obrascu da novi modeli dolaze sa periferije u centar književnog života, dok oni iz centra iščezavaju na periferiji. Pod uticajem ruskih formalista kritika je u pojavi »stvarnosne proze« videla zakonitu smenu modela, te onda u novom modelu »videla« budućnost, a starome namenjivala odumiranje. Po nekoj logici, ne bez veza sa društvenim prilikama, smatra se da je vredno samo ono što »ima budućnost«. Ali, kada je o budućnosti reč, valja znati da suđaje ne pitaju savremenike za mišljenje, i budućnost uvek krije iznenađenja i preokrete.

Od posebnog značaja za status što će ga »stvarnosna proza« imati je Jeremićeva antologija *Nova srpska pripovetka* iz 1972. godine. Ako su antologije često kontroverzni izdanci književnokritičkog i književnoistorijskog prosuđivanja, onda je to pre svega zato jer podrazumevaju veoma izoštrene mehanizme odabira, dakle vrednovanja književne produkcije. Antologija ne samo što pokazuje da njen sastavljač neku pripovetku smatra vrednom, već nudeći niz primera vrednosti omogućava da se uoči svojevrsan vrednosni sistem, kritička osnova izbora. Dabome, taj sistem se nekada ne razabire, ali tada je gotovo bez izuzetka reč o neutemeljenom izboru bez veće književnoistorijske vrednosti, o mahom proizvoljno sabranoj »rukoveti«. *Nova srpska pripovetka*, izbor koji je sačinio Ljubiša Jeremić, svakako ne ide u red tih inferiornih odabira. Naprotiv, i kada se ovoj antologiji upute sve primedbe koje mogu poteci od nekog ko se u osnovi ne slaže sa Jeremićevim vrednosnim opredeljenjem, ostaje činjenica da je antologija uzorno pravljena sa stanovišta dominantnog položaja »novostilista«. Sa tačke gledišta vrednosnog sistema koji ispoveda, Jeremićev izbor je uglavnom koherentan.

1 Ljubiša Jeremić: *Proza novog stila*, »Prosveta«, Beograd 1976. Ovde su sakupljene Jeremićeve ranije objavljivane kritike. Kritike pisane o »stvarnosnoj prozi« sakupio je i Jovan Delić u knjizi *Kritičarevi paradoksi* (»Matica srpska«, Novi Sad 1981).



## POSEBNO ZNAČAJNO

Odlika ovog izbora je što nije stranački isključiv. Sastavljač nije izostavio sve autore koji nisu stali pod šajkaču »stvarnosne proze«. Dajući im doduše podređen položaj, on je mimo centralnog dela antologije ostavio prostora i za pisce »čiji je dar uspješnije izražen u obimnijim proznim celinama«, kakav je u to vreme bio i Danilo Kiš. Jednako tako je Jeremić otvorio brešu i za »fantastičare« poput Filipa Davida i Vojislava V. Jankovića, da bi napokon u trećem odeljku sačinio i svojevrstu panoramu najnovije proze mladih pisaca, na čijem kraju se zatekla priča Miodraga Vukovića. Svi oni su, međutim, upravo antipodi orijentaciji pisaca »stvarnosne proze«. Kraj *Nove srpske pripovetke* na taj način otvara mogućnost da se krene u jednom sasvim drugačijem pravcu.

»Posljednji odeljak ove knjige«, veli Jeremić na kraju svog predgovora, »smeo bi da se zaključi tek kakvim novim zaokretom pripovedačkih sklonosti«. Ali kakav će to biti »zaokret«, to Ljubiša Jeremić 1972. godine, u jeku slave »stvarnosne proze«, nije uočavao. »Zaokret« se odigravao lagano, i njegovi plodovi pokazaće se tek s početka osamdesetih godina kada se pojavi jedna nova mlada generacija.

Pa ipak, uslovi za generacijski zaokret su sazrevali već tokom sedamdesetih, i ogledaju se u jednom sporu koji je mogao biti vođen i na stranicama *Nove srpske pripovetke* da u njoj prednost nije data »novostilistima« »stvarnosnog« opredeljenja. Dokazujući sposobnosti pronicljivog kritičara koji zna da spominjući neki nedostatak svog rada otklanja mnoge prigovore i čini da ni sam nedostatak ne izgleda posebno značajan, Jeremić je zapisao i ovu napomenu:

»Kao praznina, pak, u ovoj knjizi mora se uočiti odsustvo jednog posebno značajnog vida srpske proze — one koja se kretala po samim rubovima žanra, zalazeći iz oblasti esejistike, estetičkih i teorijskih rasprava, u imaginativnu književnost.«

Ali ukoliko taj vid srpske proze smatra zaista »posebno značajnim«, tada je teško smisleno i logično odgovoriti zašto je nešto »posebno značajno« hotimice zanemareno. Da je uvažavao i tačku gledišta određenu vrednostima proze koja se priklanja ovakvim poetičkim opredeljenjima, Jeremić bi znatno drugačije organizovao svoju antologiju. *Nova srpska pripovetka* bi tada u najmanju ruku ravnopravno pratila oba toka srpske proze — onaj »stvarnosni« i ovaj označen kao »esejistički«, »rubni«.

## ASPEKTI NEGACIJE

Štaviše, kad se iz ove perspektive posmatra »stvarnosna proza« i tu neke stvari izgledaju znatno drugačije. Da je esejistički pripo-



vedački pol srpske proze imao ravnopravniji tretman tih godina, sasvim je moguće i da razvoj »stvarnosne proze« ne bi išao onim pravcem koji u stvaralaštvu Dragoslava Mihailovića uslovljava pisanje *Petrijinog venca* ili, danas, *Čizmaša*. Prva knjiga Dragoslava Mihailovića *Frede, laku noć* pružala je i drugačije mogućnosti; one su usled glorifikacije »lokalne boje« ostale sasvim u senci.

»Gost«, prva priča iz zbirke *Frede, laku noć*, osvedočava da osnovni oblikovni princip Mihailovićeve proze stoji u znaku retoričke figure negacije. Glavni junak, ujedno i kazivač »Gosta«, na početku nas uverava da je miš koji ga je posetio upravo najobičniji miš kakav se viđa stotinama puta u životu i da je to događaj kakav se često dešava. Ali odmah zatim veli da je taj običan događaj vremenom prerastao u svojevrsan simbol. Simbola, razume se, nema tamo gdje je sve obično.

Čitava priča protiče u pretvaranju događaja koji je u običnom životu mogao ostati takav kakav jeste, beznačajan, u događaj čija neobičnost nagoveštava sudbinu. Neobičnost ne potiče od prirode događaja već od načina pripovedanja i izrečenih komentara. Uopšte nije bitno da li je slični gost zaista bio ravnodušan prema smrti ili mu je ta odlika naknadno pripisana. Važno je da on tu odliku ima u priči. Događaj, kada je ispričan, nije više onaj isti koji se dogodio. To isto, uostalom, veli i sam junak.

Slična razmišljanja zatičemo u poznatom romanu Ajris Merdok iz pedesetih godina, *Pod mrežom*. Objašnjenje da se pri pisanju tvori jedan drugačiji, pripovedni logički sistem izlaganja, stoji u ovom delu u znaku skrivenog filozofskog osmišljavanja teksta. To je razumljivo kada se ima u vidu da je Ajris Merdok »filozof odbegao u fikciju, svet pripovedačke proze«, kao što kaže Robert Soultz.

Kako ovakvo stanovište i njegove posledice odgovaraju Mihailovićevoj prozi poznatoj po netrpeljivosti prema svakom intelektualizmu? U ovom slučaju to stanovište je sasvim prikladno jer početnom negacijom kazivač, kako to uči retorika, samo ističe prividno negiranu tezu. Dakle, utoliko ukoliko više negira neočekivanost i neobičnost pojave, on zapravo sve jače naglašava suprotno — ističe neočekivanost i neobičnost. Sa druge strane, junak je okružen knjigama dok se upušta u komentarisanje svoje priče. U tome se mogu videti elementi jedne drugačije negacije. Odbačene knjige svedoče o pritajenoj poetičkoj opreci prema »knjiškosti«.

»Esejiziranje«, zapravo komentarski diskurs, pomaže tumačenju ispričavanog koje se pri tome nužno menja jer ništa ne može biti protumačeno i ostati isto onakvo kakvo je bilo. Stoga je Mihailović i komentarom u neku ruku naglasio poetičku opreku prema tzv. intelektualizmu u kome je takvo tumačenje katkad odnosilo prevagau nad samim pripovedanjem.

S razlogom se može tvrditi kako je čitava Mihailovićeva zbirka *Frede, laku noć* u znaku ove poetičke opreke. To dokazuje i njen naslov. U istoimenoj pripovesti »Frede, laku noć« na parodičan na-



čin se raspravlja o značenju poznavanja Pariza (snobovska odlika intelektualca: važno je videti Pariz), karikira se slika života u visoko rafiniranim pariskim umetničkim krugovima... »Frede, laku noć« zato znači zbogom rečeno tom izveštačenom svetu i lažnim vrednostima. Fred, neobična gipsana figura, groteskni konj sa šeširom, asocirajući na čuvenog Kaligulinog konja-senatora postaje simbol izrugivanja akademijama<sup>2</sup>.

Međutim, uprkos tome što se koristi negacijom da bi osnažio poetičku opreku spram »intelektualističkog«, »knjiškog«, »akademskog«, Mihailović ne odbacuje neka preimućstva postupka svojstvenog parodiranoj »knjiškoj« poetici. Naime, za šta god da koristi komentar, komentarski diskurs sam po sebi vodi nekim važnim uslozljavanjima i smisaonim bogaćenjima priče. Promenom perspektive od kazivanja ka »esejističkom«, »rubnom« pripovedanju priča se osvetljava iz još jednog ugla. Komentarski dodaci o nemogućnosti da opisano zbivanje ostane onakvo kakvo je bilo u svetu u kome se dogodilo, ne poživaju na nekakvoj filozofiji kao kod Ajris Merdok, ali su utemeljeni negacijom i poetičkom oprekom. Zato su ove osobine od velike važnosti za umetničku vrednost Mihailovićeve priče.

I priče koje su, za razliku od »Gosta« reprezenti »stvarnosnog« i u prozi poživaju na svojevrstnoj negaciji. Milica i Kurjak, junaci priča »Lilika«, odnosno »Barabe, konji i gegule«, su deca sa društvene margine suočena sa pretećim svetom, stvarnošću koja im nije naklonjena. Oboje, upravo usled svojih intelektualnih, obrazovnih, etičkih nedostataka ističu humanističke vrednosti. Decu je nemoguće osuđivati — svaki njihov nedostatak i svaka krivica su radikalna optužba upućena nepravdosti sveta. Osnovni etički izazov humanističkog pristupa svetu je zahtev da deci ništa ne bude uskraćeno. U beskrajnoj iskrenosti sa kojom pristupaju svetu oni zaobilaze najviše pravo — pravo na sve vrednosti. Pa tako stoji da bi onome ko sablazni »jednog od tih malenih« bilo bolje »da se objesi kamen vodenički o vratu njegovu, i da potone u dubinu morskou«, kako je po Mateju rekao sam Isus. Nimalo slučajno su u dečijoj igri filozofi poput Heraklita i Ničea, duboko svesni protivrečnosti sveta života, videli perspektivu čoveka i put oslobođanja njegove najizvornije ljudskosti, generičke biti.

Bilo je poznato u staroj retorici da je negacija jedan od najuverljivijih načina isticanja. Ona se ne mora koristiti samo kao u Antonijevom govoru iz Šekspirove tragedije. To ubitačno retoričko sredstvo se može podići na nivo oblikovnog principa. Otuda, umesto da se ističe neophodnost humanijeg sveta, autor može zahtev za takvim svetom, oličen u detinjoj nedužnosti, suprotstaviti slici sveta u kojoj gotovo da nema ni traga humanosti.

Nigde to nije snažno kao u slici Lilikinih priprema dveju lutaka, koje simbolički predstavljaju nju i njenog malog brata, za ukop.

<sup>2</sup> U to vreme Mihailović sigurno nije slutio da će postati član Akademije. Bilo bi interesantno videti šta bi danas napisao o ovoj istoj temi.



Pošto je odvođe u dom, zapravo »robiju za decu«, ona nema kome da ostavi svoje igračke. Svih drugih igračaka se ranije oslobodila ali ove je zadržala zacelo po nalogu podsvesti zbog njihovog simboličkog statusa. Te lutke koje nikome nisu potrebne umesto na radost dečinjeg igre osuđene su na smrt.

Slične humanističke efekte Kurjak postiže govoreći o konjima koji u rudniku vuku ugallj. I te su životinje, okovane tegobnim radom u tmini iz koje ne izlaze, simbol kako svet postupa prema ne-dužnim bićima. Svi namučeni radnici, osuđeni na potlačenost i ne-umoljivu eksploataciju, osuđeni na istorijsku društvenu nepravdu, prepoznaju se u ovoj slici. Kurjakov plan da pobegne sa jednim takvim konjem, plan je oslobađanja čitavog sveta.

Obe priče prema tome pokazuju kako Mihailovićeve »stvarnosna proza« nije bez simboličkih i metaforičkih nanosa. Odlazak u dom, i rad u rudniku, međutim, motivi su književnosti devetnaestog veka. Od opasnosti dikensovske književne vizije Mihailovića štiti odsustvo »kronikalnog stilskog kompleksa« svojstvenog realizmu. Dajući svojim junacima da govore u prvom licu jednine, čineći da se oni, dakle, kao kazivači pojave pred nama u svojoj »telesnoj, fizičkoj nazočnosti«, kako veli Štancel, Mihailović je i sam svu veru posvetio postupku. Premda se na prvi pogled čini kako je njegova proza magnetofonsko beleženje, očito je da tek način oblikovanja uspostavlja onu presudnu razliku između Mihailovićeve proze i devetnaestovekovne literature.

## LOKALNA BOJA

Položaj Mihailovićevih junaka u svetu zahteva jedno od dva moguća razrešenja. Njihove tegobe mogu se okončati trijumfom junaka ili pak trijumfom sudbine koja satire junaka. U prvom slučaju junakov uspeh u svetu ogleda se, kaže Fraj u »društvenom promaknuću«, junak, koji nema vrednosti, iskazuje se kao neko ko uspešno vara svet, ili junak samo naizgled nema vrednosti, ali ih tokom raznih životnih nedaća otkriva i tako savladava sve prepreke. No, Mihailovićevi junaci ne mogu postići pravi uspeh u društvu jer ne mogu promeniti način govora, a uspon na društvenoj lestvici bi to zahtevao. Motivacijski sistem njihovog govorenja iziskuje da ostanu na društvenoj margini. Tavorenje na dnu, međutim, ne obezbeđuje dovoljnu sižejnu dinamiku.

