

Л Е Т О П И С М А Т И Ц Е С Р П С К Е

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА — ЕНИГМА ПОСТМОДЕРНЕ И ПОСЛЕ

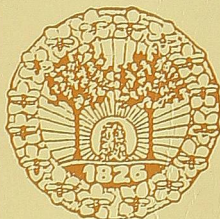
ПРОЗА: Светислав Басара, Ерих Кош, Михајло Пантић, Зоран Пецић, Гојко Челебић

ОГЛЕДИ: Марко Недић, Ана Радин, Радомир В. Ивановић, Ненад Шайоња

ВИБРАЦИЈЕ: Милисав Савић, Светислав Басара, Михајло Пантић, Владимир Пицићало

КРИТИКА: Михајло Пантић, Јован Делић, Јасмина Лукић

РАЗГОВОР: Савремена српска проза — енигма постмодерне и после (Петар Цацић, Александар Јерков, Јасмина Лукић, Милисав Савић, Јован Делић, Славко Гордић, Желидрај Никчевић, Васа Павковић, Борђе Писарева, Ненад Шайоња, Владимир Койицл, Михајло Пантић)



САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА — ЕНИГМА ПОСТМОДЕРНЕ И ПОСЛЕ

У сарадњи с Катедром Матице српске, Уредништво *Летњица* организовало је разговор о теми *Савремена српска проза — енигма постмодерне и после*. На овом скупу, одржаном 11. новембра, а планираном као дијалошки сегмент овог темата учествовали су: Петар Цацић, Александар Јерков, Јасмина Лукић, Милисав Савић, Јован Делић, Славко Гордић, Желидраг Никчевић, Васа Павковић, Фрања Петровић, Борбе Писарев, Ненад Шапоња и Владимир Копицић. Разговор је водио Михајло Пантић.

Михајло Пантић:

Настојећи да што непосредније осветли појаве и процесе у савременој српској књижевности, редакција ЛМС, након разговора о поезији, опет нас је окупила за овим столом. На дневном реду је проза. Понуђена тема — „Савремена српска проза — енигма постмодерне и после” — по својој природи сасвим је отворена за различите приступе и виђења. Пошто, сагласно постмодерном начину мишљења, немамо чврсту концепцију разговора — предлажем да почнемо онако како обичај заповеда. Замолио бих господина Петра Цацића, критичара са најдужим стажом међу нама, да узме реч.

Петар Цацић:

Не осећам се почаствованим овим речима, акценат је баш на ономе на чему није морао бити, али свеједно, где смо — ту смо, од истине се, на крају, не може побећи, па и кад би се хтело.

Ја ћу вам прочитати неколико страница о Андрићевом односу према историји из опсежнијег есеја који се бави виђењем историје у делима наших писаца, од Андрића, Црњанског, Светлане Велмар Јанковић, Добрице Ћосића, до млађих и најмлађих, дакле, до Басаре.

Да ли можемо говорити о филозофији историје у књижевном делу, дакле и у делу једног расног прозног писца какав је Андрић. Бојим се да је термин намењен другом начину мишљења, оном дискурзивном, али бих ипак Андрићево промишљање историје у неким његовим прозама условно назвао песничком филозофијом историје због целовитости, заокружености и доследности тог промишљања и то не као слова са предикаонице у маниру свезнајућег аутора из књижевности XIX века, него промишљања утиснутог у дух дела који творе и ауторов глас и вишегласје књижевних јунака.

Има ту једна специфичност коју ћу предочити паралелом с Лавом Толстојем. Историја је под Толстојевим пером оно кроचेовско мирно приповедање о прошлом и коментар догођеног после догађаја. У андрићевској прошлости уграђено је огледало у коме се огледа не само још даља прошлост него и читава садашњост, а и будућност. Овакво поређење чини се можда одвећ смело, али ја ћу настојати да у петнаестак минута који су ми на располагању одбраним и образложим свој суд.

Како Андрић то постиже, или, боље речено, шта Андрић види у историји?

Темељније анализе сам предочио у својим досад објављеним текстовима, а сад бих непосредно одговорио на питање — *Шта Андрић види у историји?*

Он види пре свега кружну путању, циклични процес, дакле понављање, и то стога што је архетипска структура животног потенцијала обухваћеног Андрићевом визијом, предодређена за понављање истог.

То се мало или мање запажа у Андрићевим делима чија радња обухвата краћи временски период, као што су *Травничка хроника*, *Омерџаца Латас* или већина приповедака, али се и те како запажа када нам дочарава живот више генерација (*Аникина времена*, *О сѣарим и новим Памуковићима*), а поготову када обухвата готово четири века живота народа као што је у роману *На Дрини ћуприја*. Ту спада и *Проклећа авлија*, чији век није омеђен јединицама хронолошког времена, и која је по многим симболичним одредницама свевремена институција. Згуснути приказ времена у прозном делу своди понекад сложене догађаје, метафорично говорећи, на величину тачке, а у тој тачки потиру се нијансе и разлике а умножавају сличности и истоветности.

У једном од својих првих текстова о Андрићу (у часопису *Дело* из 1955, број 9), писао сам о систематичности понављања ликова, ситуација и друштвеноисторијских околности у роману *На Дрини ћуприја*, поредећи то понављање са Ничеовим „повратком истом” и Кјеркегоровим „повнављањем”. Идеја о „вечитом враћању” развила се у митовима свих великих древних цивилизација, као и код старих Грка — питагорејаца и стоика. Налазимо је и код

Хераклита, Платона, Аристотела. Космичко трајање као понављање, анакуклезис, вечити повратак, особито је уочљив у *Библији*, у *Књизи пророковедниковој*. Митови и мисао индијско-хеленског порекла опседнути су цикличним развојем. Андрић је идеју о враћању развио као поетичко начело у свом познатом есеју из 1935 — *Разговор са Гојом*, што се снажно одразило на један значајан ток у његовом стваралаштву.

Посебан подстрек идеји о вечитом враћању дао је у новије време Фридрих Ниче. За разлику од Проповедниковог визије света и из замрзивача вечности, без покрића у било каквим променама, Ниче је својим схватањем вечитог враћања настојао да истакне човекову трајност, а и веру у живот као неисцрпну снагу, која непрекидно уништава и обнавља себе, што је Андрићу блиско а и отеловљено симболиком његових мостова. Циклично време, повратак истог, зачети су у миту а прве човекове антропокосмичке синтезе настају у прадревним лунарним митовима.

Митско се у Андрићевом делу црпи из легенди, предања, прича, пословица, народних умотворина уопште, дакле из тзв. једноставних облика усмене књижевности који су добрим делом израстали из мита и преузимали функцију мита. Али митско је условљено и Андрићевом приврженошћу устаљеним облицима понашања који су парадигматични и који се понављају на индивидуалном плану, у историји, и у природи. Ти обрасци сасвим су слични обрасцима које Јунг назива архетиповима. Склоност Андрићеве имажинације да појединачно види наткрињено општим овог типа, која од прошлости чини сцену једног *вечног јуче*, а сваки прелаз ка новом обележава интегрисањем старог, намеће термин архетипска имажинација као одговарајућу типолошку одредницу за Андрићево обликовање стварности. (Напоменућу само да имажинација није перцепција него сила која мења перцепцију.)

Следећи Јунга, под архетипом подразумевам исконске слике стално понављаног искуства човечанства. Те слике „дремају” у дубљим слојевима несвесног. Архетипови су, дакле, наслеђени обрасци емотивног и духовног понашања. Андрић сликовито одређује лик-архетип као „личност која може да живи вековима, као што траг окамењене шкољке траје у кршевитој обали давно несталих мора”. А такви су у његовом делу и Аника и Ђамил и поручник Мурат, и браћа-непријатељи Памуковићи, многи градителји и многи рушитељи, сви силници и сви крвници, многи христолики страдалници и многи жртвени јарци, без обзира на различита имена и посебност својих индивидуално људских испољавања.

Кружна путања знак је многих догађања у Андрићевим делима, у историји, људском друштву и животу појединаца. То у неким прозама узима опсесивне размере (*На Дрини ћуприји*, *Аникина времена*, *О сјајим и новим Памуковићима* и тако даље).

На сваком кораку у будућност чека те, као у заседи, прошлост; твоја лична или општа, друштвена. У том смислу карактеристична је мисао Давила из *Травничке хронике*: „Значи да су сви путеви само привидно ишли напред а у ствари водили уокруг... на тачку са које опет почиње круг, као са сваке друге тачке у кругу. Значи да не постоји средњи пут, онај прави, који води напред, у сталност, у мир и достојанство, него да се сви крећемо у кругу, увек истим путем, који вара, а само се смењују људи и нараштаји који путују, стално варани”.

Идеје Давила, лошег песника, осредњег дипломате и ригидног човека никако не бисмо смели изједначавати са ставовима самог писца. Но управо наведени Давилов став има многоструку потврду у духу општег кретања, историјских догађања и индивидуалних судбина у једном слоју Андрићевог дела. Понекад се „погрешним” ликовима додели улога тумача скровитих мисли *духа дела*, а ми видимо како те скровите мисли нарастају и богато се гранају, дакле засићују семантичко поље Андрићевих приповедака и романа. Али и медитативну прозу *Знакови Њоред Џуџа*.

Део психе у нама који је старији од нас не испољава се само као индивидуална енергија него твори и енергију мноштва, такозвано *колективно*-несвесно. (Додао бих му и ужу одредницу национално-несвесног.)

Обратите пажњу на мисао која по моме суду припада самој бити Андрићевог промишљања историје: „Све остало је потиснуто у ону мрачну позадину свести где живе и превиру основна осећања и неуништива веровања појединих раса, вера и каста, и ту, привидно мртва и покопана спремају за доцнија, далека времена, неслућене промене и катастрофе без које народи, изгледа, не могу да буду, а ова земља поготову”.

Будућност је, дакле, почела управо у часу када је конституисано заумље човеково, та андрићевска „мрачна позадина свести”, активна пећина у нашем бићу испуњена зрачећим, малигним набојем која, с лакоћом, кад дође време, пробија опне свести, света и разума. Ти периоди, и законитост њиховог смењивања, творе историју каквом је Андрић види.

Хегел нас је pouчио да историја није краљевство среће и да су срећна раздобља празне странице историје. Разлика између — како Андрић каже — „ове земље” и света биће да је у томе што су у нас краћи периоди мировања а дуже и крвавије катаклизме „без којих народи, изгледа, не могу да буду”.

Цикличну природу у Андрићевом делу снажно подржавају, поред осталог, и речце *истио*, *истиц*, *одувек*, као и синтагме *увек истиц*, *вечитио истиц*, *вечитио истио*, и друге, сличне (о томе сам писао у студији *О Проклејтој авлији*, 1975). Ево неколико примера: човекова судбина је део „велике и променљиве и вечито исте драме људског постојања” (*На камену у Почипелу*). Проклета

авлија је више пута „ујек иста“; у њој је „све исто“; и опет — „Ту је све исто“; живи кругови апсеника причају „ујек о истој ствари“. У роману *На Дрини ћурџија* брза Дрина је „ујек нова и ујек иста“; „Слуша Алихоца и све му долази као да су то оне исте речи од пре тридесет година, иста оловна тишина у грудима, иста порука...”

Поменуће синтагме посебно се штедро користе у опису Моста на Дрини и збивања на њему. Оне се уграђују у лајтмотив романа који се односи на непромењеност, непроменљивост и сталност Моста. Мост је више пута „ујек исти” и „вечито исти”, „какав је био јуче и одувек”. „Мост се не мења”, он је „моћан и изван свих промена”, он је, још, „вечити и вечито једнаки мост”, „чист, млад и непроменљив”, „онакав какав је одувек био”, са „вечито истим ликом”.

„Непроменљивом” мосту слични су „непроменљиви” Рзавски брегови из истоимене приче. И они су, више пута, „ујек исти”.

Зашто се вредности које Мост оличава, једном утврђене, стално доказују и изнова утврђују? Зато што се те вредности непрекидно доводе у питање чином живота, који је за Андрића, као и за марционисте, „у свакој клици везан са злом, ако није и само по себи зло”, и ходом историје која је збир и збирка катастрофа и несрећа.

Андрићево дочаравање прошлости није узроковано ни пасеизмом, ни простом острашћеношћу историјом, него вером (свесном или несвесном) да се људски животи, као друштвене и историјске појаве, могу објаснити макар једним својим делом пореклом, да је прошлост, захваљујући архетипским регулативима својеврсна префигурација будућности.

Узмите у руке *На Дрини ћурџију* па ћете видети како се са длана прошлости чита будућност; како помињано Андрићево огледало нагнуто над прошлост, одједном захвата и нашу садашњост:

„Први пут после толико година опет освануше на капији одсечене главе погубљених Срба. То су биле мршаве и кратко ошишане сељачке главе спљоштена потиљка, кошчата лица и дугих бркова: као да су исте оне од пре седамдесет година” (*На Дрини ћурџија*).

А неколико деценија касније — да се андрићевски изразимо, *ојетш исто*:

„У српским кућама (...) страх и тегоба садашњице. Ту влада неко нарочито немо запрепашћење које ујек остаје код људи иза првих удараца великог терора, хапшења и убијања без реда и суда. Али испод тога запрепашћења све је исто, како је било раније и одувек; исто притајено слукћење као некад пре више од сто година, кад су на Паносу гореле устаничке ватре, иста нада; исти опрез, иста решеност да се све поднесе”.

Када би неки нови Андрић наставио *На Дрини ћуџију* тамо где је једини Андрић стао, дакле 1914, видело би се да је пут за нова историјска збивања, она из 1941. и она из 1991, у самом Андрићевом делу већ утрт и то готово у потпуности.

Историја је за Андрића сат што откуцава време темпираној бомби која не експлодира само једном него у сукцесији експлозија у неједнаким временским размацама и несагледивог краја. А рука која подешава када ће се који потрес огласити помало је рука човека, а помало и није, мало је од овога света, а мало и не. Ипак, главна сила је у нама самима.