To što se način govora junaka nigde ne menja, pa oni u svojim sećanjima ne menjaju tačku gledišta da bi oponašali kako su nekad govorili, ima još jedan negativan aspekt. Na primer, Kurjakov govor kada ocu objašnjava zašto je izgubio godinu u školi ne nosi nikakav emotivni naboj, a situacija je takva da on nije mogao objašnjenje izgovoriti hladno i bestrasno. To što govori sa tolikom distancom pokazuje da Mihailovićev junak govori »aperspektivno«. Aperspektivizam znači, napominje Štancel, da se ne razvija vremen-



ska perspektivizacija, da se nedovoljno pažnje posvećuje odnosu između onoga Ja koje priča prema onome Ja koje doživljava. Mihailović se, prema tome, ne koristi jednom važnom mogućnošću kazivanja, propušta da iskoristi preimućstva kazivača, pa mu preostaju uglavnom njegova ograničenja.

Tragičku mogućnost takođe otežavaju neke konstitutivne odlike Mihailovićeve proze. Naime, da bi priča dosegla prag tragedije nije dovoljna propast junaka. Neophodna je i tragička krivica. Društvena nepravda deluje upravo suprotno od tragičke krivice. Socijalna motivacija propast čini samo logičkom posledicom rođenja. Tu lik nikada ne postaje junak u pravom smislu reči jer nikada ne iskoračuje iz unapred zadanih okvira. Tek kada bi sam izazvao kob on bi mogao da bude tragični junak.

Prikazivanje kobi je moguće u kratkom Mihailovićevom romanu *Kad su cvetale tikve* iz dva razloga: tu je vidljiva tragična senka istorije, a postoji i porodični greh — dovoljno za kob posvećivanja života politici. Sa druge strane Ljuba Šampion nije tako ograničenih sposobnosti. Struktura njegove ispovesti, uprkos šturim rečenicama, govori o znatnoj pripovedačkoj veštini i izvesnoj svesti o pripovedanju.

Epigraf kojim počinje roman *Kad su cvetale tikve* daje romanu jednu opštiju, metafizičku dimenziju. Tako priča pronalazi svoje opštečovečanske korene i ponovo se, drugačijim putem, vraća u okrilje »knjiških« svetova. Pisanje epigrafa je nesumnjiv trag autorskog glasa. Čak i kada bi analiza pokazala kako se autor nigde »ne meša« u tok priče, već ovo uokvirivanje je dovoljno da pokaže njegovo prisustvo i značaj za konstituisanje književnog sveta.

Tako se u Mihailovićevom delu razlikuju dva pola: jedan reprezentuju priče »Gost« i kratki roman *Kad su cvetale tikve*, oboje značajnih književnih vrednosti; drugi pol, insistiranje na »stvarnosnom«, ogleda se u »Liliki«, »Barabama, konjima i gegulama«, ili romanu *Petrijin venac* gde Mihailovićeva proza suočena sa velikim oblikovnim ograničenjima pokazuje krupne slabosti. Protivrečnosti i mnoge nedostatke Mihailović je mogao sasvim izbeći da nije bio u vlasti demona »lokalne boje«, pod čim se mogu podrazumevati odlike dijalekta, tematike društvene margine, slike sveta... »Lokalna boja«, međutim, može biti vrednost samo za onoga čitaoca kod koga pojačava mehanizme identifikacije, najprimitivnijeg oblika recepcije kome se Rolan Bart narugao tumačeći iskustva francuskog novog romana. Posmatrana u kontekstu svetske literature »lokalna boja« zavređuje samo komentar poput Nabokovljevog:

»Couleur locale\* pridonijela je mnogim brzopletim pohvalama a lokalna boja *nije* trajna boja. Nikada se nisam mogao složiti s ljudima koji uživaju u nekim knjigama samo zato što

\* Lokalna boja, lokalni kolorit.



su pisane na dijalektu, ili što im se radnja zbiva u egzotičnoj atmosferi dalekih mjesta. Klaun koji se pojavljuje na sceni u odijelu ukrašenom šljokicama meni nije nikad tako smiješan kao klaun u pogrebničkim prugastim hlačama potpasan kožnom pregačom. Za moj ukus nema ničeg dosadnijeg i mučnijeg od romantičnog folklora ili veselih priča o drvosječama, ili o Jorkšircima ili o francuskim seljacima, ili o ukrajinskim dobrim prijanima.« (preveo Zlatko Crnković)

Ne vidim ništa divno u nečem prostom, ništa veliko u nečem ograničenom. Ne mislim da je dovoljno što kod Mihailovića umesto humora ima nesreće pa da to postane velika literatura. Znatno dalje je vodio put kojim se moglo ići u prozi kao što su to priča »Gost« ili kratki roman *Kad su cvetale tikve*. Odričući se efekata negacije i poetskog oponiranja »esejističkoj« prozi, gubeći preimućstva komentarskog diskursa i sposobnog kazivača, Mihailović je morao zapasti u stvaralačku krizu koju ponekad stidljivo priznaju i njegovi odani poklonici. Iako se posle kratkog romana *Kad su cvetale tikve* spuštao sve niže, Mihailović je bio »stvarnosni« korifej i da bi »stvarnosna« proza sačuvala svoj dominantan položaj o tome se jedva smelo šaputati. Dela koja bi mogla preoteti primat »novostilistima« trebalo je u isto vreme nekako zadržati u senci. Sa izuzetnim ostvarenjem kakvo je Kišova *Grobnica za Borisa Davidovića* to nije bilo moguće.

## NOVA GENERACIJA

Ako se nakon ovog ekskurza o mogućnostima i nedostacima »stvarnosne proze« vratimo književnoj sceni sedamdesetih godina, drugačije svetlo pada na rasprave zametnute oko *Grobnice za Borisa Davidovića*. To nije bio samo spor koji je otkrio pravo lice mnogih učesnika, i nije bio samo spor izazvan navalom ličnih strasti i posledicama prljavih igara. Negde na njegovom zaboravljenom početku stajalo je pitanje kritičkog opredeljivanja između Kišove zbirke i favorizovanog Mihailovićevog *Petrijinog venca*. Sučeljavanje suprotnih prosedeja je bilo neminovno, ali rasprave su se pretvorile u prave obračune i nedoumice književne prirode nisu bile valjano raščišćene. Spor različitih poetika je potisnut u stranu. Zato »stvarnosna proza« nije bitnije pomerena sa dominantnih pozicija, iako je za to zaslužna pojava Stevanovićeve zbirke priča *Periferijski zmajevi*. Stevanovićev put od *Refuza mrtvaka* do *Periferijskih zmajeva* bio je upravo suprotan Mihailovićevom putu od *Frede, laku noć* do *Petrijinog venca*. U *Periferijskim zmajevima* se uz to mogu pronaći neki polemički iskazi koji bi mogli biti dobro prikrivene aluzije na Kiša, što samo posvedočava da je Stevanović bio svestan uloge svoje knjige.

Neka pitanja su ipak i u tim raspravama postavljena, i to što je Kiš iz neprilika izašao kao pobednik, mada na jednom drugom



frontu, sprečavalo je da se povrati status quo. Intervencije na zaštiti interesa »stvarnosne proze« nisu pomagale. Kada je rasprava jednom kako-tako počela, pojavio se prostor za sve otvorenija poetička istupanja protiv ograničenja »stvarnosne proze«.

Mlađi pisci spremni da se suprotstave opredeljenjima »novostilista« zanetih »lokalnom bojom« su već bili tu. Valjalo je samo pažljivije čitati njihove knjige i kritički ih tumačiti. David Albahari, Mirjana Pavlović, Miodrag Vuković, Velimir Čurgus Kazimir... stali su spram Milisava Savića, Miroslava Josića Višnjica, Radomira Glušca, Jovana Radulovića... »Stvarnosno krilo« srpske proze došlo je svog unutar-generacijskog oponenta. Ali oponenti ni izdaleka nisu dobili uslove kakve su »novostilisti« imali još prethodne decenije. Razlog za to je svakako i složenost njihove proze ali ne treba zaboraviti ni svojevrstu zaveru ćutanja. Okruženi ćutanjem, bez zadovoljavajuće kritičke pratnje, oni su ipak širom otvarali put novoj generaciji.

Dok »novostilisti« i njihove pristalice budu zauzeti podelom vlasti, »Pegaz«, edicija Književne omladine Srbije za prvu knjigu, i slična edicija »Matice srpske«, a posebno »Književna reč«, pružaće šansu najmlađima. Nemanja Mitrović, Svetislav Basara, Predrag Marković, Dragan Knežević i još nekoliko novih pisaca potpuno će potisnuti nastavljace »stvarnosne proze«. Posebnu ulogu imao je pri tome David Albahari, pisac sa visoko razvijenom poetičkom svešću. On se nije ustezao da kao urednik, antologičar i pisac svoja opredeljenja dopuni i odbrani kritičkim tekstovima, odgovorima na ankete, izborima... Razgranatom aktivnošću i uticajem na pripovedačku svest mladih pisaca Albahari je bitno doprineo zaustavljanju epigona »novostilista«. Ne dopuštajući dalju automatsku reprodukciju »stvarnosnog« modela, Albahari je ocrtao konture nove generacije. Pitanje književne umetničke vrednosti njegovih tekstova mora se raspravljati odvojeno od prikazivanja njegovog značaja za poetičku mapu mlade srpske proze, ali je nesumnjivo da od njegovih priča valja poći.

### FRAGMENTARIZACIJA

U osnovi Albaharijevog poetičkog opredeljenja je pre svega povratak riznici novelističkih modela, gde se zatim traže i iznalaze nove mogućnosti oblikovanja. U prvi mah to je značilo istraživanje u krugu »porodičnog vremena«, na izvoru priča iz istoimene zbirke koje se ne ustežu da priznaju starovremenost svoje pomalo setno i melanholično viđene tematike. No, u oblikovanje te tematike unosi se *višak postupka*, dakle oblikovanje upućuje samo na sebe.

Albaharijeva priča ne može biti naprosto ispričana, ona svoju vrednost ne potvrđuje kao takva: priča se ne kazuje samo zato jer vredi da bude ispričana, nego vredi upravo zato što je tako ispri-



čana. Dok je to u najboljim Mihailovićevim prozama postizano negacijom, u Albaharijevim pričama se ističe *fragmentarizacija*.

Osnovne posledice fragmentarizacije su remećenje ustaljenih sistema vrednosti i pojačani zahtev za čitačevim saučestvovanjem u konstituisanju književnog sveta. Gubi se mimetički, linearni niz realističke pripovetke usmeren ka predočavanju društvene uzročnosti. Drugačije vrednovanje pojedinih trenutaka »porodičnog vremena« preosmišljava svakodnevicu. Fragmenti vrednost ne zadobijaju neposredno spram oblikovne slike sveta, već posredstvom pripovedača. Ističući svoj izbor fragmenata, pripovedač zapravo otkriva sebe. Pripovedač u Albaharijevoj prozi nije ništa manje i telesno, fizički prisutan no što je to Mihailovićev. Ali on se koristi suptilnijim sredstvima. Albaharijev pripovedač pruža neuporedivo bogatije umetničke mogućnosti no narator sužene svesti i sasvim skromnih jezičkih sposobnosti. Te mogućnosti Albahari obilato koristi.

Čitalac nije u igru uprizoravanja ovog sveta povučen dodatnim naporom koji izazivaju opreka spram književnog jezika i nelagodnost suočavanja sa suženim narativnim i mentalnim vidokrugom, već tako što povrh slike kakvu mu sugeriše pripovedač može rekonstruisati onu celinu iz koje su potekli fragmenti. Takvo saučestvovanje čitaoca je jedna od pretpostavki moderne proze — čitaocu je u samoj priči namenjena posebna uloga. Po tome se vidi da se Albaharijeva proza od prvog trenutka, premda na jedan pomalo prikriven način, upućivala ka modernim stvaralačkim obzorima.

Neke odlike Albaharijeve proze mogu se uočiti u analizi odlomka »Lucija ili Bolest vlada gradom«:

»Moja sreća zvala se Lucija, ili kraće, Luci. Njena kosa je bila svetla, njene oči plave. Raspolagala je onom divnom osobinom izuzetnih žena: da vam osmotri lice kada počne kiša. Desilo se, neobjašnjivom igrom slučaja i prirode, da je u vreme kada smo bili zajedno palo toliko kiša da je reka nadošla i počela da plavi najbliža polja. Odlazili smo skupa u grad bez ijedne reči. Držao sam kišobran, a Lucija me je gledala — gledala moje obraze, bore na čelu i oko usana. Svračali smo u bioskop i u trećem redu od platna, kratkovidi, bučno grizli bajate moka kocke. Za vreme uzbudljivih scena ona me je pogledavala iskosa: ovako, i ponekad bi, uz uzdah, prislanjala čelo na moje rame. Nismo se ljubili.«

Podimo od karakterizacije opisom: istaknute su dve oznake, obe sugerišu svetlost. Uz svetlost se asocira vrednost, a jedan njen aspekt je i izuzetnost pa Albahari ne propušta da to istakne u narednoj rečenici. Zašto je, međutim, Lucija izuzetna?

Razlog njene izuzetnosti, osobina koja je potvrđuje, izaziva izvesne nedoumice. Iskaz kako Lucija ima »divnu osobinu izuzetnih žena: da vam osmotri lice kada počne kiša« otkriva položaj koji kiša ima u pripovedačevom svetu, ali isticanje značaja kiše vodi u



svojevrsan nonsens iz koga se može izaći na dva načina: ili prihvatanjem nonsensa kao autonomnog stilskog efekta, ili izvlačenjem daljih konzekvenci.

Prvi slučaj odgovara logici fragmenta, jer neka zamisliva priča pruža uverljivo objašnjenje zašto su za pripovedača izuzetne osobe koje umeju da ga pogledaju kada počne kiša. Ukoliko se ne pribegne takvom dodatnom opravdanju, iskaz upućuje na izvesnu poremećenost pripovedača. Premda sve do kraja priče neće biti sasvim jasno da je takav zaključak ispravan (način na koji pripovedač opisuje pojedine događaje i lucidnost njegovih uvida osporavaju tu mogućnost), ovaj nagoveštaj pomaže da se drugačije sagleda kraj fragmenta. To što se nisu ljubili u jednoj stereotipnoj situaciji (dvoje mladih u bioskopu) ima dublji smisao od pukog izostanka opšteg mesta. Pogled koji mu ona upućuje i njen uzdah dobijaju novo značenje, osvedočavaju Lucijinu svest o njegovoj bolesti. Umetak da ga Lucija pogleda »ovako«, pokazuje da se pripovedač neposredno obraća svome čitaocu. *Ovako*, preuzeto iz govorne komunikacije gde za tim sledi neki popratni gest, upravo čulno, živo predočava pripovedača.