Запањите нас очигледност да нам се догађа оно што се код Андрића већ догодило и то не само у општим назнакама него и у детаљима. Видели смо (на фотосима у колору) и одсечену главу на коцу с накнадно угураном цигаретом у мртва уста, само што то није Андрићев поп Михајло него неки злосрећни наш савременик. Видели смо и људе горде што у рукама држе одсечене противничке главе, као што је везир Ибрахим-паша из *Травничке хронике* поносно пред згрануте конзуле сасуо скалпове, уши и носеве, „неописиву масу убогог људског меса” наводно поражених устаника. Постоји и поводањ који потапа Мост на Дрини, само, овај пут, не снагом стихије, него руком живог човека по имену Мурата у коме би неко препознао оног демона „зле воде” који у машти вишеградске деце пребива у средњем стубу и вреба тренутак да насрне. Нема само Алихоце којег прикивају ухом за хрстову греду у Капији Моста што је био против оружја, али има његових следбеника који страдају из истих разлога, ако не и на исти начин.

Наша данашња трагедија могла би се, дакле, дописати *На Дрини ћуџију*, а да се готово ништа не поремети у духу Андрићевог поимања историје.

Искажемо ли кружницу андрићевске историје језиком свакодневља, могли бисмо рећи да нам Андрић даје повратну карту — до пакла и натраг. С тим што је то натраг — опет пакао. Међутим, између два пакла има и празног хода историје, привида бонаце, понеке љубави-страсти с тужним крајем, тишине у којој нарастају илузије да је мир трајан а човек, чак, добар.

Утешно је само то што ће, као у симболичком играказу судбине, чији је главни јунак сам Мост на Дрини, живота бити и даље, упркос свему, и што ће се он обнављати на вечном мосту који није ништа друго доли метафора живота самог, али и метафора оне симболистичке лепоте која може спасти свет, дакле — уметничког дела и начела твораштва уопште.

Андрићева историја засеца у живо ткиво стварности. Она је делотворна у праксису, потврђује се у животу, а посебно у нашем поднебљу, отворених је очију за целовит распон балканског бестијарија.

У њој живот препознаје себе, а стварност се држи њених путоказа. Може ли књижевно дело више да пружи?

Михајло Пантић:

Хвала господину Петру Цацићу. Чини ми се да је прочитни рад нека врста резимеа тема којима се он бавио у својим претходним књигама. Већ сам рекао да је концепција овог разговора сасвим отворена. Редакција ЛМС је, морамо рећи, проницљивом формулацијом теме нашег данашњег скупа, отворила могућност да у исти мах, полемички али и комплементарно, у зависности од интереса или афинитета сваког учесника понаособ, говоримо о глобалном лику савремене српске прозе, њеним поетичким тенденцијама, континуитетима и дисконтинуитетима, о појединим писцима и њиховим делима, или, пак, о сегменту постмодерне којим се нарочито интензивно бавио Александар Јерков. Изволи, Саша.

Александар Јерков:

Тачније речено, када је већ знак тражен од мене, онда се он ту мора и наћи. Могао бих, одмах, да се послужим једном игром речи: ко жели да *чује* моје виђење, мора — али не због синестезије којом ме се позива да *кажем своје виђење*, већ због природе дијалога — дозволити да се *види оно што је казано*. Зато се, напokon, знаци и размењују. Не пристати на њих значи одумрети у пољу комуникације, али исто тако говорити о нечему што се заиста није видело, носи у себи две опасности. Постмодерност се, упоређена са модернизмом, тешко види. Постмодерно доба је слепљено уз период који му претходи, а сва постмодерна средства историја књижевности добро познаје. Оно што је непознато, то су епохална оркестрација постмодерних поступака и посебна, нова функција у обликовању књижевних вредности коју су они стекли променом контекста. Но када сам рекао да се мора дозволити да се види оно што је већ казано у овом разговору, онда сам заправо желео да упозорим на то да се можда говорило иако се ништа што припада постмодерном добу није видело. Јер идеја историје, колико год била важна за српску литературу, свакако није у корену постмодернизма, а класици српске књижевности, ако је о постмодерни реч, морају бити читани на постмодеран начин.

Упркос томе, ја бих, дозволите ми то, да се на тренутак замислим. *Замислиш ли се*, то је данас нека врста постмодерне игре у чијој далекој позадини одјекује напуштени програм у коме је већ одређена судбина модернизма: *ујознај себе самога*. Рационализација и појмовна (зло)употреба постојања, силе метафизичке власти над животом наспрам расутог битка и стихије постојања, то је сукоб на чијој епохалној граници се гради смисао разумевања и разликовања модернистичких захтева и постмодерних одустајања. У корену жеље да се самога себе упозна, уместо да се у потпунос-

ти проживи *свој век*, одјекнуће прве метафизичке трубе оног доба чије ће потраге за новим на крају довести до модернистичких радикализација. Далеко би нас одвело да сада покушавамо да оцртамо историју која води у предворје постмодерног доба да би ту стварала још једну, али ултимативну илузију — илузију *краја*. Пре но што се питању из наслова нашег данашњег састанка подметне историја одговора на чијем *крају* је тек једно такво питање могуће, застанимо пред самим питањем које нам је постављено.

Захвалимо се, прво, *Лейојису Мајице српске* на овом наставку разговора који смо пре неколико месеци отпочели дијалогом о савременој српској поезији. Тада је у позадини нашег разговора стајала антологија српског песништва коју је сачинио Стеван Тонтић, па нас је множина песничких изазова водила у различитим правцима. У неку руку је мој положај данас посебно компликован јер се у сличној улози, као што ми је то љубазно напоменуо један од уредника *Лейојиса*, данас налази *Антологија српске џрозе џосмодерној доба* коју је саставио Александар Јерков. Стога моји одговори на питање из наслова овога разговора не могу бити потпуни, јер су заправо изречени на другом месту, и мени данас предстоји само да их проблематизујем, или да покушам да отворим једну врсту дијалога. Будући да је и разговор о поезији наишао на занимљиве одјеке и коментаре, утолико пре се не сме пристати да оно што је у савременој српској прози битно данас буде виђено из перспективе одређене пре четврт века, али дозволите ми одмах да кажем и следеће: оно што ће бити кроз четврт века, то не само што не припада нама, већ нити може, нити сме да буде виђено из наше данашње перспективе. Од наше данашње перспективе, а мислим ту на опште стање у коме смо се нашли, подилази ме језа.

Енигма постмодерне је тајна једног доба чији притисак потиче од преобиља: у њему се све множи и губи у мноштвености која не допушта идентитет, засебност, власт субјекта, и сл. Постмодерно доба је оно које долази *џосле* (пост), па ако је његова тајна већ као таква тајна онога што долази после, какву онда енигму мора представљати оно што долази *џосле* тог *џосле* које чини постмодерну ситуацију? Да ли је наш покушај да говоримо о ономе што долази после овога после-доба у коме живимо израз жеље да нешто преотмемо од будућности, да узурпирамо нешто на шта немамо никаквог права? Немати права, значи чинити нешто неовлашћено, а таква нелегитимност, и још боље речено, легитимацијска криза наших поступака јесте управо у основи постмодерног доба. Када смо још пре само неколико година мислили о овоме после које данас живимо, јесмо ли могли увидети какав ће оно смисао имати? То после на које смо мислили, после које је требало да буде добро и лепо, да задовољи више наших жеља и одузима

мање од наших живота но што је раније био случај, то после никада није дошло. Говорити данас о неком новом *Њосле* значило би подлећи поново демонима безразложне ведрине, утонуту у неки чудноват антрополошки и историјски оптимизам за који, бар ја, данас не видим никакво покриће. И то га не видим ни конкретно у облицима живота који нас окружују, нити га видим у варљивом осветљењу теоријског размишљања о постмодерни: она напакон не допушта идеју такве *Њоследичности*, „велику причу” о ономе што следи. Не следи ништа, само једно трајање које ће бити свакад променљиво и различито, али које се не може теоријски подвести под хијерархијски организоване принципе и њихово нарушавање.

Овде ми је потребан неки баналан, али лако употребљив пример. Ево, рецимо да погледамо шољу из које пијем чај — шољу окружену специфичним шољницама за кафу које су, ипак, преплавиле ову свечану и лепу салу. На њој неодољиви јунак стрипа, Снупи, игра тенис са самим собом: ето трага ведрине у који се — ако мало боље погледамо — претворила модерна усамљеност. Он, овај савремени јунак, није усамљен: он игра *своју* игру са самим собом. Постмодерна говори о таквом изношењу битног на површину: није више усамљеност (чије у показује дубину), већ је на површини разиграност, али та осуђеност на површину је онтолошки супституирана, па зато не може бити рогобатна или пежоративна — она није ни површна, ни плитка, њена је дубина и тежина парадокс, као, на пример, тежина субатомских честица. Постмодерно доба је квантна физика уметности и савременог света. Слика једне узалудности, играти са самим собом, постала је слика једног *лејој ојсџанка*, једне *нове вредности* *сила живошта*, тријумфа постојања над правилима игре. Игра се игра, не поштују се и не развијају се њена правила као таква. Ко жели да не види шта је то постмодерно доба, он, срчући горку и опојну кафу, мисли како је постмодерна заокупљена сама собом па нема када да решава нагомилане историјске, националне, социјалне, психолошке, образовне и друге проблеме које је развој цивилизације више умножио него ублажио. Таква горка забринутост испушта из вида само једно, али управо оно што је најбитније: да би се решавало, мора се постојати. Тамо где одјекује да ће нешто бити онако како неко *хоће*, или нечега уопште неће бити, силе постојања су презрене и одбачене. Прво се мора бити да би се било било шта. То бити да би се ишта било јесте постмодерна; онда када се бива, већ се мора и бити нешто, а после, после ће бити оно што буде. Је ли ова игра речи *лако* мишљена? Можда, али само ако се може показати како је људски развој могао да пројектује да ће бити нешто добро. Уколико нас историја која сву власт и знање жели да пригрли за себе учи како од Свега што се хтело није било Ништа (а ова капитализација појмова је двосмислена), и ако

теоријски ум не може показати допринос *историјској разума* човечанства, остварења епохалних планова и пројеката, онда можда ваља прихватити једну другу, човеку примеренију и неупоредиво удобнију претпоставку. Уместо да хоћемо нешто да бисмо тек онда били, будимо напросто то што јесмо и бићемо више но што воља може постићи, а разум представити.

У једној нацији која је бременита трагедијама и патњом, историјски нереализована и одбачена на споредне колосеке цивилизације, која да нема великих писаца не би имала ништа вредно помена — осим националног поноса и пркоса, у једној нацији која своју трагедију не види само на земљи већ и на небу, која не жели само нешто већ жели све, и која је за то све позвана од самога Бога, у тој нацији која смо ми сами, и у којој су заувек изгубљени они који безумно и узалудно желе да не буду припадници сопствене нације, у једној таквој националној култури која израста на истим овим историјским неуралгијама нације којој припада, у таквој, нашој, мојој, српској националној култури књижевност има једно ретко достојанство. Дозволите ми да помало уморан овом дугом реченицом будем изненада патетичан: у тој и таквој култури, књижевност је дар богова који су нам се, барем у нечем смисловили, и који бар ту подгревају наду да са нама имају неке лепше скривене намере од оних које је до сада откривала историја наше патње, трагедија и пропаст коју са врло кратким паузама живимо од када су се наши злосрећни преци населили у овим крајевима — а сва је прилика да ни из своје раније постојбине нису измицали од неког добра.

Постмодерна књижевност је моћ да се та и таква трагедија постојања спаси од досадне, погубне, репетитивне историје. Постмодерна књижевност трагедију постојања види у трагедији ограничености формом: у природи уметничког стварања, у граници која уметност издваја, дели од стварности. Како савремена српска проза, што је можда могла да буде моја данашња тема, говори о трагедији постојања?

Да је овај наш разговор књижевноисторијски интониран, одговори би се лако овде изложили. Један њихов део сам, уосталом, изрекао у студији *Од модернизма до постмодерне*, други у поменутој *Антилојији српске прозе постмодерној доба* и њеном опсежном предговору. Али овде ћу понудити једну другачију слику. Трагедија сазнања је Едипова трагедија. Замислимо, међутим, тренутак у коме Едип управо због изазова знања и сазнајног хтења стиче моћ. То је, наравно, онај тренутак када он стоји пред Сфингом. Придружимо му мог омиљеног постмодерног јунака, Слотердајка (на његово место могли бисмо сасвим равноправно ставити и Лиотара, Бодријара, Делеза, Фукоа, Барта, итд.). Едипова драма је одговор на питање, Слотердајкова драма би, међутим, била *питање одговора*. Трагедија постојања за Едипа је могућност

да се тачно одговори, јер та тачност доноси моћ, али и скору пропаст. За Слотердајка трагедија постојања је немогућност да се теоријски одговори на питање одговора. Како је одговор могућ, али не у неком пост-витгенштајновском, или не дај боже карнаповском, смислу, већ како је одговор као плод знања и сазнања могућ, како је могуће одговарати ако је питање већ постављено, и како је могуће питати, чак и ако се (из приче) зна да ће на питање бити одговорено. Из *приче*, не из пуког, концептуализованог знања и сазнања, већ из *приче*, из приче се прикрада одговор на питање одговора. Слотердајкова ситуација је отуда трагедији постојања надредила *одговор приче*, а не разумевања, одговор предања а не подвести и психолошких комплекса, одговор ситуације а не историје, одговор постојања а не стицања и игре моћи.

Одговор приче, то је постмодерна *моћ*, иако је моћ погрешна реч за постмодерну. Она није нова, само је поново, моћно, епохално, али нетранзитивно изречена. Прича и приповедања у постмодерном добу не желе да се наметну свим облицима човековог вербалног изражавања и преношења знања, већ само да покажу да су им инхерентни, природени. Када језик, крајем седамнаестог века губи пуну контролу над знањем и отварају се читави амбиси који су неизрециви, идеја знања жели да инструментализује језик — већ напет метафизиком и појмовним системима — но када *одговор знањем* на живот буде постмодерно супституиран *одговором приче* и приповедања, наративност која је дакле поново открила своју темељност није империјална, она не узвраћа, она не потискује и одбацује системе евиденције које су науке заокупљене знањем развиле.