### MISTIFIKACIJA

Ukoliko se ne razume šta se odigrava sa pripovedačem, uopšte se ne može shvatiti priča. Iskazi poput onih o tome da bolest vlada gradom, na primer, mogu navesti na pomisao da je reč o stvarnim zbivanjima, kada se stiče utisak da je slika grada srednjevekovna gravira kuge, a slika reke opisa poginulih u boju. Naravno, ukoliko se pravovremeno uoči da je to samo indirektna naznaka kako bolest zamračuje pripovedačevo viđenje, tj. da je pripovedačeva bolest preneti sa unutrašnjeg na spoljašnji plan, namah postaje jasno zašto kiša i reka imaju dominantno mesto: i jedna i druga su simboli bolesti. Lucija lekarima kaže kako pripovedač »čezne za rekom kakvu niko ne pamti«. On vidi drugačiju reku jer drugačije vidi, a ne jer je reka drugačija.

Završetak prvog dela priče: »Išao sam prema reci, a mislio sam: Vratitiću se kući.«, zavređuje dodatnu pažnju. Struktura rečenice ukazuje na suprotnost kretanja (ići — vratiti se) što pojačava suprotnost iz prethodnog iskaza: »Među senkama u daljini odabrah Lucijinu; ona počne da me prati, iščezavajući u mraku.«<sup>3</sup> Kontradikcija *prati* — *iščezava*, istaknuta suprotnošću *ići* — *vratiti se*, jasno potvrđuje da pripovedač sve dublje tone u bolest. Odlazak prema reci je zato odlazak u bolest.

3 Ideju da bi se Hegelova *Fenomenologija duha* mogla čitati kao roman imao je Jovan Hristić, i to je jedan trag ovakvog poimanja mogućnosti »pitagorejskog žanra« kod nas. (*Oblici moderne književnosti*, »Nolit«, Beograd 1972).



Budući da se reka može tumačiti kao oznaka za bolest, preime-novanje otkriva prirodu pripovedačke *mistifikacije* kojoj podleže svet prikazan u priči. Slika sveta, naime, određena je mešanjem dva plana: spoljašnjeg i unutrašnjeg. Unutrašnji procesi, poput bolesti, prenose se na spoljašnje fenomene, tj. na reku. Reka nije samo me-tafora bolesti. Analogija između napredovanja bolesti i nadolaže-nja reke se razvija sve dok ne uzme razmere opšte mistifikacije. Pošto se mistifikacija razvija na osnovu načina oblikovanja, nije neopravdano tvrditi da postupak zahvata i preosmišlja čitavu priču, pa tako određuje i odnos prema stvarnosti sveta priče i nje-govom ontološkom statusu. Pripovedačka istraživanja i nekih drug-ih mladih prozaista vodila su do pitanja ontološkog statusa sveta priče.

### VIŠAK PRIPOVEDAČKE SVESTI

Kraj Albaharijeve priče »Lucija ili Bolest vlada gradom« ispisan je u vidu komentara. U tom komentarskom finalu očituje se jedna posebna, poetička svest. Kritička napomena da »sve priče o sreć-nim ljubavima imaju isti kraj«, da je »književnost proizvod intim-nih spekulacija«, te napokon tvrdnja da se »izmišljaju velike tra-gedije da bi se istakle kratkotrajne slike snažnih osećanja«, upućuju na mogućnost rekonstruisanja pripovedačeve poetike. Pripovedač svestan poetičkih uslovnosti je *gospodar priče* koju kazuje. On se ne potčinjava modelu nego vlada tim modelom.

Promena je izuzetno bitna: poigravanje smislom i tokom priče, znači, nije samo plod viška postupka već je plod i *viška pripove-dačke svesti*, što je novi kvalitet. Višak pripovedačke svesti je ozna-ka moderne književnosti. On predstavlja mnogo više od poigrava-nja značenjem i pukog preoblikovanja sveta. Reč je o suočavanju sa epohalnim izazovom pripovedačke književnosti.

Pripovedač čija perspektiva je određena onim što ima da kaže, dakle, u vlasti priče koju bi da saopšti — ne može se na relevantan način suočiti sa problemom oblikovanja priče. Takav pripovedač se u najboljem slučaju pita o tome kako najprikladnije da izgovori svoju priču. Međutim, onaj ko je svestan da mogućnost pretakanja životne sudbine u pripovedne iskaze uprkos neponovljivosti i je-dinstvenosti svakog života i događaja zavisi od pripovedačkog dis-kursa, taj neće zastati na problemu kako svrsishodno ispričati po-znatu priču.

Priča životne sudbine ne postoji pre pripovedanja čak ni u fingi-ranom svetu književnog dela. Tradicionalna proza dopušta da se na osnovu ispričane priče zamisli svet u kome se ona odigrala, pa da se iz ove izokrenute perspektive polazeći od sveta rezonira o moguć-nostima pripovedanja, narativnosti priče. U tom fikcionalnom sve-tu ne ostaju tragovi pripovedačke svesti, on ne čuva sećanje na književni diskurs koji ga omogućuje. Čim se javi saznanje da ne



postoji fiktionalni svet u kome bi se neki ispričani događaji odigrali a da ne posvedočava kako je on ispričani događaji koji se odigrali, remete se osnovne kategorije i nastaju dramatične promene. Umesto da budu povezani i usklađeni spram slike društvene uzročnosti, događaji u fiktionalnom svetu bivaju određeni spram logike književnog diskursa. Takav svet ne može stojati iza tradicionalnog pripovedanja, niti tradicionalno pripovedanje može nagovestiti takav svet. Stoga David Albahari, vidimo još jednom, i u *Porodičnom vremenu* otvara dveri kroz koje se nazire epohalna kriza pripovedanja.

Svojim knjigama Albahari istovremeno ukazuje i na neka rešenja osnovne dileme — kako pripovedati kada je sve ispričano, ili kako veli Ruben Rubenović u priči »Šetnje pored reke« iz knjige *Opis smrti* »sve prave priče već su ispričane, nema šta više da se priča«, potvrđujući prethodnu konstataciju: »Nema više pravih priča, reče otac.«, za čim je sledilo:

»Nema više onog zbivanja, nastavi otac, onog razvoja događaja, skrivenih putanja koje vode do razrešenja. Jedini još Borhes, da li je to Borhes?«

Albahari tako uočava put kojim je u našoj književnosti krenuo Danilo Kiš — Borhesov trag i odmah se pita o njemu. Reč je o, da tako kažem, hiper-logičkoj inspiraciji u pripovedanju gde i fantastika postaje plod nepogrešivog logičkog sklopa. Pripovedač ne usvaja gnoseološke poglede ni empirista ni fenomenologa i ne sanjari o spoznaji stvarnosti, već ostaje u krugu biblioteke da lista stranice čudesnih enciklopedija... Iz tog odeljenog knjiškog sveta Kiš je unekoliko iskoračio prizivajući u pomoć avet istorije. Njegova verzija »sveopšte istorije« »besčašća« jeste totalitaristička grobnica u kojoj je dvadeseti vek, prizivajući pakao na površinu zemlje, kako bi rekao Džordž Stejner, sahranio najveće humanističke ideale.

Albahari ne veruje u reči koliko veruje u ćutanja. To je pravi razlog zašto u njegovim pričama uvek ima izostavljanja, prećutkivanja, neke iskonske nemosti. Zato on neće ostati među kataloškim listićima borhesovske biblioteke iako ona, obuhvatajući sve što je rečeno i sve što se može reći, iscrpljuje pripovedački svet života. Sudbina i slučaj ne mogu proizvesti ništa što već nije zapisano.

### PRIČA BEZ REČI

Izlaz iz poetičkih problema Albahari je potražio ispitujući krajnje konsekvence fragmentacije. Do njih se stiže čim osnovni princip — *uskraćivanje celine*, zameni — *uskraćivanje izbora*. Jer, izbor fragmenata svedoči o celini i predodžava je. Kada nema izbora nema ni celine. Da li je tada fragment postao celina za sebe? Frag-



ment nepostojeće celine je očigledna kontradikcija, ali kontradikcije su staza modernog pripovedanja. Stoga, ono »nadolaženje nemogućeg« koje je jasno osećao Dostojevski, i koje je obuzelo romanesknu svest dvadesetog veka, ovde ponovo dolazi do izražaja: (pre)kratke priče što ih Albahari ispisuje u *Frasu u šupi*, a ima ih i u prethodnim zbirkama, upravo su fragmenti koji u svakome času pokazuju svoju fragmentarnost, ali nigde ne upućuju na izostavljenu celinu. Pa ipak, to nisu besmisleni odlomci, naprotiv. Te »priče« tematizuju epohalnu krizu komunikacije i u prvi plan ističu nevericu u reči. Kako veli jedan lik u ovoj knjizi, njemu *smetaju reči*.

Reči smetaju da se pronade slika sveta na kojoj nije naslikan svet, da se u spoznaji ništavila razotkriva biće. Sa druge strane, Albahari se u ovoj prozi obraća i nekim iskustvima istočnjačkih minijatura koje u najoskudnijim iskazima otvaraju »središnji prolaz« ka najdubljim spoznajama. Stoga »Koan od priče«, jedna kratka upitna rečenica stoji na samom rubu komunikacije i posle čega ne sledi parodična Albaharijeva »Nema pesma«, već *priča bez reči*, pripovedački beli kvadrat na beloj pozadini.

Naravno, kao što bi beli kvadrat na beloj pozadini bio jednako veliko umetničko delo kao što je kitnjasto carevo novo odelo da iza Maljevičevog dela ne stoji snažna i smislena poetska objava, tako bi i priča bez reči bila dijalog mutavog i gluvog da iza nje ne stoji fragmentarizacija čiji poslednji stadijum je *koanizacija*. Otuda, ako iza dela ne počiva poetski program i epohalna vizija umetnosti, malo ko će dva puta otići na bezvučni Kejdžov koncert u kome muzičari izlaze na binu, jedno vreme tamo sede, a zatim odlaze, ili će nakon »uspelog« izvođenja frenetičnim aplauzom tražiti bis. Upravo takav poražavajući utisak praznine ostavljaju i mnoge avantgardne scene na kojima se uzaludno iscrpljuje tišina nakon Beketovih pozorišnih ćutanja.

Posle ovih reminiscencija je izlišno pitati ima li smisla pominjati Albaharija u kontekstu epohalnih projekata. A ako nije reč o rezovima u umetničkoj svesti epohe, kako pronaći opravdanje za vrtoglavo približavanje belini neispisanog lista? Iako manjkav, jedini odgovor krije demon minimalizma koji se nastanio u savremenoj srpskoj književnosti.

## MINIMALIZAM

U razgovorima vođenim o kratkoj priči, termin minimalizam se pojavljivao najmanje u dva smisla. Po tumačenjima nekih mladih autora on je odgovarao odrednici »minimalizovana kratka priča« upućujući pretežno na kvantitativna obeležja: »kratak dah«, skromnu sadržinsku i tematsku nosivost, uprošćen oblik... Ja se pak, odranije zalažem za nešto drugačije poimanje minimalizma u srpskoj književnosti. Naime, ja sam za to da se njime označi sužena



romaneskna svest: ona oblikovna svest koja se odriče celine romaneskni mogućnosti i u svojim zatupljujućim varijacijama vidi sve što je umetnički relevantno.

Razlika je bitna, pre svega jer u ovom drugom slučaju minimalizam, koji ima negativnu konotaciju, pogađa i mnoge tekstove »stvarnosne proze« i eksperimentalne zapise, bez obzira na njihovu dužinu. Jednako tako ovakva upotreba ne osporava umetničku vrednost svim proznim minijaturama. Zaista, teško je osporiti estetske kvalitete nekih veoma kratkih priča iz Albaharijevih zbirki, a pogotovo se to ne može učiniti sa kratkim pričama Nemanje Mitrovića. Stoga se i u moru tih izuzetno kratkih priča koje poslednjih godina pod Albaharijevim nadzorom preplavljuju listove i časopise može načiniti svojevrsan odabir. U uslovima u kojima je veliki broj časopisa zatvarao vrata pred dužim prozama mladih pripovedača, i kada je dinamika »Književne reči« ovladala beogradskom književnom scenom, (a »Književna reč« je iz novinskih i uredničkih razloga favorizovala takvu prozu), jasno je da je talas najkraće priče, kakva priča se naizgled najlakše piše i objavljuje, rastao poput lavine. Toj bujici se malo ko suprotstavljao kritičkim argumentima.

Pred najездом pisaca minijatura ispušten je iz vida osnovni poetički mehanizam koji stoji iza takve kratke priče — fragmentarizacija. A čim je izostala poetička pratlja, slobodno se može reći kako su se ispod Albaharijevog *uredničkog šinjela* stali pomaljati golišavi carići; u svakom slučaju, ja se ne divim njihovom novom ruhu.

Teško je poverovati u blistavu budućnost grane minimalizma koji uz minimalnu romanesknu svest insistira i na minimalnom pripovedačkom zahvatu. Umesto toga, više pažnje valja obratiti pričama sastavljenim iz fragmenata koje nagoveštavaju mogućnost razvijanja jednog novog pripovedačkog oblika.

## NEPRAVI ROMAN

Šta se pod tim podrazumeva dočarava poređenje priča kao što su »Pogledaj, Sarina, Samuel kopa u bašti« Davida Albaharija, »Alkibijadova propovjed« Miroslava Toholja, »Apsolutna priča« Milenka Pajića, i pre svih »Morali bi doći nasmejani lavovi« Predraga Markovića.

Albaharijeva priča još je u znaku promena perspektive i slaganja fragmenata iz čega naposljetku izranja jedna celovita priča o bratoubistvu i nevernosti. No, raspored fragmenata upućuje na to da bi se oko centralnih događaja lako mogao organizovati obuhvatniji i složeniji prozni sklop, kada mu se ne bi protivili stilski mikroefekti fragmentarizacije. Naime, suprotstavljanje perspektiva i smisaone transformacije koje nastupaju iz fragmenta u fragment



ne dopuštaju da se razvije dug prozni oblik. Obuhvatnija forma unekoliko prenosi pažnju na globalan plan i ne dopušta više jednako zadržavanje na detalju, nijansiranju smisla na nivou reči svake rečenice ponaosob, bez čega fragmentarizacija postaje umetnički nesvrsishodna.

Razvijanje priče nagoveštava se i u Toholjevoj »Alkibijadovoj propovjedi«. Štaviše, u jednom času, na početku njenoga trećeg dela stoji »osnovni tokovi pripovetke ovdje se granaju«. Da je svaki ogranak raspleten u duhu epske tradicije, i ova priča bi za čas stigla do praga romana. Pa ipak, ni ona, ni Pajićeva »Apsolutna priča«, ne mogu prekoračiti taj prag. »Alkibijadova propovjed« jer umetnute priče strogo ograničava, a »Apsolutna priča« zbog stroge organizacije segmenata i tipa intertekstualnih veza koji sužava prostor za razvijanje narativnog jezgra. Sa druge strane, kada kaže »Neću dozvoliti da me priča ponese i da radi od mene što hoće — to ne!«, Pajić jasno označava prevlast modelovanja nad romaneskim sadržinama. Zato se epski prostor nužan za razvijanje romana ne može osloboditi okova novelističkih obrazaca.

No, najuverljiviji primer neobičnog procesa usložnjavanja pripovedačke proze su »Morali bi doći nasmejani lavovi« Predraga Markovića, tekst sa podnaslovom »romaneska«. Ne samo zato što je junak ove proze pisac, niti zato što se u njoj skriva roman o kome nas pripovedač obaveštava u duhu komentarskog kritičkog diskursa, ta »romaneska« je zapravo *Nepravi roman*. U Ničeovom uzviku koji je poslužio kao izuzetno upečatljiv naziv priče sublimiše se istorijski i epohalni smisao zbivanja o kojima se govori u tom skrivenom romanu. Na belinama između odeljaka, i onoj belini samo za to predviđenoj, mogu se smestiti svi izostali delovi tog prikrivenog ili neobjavljenog romana, Ali i ovi već napisani odlomci su romaneskni. Naprosto, ova priča ne ispušta one bitne tačke na kojima počiva romaneskna struktura, pa više nije presudno da li će praznine biti popunjene: ono što je bitno, to je pred nama. Ovaj tekst ukazuje na umetnički najplodotvorniji put fragmentarizacije: usložnjavanje pripovedanja sve do granice nove pripovedačke forme.

No, tek pošto se spram ove proze postavi priča »Rečenica istrgnuta iz konteksta« Svetislava Basare, postaje očigledan raspon fragmentarizacije u mladoj srpskoj prozi. Naime, budući da se ovaj kratak tekst može shvatiti kao rečenica istrgnuta iz jedne ogromne, zapravo beskonačne, rečenice u kojoj je zapisan čitav život junaka, onda je jasno da bi ta obuhvatna rečenica ispunjavala funkcije koje u modernoj literaturi ima roman. Nad-rečenica, naravno, faktički ne postoji, ali Basarina priča upućuje na nju, što je dovoljan razlog da se kaže kako je »Rečenica istrgnuta iz konteksta« trag romana, ili kako je prethodno predloženo, *nepravi roman*. *Nepravi roman* prema tome ima dve suprotne forme.

Iskazom da je njegov junak »izmučen dužinom rečenice doneo odluku da spava naslonjen na zid«, Basara u »Rečenici istrgnutoj iz konteksta« daje konačan odgovor na poetičke aspekte pitanja iz



Albaharijeve priče »Lucija ili Bolest vlada gradom« gde na kraju stoji »međutim Lucija, taj prekobrojni anđeo, gdje je ona sada, u čijoj priči prebiva?«. U Albaharijevoj prozi je to pitanje moglo biti u skladu sa mistifikacijom svojstvenom preimenovanju. Naime, ako se priča shvati kao priča života, onda se može rekonstruisati izvorni oblik pitanja kao »u čijem je ona sada životu«. Ovaj stereotip ljubavnih romana je, razume se, morao biti transformisan, kao što je to i prethodno činjeno. Transformacija, međutim, postavlja pitanja fikcionalne ontologije: premda ga shvatamo kao književni, fikcionalni svet, mi svet u priči priznajemo da podaruje (prividnu) ontološku realnost pojavama i likovima koji su u njemu. No, ako se onda odjednom kaže kako Lucija nije u tom svetu, svetu života junaka, već u priči, onda fikcionalni svet gubi predašnji ontološki status.

Iz drugačije perspektive, ponovo dolazimo do već uočenog problema. Setimo se da je ovo pitanje mistifikacija nametala zbog prenošenja unutrašnjeg plana junakove bolesti na spoljašnji plan stvar. U Basarinoj »Rečenici istrgnutoj iz konteksta« je odnos priče i sveta koji joj pripada izmenjen: svet koji bi trebalo da stoji iza priče i sama priča su pomešani, pa dužina rečenice može uticati na zbivanja u svetu. Svet priče uopšte ne ističe zahtev da stane »iza« pripovedanja kao stvarnost na koju ono referira.

Fragmentarizacija je bez sumnje poetski proces sa najradikalnijim očiglednim posledicama zbog čega posebno privlači pažnju u mladoj srpskoj književnosti. Uz to, ona se javlja u različitim vidovima, koji variraju između dva ekstrema — *minimalističkog apsoluta* viđenog kao koanizacija i priča bez reči, i *konstruktivističkog apsoluta* kakav je nepravi roman. Fragmentarizacija se u priči ogleda u rasponu od mikrostilističkih efekata na nivou rečenice do transformacija proznog oblika. Ona jednako tako nameće pitanje narativne logike fragmenta koji predstavlja celinu i pitanja ontološkog statusa sveta priče.

Čak ni ovaj rezime ne svedoči u dovoljnoj meri o obuhvatnosti i složenosti fenomena fragmentarizacije u mladoj srpskoj prozi. Ipak, ma koliko privlačila pažnju i bila poetski relevantna, fragmentarizacija u nekim tokovima mlade srpske proze nije dovela do najviših umetničkih dometa. Razloge za to svakako treba tražiti u činjenici da joj se olako pristupalo, bez dovoljno svesti o izuzetno složenim zahtevima koje ona postavlja. Odlučujuće je, međutim, to što fragmentarizacija uzeta sama za sebe doduše vodi do određenih umetničkih vrednosti, ali one nisu jedine i ni u kom slučaju se ne mogu apsolutizovati.

## ZNANJE

Sve to je uticalo da je mlada srpska proza intenzivno tragala i za drugim poetskim rešenjima, razvijajući ih nekada kao alterna-



tivu fragmentarizaciji, a nekada kao njenu bitnu nadgradnju. Sva-ki pokušaj razgraničavanja i određivanja pojava i poetičkih procesa međutim, podložan je kritici. Sva je prilika da bi rasprava o dalj-njim pravcima razvoja mlade srpske proze bila znatno pouzdanija kada bi korpus vrednih proznih tekstova, reprezentativnih za svako opredeljenje, bio veći. Ne čini se sasvim opravdanim ulaziti u po-drobne klasifikacije ukoliko se u jednoj klasi pripovedaka izdva-jaju tek jedan ili dva vredna književna umetnička teksta. Prona-laziti nekakve posebne vrednosti u tekstovima koji će ostati tek prašnjavi trag štamparske delatnosti znači izneveravati osnovne pretpostavke književne kritike. Te pretpostavke se izneveravaju i onda kada se istraživanje vrši na interesantnim i poetički pro-vokativnim tekstovima nedovoljne književne vrednosti, pa zato va-lja ostati pri strogom odabiru priča mladih srpskih pisaca.

Čini se da su ove napomene neophodne kada se zalazi u kom-pleks poetičkih problema odnosa *znanja* i književnosti. Pritom se znanje shvata najmanje trojako. Prvo određenje njegovog poetič-kog značenja je kvantum podataka, zbir faktičkih znanja poteklih iz različitih disciplina uključenih u priču, nužnih za njeno isprav-no shvatanje. Od toga da li čitalac raspolaže neophodnim speci-fičnim znanjima zavisi tok recepcije. Olako odbacivanje mlade proze zbog navodno zbrkanih iskaza često je plod nedovoljne oba-veštenosti i intelektualne angažovanosti čitalaca i kritičara kao i dugo negovane predrasude kako su pismenost i svakodnevno ži-votno iskustvo dovoljni preduslovi za relevantno čitanje nove knji-ževnosti.

Primerice, u Toholjevoj prozi »Zrelo grožđe« iz knjige *Ta sniva Lamparija*, gde je sačuvano nešto od zavičajne tematike i »lokalne boje«, sve vreme se prikazani svet mitologizuje i osmišljava mi-stičkim simbolima. Mogućnost da se recimo željezo, htonski znak, tumači u skladu sa Eliadeovom napomenom kako je bavljenje željezom rodilo velikim brojem odjeka u duhovnoj povesti čovje-čanstva«, pa je »željezno doba utrlo put čovekovom duhovnom stvaralaštvu«, odmah pokazuje zašto »lokalna boja« ovdje nije isto ono ograničenje kao u ekstremnim primerima »stvarnosne proze«.

Ako je o ispitu znanja reč, onda je taj ispit svakako najteže položiti hvatajući se u koštac sa prozom Save Damjanova iz *Istraživanja savršenstva*. Posebno je važan status filozofije pred-sokratovaca u ovom delu, jer vraćajući se kosmološkom periodu antičke misli Damjanov pokušava da književnim sredstvima upu-ti na izvornu mudrost shvatanja sveta. Korespondencija sa herme-neutičkim zahvatima Ničea i Hajdegera, prihvatanje one struje filozofije koja u kosmološkom periodu vidi izgubljeni zavičaj mi-šljenja bića čini *Istraživanje savršenstva* delom suočenim sa epo-halnim izazovima. Čitalac koji nema u svesti ovaj kontekst sa-svim je izgubljen u gustim naslagama *Istraživanja savršenstva* i bez mogućnosti da pojmi celinu sveta ideja knjige.



## INTERTEKSTUALNOST

No tumačenja ovakvih problema su iskušenja za kritičku interpretaciju koja ne utiču neposredno na poetičku kartografiju. Pošto zahvata opšte probleme recepcije ovaj aspekt se u utvrđivanju poetika može ostaviti po strani sve dok je reč o znanjima koja nisu književne prirode. Čim je reč o intertekstualnim vezama, citatima ili aluzijama, stvari se iz osnova menjaju. Ovakva znanja potekla iz same književnosti i ugrađena u priče, otkrivaju upravo poetički lik proze.

Osnovni problem na ovoj raskrsnici oblikovnih puteva jeste pitanje utemeljenosti i funkcionalnosti unutarknjiževnih veza. Kada Ljubica Arsić, čija proza inače može privući određenu pažnju, napiše na kraju priče »Prikrivanje tela« kako je »pradedu padajući sa sabljom i ordenjem, želeo da jednog Turčina skрати za glavu, ali je greškom odsekao mršavom Čivutinu pola dupeta« onda ona propušta veoma važne mogućnosti. Pominjanje odsecanja »polovine dupeta« u prozi neminovno povlači za sobom asocijaciju na Volterov roman *Kandid*, dok sam problem odsecanja nečijeg mesa, uz pominjanje »mršavog Čivutina« neizbežno priziva Šekspirovog *Mletačkog trgovca*. Reč je o delima koja stoje u osnovama književnog iskustva i činjenica da neki iskaz u izvesnoj meri upućuje ka njima, ali da te veze niti razvija, niti su one funkcionalne, predstavlja ozbiljan nedostatak. Isti je slučaj i sa nekim prozama Miomira Udovičkog, u kojima se uopšte ne vodi računa o tome da je književnost celovit sistem pa se mora ili odbaciti svaka mogućnost bližeg dovođenja u vezu različitih dela, ili se ta mogućnost mora dosledno poštovati.

Primer uspešnog funkcionisanja intertekstualnih veza koje poživaju na znanju (iz) opšte književnosti su tekstovi Predraga Markovića. Najočitije je to u naslovima njegovih pripovedaka. »Tamo gde more sne svoje sni« prizivajući Poovu »Anabel Li« odakle potiče stih, namah otvara sve dveri interpretacije sudbinske ljubavi. Takav je slučaj u priči »Morali bi doći nasmejani lavovi«, pored naslova uzetog od Ničeovog Zarastre, sa uzvikom »Čita-oče, za mnom!« preuzetim iz Bulgakovljevog romana *Majstor i Margarita*. Ukoliko ne uoči ove veze, a one nisu jedine, čitalac neće razumeti ni samu priču, a kamoli njen simbolički i metafizički aspekt. I značenja ponajbolje Markovićeve priče »Ruske šume«, ostaju skrivena ukoliko se naslov, kao i naslov poglavlja »Šuma Igorova« iz »Morali bi doći nasmejani lavovi«, ne poveže sa »Šumom Strižorovom« Ivane Brlić-Mazuranić. Isto tako poglavlje »Bezgranično-oltar, iznutra« mora se čitati na fonu »Legende o Velikom Inkvizitoru«. Tako se sa jedne strane raspoređuju intertekstualne veze koje otkrivaju metafizičku potku priča, a sa druge one koje u njima pokazuju sudbinske ljubavi.

Sa druge strane, priča Mihajla Pantića »Gudački trio odlazi u Budimpeštu«, recimo, tajeći svoje veze sa »Entropijom« Tomasa



Pinčona, pred čitaoca postavlja drugačije zadatke: da tek pošto sagleda pripovedačku organizaciju tekstova i njegovu simboličku dimenziju, pronade opravdanje ove skrivene veze.

### TROŠENJE MODELA

Pod drugim aspektom znanja se može podrazumevati svekoliko poznavanje narativnih modela. U riznicama svetske književnosti, naime, svaki pripovedač može pronaći neiscrpno vrelo mogućnosti da se ispriča neka priča. I nakon svojevrsnog poetičkog autizma ili prenaplašavanja »domaće inspiracije« u nekontrolisanim eksperimentima, odnosno »stvarnosnoj prozi«, mladi pisci su posegli za pripovedačkim obrascima. Taj proces je Predrag Marković duhovito označio kao »trošenje modela«. Trošenje modela je bez sumnje u nekakvoj vezi sa procesom književne edukacije. Nije reč naprosto o oponašanju, već o tome da mladi pisac pre svega pokušava da isprobavajući razne mogućnosti pronađe sopstveni izraz.

Sa druge strane, upravo razmišljanje o trošenju modela omogućava da se izdvoje neki skupovi priča. Načela izdvajanja i razlikovanja ovih skupova su raznorodna, a skupovi nekonzistentni tako da bi svaka opsežnija sistematizacija mogla da bude opravdano osporena. Umesto tog nimalo izglednog posla, može se pomenu ti nekoliko uslovno određenih skupova priča, više ilustracije radi. To grupisanje ne daje veće rezultate jer ne otkriva pouzdano srodnosti pripovedača.