Оно што је, гледано из ове перспективе, српска проза учинила у последњих четврт века, јесте да за постмодерне приповедне стратегије избори доминантно место у систему вредности. (Иако ни доминанто није одговарајућа реч, можда боље заменити је изразом *преишестно*.) Српска књижевност је у овом веку имала непрекидан, трагедијама нарушен развој. Испрекидана је обртима на које није утицала, ратовима и страдањем, економским и социјалним фрустрацијама, али најболније националним питањима које јој је њено злосрећно окружење наметало. Све то је изван питања поетике, премда је можда за једну националну културу на први поглед значајније од питања стварања. Средином шездесетих година, међутим, српска књижевност је кренула постмодерним путем и зачела један деликатан и фин прелаз од недовршених модернизма (модерне пре Првог светског рата, међуратног и послератног модернизма) у нову епоху коју задуго нисмо препознавали као такву. Тамо где су поетичка трагања Радомира Константиновића, Боре Ђосића и Павла Угринова показала границе модернизма, а не треба заборавити да су у исто време многе модернистичке одлике својствене делима Оскара Давича, Добрице Ђосића, Мио-

драга Булатовића и неких других писаца, ту на тој граници отворен је хоризонт нове епохе у делима Данила Киша, Борислава Пекића и само мало касније, али са снагом одлучујућег удара у књижевном животу, Милорада Павића. Низ млађих аутора који су овладали књижевном сценом осамдесетих година су у први план изнели *ишиј књижевних вредности* који опредељује прозу ових писаца, а која проза колико год била разнолика, још увек може стати под окриље једног разуђеног, сложеног поетичког раздобља.

У делима класика савремене српске прозе, Иве Андрића, Милоша Црњанског, Владана Деснице и Меше Селимовића обликован је скуп приповедачких поступака видљив у иманентној поетици ових аутора према којој се морају одредити сви писци који крајем овог века желе да њихова књижевна остварења стекну епохалну улогу у српској литератури. А уколико при томе желе да буду у средишту овог доба које се може назвати постмодерним пре него постмодернистичким (јер у њему нема правих постмодернистичких објава, теоријских елаборација и програма, а многе модерне тежње опстају у новом окружењу), онда савремени српски прозаисти, а нарочито млађи аутори којима ће припадати оно *иосле* које следи, морају тражити стваралачки одговор на прозу писаца који су определили поетички лик постмодерног доба — Данила Киша, Борислава Пекића и Милорада Павића.

Природу овог процеса лако је показати примерима односа између већ поменутих писаца. Тако се лако распознаје да неке одлике Павићевих дела представљају плод развоја и радикализације поетичких претпоставки које се могу препознати код Киша и Пекића, а које су ови аутори чак и експлицитније формулисали у неким есејима или интервјуима. Но Павић је сваки пут ишао барем корак даље од очекиваног. Чак и онда када то није морало бити у сваком погледу најбоље решење, такво опредељење је аутентичан избор. Направимо сада један експеримент, замислимо куда би се могло отићи даље у павићевској деконструкцији романескног ума. Рецимо, једном приликом сам већ предложио да се настави трагање за све необичнијом деформацијом романа. Замислимо, на пример, роман у писмима који се штампа и дистрибуира заиста у писмима и сваки купац на своју адресу добија писма која представљају одељке романа. Технологија би допуштала да у тим писмима нека имена буду прилагођена његовој животној ситуацији: рецимо да се приликом куповине дају подаци о рођацима, старости, омиљеним местима и бојама, и да то све буде усклађено у меморији једног компјутера који за сваког читаоца прави одређене варијације у тексту. Напокон, замислимо читав овај процес усавршен у једном систему међусобно повезаних компјутера у коме траје електронска обрада појединих елемената текста, итд. Замислимо колико овако необичних могућности мора да постоји, али права тешкоћа није да се оне замисле, већ како

учинити да не буду пука игра, да постоји неки дубљи структурални и текстуални закон који ће одредити форму читавог дела? Јер то је оно што је пошло за руком Павићу: његове књиге нису накнадно добијале китњасте форме, већ је форма нужно израстала и дела нису ни могла имати другачији пут оформљавања. Ако је форма само интересантна, онда она није епохална и не производи поетичко дејство.

Када је написан Стернов *Трисјрам Шенди*, баш као и Сервантесов *Дон Кихот*, у Европи је завладала луда мода и десетине писаца су се утркивале ко ће у већој мери да опонаша модел романа, врло необичан, који је тада представљен светској литератури. Тако сам пре неколико година у једној добро опремљеној универзитетској библиотеци прелиставао романе, њих готово сто педесет сабраних у једној едицији, који су до краја осамнаестог века ишли у стопу за Стерновим примером, па ипак сви су остали сасвим анонимни, док је Дидроов *Файалиста Жак*, који је имао пред собом Стернов деконструктивни поетички модел, пронашао довољан отклон од модела. За разлику од Стерна који је био усмерен на испитивање унутрашњих механизма односа романескне свести и обликовања фикционалног света, Дидро се упустио у истраживање контингенције и статуса приказане емпиријске стварности, а не његовог сазнавања.

Погледајмо тако шта се дешава у српској прози са тзв. моделом речника који је постао очигледан тек када га је објавио *Хазарски речник*. Да у овој прилици поново не трагам за историјом енциклопедијске прозе, о чему сам писао у једном тексту о лексикографској парадигми у Кишовој прози (објављеном у часопису *Књижевност*, у темату о Кишу), рећи ћу само како се током седамдесетих година могу пратити компетитивни облици енциклопедијске прозе. Тако се трагови лексикографског облика, романа-лексикона могу видети у *Ницима* Видосава Стевановића, али и у *Како ујокојити вампира* Борислава Пекића. Програм енциклопедијске прозе види се у Кишовом роману *Бајца*, *Ијео*, али његова једнако иронична деструктурација и у *Пешчанику*. Угриновљеви *речници елемената* стоје са једне, али само привидно са друге стране већ нас дочекују *Тутори* Боре Ђосића. Напокон, само још један корак уназад и већ смо пред Црњансковим *Хијерборејцима*, и Андрићевим *Вечитим календаром мајерњеј језика*. Деконструкција модела речника, међутим, припада млађим писцима и нашем тренутку постмодерног доба, иако једна врста његове травестије постоји у Кишовој *Гробници* и *Енциклопедији мртвих*. Будући да је *Предео сликан чајем* већ показао нужност нове поетичке теорије, теорије *новој читања* уместо новог писања, модел је почео да се разара. У томе су се одмах нашли пре свега Басарин роман-каталог *Фама о бициклстима* и *На траловом шрају*, у којима се идеја речничке повезаности претвара у постмодерни пастиш, а постмодерно преобликовање знања у травестију.

У *Књизи народа луђака* Борба Писарева, а могло би се то уназад тражити и у *Мимезису*, *мимезису романа* чији коаутор је Фрања Петриновић, делу које је обележило стопедесетогодишњицу Стеријиног *Романа без романа* постоји једна врста бруталног изигравања каталога, списка, речника. Бруталност, садо-мазохистички сексуални занос изругивања моделу речника доминира у књизи Саве Дамјанова *Колачи, обмане, нонсенси*. И ето историје једне постмодерне стратегије приповедања: наговештаји идеје код класика српске прозе, конкуренција модернизма и ране постмодерне, рани иронијски отклон, епохално обликовање модела, напуштање и његова потпуна деконструкција. Није судбина свих модела овако чудесно потпуна и прецизна, али зато је историјска поетика на примеру модела речника у позицији да покаже читав књижевноисторијски процес.

Значи ли то да нам се питање форме романа враћа, а то је питање модернистички интонирано? Значи ли то да форма, а модерне теорије тврде да је формирање кључ естетизације приповедања, остаје доминантно питање? Не. Таква размишљања не познају природу постмодерних процеса. Питања нису иста, али је њихов смисао другачији, како би рекао Андрић. Теоретичари који радикализујући питања основа постмодерног доба, смисла постмодернистичких објава и парадокса доказују како се постмодерна своди на модернизам праве једну кључну грешку: они постмодерном добу намећу да одговара на модернистичка питања, а у питању је већ садржан и одговор. Ако желе да постмодерно доба одговара на модернистичка питања, они онда не чују постмодерни говор који не одговара на питања, већ говори (о) питањима, они тада виде само оно што су унапред одредили да ће видети. Постмодерно доба не жели да одговара на модернистичка питања, али не жели ни да их укине или одбаци, већ да им се измакне, да их препусти самима себи, да пође даље онда када се нема куда ићи: све је већ познато, али познатост као таква никада раније није била епохално стање. Раније је могла бити разлог краткотрајне резигнације, корен књижевноисторијске меланхолије, а сада је *све је познато* стање духа: све је упознато (да вратимо оно у дубине које смо раније одузели), но још увек се постоји, и то постојање је дубље од свог разумевања постојања.

Овде се мора направити завршни екскурз о ситуацији тумачења постмодерне српске прозе. Та ситуација тумачења није обележена постмодерним темама, постмодерним сензибилитетом и постмодерним вибењем литературе као општег феномена човековог постојања, већ је регулисана наслеђем историје српске књижевности, наслеђем идеолошке злоупотребе литературе, наслеђем које историја књижевности намеће савременој књижевности. Ако у постмодерно доба, које се на чудесан начин, упркос свим околностима, захваљујући великим писцима увукло у нашу књижевност, а онда постало поприште њених доминантних вредности, може тра-

жити да се избегне регулација савремених тема историјским наслеђем, онда се то може учинити само тако што се неће одговарати на иста питања, нити ће се допустити да се иста питања намећу новим одговорима. Зато је важно да се ослободимо деловања књижевних службеника — услужног сервиса који је идеолошки фаворизоване писце задовољавао неограниченом количином тзв. критике, а велике српске писце ограничавао на предодређен, историјски, национално, идеолошки, социолошки и сл. инструментализован хоризонт очекивања. Време је за аутономну историју књижевности!

У какву ситуацију постмодерно доба доводи писце средње генерације који су ишли различитим правцима? Пре свега, њима се ништа не намеће, њих постмодерне стратегије приповедања не присиљавају да мењају своје књижевне поступке. Но они писци чија дела су патила од тематске сужености, историјске ретардираности, скученог ауторског виђења и сиромашног приповедачког приступа, ови аутори стоје пред избором који се сада чини нужан. Успеси се могу обезбеђивати уз помоћ књижевне чаршије или књижевне идеологије, али каква је корист од тог насиља над књижевним животом? Они морају преиспитати своју позицију пре него што неки нови аутори, рецимо Владан Добривојевић, или Дејан Симоновић, или Драган Алексић, и други не постану — средња генерација. Потребно је писати не дела која ће бити добро примљена, не дела која ће бити стално награђивана, не дела која ће време потиснути и бацити у тихи заборав, већ *велика дела*. Мене, наравно, привлачи историјска поетика која пружа неку равноправност и осредњим, па чак и неосредњим писцима, али књижевност у ономе што је за њу битно чине само велика дела. *После* — после ће чинити само велика дела савремене српске књижевности. Њих ишчекујем, и *после*, и после ћу мислити понајвише о њима.

Михајло Панић:

Александар Јерков нас је, на себи својствен начин, увео у сам центар властитог виђења постмодерних процеса у савременој српској књижевности. Непребројивост и непрегледност постмодерних варијетета, што постепено постаје особина и српске прозе, захтева, како нам је колега Јерков управо показао, потпуну интерпретативну концентрацију, можда зато што и сама постмодерна показује апсолутну, готово агносцистичку сумњичавост према појму синтезе. Мислим да се у то уверила и колегиница Јасмина Лукић анализирајући дела Борислава Пекића, Милорада Павића и других постмодерних аутора. Изволи, Јасмина.

Јасмина Лукић:

Пожелела сам да се на самом почетку укључим у разговор једноставно зато што је господин Џацић својим уводним рефера-

том, између осталог, покренуо и питање историје, а ја мислим да је управо однос према историји једна од оних упоришних тачака постмодернистичке поетике које нам омогућавају препознавање и дескрипцију постмодерног модела мишљења. При том, желим да кажем како се ја убрајам међу оне који постмодернизам не виде као нешто што се јавља насупрот модернизму, већ као нешто што долази *после* модернизма, што значи и да једним великим делом из њега проистиче и да се на њега ослања. Реч је о периоду у настајању, који још увек траје, па се отуда све његове особености и не могу до краја осветлити. Стога ми се чини да је у овом тренутку најплодотворније описати оно што препознајемо као специфично постмодернистичка својства у нашој савременој литератури, не покушавајући да заокружимо и до краја дефинишемо значење тога појма.

Издавајући овде као посебан проблем питање историје и начина њеног третирања у постмодернистичкој литератури, морам истовремено да кажем како мислим да постоји велики јаз између онога што се у овом тренутку код нас реализује као постмодерна књижевна пракса, и онога што ми стварно живимо као конкретно историјско време. Јер, оно што препознајемо као књижевну праксу која својим значајним делом кореспондира са духом овог времена на глобалном плану, супротстављено је по својој природи ономе што сада живимо као историјско време, које се у нашем непосредном искуству реализује као својеврсна регресија, као повратак у касни 19. век (ако и у тој временској процени нисам исувише благонаклона). Када је реч о литератури, бојим се да нама тек предстоји суочавање са последицама тог страшног дисконтинуитета који је обележио ово време. Наша садашња квалитетна књижевна продукција, а посебно књижевни постмодернизам, ослања се на тенденције зачете у српској прози у времену када је она била отворена према утицајима са стране, и када је могла вишеструко да кореспондира са различитим културним срединама. Бојим се, међутим, да ће нам тек позне деведесете године јасно показати све тужне резултате распада и делимичног уништења културног простора на којем се српска књижевност реализовала у претходним деценијама, као и последице ограничавајућег утицаја идеологиских система који су тренутно у оптицају, а претендују на то да нам обележавају духовне видике.

У ово време опште опседнутости историјом, код нас се много говорило о обнови и процвату историјског романа као жанра, и то у традиционалном смислу, уз бројне похвале делима писаним у том маниру. Мени се чини, међутим, да су са становишта књижевних вредности, и када је о историји реч, много значајнија она дела у којима се битно нарушавају конвенције класичног историјског романа. Најбољи пример за то јесте *Златно руно* Борислава Пеки-

ћа, у којем се историја реинтерпретира на карактеристично пост-модернистички начин.