Jedan od korpusa priča u mladoj srpskoj prozi tako bi mogle činiti priče vezane za detinjstvo sa specifičnim polarizacijama tipa deca-roditelji, stari-mladi, ideali-osećaj za realnost, igra-odrastanje, itd. Ovakve priče pišu, na primer, David Albahari i Dragan Knežević. Za razliku od ove klase uglavnom tematski izdvojene klase, priče koje stoje u neposrednoj vezi sa fenomenom drugih medija mogu se podeliti u dve grupe. U prvoj priče tematski uključuju pre svega filmove, a zatim reklame, muziku, kao u prozi Branka Anđića, Ljubice Arsić, ili Dragana Kneževića, a u drugoj grupi u pričama zbog prilagođavanja vanknjiževnim medijskim odlikama dolazi i do svojevrsnih transformacija prosedea, kao kod Davida Albaharija i Dragoslava Vrbaškog. Još je zanimljivija grupa pripovedaka koje se uslovno mogu označiti kao »erotske parabole« kakve su »Tigar kome na leđima glob« Davida Albaharija, »Dodir« Miomira Udovičkog, »Prikrivanje tela« Ljubice Arsić. Njihovo psihoanalitičko isčitavanje verovatno bi dovelo do zanimljivih zaključaka. Vredi ovde napomenuti i to da mladi srpski prozaisti izuzev Predraga Markovića ne poklanjaju puno pažnje ljubavnim pričama, pa je status ovih parabola utoliko značajniji.

Umesto ređanja grupa određenih prema mnogobrojnim mogućim kriterijumima razvrstavanja, bitnije je upitati se dokle seže



mlada srpska proza prolazeći kroz svet modela. Sam termin trošenje modela upućuje na neophodnost kritičke distance. Zato, koliko priče poput »Obožavaoca« Ljiljane Jokić i »Mačke porodice Hanaček« Dragana Kneževića predstavljaju primer uspelog književnog teksta u kome se koriste neki obrasci, toliko su i primer kako transformacije prvobitnih obrazaca vode samo u drugačiji narativni model. Priča »Obožavalac« organizovana je oko mogućeg neobičnog događaja, a »Mačka porodice Hanaček« oko fantastičnog događaja. Dok Ljiljana Jokić završnim komentarom određuje prirodu i status prethodnog teksta dajući priči dodatnu psihološku uverljivost (što se može dovesti u vezu sa Albaharijevom pričom »Lucija, ili bolest vlada gradom«) dotle Knežević napuštajući psihološko osmišljavanje neobičnog događaja, nalazi motivacijsko rešenje u odnosu legende i fantastike.

Pantićev »Gudački trio odlazi u Budimpeštu« narativni model dovodi u pitanje na dva načina. Onaj očigledni je signaliziran iskazom »Zašto nikada nismo bili u Budimpešti?« posle čega je jasno da je čitava konstrukcija priče poslužila da se razvije paradoks: negacija svih pomno opisanih zbivanja čini da priča odjednom zadobije novi lik, promeni obličje i predstavi se u drugačijem svetlu. Obrazac ostaje, ali njegov smisao se otkrićem da je priča organizovana oko nepostojećeg događaja iz osnova menja. Pažljiv čitalac će usto uočiti da se u priči sve vreme smenjuju naznake: krv, znoj, isparavanje, menstruacija, krvavljenje, ispiranje, voda, proticanje, kapanje, mokraća, suze. Sve što curi prati sve što se kazuje u priči. Pogledamo li u kakvoj je vezi to sa muškim fantazijama i njihovim značenjem, a Tevelajt to i u istoimenoj knjizi potvrđuje, očito je da ove oznake upućuju na prikrivenu seksualnost. Dodaju li se tome neke tematske oznake te psihoanalitičko tumačenje činjenice da je reč o »gudačkom triju« — gudački instrumenti su zbog svog vrata faličke simbolike — čini se kako se oertava jedna prikrivena parabolična struktura, ili kako podsvest ove priče polako izbija na površinu sve dok poslednje pitanje ne otkrije onu bitnu neostvarenost. Rasterećenje priče završnim pitanjem, svojevrsna je narativna polucija.

Toholjev »Silazak u dolinu« kreće drugačijim, neposrednijim putem raščinjavanja modela. Iako i on ima svojevrsnu »knjišku« zaleđinu, ne samo u motou uzetom iz Hajnea nego možda i u nekim sekvencama recimo Grasovih *Pasjih godina*, za njega nisu presudne same po sebi intertekstualna i simbolička ravan, premda su obe razvijene, već pre parodijski i groteskni efekti. Kako istorija književnosti uverljivo pokazuje, upravo parodije stoje na kraju razvoja oblika, njima jedno poetičko opredeljenje obznanjuje svoj kraj. Poigravajući se slikom života u kome otac i sin dele »pilule laxantes«, što nakon očeve smrti otkriva snažnu psihološku dimenziju, Toholj prelazi na razobličavanje modela koji u poznatnoj knjizi za decu *Rat dugmadi* svet globalnih sukoba spušta među dečje družine. I dok pričom hara strašni osvetnik Kidač Dugmadi, Toholj se ruga i svetu i demonima.



Suočavajući se u trošenju modela sa tematizacijom mogućeg neobičnog događaja, fantastičnog i nepostojećeg događaja sa groteskom i parodijom, prateći učvršćivanje psihološke uverljivosti i odustajanje od nje, razvijanje psihološke simbolike i izrugivanje simboličkom obračunu sa ocem, posmatrajući kako fragmentarizacija i ispoljavanje književnog i drugog znanja usložnjavaju naraciju, stižemo i do one točke do koje vodi poznavanje pripovedačkih obrazaca. Da bi se krenulo dalje, pripovedač se mora neposredno suočiti sa svetom modela. Znači da on mora poznavati ne svaki model za sebe, već svekoliko modelovanje. On mora vladati svim narativnim moćima u isti čas. Tada pripovedač postaje pravi *gospodar priča*. To je treći aspekt znanja: poetičko svezanje gospodara priča.

### KANTOVIM PUTEM

Kad Homer u prvom stihu *Ilijade* zazove Muzu, on u isti mah kazuje zašto vredi slušati njegov ep: budući da je za sve što on bude rekao odgovorna Boginja, tada u sve valja imati bezgranično poverenje. Ne lažu besmrtni bozi epskog sveta. I velikom epskom romanu devetnestog veka valja verovati da govori stvari vredne čitanja. Jer, nije li upravo devetnaesti vek utvrdio da je vredno ono što je društveno relevantno, a realistički roman se poduhvata da zahvati socijalnu nužnost.

Držeći se empirističke gnoseologije realizam polaže pravo na spoznaju sveta. To isto pravo svojstveno je romanu struje svesti, jedino što on spoznajne probleme rešava priklanjajući se fenomenološkim pogledima na gnoseologiju. Pored epohalne snage zagarantovane s početka veka transcendentalnim idealizmom, roman struje svesti odgovara na još jedan izazov novoga doba — pokušava da sazna samu svest i njene mehanizme. Koliko je društvo bilo u žiži devetnestoga, toliko je svest u središtu pažnje dvadesetoga veka.

No kada se romaneskna svest suoči sa izazovom nihilizma tako da to više ne bude rano tematizovanje problema, kao u Turgenjeva ili čak Dostojevskog, nego nihilističko transformisanje svesti, kada romaneskna svest postane svest nihilizma modernog romana, u šta to još može verovati pripovedač? Čim je roman stupio na povесnu scenu književnosti, bogovi su iz epskog sveta iščezli neznano kud, ali su ostali tragovi njihovog nekadašnjeg prisustva. Sa nihilizmom je roman obznanio njihovu smrt. Nebesa su od tada nema, a oko praznog trona duvaju hladni vetrovi, kako bi to rekao Breht. Pripovedač je u epskom svetu ostao sâm, i razmišlja o smislu romaneskne reči. Zašto u tom nihilizmu natopljenom vremenu oblikovati svetove koji se ruše u transcendentne grobove mrtvih bogova? Pitanje smisla pripovedanja stoga je epohalno pitanje proze prošle kroz iskustvo modernog nihilizma.



Pripovedaču moderne proze svojstvena je noogena neuroza, glasila bi dijagnoza Viktora Frankla. Pitanje o smislu vlastitog bitka zahvata biće pripovedanja. *Volja za smisao* je pak neodvojiva od svakog oblikovnog zahvata. Dok opisuje noogene neuroze savremenog čoveka Viktor Frankl izdvaja njegov osnovni problem u osmišljavanju sopstvenog života. Kada pak u duhu logoterapije, lečenja smislom, traži rešenje problema, onda zastaje na metodičkom uputstvu kako svako za sebe treba da odgovori na pitanje — zašto se nije ubio. Šelerove »situacijske vrednosti« kao put da se u jedinstvenoj, konkretnoj situaciji pronađe nešto apsolutno individualno, možda su izlaz za pojedinca, ali nisu za univerzalnu pripovedačku svest. Derefleksija, kako Frankl naziva oslobađanje od suviše brige o smislu, ako i nudi lagodan život, isto tako znači i uzmicanje pred epohalnim problemom. Napokon, kada se i pronalaženje »boga podsvesti« ispostavi kao svojevrсна etička teodiceja, jasno je da pripovedač zahvaćen noogenom neurozom mora krenuti još dublje kako bi pronašao uporište za svoje oblikovanje sveta.

Pripovedačko biće otelotvoreno je u pripovedanju. Ako ne može iskusiti svoje vlastito biće kao stvarno, živo, celovito, ako ne može iskusiti njegov identitet i autonomnost, njegovu unutrašnju logiku i supstancijalnost, pripovedač zadahnut nihilizmom reprezentuje ono što Leng naziva ontološkom nesigurnošću. Ontološka nesigurnost čini da pripovedač gubi vezu sa stvarnošću priče. Tada se, sledi iz Lengovih razmišljanja, pripovedač povlači u sebe. Ali šta tu zatiče osim nihilističke opustelosti? Neće li ga zato u ponovnom susretu sa sobom obuzeti konačna strepnja da je svaako oblikovanje nemoguće, da se Gral više ne može pronaći?

Kako ni povratak sebi nije u psihologiji pripovedačke svesti rešenje za izazov modernog nihilizma, zacelo da valja ići dublje no što to psihologija dopušta. Vratimo se stoga filozofiji.

Videli smo da oblikovanju izvesnost pružaju ona gneseološka rešenja koja se ne odriču spoznaje sveta, kakva su empiristička i fenomenološka. Može li pripovedač koji se vraća sebi, pošto je izgubio vezu sa stvarnošću priče, pretendovati na spoznaju sveta? Ukoliko svet ne može spoznati, on ga se još uvek može odreći i okrenuti se ka sebi. U toj tački pripovedač stupa na put koji u u filozofiji za njega otvara Kant svojom kritičkom filozofijom.

Niti je to slučajna podudarnost, niti puka igra reči da se novi oblikovni prostori otvaraju kritikom. Kao što kod Kanta kritika u svetu fenomena, odeljenom od stvari po sebi, pronalazi autentičan i autonoman filozofski prostor, tako i književnost kada stupi na tlo kritike uočava da obraćanje transcendentalnom svetu nikada nije ni bilo u njenoj moći osim kroz ispunjavanje formi pripovedanja. Onda je i za književnost pravi izazov spoznati forme čistog pripovedanja. No to je do sada uvek bio zadatak književne kritike ili teorijskog osmišljavanja književnosti. Kako proza zadovoljavajući isti zahtev koji određuje kritičko biće mišljenja o



pripovedačkoj književnosti može ostati književna umetnost? Kako pripovedanje može biti kritička proza? Ili, kakvu priču kritička proza kazuje?

### PRIPOVEDANJE I KRITIKA

Odgovor na to pitanje još nije pronađen, možda se ne može ni pronaći. Štaviše, valjda ne treba ni priželjkivati da se takva apsolutna forma pojavi u književnosti — nije izvesno da to ne bi bio njen povesni kraj, tačnije kraj svih nama poznatih oblika. Umesto sintetičke forme koja bi ujedinila nespojivo, pojavljuje se analitička mogućnost: smenjivanje kritičkog i pripovedačkog. Može se zamisliti prozni model u kome bi ispriповедano odmah pronalazilo svoj kritički odjek, dok bi ta kritika odmah uvodila u pripovedanje.

Ovome se ponajviše približila priča »Izgubljena u kući smeha« Džona Barta. Dok piše, ovaj autor uočava postupke pripovedanja i zalazeći u kritiku govori o njima. Koristeći se svim aspektima znanja o književnosti, razvijajući ga ponad potpuno sprovedene fragmentarizacije, Bart dolazi do onoga ruba do koga se proza može uspeti.

Junaci još uvek putuju ka kući smeha, a već se pripoveda i kritički preispituje ono što se u njoj nije dogodilo. Takvo stvaranje sveta ne sledi biblijski uzor. Spori, strpljivi i sistematički Bog koji pravilno raspoređuje svoj kosmološki napor iz dana u dan, pa još pronalazi vremena da se divi svome delu i naposljetku da se odmori, rđav je uzor za modernog pripovedača. Prvog dana Bog ne zna šta će stvoriti poslednjeg, pa gotovo naslepo oblikuje svet u kome živimo, zbog čega je svet ovakav kakav jeste. Pun protivrečnosti i patnje nedolične kreacije dobrog Boga, svet ne pokazuje kako je Bog mislio na nas. A ako se ne vidi da smo tokom stvaranja mi bili svrha sveta, nego se na zemlji pojavljujemo da ne bi ostala pusta i prazna, tada čovek i nije osuđen na smisao.

Ali, recimo da se za Boga i može imati razumevanja — teško je biti prvi. Ako on i nije bio tako loš tvorac (u tom svetu se ipak živi), bio je, kao što veli Džon Bart, realist. Moderni pripovedač to više ne može biti.

Mlada srpska proza nije stigla do tog poetičkog nivoa na kome je Bartova priča »Izgubljen u kući smeha«. U neku ruku, takvi »rubni« poduhvati se teško i mogu ponavljati a da to ne bude imitacija. Stoga srazmera između pripovedanja i kritike mora biti narušena, ili barem kritika u priči ne sme progovoriti svojim sopstvenim jezikom. Ostajući u krugu tumačenja, kritičko će u prozi biti ispriповедano. Proces prevođenja kritičkog znanja na pripovedački jezik je jedan viši oblik mistifikacije od onog viđenog u Albaharijevoj priči. Mistifikacija čini da izostaje oštro razgrani-



čeno smenjivanje pripovedanja i kritičkog izlaganja svojstveno Bartovoj analitičkoj formi.