Традиционални историјски роман, ако жели да поштује конвенције жанра, мора пре свега поштовати прихваћену историјску истину о времену којим се бави (наравно, не мислим при том на идеолошке интерпретације прошлих збивања, већ на фактографију). Личности и догађаји које писац уводи у дати историјски оквир не смеју противуречити прихваћеним историјским чињеницама, а слобода пишчеве импровизације ограничена је на тзв. „затамњена места”, односно на периоде или збивања о којима не постоје званична историјска сведочанства. Потреба за усаглашавањем са историјском истином не односи се само на реалне личности о којима писац говори у свом тексту, већ и на читав систем представљања стварности, било да је реч о материјалној или о духовној култури периода о којем је реч. Све то, практично, значи да историјски роман, уколико писац жели да поштује конвенције жанра, мора бити реалистичан.

У постмодернистичкој прози нарушавају се сва ова битна ограничења, имплицитна за сам жанр историјског романа. Пре свега, одбацује се званична историјска истина, а уместо ње нуди другачија, апокрифна интерпретација прошлости. Постоји неколико основних наративних поступака којима се постмодерни аутори служе при таквој промени визуре. Један од њих је, рецимо, „проналажење” додатних „историјских” докумената којима се на нов начин тумаче позната збивања. Могуће је и потпуно одбацивање званичне историјске истине, или повезивање историјских и фантастичких елемената, иначе незамисливо за историјски роман.

Овај последњи начин примењен је у *Златном руну*. То је јасно уочљиво већ у основној ситуацији из које се развија читав роман: на Турјаку се, на Бадње вече (у ноћи по традицији посвећеној духовима предака) одржава породични скуп Његована, на којем се одлучује даља судбина читаве породице. Најстарији члан породице у предсмртном часу одговара Породичном Духу на судбинско питање од којег зависи будућност свих припадника његовог *јеноса*. Истовремено, изван дома на Турјаку, у страшном рату који је већ започео, одлучује се о судбини света којем Његовани припадају.

Пекић је — о томе је критика већ доста говорила — своје Његоване утемељио као представнике српске грађанске класе, и пратећи њихову судбину заправо говорио о судбини класе којој они припадају. Управо захваљујући овој значењској вези, ми о *Златном руну* можемо говорити као о „историјском” роману. Али, важно је уочити да Његовани нису само репрезентанти српске грађанске класе који својим судбинама симболизују њену историју, већ и непосредни творци њене паралелне, *шајне* историје. Тако је Симеон Сигетски као шминкер Сулејмана Величанственог за-

право омогућио да позната историјска варка успе; Симеон Лупус, као пријатељ Михаила Обреновића и Гарашанинов кум, утицао је непосредно на политичка збивања у ондашњој Србији, а Симеон Газда, као пријатељ породице Обреновић, али и организатор атентата на Александра Обреновића и Драгу Машин, утицао на то да Карађорђевићи дођу на власт.

Судбина Његована, међутим, није везана само за праволинијски ток историјског времена. Напоредо са историјским, у *Златном руну* се прати и једна битно другачије постављена временска перспектива, а то је кружни ток митског времена, за који су везани исходиште и крај свих Симеона. Јер, појава првог Симеона Његована у историјском времену заправо је реализација казне досуђене његовом митском претку Ноемису, који се огрешио о унутрашњу логику мита, супротстављајући владајућем херојском начелу опречну логику трговине и интереса. Ноемис је зато био осуђен да из митског искорачи у историјско време, а Пекић је на тај начин у свом роману поставио напоредо ова два међусобно опречна схватања времена. Тако је у *Златном руни* на једној страни дата апокрифна историја једног народа, односно, једне класе у судбинским временима, а на другој апокрифна верзија једног од најпознатијих митова који су у корену наше цивилизације, мита о тражењу Златног руна, који се овде реинтерпретира из Ноемисове, дакле, не-херојске визуре. Инверзија мита паралелна је са инферзијом историје.

Желим у овој прилици да скренем вашу пажњу само на још једну ствар. Већ је речено да се традиционални историјски роман тешко може повезати са фантастиком, али да постмодернистичко схватање историје отвара простор управо за такве интервенције. Када говоримо о фантастици, онда се, у Пекићевом случају, перспектива може проширити и изван оквира *Златног руна*; ваља се такође задржати на његовим научно-фантастичним романима, *Беснило*, *Айланџида* и 1999. Веза није само у томе што се у овим романима користе неке од наративних стратегија које налазимо и у *Златном руни*. Пекић је своје романе, па чак и циклусе романа, конципирао као сегменте ширих целина, па се у том смислу, када говоримо о односу према историји, може успоставити смислена веза између књига које чине *Златно руно* и његових SF романа: у првима се даје поглед у прошлост, а у другима поглед у будућност, као део истог искуственог низа који има свој пут. Ова веза добија на важности ако имамо у виду мишљења према којима је у постмодерном добу управо научна фантастика паралитерарни пандан главном току књижевности. И зато ћу вас, уместо закључка, подсетити да је Борислав Пекић још у 1999 (не случајно, објављеној 1984. године) до крајњих консеквенци развио неке од кључних постмодернистичких теза, како на нивоу поступка тако и на нивоу идеја. Грађена у основи методом интертекстуалних референци и парафраза, ова књига потврђује уверење да је литература та која

генерише литературу, а природе, у изворном смислу, заправо више нема.

Михајло Панић:

Управо нам тумачење односа постмодерних писаца према историји, како предлаже Јасмина Лукић, помаже да наслутимо ону више подразумевану него јасно издвојену разделну линију између модернизма и постмодерне. И ја сам, попут Јасмине Лукић, склон уверењу да се постмодерна не односи радикално негативно према питању модерне — она само констатује његову исцрпљеност, а у одређеној мери, како нам показује текстуална пракса савремене српске прозе, ревитализује неке поетичке карактеристике претходних раздобља. Знам да насупрот овом виђењу стоји други тип мишљења, заснован на трансавангардном (агресивном) схватању постмодерне. Сигуран сам, рецимо, да међу данашњим српским прозаистима постоје постмодернисти који мимикријски рекреирају реалистичке поступке, а да, такође, постоје „постмодерни” аутори у чијој је основи мање-више врло конвенционалан, традицијом окамењен приступ књижевности. Милисав Савић је писац чије су књиге, заједно са делима Драгослава Михаиловића, Видосава Стевановића, Моме Димића и других писаца, пре двадесет и нешто година заснивале нову наративну парадигму српске прозе. Најновије књиге из његовог опуса, међутим, откривају промену у правцу о којем сам рекао неколико речи. Било би занимљиво чути како он сам види ту промену. Изволи, Милисаве.

Милисав Савић:

Тема мог излагања могла би се условно назвати стварносна и постмодерна проза.

Ова прва, која се јавља с почетка седамдесетих година и остаје упамћена под не баш срећним називом „стварносна”, испољила је оштар критички став према постојећој реалности, пре свега идеолошкој, и у томе је предњачила међу књижевностима земаља Источне Европе, земаља са сличним, условно речено репресивним системима. Та проза није само политички оспоравана (о чему сведочи позамашан број политичких и судских процеса и забрана) већ и књижевно-естетски. Нас занима ово друго.

Један део критике ју је оценио као ретроградну, конзервативну књижевну појаву, као повампирење већ одавно упокојеног социјалистичког реализма. Та оцена, прилично неправедна, делимично је остала на снази и до данас, можда захваљујући чињеници што је иза ње, у потпису, стајало и име Данила Киша, који је својевремено успешно полемисао са писцима и критичарима-симпатизерима стварносне прозе. Може се, наравно, говорити о смућеној и неартикулисаној поетици ове прозне школе (уколико је уопште и постојала нека осмишљена школа), о једном таласу

прозних остварења оскудних естетских домета а велике дневно-политичке употребљивости, али репрезентативна дела ове прозне оријентације никако се не могу сврстати у ретроградну појаву. Поређење са социјалистичким реализмом отпада из простог разлога што „стварносна” проза никад није постала званична и од владајућег естаблишмента једино дозвољена и повлашћена књижевна школа, напротив — била је политички знатно више оспоравана од других. Али оно што је много важније — а што је прећуткивано или остајало непримећено — јесте да стварносна проза антиципира неке елементе постмодернистичке поетике, која је у то време и у свету тек у повоју. Наравно, она још не поседује постмодерну свест или постмодерно осећање света.

Који су то доприноси стварносне прозе нашој модерној или постмодерној?

Стварносна проза оживљава популарне или дивље форме (хронике, писма, рожданике, исповести), што је — судећи по књизи Патрише Воф (Patricia Waugh, *Metafiction*, Лондон 1984) — опште место постмодерне. Такође, инсистира на фактографији, рудиментарној, огољеној, што значи да се приближава non-fiction прози и поетици факата. Уводи сленг или прљави језик, задајући тиме жесток ударац такозваној официјелној или лепој књижевности и уједно отварајући простор за маштовите језичке игре. Напуштајући омнисцијентног наратора, она фаворизује, најчешће преко „*ich* форме”, пародију и иронију, такође битне елементе постмодерне прозе. Писци ове прозне оријентације су врло свесни да је књижевност посебна стварност, измишљотина, ма колико за подложак имала реалан свет или тобож покушавала да опонаша тај свет; али писање није, ипак, веран препис магнетофонског снимка неке неписмене сељанке, писање је фингирани говор те сељанке, што подразумева недореченост, двосмислице, прећутност, што подразумева савршену организацију текста, односно — једну вешту и поуздану мајсторску руку. Залагањем за сиромашни приповедачки глас, писци стварносне прозе су, можда и несвесно, весници такозване минималистичке поетике која се, бар у Америци, јавља пре као наставак него оспоравање постмодерне (добар пример за то, и не само за то, јесу *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића).

Оставићемо по страни питање колико је стварносна проза оставила вредних остварења, али се морамо сложити да у омлитавело и оцвало тело те нафракане социјалистичке даме, зване послератна српска лепа књижевност, она убризгава мало свеже или — ако је то неком драже — затроване крви. Чак и многи писци такозване естетске оријентације освежавају своје поетике — иако заклет и непоправљиви заговорници Форме, они постају свесни значаја Теме (садржаја), па се у новим књигама прихватају

кључних и капиталних питања свог времена (геноциди, логори, чудовишна моћ тоталитарних система).

Рекло би се да нова генерација писаца, она која се окренула постмодерној поетици, није била свесна ових доприноса „стварно-сне” прозе, или — што је много ближе истини — није желела да буде свесна. Она радикално одбацује наслеђе претходне генерације. Додуше, таквим реакцијама, прилично острашћеним, не треба се чудити јер је наша историја књижевности добрим делом и историја острашћености. Шта хоће нови књижевни нараштај? Књижевност не може да мења свет, ни да га погоршава ни да га побољшава, те доследно томе писац не треба да обавља посао историчара, социолога, фелтонисте, коментатора. Са попуштањем репресивних механизма, са скидањем ембарга на табу теме — престала је и потреба да се књижевност бави откривањем забрањених истина. Из овога произлази да политика није достојна пишевог интереса. Књижевност мора да се врати самој себи — пре свега сталном преиспитивању свог смисла и својих облика. Она је игра, рекло би се — најплеменитија игра духа. Пошто су све приче већ испричане, разбијају се постојеће или поново, на нов начин, исписују. Разара се фабула, одбацује реалистичка мотивација, руше се принципи класичног обликовања књижевног лика, фрагментизација постаје централно композиционо средство, основни приповедачки тон се боји иронијом, тематски се исписује и разматра не свет већ сама књижевност, брише се разлика између цитата и сопствене мисли, непрестано се кокетира са читаоцем, ставља се знак једнакости између писања и тумачења текста, преплићу се и спајају разнолики и готово неспојиви наративни дискурси. Све што мирише на национално, на традицију, све што има призвук реализма — одбацује се или се смешта а ргог на нижу вредносну лествицу.

Доприноси генерације постмодернистичке оријентације (свесни смо свих опасности оваквог генерализовања, писци се ипак не могу као овце збити у крдо) врло су значајни, пре свега на књижевно-теоријском плану (разумљиво је онда што се већина ових писаца бави успешно теоријом и критиком). Први пут смо добили солидно образоване писце, врхунске занатлије свог посла, који су упорни и стрпљиви браниоци чисте, политиком неупрљане или злоупотребљене књижевности. После њихове појаве историја српске књижевности се, ипак, чита на нови начин. Модеран начин — ако већ треба прецизирати.

Оно што већина писаца ове генерације није успело, да од *покуцаја* стигне до значајнијег резултата, да *експеримент* крунише плодом, пошло је за руком једном старијем писцу, додуше њиховом — по сопственом признању — духовном оцу. Успело је Милораду Павићу.

Зашто? И како?

Оставићемо по страни питање дара (у крајњој инстанци врло сложено и необјашњиво) и позабавити се оним што се може аналитички размотрити. Павић се — он то сигурно не би волео да чује — није одрекао неких искустава стварносне прозе, а поготово — то би већ волео да чује — искустава старије српске традиције, пре свега барока и такозване грађданске књижевности. Павић је градио мостове према свету, али за разлику од својих ученика и следбеника тим мостовима није само свет њему долазио у походе већ и он подоста тога слао у свет. Нема добре књижевности која није у дослуху са светском, али нема је ни ако није у дослуху са просторима и постојбином језика којим писац пише. Није Павић опсенио свет само својим приповедачким поступцима и триковима (сва Павићева књижевна пиротехника представља препознатљива места постмодерне праксе и поетике, што је у доброј мери уочио Јован Делић) већ једном чудесном причом која се прича на овим просторима и има и мирис и боју једне посебне, локалне географије, како оне стварне тако и оне духовне, измаштане. Павић је разорио фабулу, али она и таква, фрагментарна, разбијена и збркана, поседује заводљивост и чаролију оне најкласичније. Павићева фантастика је чудесна, али ту чудесност и те како дугује историјским фактима или ароми огољене реалности. Павић јесте мистификатор, али и на оним местима где је највећи мистификатор, он се појављује (можда захваљујући свом професорском и научном искуству и имиџу) као антимиистификатор, као писац који за своје спекулације има цепове пуне необоривих доказа и аргумената; другим речима, он не мора да глуми енциклопедисту или научника, он то и јесте. Павић не може без читаоца, али се према њему односи као пажљив љубавник: нити му претерано ласка нити га охоло вуче за нос. Павић, на први поглед, бежи, као ноћник од сунца, од дневно-политичких тема, али кад се разгрне тај барокни вео с његове прозе, појављује се сабласна сцена пуна политичких утвара.