Autor, također, može za priču pronaći *izvor* u nekom književnom ili drugačijem tekstu, ili ga naprosto izmisliti, što omogućuje svojevrsno lukavstvo pripovedačkog uma: umesto da pripovedanje neposredno izlaže kritici, a kritiku ispriповeda, pripovedač može sa tog izvora pričati svoju priču, pa se zatim kritički obraćati ne samo priči, no i izvoru. Takva strategija dopušta da se u većoj mjeri ostane u okrilju oblikovanja priče kakvo je poznato u povesti pripovednih formi.

Mileta Prodanović, čija priča »Umetnik kao čobanin ili opšta mesta traže pastoralu« ima jednu parodijsku notu upućenu »lokalističkom« i »stvarnosnom«, izvor pronalazi u istoriji umetnosti. Kritička komponenta njegove proze zbog toga postaje umetnička, likovna. Plodovi pripovedačke strategije vide se čak i kada govori o Vazariju gde bi kritičko preispitivanje trebalo da odnosi prevažno. Ispostavlja se da korišćenjem ove zaobilazne rute, uvođenjem izvora u priču, esejiziranje ničim ne ograničava pripovedanje.

Milenko Pajić je, pak, posegao za Kafkom u priči »Jednostavni događaji«. Njegova pripovedačka strategija počiva na novom lukavstvu. Umesto da kritički komentariše odabrani odlomak, on na osnovu latentnog kritičkog razmatranja (re)konstruiše njegove verzije, sve u duhu narativnih transformacija. Tako umesto da ide stopama Propa, Grema, Todorova ili drugih istraživača narativnih transformacija, on pripoveda ujedno razvijajući poetiku »jednostavnih događaja«. Njegov izvor je za razliku od Prodanovićevog u književnosti. U oba slučaja se, međutim, poštuju principi razvoja priče, pripovedač uprkos kritičkom znanju i vlasti nad pripovedanjem ne pokazuje svu slobodu stvaralačke volje.

### GOSPODAR PRIČA

Šta bi činio samovoljni Bog, a to je jedan od osnovnih božjih atributa, da se tokom stvaranja sveta u nekom času predomislio? Ili čak pokajao?

Kosmogonija koja uključuje pokajanje ne bi ostajala u biblijskom duhu. Nju bi tada trebalo videti u mitu o smenama pokoljenja, koja Bog, kada iznevere njegova očekivanja, naprosto uništi. To bi u književnosti bilo moguće u nekoj vrsti apsurdnog stvaralaštva u kome pisac uništava svoje delo, ali ta su dela onda nužno nepoznata. Kosmogonija sa povremenim odustajanjem od prethodnog Božijeg nauma, vodila bi nekoherentnom svetu priče. Ili bi trpela kompozicija — javljali bi se delovi bez ikakve funkcije — ili bi trpeli sami likovi, pa bi im se dešavale sasvim nepredvidljive stvari, ili bi naprečac iščezavali iz sveta priče.

Ovakvoj viziji oblikovanja valja suprotstaviti Mopasanov zahtev da se ne može glavni junak tek tako gurnuti pod točkove ko-



la, samo da bi to zaista reprezentovalo slučaj, a ne bilo plod unapred smišljene pripovedačke strategije. Premda Didro u *Fatalisti Žaku* ili Stern u *Tristramu Sendiju* ispituju slučaj u književnosti, ni oni ne ubijaju svoje junake. Znači li to da pripovedač ne može biti samovoljan, da on nije apsolutni gospodar priče? Odgovor na to pitanje zavisi pre svega sa kog stajališta ga izričemo.

Ako je autor slobodan, onda njegovi junaci to ne mogu biti, odnosno ako su junaci neke priče slobodni, onda autor naprosto ne postoji, veli Rene Žirar. Mada je autor pripovedaču dao sve insignije da u svetu priče čini što hoće, autor ipak postoji, i čitalac a posteriori oseća tvoračku promisao. U svetu priče je sve onako kako pripovedač kaže. Stoga izgleda da nužnost zavisi od njegove volje, i kada bi on hteo drugačije, i svet priče bi bio drugačiji.

Shvatanje da je svaka nužnost u svetu relativna, da se nužnost uspostavlja u odnosu prema poretku koji je Bog inaugurisao aktom stvaranja, pa bi otuda sve moglo biti i drugačije da je Bog samo drugačije hteo, nije bilo prihvatljivo za Spinozu. Za njega je sve što postoji i dešava se u svetu u znaku večnih zakona i večne nužnosti. Tada nema samovolje Boga, tada analogno ni u pripovedaču ne treba videti nekoga ko upravlja svetom. Spinozino stanoviše višestruko usložnjava problem.

Pripovedač je i sam lik u fikcionalnom svetu, pa je očito da njegova volja u tome svetu ima povlašćen položaj, ali mu nije ontološki nadređena. Volja pripovedača je sasvim heteronomnog karaktera — tek sa autorovim dopuštenjem on može da se pojavi u književnom svetu, tj. svaka njegova kreacija a priori bi trebalo da ima autorovo dopuštenje. Sloboda, međutim, ne ide uz odobrenja.

Po Spinozinom mišljenju postojala bi još jedna dublja nesloboda. Ni sam autor ne može izmisliti bilo kakvog pripovedača i time dopustiti bilo kakav svet, već se mora povinovati zakonitostima književne umetnosti. Čak i kada ne bi bile večite, te zakonitosti bi, gledano iz ovoga ugla, konačno onemogućavale svaku slobodu u svetu priče.

Ipak, tri su važna prigovora ovakvom zaključku mogućna. Jedan je da nije sasvim ispravno za svaki svet priče pronalaziti pripovedača čiji bi karakter pružao motivacijsku osnovu za taj svet. Problem se time samo prividno rešavao, jer nije reč o tome da se pronađe motivacija za neki način pripovedanja već da se razmotre njegove posledice.

Druga mogućnost je da pripovedač prevari sopstvenog autora. Svi pisci su osetili koliko puta im se neki lik otima ispod kontrole, beži od osnovne zamisli. Takav je slučaj i sa pripovedačem. I on ima neku svoju, autonomnu logiku.

Zatim, pripovedač može izigrati oblikovne zadatke i svet priče, on može biti varalica a da to nigde u priči nije neposredno naznačeno. U tom slučaju čitalac može da se probije do sveta priče jedino razotkrivajući njegova izobličavanja. Ova odlika, vidljiva u



slučajevima konfabulacije, podleganja psihološkim ili ideološkim uticajima, odlika je moderne književne umetnosti pre svega. Napokon, pripovedaču može biti dato da se poigrava modusima osveščivanja sveta, ali ne i samim svetom. Poigravati se modusima, tamo gde postoji fiktionalno, a ne faktički, gde nema ničega izvan modusa, to ipak itekako utiče na svet. Otuda, ako i ne može biti samovoljan u onom ontološkom smislu kao što je to ponekad shvaćana »samovolja« Boga, pripovedač je dovoljno svemoćan dok se poigrava pričom.

Stern u *Tristramu Šendiju*, pisanom sa svešću o filozofiji Džona Loka, nije uspeo da prekorači granice poigravanja pričom, pa to valjda nije moguće postići ni u jednom drugom proznom obliku. Ali da je moguće poigravati se pričom, pa čak i bez ekstrema kakav je »šendizam«, pokazuje i mlada srpska proza. Đorđe Pisarev je u svojoj priči »Radoznala Ana i kovčeg« između raznih mogućnosti poigravanja odabrao — stalno vraćanje na početak. U neko doba njegov pripovedač se na izvestan način umeša u priču vraćajući je na početak. Motivacijski sistem na kome je utemeljen ovaj postupak samo doprinosi njegovom razvoju i pripovedačevoj uverljivosti. U ograničenoj formi kakva je pripovetka, koja ne dopušta suviše odlaganje kraja, Pisarev pronalazi kako da odgovori izazovu pripovedačeve samovolje upravo tamo gde se to možda najmanje očekuje.

Ovde svakako valja pomenuti i roman *Mimezis mimezis romana* koji je Pisarev u koautorstvu sa Franjom Petrinovićem napisao upravo na stopedesetgodišnjicu začetka moderne srpske proze. Naime, *Mimezis mimezis romana* poetički obnavlja Sterijin *Roman bez romana*, tu prvu sternovsku epizodu srpske proze, zamenjujući servantesovsko poigravanje viteškim romanom neumoljivom potragom za junakom. Roman o potrazi za junakom, pretpostavkom pisanja romana, ispunjen je kritičkom prozom i dokazuje prethodna razmatranja o pripovedaču kao gospodararu priča u kritičkom diskursu.

U priči »Radoznala Ana i kovčeg« Pisarev s razlogom ne ide tim putem koji zahteva veći obim teksta. On, kao i Pajić, ne piše neposredno kritičke odeljke u prozi, već ponavlja i varira osnovnu priču tako da se kritička podloga sasvim jasno oseća.

Naposletku se pojavljuje »Ruska crkva« Predraga Markovića kao kruna do sada uočenih poetičkih istraživanja u mladoj srpskoj prozi. Nije teško pokazati da fragmentarizacija u »Ruskoj crkvi« ovladava svim sekvencama pripovedanja. Fragmentarizacija je u toj meri uzela maha da mnogi čitalac neće lako pratiti pripovedanje. Štaviše, ovo je jedna od onih priča koje zbog kompozicije, ironije i parodiranja također zahtevaju ponovljena, uzastopna čitanja. Isto tako, »Ruska crkva« pokazuje sve aspekte pripovedačkog znanja u književnosti, od intertekstualnih veza do onog gospodarenja pričom svojstvenog komentatorskom diskursu i kritičkoj prozi. Tako sa stanovišta poetičke podloge priča Predraga



Markovića obuhvata mnoge odlike mlade srpske proze. Otuda, ako se ima na umu celina do sada izrečenih zapažanja, onda se stiče poetska slika Markovićeve priče.

### KONTRADIKCIJA

Kakvi se poetski prostori pružaju s onu stranu takve poetske sinteze? Za poigravanje pričom Markovićev pripovedač traži opravdanje u nizu neobičnih umetničkih efekata. Uz to, kritičkim zapisima on potvrđuje svestilac gospodara priča. Ali može li se prekoračiti granica svrsishodnosti poigravanja pričom a da se ne napusti carstvo književne umetnosti? Ontološki status književnosti, pošto je podrazumevana autorska svest u njegovoj osnovi, ne dopušta pravu kreaciju priče s povremenim predomišljanjem, ali dopušta da se pokajanje prikaže u priči, da bude tematizovano. Tada u njoj nije po sredi odustajanje od započetog, već njegovo negiranje. Iz celine takvih negacija progovara nihilistička svest modernog pripovedanja.

Nihilizam Beketove trilogije *Molaa*, *Malone umire* i *Neimenljivi* jeste rani nihilizam romaneskne svesti. Kroz tokove anihilacije naziru se tragovi transponovanja uređene stvarnosti. Da bi se konačno otrgli od mimetičkih modusa Beketovi romani uvode u prozu dva nova konstruktivna principa. Jedan je prihvatanje načela *kontradikcije*, drugi je radikalna *sumnja u logiku*.

Poslednji stupanj pripovedačke samovolje je kada neposredno protivreči samome sebi. Nema poznatije i uverljivije slike takve pripovedačke kontradikcije od kraja Beketovog *Molaa*:

»Ponoć je. Kiša dobuje po prozorima. Nije bila ponoć. Nije padala kiša.«

Kada se tako može protivsluviti, tada je jasno kakav sve prikazani svet može biti. Nema više nikakvog izvornog poverenja u ono što pripovedač kaže jer je njegovo samovoljno poigravanje pričom došlo do poslednjeg stupnja. Od romana nakon ovakve kontradikcije sve možemo očekivati. Epski bog romana je mrtav — sve je moguće.

U francuskom novom romanu Rob-Grije je ponavljajući Beketov kontradikciju u romanu *Kroz lavirint* postavio dijalog što ga je Beket započeo sa Sartrovom *Mučninom*. Na kraju *Mučnine*, naime, stoji »sutra će padati kiša«, i Beketov *Molaa*, objavljen na vrhuncu slave Sartrovog romana, spram nje pokazuje kakva je razlika između egzistencijalizma čiji otisak u književnosti je tematske prirode i nikada korenito ne menja samu romanesknu svest, i nihilizma, koji to čini. Kritičari francuskog novog romana su u takvim kontradikcijama videli puko ukazivanje na pisanje, prenošenje vizure sa prikazanog sveta na proces prikazivanja, što ne za-



dovoljava. One odgovaraju više formalističkim ili strukturalističkim pogledima, i osnovno opterećenje im je u zdravorazumskom poimanju složenih procesa povesnog transformisanja narativne sve-  
sti.

U posleratnoj srpskoj književnosti ovakvim poetičkim izazovima pokušao je da odgovor pruži Radomir Konstantinović. U njegovom prvom romanu *Daj nam danas*, objavljenom samo nekoliko godina nakon Beketovih romana, neka nestvarna, »apsolutna« kiša sve vreme lije i na više mesta se izriču kontradikcije nalik na Beke-  
tovu. Dok zagledamo u središte Konstantinovićeve monade iz ko-  
je nema izlaska, napolju pada kiša koja je, stoji na jednom mestu, dobra, i koja je, stoji na drugom, strašna. Na jednom mestu se tvrdi da se nešto dešava, a odmah zatim: »Ništa se nije dogodilo i ništa se ne događa.«

No stilska nezgrapnost, nesamokritičnost i hiper-produkcija su umesto daljeg istraživanja u pravcu otvaranja prema iskustvima savremene svetske književnosti i traženja odgovora na epohalna pitanja, izazvali snažne poetičke otpore. Drugi neuspeh ovakve pro-  
ze da odnese poetičku prevagu — prvi je bio nadrealizam — učinio je da mnogi odustanu od poetičkih istraživanja. Usledila je, zatim, i poetička reakcija. Dragoslav Mihailović, nosilac takve reakcije, na primer, retko propusti da napomene kako je njegova proza u-  
pravo poetička opreka književnosti koju u nas reprezentuje Kon-  
stantinović. Za razliku od gospodara priče, Mihailovićev pripovedač ne vlada svetom svoje priče, on prihvata njenu nužnost. Tako čak i u »Gostu«, u kome mu komentarski diskurs pruža posebne mo-  
gućnosti, on mora trpeti pojave u svetu priče. Kada se njegov si-  
ćušni gost na trenutak izgubi, on kaže:

»Umiren, kao da je to bilo jedino što mi je nedostajalo, kao da sam time sve uredio i sada mogu mirno da zaspim, okrenuo sam prekiđač za sijalicu, okrenuo se na stranu u-  
tutkavši se pokrivačem i zažmurio.

Ali nećeš se od nekih stvari spasiti time što ćeš ugasiti si-  
jalicu i zažmuriti;«

Ako svoj roman *Kinesko pismo* završava podsećajući na kraj Beketovog *Molaa*, i ako se time uključuje u dijalog vođen u fran-  
cuskom romanu, pruža li Svetislav Basara neku drugačiju moguć-  
nost svome junaku da se »spasi« u ovakvoj situaciji?

Da se dopre do tog odgovora valja se suočiti sa problemom logike i nužnosti.

## NON PROPTER HOC

Kada je izrečena sama za sebe, konstatacija »nakon svake noći dolazi dan« jedva da može prikriti svoju trivijalnost. Sve se, me-



đutim, iz osnova menja dodamo li da zato što dan smenjuje noć ne znači da noć uzrokuje dan. Zato što nešto dolazi *posle* onoga što mu prethodi ne može se reći da se javlja *zbog* toga, da je među njima odnos uzroka i posledice. Elementarna pouka iz logike o grešci nazvanoj *non propter hoc* može predstavljati i uvod u povest filozofije: uviđanje smene dana i noći empirijskog je porekla, pa se ispitivač prirode i nekih posledica takvog saznanja neminovno suočava sa gnoseološkom problematikom empirizma.

Odakle potiču naše ideje i kakva je njihova priroda? Na ovo pitanje pokušali su empiristi da daju odgovor kritikujući shvatanja o urođenim idejama u duhu. Sav materijal uma i saznanja Lok pronalazi u iskustvu, u posmatranju »spoljnih čulnih predmeta« i »unutrašnjim operacijama našeg duha i razmišljanju o njima«. Sve ideje prema tome potiču ili iz oseta ili iz refleksije.

Polazeći od ovih stavova Lok nije dovoljno pažnje posvetio problemu saznavanja uzroka i posledice. Od utvrđivanja uzroka i posledice zavisi sudbina svakog znanja — tek posredstvom ovih kategorija može se opisati saznavanje nekog složenijeg fenomena i, što je još važnije, pronaći njegovo objašnjenje. Problem kauzalnosti Lok u *Ogledalu o ljudskom razumu* napušta rekavši samo da pojmovi uzroka i posledice nastaju iz ideja primljenih putem oseta ili refleksije, i da se taj odnos, me koliko bio obuhvatan, uvek svodi samo na njih. Jer da bismo stekli ideju o uzroku i posledici, dodaje on, dovoljno je da gledamo bilo koju »prostu ideju ili supstanciju kao nastalu delovanjem druge, bez obzira da li nam je poznat način tog delovanja«.

Tumačenje kauzalnih veza naći će se u središtu Hjumovih interesovanja. Baveći se problemima utvrđivanja uzroka i posledice, izgradiće Hjum oštru i dalekosežnu kritiku empirizma. Razgrađujući principe saznavanja kauzalnosti na saglasnosti ljudi o odnosima između dve pojave, zamenjujući uzrok navikom, Hjum je tvrdio da jedino korisnost nekog iskustva i njegovi praktični efekti učvršćuju saznanje: ni toplo ni hladno za nas ne bi bili to što jesu kada nas drugačije poimanje ovih pojava ne bi suočavalo sa neprijatnim iskustvima, što nagoveštava temu pregmatizma.

Zapitanost o krajnjim konsekvencama nekih pretpostavki empirizma odvešće Hjuma do zaključaka koji aktualizuju pouku o logičkoj grešci *non propter hoc* i daje joj novi filozofski smisao.

»Zamislite da se čovjek, nadaren izvanrednim sposobnostima uma i mišljenja, naglo dovede na ovaj svijet. On bi zaista, smjesta primjetio stalan slijed predmeta i događaja; ali on ne bi mogao otkriti ništa dalje. On najpre nikakvim zaključivanjem ne bi bio sposoban doći do predodžbe uzroka i učinka; jer osobite sile, pomoću kojih se odvijaju svi prirodni procesi, nikada se ne javljaju osjetilima, niti je, samo zato što neki događaj u jednoj prilici prethodi drugom, umno zaključiti da je baš taj jedan stoga uzrok, a drugi učinak. Njihova veza može biti proizvoljna i slučajna, i nema razlo-



ga da se opstojanost jednoga izvede iz pojave drugog. Jednom riječju, takav čovjek bez daljih iskustava nikad ne bi mogao nagađati, ili biti uvjeren u bilo što izvan ovoga, što nije neposredno prisutno njegovom pamćenju i njegovim osjetilima.« (Preveo Ivo Vidan)

Filozofski osmišljena kritika kauzalnosti jednoj u prvi mah banalnoj konstataciji očevica, pukog svedoka smenjivanja dana i noći, pridaje sasvim drugačiji lik, te zavisno od konteksta i upotrebe ta konstatacija može postati znak za čitav kompleks gnoseoloških problema. Da bi to postala, konstatacija, naravno, mora biti kontekstualno »podržana«: to znači da mogućnost njenog dovodenja u vezu sa filozofskim promišljanjem kauzalnosti mora biti nagoveštena u samom tekstu; rečenice koje je okružuju, ili njena formulacija treba da upućuju na poznate filozofske sisteme.

Roman *Daj nam danas* Radomira Konstantinovića ne samo što svojom nihilističkom modernošću razobličavanja slike sveta i romanesknog oblikovanja nalaže da se sagledava u kontekstu povesti filozofskog osmišljavanja nihilizma, već aludirajući na Ničea i koristeći se njegovim simbolima dopušta da bude tumačen rečima poznatog nemačkog mislioca. Isto tako, ističući u prvi plan problem romaneskne logike i pristupajući mu na epohalan način — ne kroz tematizaciju već kroz preobrazbu romaneskne svesti — Konstantinović ne propušta da na pitanje kauzalnosti ukaže i neposredno. Na jednom mestu njegov junak kaže:

»Svitalo je. Žute mokre krpe svitanja.  
Bezrazložno svitanje.«

Izraz »bezrazložno svitanje« podsećajući na odnos dana i noći koji se često uzima za primjer greške non propter hoc, ne može se razumeti izvan konteksta kritike kauzalnosti.

## LOGIKA

U *Pričama u nestajanju* Basara ne taji da podrazumeva poznavanje Beketove proze kao neophodnog književnog iskustva, i da bi čitaoca na to podsetio, on Beketa i neposredno pominje. Pritom Basara u najboljim prozama pokušava da iz košmara, izrugujući se svakoj tvrdnji i svakom zaključku, sklopi takvu mrežu nesaglasnih iskaza koji isključujući jedan drugog vode ka negativno građenom svetu književnog dela, svetu kojim ne vlada potpuni zaborav priče. U toj intencionalnoj dvostrukosti animilacije i oblikovanja on pokazuje kako nihilizam moderne romaneskne svesti ima oblikovnih mogućnosti da izbegne potiranje književnih umetničkih vrednosti uprkos tome što pripovedačka svest metodički ukida svoje oblikovne mogućnosti da bi odgovorila na povesni izazov epohe.



Sve ovo ponajviše vredi za priču »Uvod u shizofreniju«, u kojoj povrh svega nailazimo na neposredan obračun sa logikom i kauzalnošću. Pošto se našali sa Hegelom, što u receptivni vidokrug priziva filozofiju, glavni junak kaže:

»Zatvorio sam oči da bi nestala, ali ona je upalila svetlost i zato se napolju smrkavalo«.

Logički obrt je više no očigledan, on je štaviše dvostruk. Čovek koji zatvori oči nikoga više ne vidi (A). Onoga ko ode, toga više ne može videti, on je iščezao (B). Prema tome, ako zatvori oči i ne vidi ga, on će opet iščeznuti (C). Tako se izobličava silogizam u prvom delu rečenice, ali tu još uvek postoji psihološko opravdanje: onaj ko nije svestan nečijeg prisustva može reći da je sa stanovišta svesti ta osoba zaista iščezla. Ovaj unutrašnji mehanizam se zatim prenosi i na spoljašnji plan, uz podsećanje na logiku »bezrazložnog svitanja«. Naime, iskustvo nam kaže da kada se smrkne palimo svetlo, i iz toga proizlazi navika koja između ove dve stvari vidi zavisnost iako između njih nema odnosa uzroka i učinka. Obrnuti logiku onda znači ne »navući« tamu da bi se uslovalo paljenje svetla, već upaliti svetlo da bi pao mrak. »Bezrazložno smrkavanje« koje donosi svaki smiraj dana sada je u vlasti pripovedačeve logike. Pripovedač ovladava i spoljašnjim svetom priče.

To Dragoslav Mihailović ne može učiniti u svojoj prozi. U njoj ne može uspeti nijedan zahvat koji bi premostio raskol između pripovedača i spoljašnjeg sveta. Kada njegov junak zažmuri, iako više ne vidi svog gosta, on zna da je gost tu. Poštuje se spoljašnja logika sveta. Junak sve što se dešava i postoji u svetu vidi u znaku večnih zakona i večne nužnosti. Zato Mihailovićeva proza ostaje ograničenih mogućnosti i onda kada se priklanja komentarskom diskursu, i kada njen pripovedač nije tako skromnih sposobnosti kao u ekstremnim primerima »stvarnosne proze«.

Efikasan obračun sa silogističkom logikom i tradicionalnim sredstvima opisivanja junaka izveli su u *Mimezisu mimezisu romana* i Petrinović i Pisarev u »Zaključku o mogućem junaku«:

»Nijedan junak koji voli žene nije takav da ga možemo nešto naučiti.

Nijedan junak bez šešira neće se igrati revolverom.

Junaci s breima uvek vole žene.

Nijedan junak koga možemo nešto naučiti nema zelene oči.

Nijedan junak nema šešir ako ima brkove. Prema tome, nijedan junak sa zelenim očima neće se igrati revolverom.«

Kao da su pri tome srpskoj mladoj književosti želeli objasniti da se ne mora odricati mogućnosti kakvima se u svojoj antologijskoj priči »Prva ljubav« koristi Beket kada kaže:

»Onda se vrata otvaraju i napolje kuljaju oni, muškarci, žene i deca, i glasovi, uzdasi, osmesi, ruke, ključevi u rukama,



blaženo olakšanje, predostrožnosti uvežbane ako ono onda ovo, svi slobodni i radost u svakom srcu, hajde da jedemo, dezinfekcija može da priče» (preveo David Albahari)

Junak između pojava ne vidi onu povezanost koju im svet pripisuje pretvarajući ih u elemente društvene stvarnosti, on u njima raspoznaje simbole trivijalnosti sveta. A formulom silogizma »ako ono onda ovo« pokazuje kako ne prihvata takvu logiku u svetu. Posebno je jetko ironična konstatacija o slobodi ljudi uvežbanih po silogističkim zakonima, njima vladaju nužnosti, nema »slobode i radosti u svakom srcu«.

Ranije je o prodiranju kritičke proze u pripovedački diskurs govoreno kao o znaku sveznanja gospodara priča. Ni Basara ne propušta da kritički razotkrije mehanizme izobličavanja logike. On piše:

»Stolice su, kažem, lajale, trzale se, pokušavale da prekinu lance, i sigurno bi uspele da ti lanci nisu bile samo pretpostavke. Znam da stolice obično ne laju, ali ja sam tako rasejan, tako zaboravan i eto — desilo se da smetnem s uma da stolice ne laju. Psi imaju četiri noge i stolice imaju četiri noge. Pošto nisam vodio računa o logici, ta je analogija bila dovoljna da stolice zalaju. Znam da stolice inače ne laju, ali imao sam opravdanje; mogao sam povući paralelu: četiri noge — stolice — psi — psihoze.«

Bolje objašnjenje povezivanja po analogiji logike da pas ima četiri noge i laje a stolica ima četiri noge, pa onda (pošto sve što ima četiri noge laje) stolice laju, ne može se dati. Kritički osvešćujući svoju prozu uspešnije no što bi to mnogi interpretatori učinili, Basara pripovedačkom umeću dodaje kritičku uverljivost. Njegove priče afirmišu u mladoj srpskoj prozi autentičan put na kome poetički apsoluti samo doprinose stvaranju drugačijeg sveta od onog mimetičkog sveta nužnosti i verovatnosti. Aristotelovska logika identiteta, iskušenja trećeg, silogizma, tu više ne funkcioniše. Otuda se Basarine priče pojavljuju u znaku *drugog organona* mlade srpske pripovedačke književnosti.

Snagu ovoj poetičkoj objavi nimalo ne umanjuju veze sa Becketom koji je *drugi organon* afirmisao u svetskoj književnosti, kao ni činjenica da je odjek te promene do srpske književnosti dospao preko neopravdano zaboravljenog i odbačenog dela Radomira Konstantinovića.

### KRITIČKE PRIČE

Da se gospodar priča javlja i u kritičkom tekstu, dokazujući kako se briše granica između pripovedanja i kritike, to uverljivo svedoči i Harold Blum. Njegova priča sa kraja *Antitetičke kritike*



(»The Anxiety of Influence«), knjige posvećene tipovima veza između pesnika svedoči o izuzetnim mogućnostima koje se ostvaruju na početku epohe kritičkog pripovedanja u prozi:

»Jašući tri dana i noći dođe do tog mesta, ali reši da se do njega ne može doći.

Zastade stoga da razmisli.

Ovo mora biti to mesto. Ako sam došao do njega, onda sam beznačajan.

Ili ovo nije to mesto. Onda je ono bez značaja, ali moj značaj je umanjen.

Ili možda ovo jeste to mesto. Ali možda nisam došao do njega. Možda sam uvek bio ovde.

Ili ovde nema nikoga, i samo sam ja oдавде i na ovom mestu. I niko ne može da dođe do njega.

Ovo možda nije to mesto. Onda sam osmišljen, od značaja, ali nisam došao do njega.

Ali ovo mora biti to mesto. I pošto ne mogu da dođem do njega, ja nisam ja, ja nisam ovde, ovde nije ovde.

Posle tri dana i noći jahanja, on ne uspe da dođe do tog mesta i izjaha ponovo.

Da li ga mesto nije poznalo, ili nije uspelo da ga nađe? Ili on nije bio sposoban?

U priči se kaže samo da je dovoljno doći do tog mesta.