Павићев пример — бар како ја видим — показује да се на нови начин може писати само уз прихватање и нужно модификовање старих. Ја не верујем у радикалне књижевне преокрете и раскиде. Сви ми исписујемо једну те исту причу; дописујемо је, мењамо, преправљамо, прекрајамо, сажимамо — обрћемо јој лице. И ма колико личила на познату, већ испричану, она је у суштини увек нова, јер се исписује — како би то рекао, парафразирајући Хуга Бала, један од новијих теоретичара постмодерне, Петер Слотердајк — на нашој кожи. Уколико би се исписивала на челу, вели Бал, мање би се производило; тиме би се избегла декоративност и произвољност, додаје Слотердајк.

Ово Слотердајково упозорење спречава да књижевност поста-не пука, банална игра, односно испразно блебетање једне те исте приче. Нешто слично су тврдили и писци стварносне прозе, двадес-

сетак година пре Слотердајка. Наравно, њима није пао на памет срећно одабрани израз „тетовирана књижевност”, али су у име аутентичности били спремни да жртвују и део своје коже — и у дословном и у преносном значењу.

Михајло Пантић:

Са посебном пажњом слушао сам Савићево излагање, најпре као сведочанство о једној књижевној еволуцији, а потом и као доказ да се књижевноисторијски процеси и промене никако не могу предвидети. Од поетичке искључивости, коју је, сагласно односима у књижевном животу, више декларативно исповедао него што је примењивао у својим раним књигама, Савић је доспео до једне знатно еластичније и стваралачки продуктивније поетичке концепције. Кажу да толеранција долази са годинама. Не знам да ли то важи и за политику и за књижевност, релацију коју постмодерна игнорише, а коју су писци Савићеве „генерације” покушавали да реше на свој начин. Јован Делић се бавио том прозом. Изволи, Јоване.

Јован Делић:

За овај разговор нијесам писао никакав посебан текст, сматрајући да разговор има, или може имати, неку своју унутрашњу логику, своје токове и рукавце, и да ћемо, препознавајући особине нашег књижевног тренутка, међусобно се подстичући, ударити већ неким путем.

Мене је за ово јављање непосредно подстакао Савићев текст и његово поновно проблематизовање термина „стварносна проза”, па и његово препознавање извјесних прозних поступака које су писци те прозе примјењивали, а који су, ево, и данас модерни и актуелни, па се неки од њих узимају и као обиљежје такозваног „постмодернизма”. Хтио бих такође да подржим ово указивање на промјене које се догађају, или су се догађале, унутар појединачних поетика писаца, на повремено приближавање, па чак и програмско сусретање појединих писаца који су својевремено припадали сасвим различитим оријентацијама.

Ако се добро сјећам — а у овим стварима ме сјећање ријетко вара — Љубиша Јеремић је својевремено у своју антологију приповијетке, негдје при самом крају, укључио и Миодрага Жила Вуковића. Љубишу Јеремића би добар дио вас означио као критичара „стварносне прозе”, као и његову антологију, иако је сам Љубиша Јеремић био од почетка против тог термина и никада га није усвојио. Жила Вуковића би, опет, већина вас сврстала у „постмодернисте”, жестоко га супротстављајући Љубишиној антологији, у којој се овај мој пријатељ својевремено сасвим пријатно осјећао.

Али није без ризика познанство и пријатељство с писцима, поготово с „постмодернистима” и „хипермодернистима”. Жиле

Вуковић је нас, своје пријатеље — можда баш у тој причи из Љубишине антологије — стрпао унутра, претворио нас у књижевне јунаке. Међу тим књижевним јунацима био је и наш заједнички пријатељ Жарко Радаковић, данас познати писац и новинар у Келну, један од оних који би могао бити означен као „постмодерниста”. Ја сам, дакле, око двије деценије јунак „постмодернистичке” прозе, а да то честито нијесам ни знао. Јадни књижевни јунаци, још ако у међувремену постану критичари! Да ствар буде још веселија, и Жарко Радаковић је примијенио поступак сличан Вуковићевом и укључио ме у своју књигу прозе. Тако данас имате једну веселу ситуацију, сличну оној унамуновској, магловитој, аугусто-пересовској: побуну књижевног јунака. Књижевни јунак „постмодерне” прозе покушава да проблематизује сопствену позицију и сам „постмодернизам”. Тај сам, дакле.

Вуковићев примјер је доста рјечит. Репрезентативни критичар тзв. „прозе новог стила”, односно „стварносне прозе”, сматрао га је „својим” писцем, а тај поступак уношења нефикционалног у фикционалну творевину — пријатеља иза кафанског и факултетског стола у причу — легитимним и освјежавајућим поступком прозе „новог стила”. Сјетимо се само колико таквих поступака има Савић у *Бујарској бараци*. Данас се тај поступак — неријетко — сматра једним од знакова „постмодернизма”, Вуковић се такође сматра „постмодернистом”, а „постмодернизам” се види не само као опозиција, већ и као негација такозване „стварносне прозе”. При том се сви ови термини узимају час као типолошки и описни, а час као вредносни термини; према потреби.

Мој примјер се, наравно, може обрнути против мене. Може ми се приговорити да Вуковић није репрезентативан писац „стварносне прозе” — није јој он давао главни печат — већ је писац с „руба”. А ти „писци с руба” — то је већ у теоријама књижевних процеса, посебно процеса „историјских” и „еволутивних”, одавно позната ствар — управо су драгоцјени за промјену владајућег укуса, односно „моде”, „канона”, „стилске формације”, „правца”. Они носе у себи клицу новог и другачијег којим ће негирати ту појаву којој привидно припадају.

Допустимо да је тако. А ко бијаху главни писци „стварносне прозе”? Свакако, овдје већ споменути Драгослав Михаиловић, чијим се најбољим текстовима ни пера одбити не може. Па Видосав Стевановић. Замислите сад ситуацију да се роман Видосава Стевановића *Нишчи* појавио нешто прије мјесец дана! Да ли бисмо данас такво дјело оцјенили као „стварносну прозу” или бисмо га доживјели као изразито „постмодернистичку” књигу? Гдје је ту та негација „стварносне прозе”, та супротстављеност и непомирљивост „постмодерниста” и „писаца новог стила”? Узмите Мирослава Јосића Вишњића, коме су такође лијемили етикету „стварносна проза”, што је тада значило „црни талас”, а то је даље значило да се том писцу црно пише пред званичном политиком. А

тај човјек толико истражује прозну форму да ризикује промашаје. Ја сам га — због тог његовог трагачког духа, због тог истинског напора да се створи немогуће — увијек подржавао. За њега би важило оно што Киш вели за Џојса — и кад би промашај написао, онда је то генијалан промашај којим ће се бавити књижевна историја. Зар га не одликује свијест о форми, о трагању за формом? И зар се он не поиграва традиционалним поступцима? Ма каква „стварносна проза“, „неореализам“, „неонатурализам“ и друге будалаштине!

Па већ спомињани, овдје присутни Савић, који ме својим текстом повуче за језик... Михајло Пантић је истакао Савићеву еволуцију у посљедње двије књиге (*Буй комитској војводи* и *Хлеб и страх*). Присјетимо се Савићевић почетака, нарочито његове друге књиге која му је, ако се не вaram, донијела и Андрићеву награду. *Ујак наше вароши*, дабоме. Неспорна је Савићева еволуција, али та еволуција иде у оном правцу који је назначила његова друга књига. Ту еволуцију је Савић потенцијално носио у себи и наговјестио је, веома јасно, књигом прича *Ујак наше вароши*. Срећом, наши писци умију и да духовно расту, да уче, да прате шта се догађа у свијету, да превode и да праве антологије... Поучно је у том смислу погледати шта је све Савић направио.

О Братићу — да и не говоримо. И њега су сврставали у исти лонац, а тешко ћете наћи Кишу сроднијег писца, по многим текстовима, од самога Братића. А кад разврстате Братића у тзв. „стварносну прозу“, а Киша у некакав „естетизам“, па још „социјалистички“ (једну полу), и у „постмодернизам“ (другу полу), онда испада да нема супротстављенијих писаца од Киша и Братића, што је, дакако, бесмислица првога реда. Тако је то кад се о писцима мисли у „фиокама“ и „етикетама“.

Погледајмо сада мало ту Кишову генерацију. О Ковачу је већ било ријечи, и о *Ранама Луке Мешићревића*. Али погледајмо пажљиво самога Киша, тај заокрет који долази са његовом новелистичком фазом, са *Гробницом за Бориса Давидовича*, где је тај „свраб историје“ из њега проговорио из потпуно другачије перспективе него што је био дотадашњи Кишов говор. Киш напушта то — како он вели — „погубно прво лице“, примичући се с једне стране борхесовској прози, а са друге темама историје, о којима је раније знао понекад цинично проговорити. Треба, дакле, уважаваати индивидуалне *поетичке* *писаца* и *њихове* *мијене*.

Понекад се прави мит од сукоба Киш — „стварносна проза“. Тачно је да је тога сукоба било и да је Киш два-три пута „оплео“ своје млађе колеге послје њихових учесталих „загризања“. Али то је био говор са становишта „чисте поезије“, док ће Киша доцније и те како занимати блато историје. Ријеч је о једној анкети у *Књижевним новинама* (1. VII 1972) и једној у *Савременику* (4, 1971). Киш је, кажем, одржао естетичку лекцију, али није апсолутно био у праву (о томе други пут и на другом мјесту). Али онај

прави сукоб није био са „стварносном прозом”, већ, све су прилике, са („културном”) политиком и — са писцима његове генерације који су Кишу некад по нечему били блиски (нпр. Шћепановић и Булатовић). Није ми познато да је Киш икада јавно ружно говорио о Драгославу Михаиловићу, напротив. *Час анаџомије* — то ваља подвући, и то је, ваљда, јасно — није никаква полемика с тзв. „стварносном прозом”, а Михаиловићеву књигу *Кад су цветале џијеве* Киш је више пута истицао као ријетку и праву вриједност.

Залажем се, дакле, да наш разговор више поштује индивидуалност писаца, да пробамо да што рељефније одсликамо књиге, писце и догађаје, па и да мало проблематизујемо сам термин „постмодернизам”. Када говоримо о „постмодернизму” — примјећујем — говоримо као о нечему што је потпуно јасно, дефинисано, поуздано. Усудићу се да поставим једно наивно питање: Кога је реда тај појам? Филозофи за себе веле да су „постмодернисти”, теоретичари језика и књижевности такође, критичари и писци се већ у „постмодернизам” заклињу. Сад замислите неког писца који хоће да буде структуралиста... „Постмодернизам” хоће да буде неко апсолутно стање Духа, и по томе личи на надреализам. Он, зацијело, не може бити никакав „правац”, „школа” нити „стилска формација”, а његови припадници га прихватају час као „стилску формацију”, час као „стање Духа” или „осјећање свијета”.

Ако је то епоха, онда која је то епоха? Гдје јој је почетак? Забављају ме Американци с њиховим американоцентризмом у стварима историје (све им признајем у стварима технологије). Ето, има господе која мисли да је „модерно доба” заправо „модернизам”, а тај ти почиње с Колумбовим открићем Америке. А „постмодернизам” је већ започео негдје прошлога стољећа. Смијем ли вас запитати — колико модернизма имамо ми? Три-четири, колико ја знам, када је ријеч о посљедњих стотинак година српске историје књижевности. Ми смо покупили све модернизме за два-три стољећа унапријед... И „постмодернизам” приде. Оставили смо јадно потомство без шансе на модерност... Нијесмо ли мало препотентни, или мало склеротични? А шта долази послје „постмодернизма”? Крај свијета? (То не искључујем, мада у то не вјерујем). Или неки „нео-пост-модернизам”? Или „пост-пост-модернизам”?

Још једно наивно питање: Који су то писци „постмодернисти”? Мислим на српске писце. Мало прије смо од Јасне Лукић чули да би *Злајно руно* могло бити примјер правог постмодернистичког текста. Не знам је ли о тој ствари консултован покојни Бора Пекић, али знајући га сумњичава и духовита, све се бојим да бисмо као одговор добили неколико духовитих реплика. Често се чује да је то Киш. Који Киш? Који Кишови текстови? Сам Киш је о томе говорио, и није пристајао на тај термин. Ако се добро сјећам, рекао је — данас ми се чини с правом — да је то нека

критичарска ујдурма, да су то измислили критичари да негдје смјесте писце с којима не знају шта ће. Имао је према „постмодернизму“ изразито ироничан однос. Чујем да ни Басара неће под ту заставу. Колико знам Павића, не вјерујем да ће ни он прихватити безрезервно такво сврставање; ја лично мислим да би то био редукционизам, и то тежак. А ја сам навикао да озбиљно узимам изјаве писаца и да их поредим с њиховим дјелом. Не бих се пријатно осјећао ако бих стрпавао писца тамо гдје он никако неће...

А који би то поступци — мојој наивности никад краја — били изразито „постмодернистички“? Дијалошки однос према свијету, поигравање традиционалним моделима, игре (с) временом, комбиновање фикционалног и фактичког... А која то литература не комбинује фикционално с фактичким? Не поиграва ли се већ Вергилије када комбинује моделе Хомерових епова и не ступа ли он тако у дијалог с Хомером? А грчки трагичари? Ах, да, самосвијест о поступку и тематизација самог стваралаштва, односно процеса стварања... Е, због тога бисте код професора Воје Бурића морали још једном преслушати курс књижевних теорија, да би вас убиједио како пишчева самосвијест почиње кад и књижевност, и да је уграђена баш у њихова дјела...

Ето, ја мало као Ђаволов адвокат, да замућим овај бистар разговор, у најбољој намјери да поставим нека питања која су иначе „својина“ свих нас; да унесемо мало сумње у помодну теоријску литературу и терминологију; да се мало провјеримо...