Jašući tri dana i noći dođe do tog mesta, ali reši da se do njega ne može doći.« (prevela Maja Herman-Sekulić)

Sve je tu, i fragmentarizacija, i to da ovaj fragment postaje celina, i mistifikacija, (jer se uvek kaže samo »tog mesta«, a ne ni kojeg, ni kakvog, ni gde je...), znanje (jer epilog podrazumeva poznavanje prethodnog teksta knjige), i razvijanje logike, njeno prekoračivanje i kontradikcije, a sve to uz fascinantno jedinstvo pripovedanja i kritike.

Književne forme su istorijske pojave. One ovladavaju književnom scenom, pokazuju svoje književne, umetničke, povesne dosege, i zatim ustupe mesto novim oblicima. Niko ne može biti prorok, i niko ne zna koja se to književna forma možda u ovom času rađa, ali čini se da je nihilizam modernog romana, povesni kraj vladajuće književne forme protekle epohe, nagovestio da nas čeka nešto novo. Beket i Borges u književnoj prozi, Benjamin i Bloch recimo u kritici i filozofiji, ukazuju na te epohalne promene.

Jedno od mogućih viđenja forme koja nastaje sažeo je Džordž Stejner u ideji *pitagorejskog žanra*. Stejnera, koji povezuje Bloha i Vitgenštajna, je teško pravilno shvatiti, ali za mene je to jedna vrsta pripovedačke filozofije bez priče. Ali filozofija više nije jedinstveni temelj koji može nadoknaditi sva zasebna teorijska izučavanja. I tu se možda očituje svojevrсна smena, koja unekoliko daje za pravo Džonatanu Kaletu da u studijama poteklim iz različitih disciplina, koje su ipak imale znatno širi odjek od onog spe-



cijalističkog, raspoznaje jedan drugi novi žanr koji naziva jednostavno *teorija*.

Mene ipak pre svega zanima književnost. Ona je menjala oblike, no teško da se pri tome priklanjala drugim poljima emaniranja ljudskog duha. Pre ih je u sebe uključivala. Zato, kada književnost obuhvati i filozofsko mišljenje, onda se pomalja lik za koji bih od Stejnera uzeo izraz pitagorejski žanr. Kada pak književnost zbog epohalnog samoosvešćivanja pripovedača u prozi obuhvati kritiku, onda za tu kritičku pripovedačku književnost gospodara priče, valja naći prikladan naziv. Na engleskom jeziku on već postoji — *kritička proza* (critical fiction), kao u podnaslovu farse Herberta Underberga *Sunovrat duše*. Dok taj žanr uzme maha i kod nas, (a na engleskom se već pišu i farse!) možda će se naći i bolje ime.<sup>4</sup>

Ali još nismo došli do kraja poetičke mape mlade srpske proze, jer novo se ne pronalazi samo u formama budućnosti. Književnosti su odavno poznate mogućnosti stapanja poezije i proze, pripovedanja i pevanja. Ali i tu je ostalo više no dovoljno prostora za sme- le istražitelje.

Svođenje kauzalnosti na asocijaciju ideja, na puko »dodirivanje« pojava, otkriva i nove mogućnosti povezivanja stvari u svetu priče. Ako su one pojave koje naizgled stoje u čvrstim vezama nezavisne, nisu nužno povezane, onda se stvari između kojih nema čvršćih veza mogu povezivati jednako kao i one između kojih ima: sve pojave se mogu prikazati kao nerazdruživo spojene. Mašta zamenjuje logiku uzroka i učinka — mašta da se na osnovu neke (skrivenne) sličnosti stvari dovedu u vezu, i zatim prikažu kao uzročno spojene, a ne slobodno pridružene.

Da Basara uočavajući analogije ove ne podvrgava logičkoj analizi, mogao bi naprosto da povezuje različite slike. Asocijacije slika nastaju na metaforičkoj i metonimijskoj osi, a u ovim mehanizmima Dejvid Lodž vidi ključ za oblik modernog pisanja. Analizirajući između ostalih delo Gertrude Stejn, on pokazuje kako se između pripovedanja i pevanja pojavljuje jedan oblik *asocijativnog nizanja*. Ukoliko se to nizanje organizuje u pripovedne iskaze, dobićemo prozu kakvu je u mladoj srpskoj prozi inaugurisao Nemanja Mitrović. Dok je on dalje tragao, nekoliko mladih pisaca nastavilo je da stvara u ovom ključu. Najviše uspeha imao je svakako Vladimir Pištalo.

U kratkoj priči »Žene« Pištalo prati asocijacije organizovane oko slike nečeg belog — krzno hermelina, šlag, mleko, belo pranje, beonjače, belo krzno, bela brada, pavlaka, salo, svetla. No paralelno sa tim poigrava se i suprotnostima, te razvijajući vanredne stil-

4 Tekst Milivoja Solara »Smrt Sancha Panse« iz istoimene knjige, mogao bih nazvati, doduše jednim, primerom kritičke proze u nas. Među mladim piscima ona nije uzela maha. Mogu navesti svoj tekst »Iz Analogoteke« iz knjige *Metod i fantazma* (KoS, Beograd 1982), koji ujedinjuje priču i kritiku, ali ujedinjuje ih na način bliži analitičkom obliku kakav ima priča Đžona Barta.



ske mikro-efekte, uspešno zaokružava tekst. Mogućna su veoma složena i dalekosežna tumačenja ovog teksta, ali čitaoca će pre svega poneti izuzetan stilski učinak iskaza poput: »U pomrčini se gotovo pouzdano videlo kako se hvata salo na karlicama devojaka, kako se daleka brda ugibaju i trunu.« Njegova knjiga *Slikovnica*, međutim ne pokazuje dovoljnu jezičku pročišćenost, premda ima vrlo uspešnih manjih celina kao što je ona o Patetikonu. *Slikovnica* je, ne samo zbog toga, ostala u senci knjige *San rata* Nemanje Mitrovića.

Kakva je jezička moć *Sna rata* možda najbolje svedoči čarolija kojom je ova knjiga proze dobila Brankovu nagradu za poeziju. Žiri se nije prevario, samo je podsetio na mogućnost da se pesništvo (Dichtung) shvati univerzalno. Zapisana u prozi, ova knjiga pokazuje mnoge odlike poezije — između ostalog, to su asonancija, genitivne metafore i konstrukcije, svojevrsna licentia poetica, semantički paralelizmi... Struktura mnogih odeljaka Mitrovićeve proze svedoči o povezivanju značenja i jezičke forme. Na primer početak teksta »Grad« objavljenog u *Snu rata*:

»Stojeći pored ogromnog crnog velosipeda, čiji ga prednji točak nadvisuje, dečak svečano obećava okupljenoj deci da će na njemu izaći iz grada. Ona stoje u podnožju sivih, oljuštenih fasada i plaču. Dečak se penje na velosiped i odlazi. Vozi godinama. Ali grad raste brže nego što on vozi.

Kada je umro, u jednom velikom hangaru je izložen stari, čađavi velosiped na kome je izašao iz detinjstva.«

Izdavajući ključne oznake oko kojih su organizovane rečenice, i prateći dinamiku prvog iskaza s obzirom na značenja i strukturu, dobijamo ovakvu figuru:

|              |              |
|--------------|--------------|
| stoje...     | stoje...     |
| velosiped... | velosiped... |
| grad...      | grad...      |
| vozi...      | vozi...      |
| izaći...     | x            |

(Naravno, postoje tu i druge paralele ili opreke — posebno je zanimljiva promena perspektive nadvisuje/stoje u podnožju — koje su ovde ostavljene po strani.)

Uočava se paralelizam u prvom pasusu i čini se da je njegova struktura zatvorena. Poenta, da će izaći iz grada, suprotstavljena je tome što grad raste. Ovakva struktura omogućava da se bolje protumači značenje, i sada se odnosi na odrastanje (izaći iz detinjstva), a ne na odlazak (izlazak iz grada). Na ovaj način razvijaju se dodatni semantički efekti, jer sada je »izlazak iz detinjstva« jednak tom beskonačnom, uzaludnom izlaženju iz grada, što će nagoveštiti psihološke dimenzije i dramu odrastanja. Otuda, premda je često shvatan kao nagomilavanje upečatljivih slika, tekst Nemanje Mitro-



vića pokazuje da zbog toga ne gubi na bogatstvu smisla. Upravo suprotno, koristeći se mehanizmima poetskog govora on značenijski obogaćuje priču.

Kako pak od ključne asocijacije nastaje priča može se lako pokazati i na primerima iz druge, i još uspelije, Mitrovićeve knjige, *Rase*.

»Dabrovi spaljuju svoje mrtve. Lomače su sazdane po ugledu na njihove kolibe. Telo se polaže pod svod od suvog, rebrasto složenog granja.

Da bi zapalio vatru, dabar se služi samo jednim pravim, čvrstim prutom. Sa velikom spretnošću, okomito ga naslanja na neki suv komad drveta i snažno vrti prednjim šapama, svrdlaajući sve dok se ne začne plamen. Njegovi pokreti podsećaju na one hitre, naizmenične zamahe kojima glodari glade njušku.«

Prva rečenica je tu da pobudi našu pažnju — dabrovi spaljuju mrtve. Drugom se tvrdi da su oni to oduvek činili i da su njihove »kolibe« prototip za lomače. Tako je pripremljen osnovni obrt: odgovor na pitanje kako dabar pali vatru.

Savremeni čovek, poput Defoovog Robinzona Krusoa, mora se čuditi kako uopšte upaliti vatru kada nema truda i ognjila, odnosno šibice. I u *Tajanstvenom ostrvu* Žila Verna se pojavljuje ovaj problem, ali samo da pokaže moć znanja, jer tu će naučnik odmah napraviti sočivo pa na suncu zapaliti svoju vatru. Robinzon se mora vratiti drevnim sredstvima: trljanju dva drveta. Ta sposobnost primitivnog čoveka ipak podseća da je vatra za njega izuzetna pojava, pravo čudo. Čudo paljenja vatre se udvostručava kada umesto divljaka ugledamo dabra. Dabar pali vatru zato što postoji sličnost između trljanja štapa između dlanova i načina kako glodari trlja svoju njušku. Uz to, nije odabran neki drugi glodari jer upravo dabar »radi sa drvetom«. I tako, sve je očigledno, kratka priča se jednostavno razvija, ali nastaje tvorevina koja svojom jednostavnošću pripovedanja začuđujućim slikama samo pojačava ukupni utisak neobičnosti.

### KOSMOGONIJA I MAŠTA

Nemanja Mitrović tonom bestrasnog hroničara, ali jezikom izuzetnog stiliste, ispisuje redove jedne celovite kosmološke vizije. I u priči »Grad« je on od nestvarnog materijala podigao grad sa nestvarnim stanovnicima i događajima. U *Rasama* on stvara čitav novi svet, novu stvarnost, sa novim mitovima i novim rodovima, opisuje iskonsko stvaranje i propast, rađanje i umiranje. Retki su stvaraoci u mnogo širim okvirima od mlade srpske književnosti koji nose tu snagu imaginacije, i još su ređi oni koji iz mraka uzdižu čitave nove kosmose.



Nemanja Mitrović svoj svet stvara od neke nepoznate, neimenljive materije, univerzalne supstancije. Ako pratimo rečenicu po rečenicu »Šume mrtvih« možemo videti kako »iza« sveta stoji neka metafizička »vlaga« koja iz svega izbija i u koju se sve pretapa. Smenjuju se izrazi da »maglu bistre naleti vetra«, »lice roni kroz dim što se diže iz usta i nozdrva«, »ledeni prah se kruni iz visine«, »magla nastaje od pare koju ispušta jato ogromnih, tamnih riba«, »voda previre«, »voda se raspršuje u vis«, »venac pene«, »veje«, »otapa sneg«, »voda kola«, u vodi se rasipa odraz junakovog lika, a zatim »brujanje krvi«, »kapanje krvi« i na kraju »paučinasto tkanje vejavice« dok umire. Transformacije ove supstancije spajaju nebo i zemlju, taj osnovni metafizički koridor, osu metafizičke svesti čoveka, a zatim se osvaja i unutrašnji plan, te napokon povezuje smrt i nebeski usud: u prostoru između magle, vejavice i krvi odi-grava se drama života.

Tvorac svetova poznaje biće svemira u kome je rasporedio mikrokosmose, a moć njegove mašte veća je od snage saznavanja svakog tumača okovanog neophodnošću da razume ovozemaljsku uzročnost tog rasporeda. Koliko god uverljivo iznijansira razlike između fenomena, Nemanja Mitrović još dublje poima sličnosti. Svekoliko asocijativno povezivanje koje ovladava njegovim svetom pokazuje u kojoj meri Mitrović u času sagledava sličnosti neistovetnih stvari i povezuje ih. Zato se nameće analogija sa Ničeovim sudovima o mudrosti kosmološkog perioda antičke misli. U knjizi *Filozofija u tragičnom razdoblju Grka* Niče s neskrivenim patosom veli da »stopalo filozofskog mišljenja diže jedna strana, nelogična moć — mašta«, a onda dodaje

»Moć mašte je naročito velika u munjevitom hvatanju i osvetljavanju sličnosti; posle toga mišljenje donosi svoja merila i svoje šablone i pokušava da sličnosti zameni jednakostima, a ono što je viđeno jedno kraj drugog — kauzalnostima.« (preveo Božidar Zec)

Polazeći kroz jednakosti i kauzalnosti, *Rase* dopiru do iskonskih mogućnosti tvoračkog duha i u njima se površ svega pojavljuje onaj metafizički višak koji lovorovom vencu dodaje krunu mudrosti.

Uprkos tome što će književnost i filozofija tokom milenija ostati suparnice u odmeravanju spoznajnih moći, negde u korenima naše civilizacije, po mnogima sve do Platona, bile su one družbenice na istom zadatku izricanja bitnog znanja. Zato i veličanstveni kosmogonijski poduhvati književnosti ne zaostaju za dubokim kosmološkim mudrostima. Ništa mi nije toliko strano kao tumačenja književne umetnosti koja u njoj vide tek stilističko poigravanje bez dubljeg smisla i univerzalnog, metafizičkog značenja. A knjiga Nemanje Mitrovića *Rase* na način retkih tvorevina duha pokazuje krila večnosti misli koja lebdi svetom. Zašto, zastrašen podsmešljivim nerazumevanjem, uzmaći pred patosom govora o delima što su u dosluhu sa budućnošću?



Pominjani Džordž Stejner veli u jednom svom eseju kako je sreća što se čuvaju telefonski imenici jer mnogi ljudi prašnjavi trag svojega postojanja ostavljaju samo u njima. I kada ni ovi redovi ne budu značili mnogo više od jedne takve senke, i kada naša imena ostanu zaboravljene šifre bivših života, ljudski duh će hrleći večnosti nalaziti прибежиште pod tegobnom kapom nebeskom u delima kakva su *Rase*...