Сада бих изнио неколика своја запажања о овом књижевном тренутку. Заиста је „свраб историје“ српскога писца — да употребим једну Павићеву метафору — нешто што и данас карактерише нашу књижевност, и није случајно што је Цацић започео баш том причом о миту и историји... Друга је, наравно, ствар како тај однос према историји реализује сваки писац појединачно, како историју фикционализује, колико се ослања на права а колико на лажна документа, колико опет на мит... Готово да немамо писца који је заобишао историјску тематику. Намјерно не спомињем Андрића ни Ћосића. Узмимо Новосађане: Бошко Петровић прави лук од Првог српског устанка па скоро до наших дана; Тишму опсједа тематика Другог свјетског рата; тема „хладних дана“ из Кишове прозе — како то еуфемистично овај писац зове тему рације и покоља на Дунав — проговорила је на свој начин код Милице Мићић Димовске. Пекић је опсједнут историјом и митологијом. Готово цијела Кишова проза је обиљежена историјским догађајима епохе — стаљинизмом и фашизмом. Ријетко је који писац тако дочарао „зло мјесто“ на ком смо се задесили („На злу сте се мјесту задесили / Међу Турске и међу Латине“) и ситуацију у којој се налази источно-хришћански, византијски свијет, као што је то пошло за руком Милораду Павићу. Сјетите се оне приче о интер-

националама: сви некеме припадају, некој великој интернационали, и куку ономе ко не припада никоме: тога можете некажњено смакнути, па чак због тога зарадити и похвалу. И прича о Хазарима, и прича о Разину, односно Јосипу Броз, у основи су митско-историјске приче. Па Михаиловић, Јосић Вишњић, Савић, Стевановић... Братић спаја митско-историјско с доживљајем дјетињства...

Опростите ми што ћу у наш разговор унијети један меланхолични тон, али сам дубоко увјерен да је последњих година српску књижевност обиљежила смрт. Да будем мало патетичан, па да кажем — прерана смрт. Киш, Булатовић, Пекић — ти су писци још јуче били „средња генерација“, а данас више нијесу међу нама. Те три смрти у тако кратком временском размаку пољубљале би и обиљежиле и неку моћнију европску књижевност неке бројније нације. Данас, послје тих смрти, чини ми се да је „вук реп“ дужи него што је то прије изгледало. („Мртвом се вуку реп мјери“.) Колико јуче смо били увјерени да су ти писци објавили — мање или више — то што им је било „на столу“; да су — како то једном рече Киш — поспремили своје столове. А погледајте: још ни Андрићев сто није поспремљен. Тома Галус је опет међу нама, сада нешто другачији. Непрестано се појављује нешто ново с Кишовог стола. Појављују се и најављују нове Пекићеве књиге. Тај дар мртвих, та постхумна литература, по мом осјећању, даје боју овоме тренутку. Поменућа тројица писаца су — уз Андрића и Црњанског, који је тек постхумно значајније рецепиран у свијету — учинили изузетно пуно за српску књижевност у свијету, за њено превођење. Киш је већ био мртав када је његова рецепција у Немачкој доживљавала врхунац. Изгледа да се нешто слично догађа и Пекићу. Овај наш књижевноисторијски тренутак, дакле, обиљежен је и снажним продором у свијет српске књижевности.

У том погледу посебно треба издвојити Павића. То што је он направио за нас у свијету више је него чудо. Такав продор су биљежили само изузетни писци „великих“ литература. Павићева дјела и њихова рецепција у свијету такође су битно обиљежје нашега тренутка. Некоректно је не поменути и велики Тишмин успјех, нарочито у Немачкој. Поједине рецензије су заиста биле изузетне.

Битном одликом овога тренутка могли бисмо означити и буђење традиције, оне уснуле и заборављене. Дозволите ми да тим поводом поменем свога пријатеља који је доста учинио да нас лијечи од заборава — Гојко Тешић. Капа доље пред оним што је он пробудио из „угуљене баштине“ и вратио у матицу књижевног живота. Михајло Пантић — опростите, Мико, ако гријешим — с разлогом спомиње Кракова и Илића, и њихов нов књижевни живот међу Србима.

Увјерен сам да треба истаћи и повратак наше литературе из „подземља“ (мада није бројна) и егзила. Први пут је присутна у

„матици” српска књижевност, расута по свијету, на један природан и нормалан начин; први пут се за њу показује нека конструктивна друштвена брига. А та литература нас је деценијама достојно представљала и служила нам на част (Чарлс Симић). У прилици сам да најавим једног даровитог писца, др Михајла Кажиха, који код нас још није објавио ни ретка, а лако се може десити да му се већ на прољеће појави књига, роман, на њемачком језику. Та литература ради за нас и кад ми за њу не знамо, али будите увјерени да ћемо за тога Кажиха убрзо знати.

Увјерен сам да нећемо бити у ситуацији, као други такозвани источноевропски народи, да накнадно плујемо на лажну идеолошку литературу. Понешто је од идеолошке лажи у књижевности још остало, али се мора признати да је главни посао већ обављен шездесетих и седамдесетих година. Тада су и књижевност и критика многе ствари дефинитивно расчистиле с идеологијом и критички се према њој поставиле. Увјерен сам, рецимо, да ће Лалићеве књиге остати као велике књиге, нарочито *Лелејска јора*.

Чини ми се важним да у овом часу — када смо неправедно поплувани од свијета због „комуњарства” и одсуства демократије и толеранције — констатујем(о) једну ноторну и очевидну ствар: овај књижевни тренутак у Србији одликује *илурализам књижевних оријентација*. Као да је дошло до остварења једне Кишове жеље из наслова једног његовог текста: *За илурализам*. Очигледна је коегзистенција различитих књижевних оријентација, и то је једно од богатстава ове литературе.

На крају бих скренуо пажњу на продор оних књижевних и књижевно-публицистичких врста чија функција није примарно поетска. Ту мислим на књиге типа Пекићевих *Скакаваца*, на мемоарску литературу која је на неки начин вјеран и вриједан пратилац наше књижевности, на литературу чији је један од врхунаца Медаковићев *Ефемерис*. Таква литература као да нас подсећа на нашу дубљу — средњовјековну традицију, и као да је дио наше књижевне судбине. Али, не враћамо ли се тиме опет на питање историје и њеног тематизовања и проблематизовања у српској књижевности...

Михајло Пантјић:

Ма колика била резервисаност Јована Делића према појму постмодерне, да у разлоге сада не улазимо, чини ми се да је његово излагање врло постмодерно. Релативизација књижевних појмова, дехијерархизација вредносних система (постмодерни прелазак са вертикале на хоризонталу), поетички плурализам — све су то идеје из корпуса постмодерног начина мишљења. И још нешто. То што писци (рецимо Киш, Павић, Басара и други) исказују скепсу, или чак одијум према појму постмодерне — што говори о природној реакцији писца, односно, о настојању да се он одупре свођењу свог дела на овај или онај скуп теоријски апстра-

хованих релација — ни издалека нам не даје право да се понашамо на сличан начин. Напротив, подстиче нас, па и обавезује, да се упустимо у промишљање епохалних питања која до нас допиру управо из дела тих писаца. Молим Славка Гордића да узме реч.

Славко Гордић:

Свој мали прилог разговору о савременој српској прози посветио бих питању за које унапред не знам да ли је мало или велико. То питање, за потребе једне брзопотезне размене утисака и недоумица, могло би да гласи: какве су естетичке и књижевнотеоријске импликације и последице невиђеног продора нефикционалног у уметничку прозу, која је, по дефиницији, говор фикције, књижевност измишљеног?

Пре евентуалног одговора, ваља одмах подсетити на две чињенице, које, можда, не олакшавају одговор колико, додатно, осмишљавају питање. Прва се тиче једног *наследној обележја* српске књижевности, којој је, по Јовану Деретићу, нефикционалност традиционално јако својство, и то свом дужином њеног трајања, од св. Саве и Доментијана, преко Пишчевића и Доситеја, Вука, Његоша и Проте Матеје, до Андрића и Ћосића. Друга чињеница се односи на доминантне „начине модерног писања” у великом свету, за које Дејвид Лоц вели да „представљају изразито нов развојни правац” управо настојањем да изазову *крайшак сјој* између текста и света, уметности и живота. По овом истраживачу, Набоков и Селингер, прелазне фигуре између модернизма и постмодернизма, „играјући се идејама о илузији, ауторству и књижевној конвенцији (...) ипак су задржали неку врсту књижевне равнотеже”, док амерички писци данашњице, као по правилу, бивају „непажљиви или мање заочени у мешању чињеница и измишљања, живота и уметности”, не бежећи ни од „елемената неструктуриране аутобиографије”.

Наговештена подударност „прирођених” афинитета српских писаца са актуелним светским трендом не би, међутим, смела да заклони разлике у природи и функцији нефикционалног у старијој и новијој прози, с једне стране, и нефикционалног у домаћој и иностраној прози, с друге. Поједностављено речено, у ранијим раздобљима наши су писци неретко игнорисали поделу рада између историчара и књижевника, док данас чешће прелазе ону другу границу — која би требало да раздвоји наративну прозу од (ауто-)биографских или дневничких сведочења. Од света их, опет, и данас разликује фамозни „сувишак историје” како у животу тако и у књижевности. (Ово би се посебно могло илустровати дугим пописом романа о Голлом отоку.)

Разговор, најпосле, о „мешању чињеница и измишљања” у савременом роману не може игнорисати и једну генолошку истину о овом облику. Роман је, наиме, у мањој или већој мери ишао увек „рубом жанра”, бивао (бахтиновски речено) „неканонска”

форма, „облик у настајању”. Биће, дакле, да и данашњи роман своје суседство с нефикционалним видовима израза, (ауто)биографијом, дневником, путописом и, ређе, есејистичко-публицистичким разматрањима темељи на некаквом жанровском памћењу и оправдава тим памћењем.

Коначно, овај предуг увод не може без (још) две методолошке напомене. Сужавање видног угла на проблематику романа, мимо тзв. малих приповедних форми, више налажу неки практични разлози неголи, рецимо, уверење да је роман и данас „репрезентативни текст епохе” (М. Солар). У овако назначеном видном пољу, потом, наћи ће се и гдекоји наслов из савремене хрватске прозе, која је пре распада СФРЈ представљала, природно, део најуужег контекста српске књижевности.

С пуном свешћу о ризику који подразумева свака селекција, издвојио бих десетак наслова који могу послужити као веродостојан пример и призор изразитог удела нефикционалног у савременој нашој прози: *Покрејне сјейенице* Светозара Влајковића, *Касино* Твртка Куленовића, *Трај кочења Јудите Шалго*, *Марина или о биографији* Ирене Вркљан, *Не, не верујем да се ова реченица не чује* Мирослава Мандића, *Господар срца* Мирослава Тохоља, *Холокостами стјраха* Славенке Дракулић, *Аутобиографије са Миленом* Мирјане Митровић, *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић, *Хлеб и стјрах* Милисаве Савића и *Изјон* Момчила Селића.

Жестина директног исповедања, у којем аутобиографија није пука конвенција, још мање маска, даје особит белег неким од ових дела, а унеколико и свеколиком „узорку”. Насупрот нешто мирнијем аутобиографизму Влајковићевом и, поготово, Куленовићевом, исповедност Јудите Шалго, Ирене Вркљан, Мандића, Тохоља, Дракулићеве и Селића је, безмало, еруптивна и безусловна, с ону страну правила фикционалног казивања. Или, како поводом Селићевог романа вели један критичар (Бранко Поповић) у октобарској свесци нашег *Летјописа*: „Измишљено је подређено неизмишљеном. Фикционално има претежно функцију руха, оно је „покриће” одговарајуће жанровске конвенције.”

Дакако, једно од обележја свачијег живота и животописа је *несводљива сингуларност*. Отуда, ваљда, и немогућност *Шемајске класификације* оваквих текстова: она подразумева сврставање, а они артикулишу управо посебност, особу и особеност. Прича је у њима, махом, замењена стварним догађајима, а ликови личностима, из чега зацело морају проистећи законите потешкоће и при друкчијем типолошком приступу: не скривајући нити прерушавајући своју аутобиографску побуду, Ирена Вркљан, рецимо, доследно упоређује „крхотине” из властитог животописа с биографијом Марине Цветајеве, Влајковић своје јунаку-наратору придаје кључне црте свог идентитета и препознатљиве особитости своје биографије, Мандић и Дракулићева директно казују своју затворску,

односно болничку повест (приближавајући се законнику „романа истине” Трумана Кепота), Ј. Шалго и М. Тохол копају по својим сећањима, лектирама, маштаријама и литерарним пројектима, Селић казује своју „критичку исповест” понесен страсном тежњом за немилосрдним демаскирањем како других тако и себе самог у прозирном обличју свог двојника (Војина Влаховића). Нескривени аутобиографизам чини окосницу и Куленовићеве „приче”, коју због превласти есејизма над наративношћу ипак пре читамо на типолошком фону (Флакеровог) романа изричаја неголи (Кајзеровог) *Figurenromana*.

Могућно је ове романе — како сам својевремено показао на ужем корпусу (ЛМС, новембар 1990) — читати и у генолошком светлу оне подврсте романа лика коју, у дугој њеној историји, теоретичари различито именују: *le roman personnel*, *le roman de formation*, *Bildungsroman*, *Entwicklungsroman*, *life novel* или, како је у нас уобичајено, образовни роман. (Ласић за овај тип романескне форме утемељује термин *инетички роман*, подразумевајући при том суштинску структурну подређеност збивања лику.) Сви поменути романи аутобиографског типа, укључујући и Куленовићев, јасно обзнањују и стриктно остварују стваралачку намеру својих аутора: сагледати заметке, раст и сазревање једне свести кроз њене сударе са егзистенцијалним и метафизичким запрекама, а у перспективи унутарњих напетости међу првобитним и потоњим сазнањима (сетимо се, рецимо, Савићевог *Хлеба и сипраха*), међу оним ја које живи и оним које приповеда, међу „временом приче” и „испричаним временом”. Тако саздани ликови показују више пуноће неголи оштрине и пре спадају у категорију *заокружених* неголи *иловних* карактера, ако нам се знани Форстерови термини не чине застарелим. „Ми их памтимо као збиљске људе. Они нам изгледају необично интимни. Као и за пријатеље и непријатеље из збиљског живота, тешко нам је описати какви они заиста јесу.” Ово што Сејмур Четмен вели о заокруженим карактерима, видећи их као „отворене конструкте”, вреди и за ликове у нашим романима, како у погледу на интимност тако и у смислу извесне неодређености. Утолико пре што оба ова обележја у нашем случају снажи и једна додатна околност: утапање јунака у наратору и наратора у аутору.

Наглашени аутобиографизам и програмско претпостављање нефикционалног фикционалном казивању доводи, међутим, у питање Кајзерову и Флакерову типологију. Први је, додуше, искрено признао своју недоумицу пред новим видовима романа указујући не само на „незнање писаца када је реч о животним законима њихове уметности” већ и на могућност да су „можда на послу позитивне снаге које долазе из других подручја, а не из подручја романа”. Други је, преиначујући и допуњујући његову тријаду, отворио своју типолошку схему неким од тих „позитивних снага”. Не свим, јер ево где о једној снажној струји данашњег романа

морамо говорити језиком приближних одређења, јер она заправо тече с ону страну ове типологије. Било да та дела *још* нису романи или *више* нису романи, ваљана класификација би морала некако изаћи на крај с њиховим идентитетом и припадношћу. Реч је о једној новој књижевној појави која је протумачива само у контексту и перспективи модерних или, тачније, постмодернистичких процеса у култури и књижевности. Стога је, рецимо, недовољан (у првом реду са своје ахисторичности) и наш покушај да типу *Bildungsromana* саобразимо романескни пејзаж новог аутобиографизма, као што би био недовољан (колико и лагодан) и покушај његовог „рубризирања” уз помоћ неке знане и „нечисте” формуле као што је тип „мемоарског романа” у генолошкој мапи К. Хамбургерове, или појам *Realienliteratur* којим Штанцел покрива све нефикционалне изворе и чиниоце у пореклу и природи романа. Такође би и евентуалну тезу о савременом мешању жанрова ваљало развити на начин који то мешање у случају романа не би само констатовао већ и типолошки осмислио и домислио.

Могућном приговору да је овде реч о делима која су на прагу романа и да с таквом (исповедном) литературом ниједна типологија не мора да рачуна стоји на путу чињеница да управо у њима дамара тренутно најрадикалнији и најиновантнији *импулс промене* у нашој прози. Наиме, сва овде поменута остварења аутобиографског типа — осим *Холоћрама сјраха* — припадају у већој или мањој мери формацији тзв. метапрозе, или бар рефлектују неко од њених обележја. Кад, на пример, Куленовићев роман има за свој предмет себе сама, тј. накану да се напише роман о Другом светском рату, кад Влајковићеве *Покрејне сјейенице* тематизују писање као „бекство у слободу” и дискретно сугерирају да је присећање неразлучиво од измишљања (нараторку у *Лајуму*, опет, више занима да испитује „своје сећање на неко парче стварности него сама та стварност”), кад се Мандић брани од тамничког очајања језичко-поетским играма или кад Јудита Шалго и Мирослав Тохол својим аутопоетичким коментарима као својеврсним отварањем карата хотимично разарају тзв. уметничку илузију, онда је очигледно да се и наша савремена проза — и то не само у екстремним видовима пуког експериментисања — нашла на домаку оне творачке (и разарачке) свести која релативности света налази корелат у релативизму приче која се више не држи, како би рекао Михајло Пантић, „као чврст скуп наративних чињеница већ као самоосвешћена, самоиронизирајућа и самопоништавајућа целина”. Ова тенденција није, додуше, обележила, нити је могла обележити највећи део новије продукције, махом привржене конвенционалним поетичким обрасцима, али је и путем делимичне своје обзнане у неколиким остварењима, посебно оним Ј. Шалго и М. Тохолја, најавила рат или бар поругу традиционалној, миметичкој, праволинијској прози. Тако се догодило да дух игре, сумње и

експеримента, донедавно доминантан само у малим приповедним формама младих српских прозаиста, дотакне и најновију романсијерску праксу свеколиког нашег језичког подручја. Она је, наравно, још далеко од тога да „свест о самом чину писања” призна за властити *conditio sine qua pop*, а поготово од премисе да „најважнија тема модерне прозе јесте сама проза”. Па ипак је ту праксу — вероватно неповратно и „непоправљиво” — начела сумња у саморазумљивост сопствене сврхе и позиције. Једна од последица овог сусрета доминантне (конвенционалне) романескне форме с „поетиком оспоравања”, коју у њеном најновијем облику најчешће називамо метапрозом, метафикцијом или новом фабулацијом, бива и наше освешћење о мањкавости постојећих типологија романа. Није без парадокса чињеница да — бар у размотреној продукцији — ту мањкавост откривају управо романи с привидним својством (ауто)биографије, романа лика и *Bildungsromana*. Као и понекад раније, суштински ново се прикрада и прокрада под маском знаног и старог.

Ваља, на крају, напоменути да је од невелике користи у промишљању нашег узорка и типологија утемељена на „гледисту” приповедача и „његовом односу према представљеној стварности”, који Хенрик Маркјевич држи за „изразитије и сазнајно продуктивније начело”. Зашто? Стога што добар део дате продукције значајну меру своје особности остварује управо нарушавањем познатих видова тог односа. То нарушавање се огледа или у скретању у нефикционално казивање, које чини беспредметним размишљање о „приповедачу” и „представљеној стварности” (јер су сад и он и она изван закона уметничке фикције), или, пак, у игри са конвенционалним релацијама које уметничка фикција успоставља међу њима. То практично значи да се, у првој варијанти, на фону ове типологије може утврдити мера узмицања романа ка документу и исповести (С. Дракулић, И. Вркљан, М. Селић) и, у другој, степен њихове самоироничне и игриве освешћености која — посебно у преплитању „представљене” и емпиријске стварности и „депатетизацији” релације аутора с наратором и јунаком — такође подразумева раскид са знамом праксом романа и овом типологијом као теоријском свешћу о њој (Ј. Шалго, М. Тохол, М. Савић).

Ако бисмо, на самом крају, са становишта удела и функције нефикционалног казивања у нашем савременом роману покушали да представимо некакав његов сведен и, нужно, имагинаран *пресек* и *просек*, открили бисмо, изгледа, три типа романескне праксе. Први тип (или бар профил) укључивао би дела која изразитим (ауто)биографским усмерењем утемељују типолошки и жанровско-поетички образац *нефикционалног романа*, уколико се, наравно, ове две речи икако могу измирити. Други тип обједињује највећи број наслова — овде непоменутих — и подразумева сва обележја која иду уз конвенционалну представу о роману: чврста

прича, богата збивањима, изразити ликови, „регуларан” и типолошки стандардан положај приповедача. Трећи тип показује упалјив експериментални и авангардистички белег тзв. метапрозе, доскора јаче заступљене у малим прозним формама, која се поиграва с конвенцијама романа и свеколике књижевне уметности — поготово оним које озакоњују „саморазумљивост” дистинкције између стварности и фикције — и *иосиуиак* властитог настајања претпоставља евентуалном систему *иорука* које су њиме артикулисане. Чини се да би се ова три типа романа по своме односу према традиционалним обележјима овог књижевног облика могла сликовито (и поједностављено) означити терминима *ипредроман*, *роман* и *иосишроман*. Терминима које — дакако, у друкчијем значењу — користе и један од писаца (Ј. Шалго) у обликовању и насловљавању деоница свог дела.

Да се, међутим, ћуд романа отима свакој, поготово „приручној” теорији, показује и случај једног „предромана” који се на последњој својој страници преобраћа у „построман”! Реч је о *Лаћуму* Светлане Велмар-Јанковић чија завршна — дакле, структурно и текстуално повлашћена — секвенца свеколик (ауто)биографизам повести једним чудесним „поигравањем с могућностима рецепције” (М. Шукало) предочава у новом светлу. Очигледно, различити су и непредвидљиви начини на које може да варнички *крайак сјој* између стварног и измишљеног.

Михајло Панџић:

Већ смо приметили да је можда једина стабилна карактеристика савремене српске прозе њена непрегледност. Излагање Славка Гордића видим, у том смислу, као покушај сналажења у непрегледности, као покушај нове типологије једног, у основи експерименталног крила новије романескне продукције. Оно што сваки критичар прво констатује јесте недовољност досадашњих типологија. Господин Славко Гордић изнео је низ предлога али и провокативних запажања који ту недовољност знатно смањују. Има реч Желидраг Никчевић.

Желидраг Никчевић:

Наша књижевна јавност, или оно што је од ње остало, све спорије и површније реагује на изазове које јој с времена на време упућују неки од најмлађих и — руку на срце — најамбициознијих протагониста домаће теоријске сцене. Чула су непоуздана, а колективни сензори, по обичају, лоше наштамовани: можда ће се важне ствари и даље догађати у злослутној тишини. Тако је и са феноменима из репертоара постмодерне. Њихово светлудање једва назиремо кроз полупуштене капке средовечних идеолошких скреничара, контролора глобалних тенденција савремене српске прозе, а комплетан призор, до даљег, остаће резервисан за неке продорније очи.

Најновијим подухватом Александра Јеркова (*Антологија српске прозе посмодерној доба*) наговештена је другачија перспектива, обухватнија и смелија, праћена чак извесним максимализмом и ауторитативношћу која дијагностику претходника уважава, али је, истовремено, довољно енергично преименује и ревидира.

Кад год су на дневном реду тзв. глобални правци развоја, није лоше подсетити на омиљену заблуду управо пристиглих — да река времена прави одлучни заокрет баш ове године — али је сада такође евидентно да Јерковљев широки гест превредновања целокупне прозне традиције подупиру значајне редескрипције — и забрињавајуће нов теоријски вокабулар. Треба, дакле, бити двоструко опрезан: заиста нема ничег тужнијег од професионалаца који више не владају новим контекстом, а труде се да га санирају уз помоћ опробаних трикова.

Јерковљев општи критичко-теоријски став ту је прилично ригорозан. По свој прилици неће се више толерисати ветеранске импровизације. Привремена тишина, мезимче неславне коалиције страха и поштовања, само је логичан исход вишедеценијске аскезе: људи хоће да виде шта то тачно значи, па или да се сви бацимо на детекцију постмодерних елемената у давно одложеној лектури, или да истрагу сложено обуставимо. У сваком случају, може се очекивати да ће због ове књиге Јерков ускоро добити аплаузе и са погрешне стране.

Поред тога што ће мало збунити претходнике, претензије Јерковљевог приступа имају и један незгодан учинак према оном полу наше литературе који себе искрено сматра постмодерним, без обзира на то колико оправдано и без обзира на то да ли се тај самоопис односи на теорију или на праксу. Јерковљеве синтетичке амбиције могу се, наиме, тумачити као амбивалентан, али епистемолошки доста чврст савез са претходном парадигмом, из које антологичар суверено узима све што му је потребно, али веома често и оно што му није потребно.

Ова врста проблематичног компромиса има и своје методолошко оправдање. Ради се, очигледно, о детекцији једног прелаза који уопште није допро до свести шире публике, а још мање су створени инструменти уз помоћ којих се може разумети стварни смисао тог прелаза. Сличан недостатак општег разумевања у прошлости су надокнађивали ерудити. Њих више нема, и ту се Јерков нашао пред великим искушењем. Неопходно је, наиме, што брже прибавити уверљиву евиденцију, потребно је извести на површину, до теоријски артикулисаног нивоа, један доста магловит осећај трансформисања текстуалних стратегија, у новом кључу прочитати комплетан корпус послератне српске прозе, и све што тамо нађете одмерити према новоустановљеној парадигми. А сама парадигма, при том, ни издалека није подложна чврстом дефинисању.

Разглабања о појму постмодерне и постмодернизма данас замарају и сасвим добронамерне, радознале људе. Према једној верзији, бити постмодеран — то значи ићи на живце. Не придружујући се дебати, довољно је констатовати да најбољи теоретичари постмодерне уметности углавном анализирају дела великих модерниста, јер адекватни узорци постмодерне једноставно не постоје. Мада почиње оправдањем, сада се наслућује и основни приговор: послератна српска проза којом се Јерков бави, па и они њени узорци који се налазе у антологији, поседује много више особина модернистичког, или чак традиционалистички постулираног писма, него онога што, „у строгом смислу”, можемо сматрати постмодерним. Додуше, и наслов је такав. Не постмодерна проза, него проза постмодерног доба. Али свеједно, остаје утисак да Јерков прави и неке сувишне компромисе. Увек су ту мале ограде, поводом свих писаца до Павића; мало-мало па Јерков као да се извињава због прејудуирања најављене драме.

Њему је очигледно веома важно да успостави еволуцијске нити које ће измену парадигме учинити законитим исходом ширег и обухватнијег процеса, и због тога он врло пажљиво, и врло благонаклоно, анализира мутацију елемената које сматра одлучујућим (приповедачка самосвест, приповедање поетике, пронађени рукопис, укрштање текстова). И проналази их, заиста, мада се читава идеја еволуције мора узети са доста резерве. Мора бити помало усиљена. Многи такви елементи напосто немају стварни значај у оквиру „изворне” приповедачке стратегије, аутори их тако не користе, а ни читалац — уколико то није неко ко са Јерковом дели поетичка уверења — тако их не доживљава. Не бар у смислу који ће им касније придати претпостављени постмодерни амбијент и наше наклоности према одређеној врсти читавања. То Јерков, наравно, осећа, и држи се доста опрезно: колико год је могуће — а да му не измакне драгоцену еволуцијску нит. И тек негде код Павића, са видним олакшањем, он проговара пуним гласом о новој текстуалности. Наша теоријска очекивања сусрећу се са писмом које их испуњава. Простије речено, понуда задовољава потражњу.

Речено је већ да се теорије врло ретко учвршћују у постмодерној уметности, а нарочито ретко у књижевности. Да би се премостио тај неугодни зев, нужни су компромиси са оним што нам је при руци, али се онда јавља ефекат лоше синхронизације — кад говор теорије не одговара покретима усана постмодерног тела. Јерков синхронизује колико год може, чак веома продужава период праћења покрета усана, али је његов напор понекад узалудан. Постмодерна као да не подноси дугу традицију, или је користи у сасвим другом смислу од онога који подразумева оваквој антологији неопходна еволуцијска дисциплина.

Управо због тезе о континуитету Јерков је неочекивано благонаклон према неким ауторима и њиховом наводном антиципира-

њу постмодерне. Или је можда превише обузет доказним поступком, радостан због конкретције, па онда, уз оне мале оgrade, узима и више него што му је потребно. Иначе, Јерков зналачки укршта врло различите периоде и приповедачке поступке, суверено влада материјом која га занима, вероватно са ширег поетичког становишта него било који наш критичар до сада. У његовом методу нема скоро ничег прокрустовског. Зашто се онда устручавао да ствари назове њиховим правим именом?

Критичари таквог калибра нису обавезни да испуњавају наше потајне жеље. Па ипак, чини се да је ово била права прилика да се са више одлучности нагласи управо посталбахаријевски период, да се прелаз оцрта са више културолошких, медијских и сензибилитетских референци, да се можда надокнади мањак постмодерне атмосфере због којег Јерков, све до Павића, прибегава углавном формално-техничким показатељима.

Данас постоји огромна некњижевна култура, а већина писаца уопште није свесна њене егзистенције. Она се мора убризгавати у наше текстове. То неки млађи писци успешно раде, и Јерков је о њима писао — али овде не. Он је уложио огроман напор да систематизује један период наше приповедачке уметности за који би се тешко могло рећи да га карактерише и ефективно постојећи модернизам, па је увођење појма постмодерне веома компликовано. С обзиром на специфичне одлике наше укупне друштвене и духовне ситуације, увек се нешто не уклапа. Нарочито је важан феномен фазног заостајања — епохална дела модернизма у источној Европи прихватају се тек после деценију, две, дакле онда кад су већ изгубила нека врло битна контекстуална својства, и кад су њихова значења деформисана. У делу предговора који даје преглед основних механизма система култура као на длану се види колико целовитом читању недостаје адекватна филозофска елаборација, колико је укупна дискурзивна пракса важна за одомаћивање одређених обликотворних поступака. Колико је, у ствари, савремена проза детерминисана цивилизацијским контекстом. Да не говоримо о специфичности везе појединца са околностима материјалног живота — јер се та веза остварује на рубовима свести, и према томе битно утиче на стваралачке процесе.

И поред могућих приговора, ова је *Антилопија* заиста импресиван подухват: покушај да се синтезом обухвати огроман корпус текстова и да се обради назначи врло прецизан поетички смер. Реч је, дакле, о превредновању догледне традиције, оне традиције коју обично имамо у виду кад се осврнемо уназад. Сада се читање мора придржавати врло строгих критеријума — који важе и на почетку и на крају низа. Слична амбиција допуштена је само изузетним познаваоцима савремене српске прозе. Мапа коју нам је Александар Јерков понудио драгоцен је не само зато што је, као производ помног читања, веома систематична, лишена произвољности и пристрасности, него и зато што је практично једина.

Михајло Панић:

У тону покуде чули смо похвалу *Анџолоџији српске џрозе послимодерној доба* Александра Јеркова. Претпостављам да ће бити још овако подстицајних сучељавања ставова, од чега наш разговор, надам се да смо у томе сагласни, може имати само користи. Васу Павковића знамо управо по бескомпромисности изречених судова. Васо, изволи.

Васа Павковић:

Свако писање о књижевности данас суочава осетљивијег човека са етичким проблемом. Да ли је уопште поштено бавити се књижевношћу у време распада државе у којој је рођен и у којој је провео најлепше — младе — године живота, понекад не видећи (онда а ни сада) све могуће слабости и мане друштва о којима се данас посвуда говори. Што је најтужније, о тим слабостима, погрешкама, заверама, глупостима итд. говоре управо они људи који су у том истом, сада мртвом друштву, остварили готово све што су хтели, људи које је потписник ових редова, покаткад, раније, имао потребе и прилика да уверава у оно о чему они њему и осталима тренутно знатно милитантније и нетрпељивије говоре.

Како писати о књижевности у часу када на просторима земље у којој смо рођени још увек бесни верски и међунационални рат, а по њеним некадашњим градовима, по улицама којима је одлазио на какво књижевно вече или промоцију нове књиге гранате убијају децу, жене, људе, а снајперисти „чисте терен”.

Како и да ли?

И онда опет, сећајући се, ту, најближе, из домаће традиције Андрића и његовог романескног рада у време II светског рата, Црњанског и његовог писања *Романа о Лондону* у најнемогућијим условима емигрантског живота или Лалића који је *Свадбу* написао у одељењу ротације једног штампарског предузећа итд., итд., све до најмлађих писаца који и данас пишу успркос свему (несигурности, беди, рату), онда опет, ту, почиње се са писањем.

Свака мисао о себи као писцу дуго ми је била стидна, али и тада сам знао да сам, без обзира на све — *читалац*. И данас после више од деценије бављења књижевношћу, покушавам да будем читалац, страстан читалац свега и свачега. Пре осталог, домаће и стране књижевности, а затим студија из филозофије, историје уметности, историје, зоологије, посебно авикултуре, ловства, рибарства... Зато је и овај прилог, пре осврт једног читаоца, са свим слабостима овлашног панорамског посматрања, него евентуалан строжи, критички текст.

Савремена српска проза данас није она од јуче. Знатан део њене вредности, на неки начин, припада прошлости, интегрише се у традицију. Можда је мало националних књижевности које су у тако кратком року изгубиле скоро све своје велике писце. Доне-

давно међу нама су били и објављивали књиге класици Андрић и Црњански, Ђопић, Селимовић и Булатовић. Као да смо се тек осврнули, а већ су наш свет напустили Давичо и Киш, као да је било јуче кад су преминули Пекић и Лалић. То су ударци које би знатно развијенија култура тешко поднела. Занемарујући овом приликом песнике, да се ионако широк захват не би даље распостирао, приметимо само да су из генерације педесетих, генерације *шреће модерне*, на сцени само још Добрица Ђосић и Антоније Исаковић те Светлана Велмар Јанковић, Света Лукић и Миодраг Павловић који одавно не објављује прозу. Иако је ова генерација рекла оно најбитније што је могла и хтела, свака нова књига ових писаца правог поштоваоца књижевности мора да радује. Отуда с нестрпљењем узимам у руке нове прозе Светлане Велмар Јанковић, Свете Лукића и чекам сусрет с *Треном 3* Исаковића.

И генерација шездесетих која је унапредила прозни израз у правцу даљег самоосвешћења књижевности и њене артифицијелности, будући да је боље познавала савремену светску књижевну сцену од већине претходника, већ је начета смрћу неких својих најзначајнијих припадника. Два писца који као међаши стоје у српској књижевности XX века, Данило Киш и Борислав Пекић, отишли су прерано. На њиховим делима, на основама поетике коју су имплицитно или експлицитно заговарали, развија се оно што је најважније у савременој српској белетристици.

Мене као читаоца највише привлачи и интригира проза Боре Ђосића која у новијој својој фази, „паразитирајући” на књигама или биографијама других писаца, односно полазећи од искустава личног живота и моћи имажинације, преиспитује смисао писања, деструира традиционалну, наивно референцијалну „ангажовану” књижевност. При томе мислим на поетику *Расула* или *Повести о Мишкину*, књиге које су тенденциозне у свом обраћању елитној мањини правих читалаца. Други аутор из овог генерацијског круга (свестан сам и условности генерацијске типологије) који ме привлачи сваком новом књигом је Александар Тишма у којем српска књижевност има писца од формата, способног да гради модерно конципиране романе у којима сећања на рат, али и искуства мира бивају транспонована у снажне карактере и драматику животних ситуација, са завидним пишчевим познавањем облика савремене светске прозе. Истичем као необично битну по спознавање унутрашње заснованости Тишминог писма књигу *Дневник 1942—1951*, подстицајну за психоаналитичко приступање световима пишчевих приповедака и романа. Мислим да сваки прави читалац с нестрпљењем чека и нове књиге Павла Угринова, Филипа Давида, Слободана Селенића, Мирка Ковача — писаца чије књижевно дело је темељ савремености у српској књижевности. Крећући се у оквирима властитих књижевних светова, Драгослав Михаиловић и, знатно продуктивније, Живојин Павловић пишу књижевност чији

је дослух са следећом, „стварносном” генерацијом и данас изван сваке сумње. Лично не спадам у љубитеље сирових, грубо-натуралистичких романа Живојина Павловића, пре свега због стилске недорађености његових проза и хиперпродуктивности које се, по мом читалачком осећању, показују као контрапродуктивне чак и када их традиционалистички оријентисани жирији претпостављају знатно модерније и релевантније писаним романима.

С краја шездесетих и почетка седамдесетих долази генерација писаца о којима се највише писало, будући да су наступили као више-мање организована група, коју су сем књижевних разлога једно време уједињавали и егзистенцијални. Свестан сам општости овог казивања, али рекао бих да се од тридесетак аутора и данас с пажњом и одговарајућим читалачким одзивом прате само прозе писаца који су мењали и унапређивали почетни хиперреалистички образац приповедања са наивним приповедачем, црно-белом, сировом сликом стварности, тежњом да исказ наликује на исповест „скинуту” са магнетофонске траке итд., итд. Радозналост, лиризам и стилска перфекција Јосића Вишњића, постмодернистички захвати у ткиву романа (фрагментаризација форме, релативизација смисла, цитатност, иронија и аутокритичност) преформулисали су прозну шифру Милисав Савића и учинили га занимљивим и млађој публици. Даље, ту је Видосав Стевановић чији су новији романи, и поред промена и испитивања поступка, естетски остали недоречени, али његова најуспелија дела, као и неколико прича по периодици, показују да ће овај писац и убудуће нудити нашој публици добре књиге. Своје прозне поступке и језик усавршавали су, без обзира на неадекватност ове речи, и Радослав Братић, Славен Радовановић, Мома Димић. Као читалац, надам се успелом градском роману Светозара Влајковића, новим причама Славка Лебединског и Миодрага Рацковића. Коначно, књигом прича *Одмрзавање* Милица Мићић Димовска је потврдила да у њој српска књижевност има писца способног да пише о деликатној проблематици женског живота, полазећи како од социјалних и историјских услова у којима живе њене јунакиње тако и од психологије њихових ликова, коју брижљиво развија следећи искуства највишталније линије реалистичке прозе.

Учествујући на скупу у Трстенику 1991, посвећеном тенденцијама у српској савременој прози, понудио сам кроки једне типологије тзв. младе српске прозе за коју, сва је прилика, Сава Дамјанов с правом тврди да више не постоји као јединствен синдром (чак ни у писму генерацијских критичара).

Овде бих поновио ту типологију, додајући неколико имена писаца која сам омашком испустио или су у међувремену објавили добре књиге прозе.

Водећи аутор *преформулисаних реалистичких проза* је Михајло Пантић што потврђује и одлична колекција прича и ни-прича-ни-

-есеја *Песници, писци & остала менаџерија*. Реалистичке прозе са снажним упливима натуралистичких елемената, иронијским набојем, свакидашњицом као миљеом и маргиналцима као јунацима, те критичност према савременој социјалној и политичкој стварности неке су од важних карактеристика ове прозе. Још снажнији уплив натурализма и гротеске присутан је у прози Гојка Челебића, како у његовим романима тако и у првој колекцији прича *Опроштај од краља*. Међутим, у Челебићевом прозном свету знатну улогу има и ерудицијски концепт књижевности, те је она једна изразито лично обојена „комбинација” образаца реалистичке књижевности, фантастичко-гротескних карактеристика битних за свет Миодрага Булатовића, али и Кишовог или Пекићевог постмодернизма — цитатност, конструктивизам, игра чињеница и маште etc. Овој групи би припадао и прозни свет Фране Петриновића чију нову књигу очекујем с нестрпљењем.

Фикцијско-факцијску прозу (у зборнику *Савремена српска проза*, Трстеник 1992, консеквентно је грешком штампано „фракцијска”) исписује Предраг Марковић, она доминира неким књигама Милете Продановића, а на свој начин покушава да је пише и Миленко Пајић.

Интимистичко-лирска проза је, по мом уверењу, проза Мирослава Тохоља и она је једним својим делом проистекла из Албахаријевог, односно раног Кишовог рада. После искуства рата у Босни, питање је како ће даље Тохољ писати. Овој групи бих придружио и Борба Јакова те Нарциса Агатића.

Фантастичку прозу пишу Владимир Пишталo, Немања Митровић, Небојша Ђосић, док би у *метафичку прозу*, по мом читалачком увиду, спадали радови Борба Писарева и Саве Дамјанова, Сретена Угричића, Милана Орлића и Дејана Симоновића, Жарка Золотића (мислим на његов роман који би требало да објави Матица српска) и Владимира Бурића.

Наравно и да ван ових условних подела, које могу послужити за евентуалну бољу оријентацију неког упорнијег проучаваоца савремене српске белетристике, постоје врло добри писци, чије књиге су важне и успеле. У трстеничком *Зборнику* сам ближе говорио како о типолошки пресудним карактеристикама ових група тако и о писцима који остају ван њих, али су једнако важни или чак важнији од многих аутора о којима је било спомена.

Мислим ту на Радослава Петковића и Драгана Великића, на Жарка Радаковића и Миодрага Вуковића, на Славољуба Марковића и Зорана Ђирића (о овој двојици писаца ће се више моћи говорити тек када објаве нове, друге књиге, иако су низ сезона присутни у периодици).

Као што је у ранијим генерацијама било значајних и вредних писаца о којима се није на прави начин писало и који су остали ван жиже интересовања књижевне критике па и публике, тако и

међу млађима постоје писци који неправедно остају у сенци. Понекад и моја критичарска делатност или неактивност томе, нажалост, допринесу.

Ако су, рецимо, ван погледа остали такви расни приповедачи какав је Данило Николић или, пак, Мирослав Караулац, или Вељко Радовић, по сличном моделу, нејасном и мутном, остају без правог одзива прозе Марице Јосимчевић и Љубице Арсић — док се о делима неких других писаца, сасвим нерелевантних, пише надугачко и нашироко и свака се њихова књига дочекује критичарском бакљадом. Ту се „истичу” маргиналци из круга стварносне прозе чије је дело најбољи коментар њихове књижевне будућности.

Мада превасходно познат као есејиста, један од свакако највреднијих српских писаца у овом часу, писаца жанровски амбивалентне литературе је Јовица Аћин, аутор чији је сваки текстуални гест на домаћој сцени раван чистој радости.

Проза Давида Албахарија је мост који је спојио генерацију тзв. младе српске прозе са ауторима из шездесетих, истовремено, захваљујући Албахаријевом уредничком и преводилачком раду, српска проза је у време доминације „прозе новог стила” очувала драгоцену везу са светом.

Нема никакве сумње да сам и у овом опширном, панорамском захвату прескочио и неког аутора чија ми је проза драга.

Када се рат једном заврши, а то ћемо, надајмо се, дочекати, вероватно ће нас преплавити плима „ратне” репортаже, романираних успомена и сећања, подвига и заслуга. Ваља се надати да ће у тим књигама, у кукољу, бити и покоје зрно жита, каква су двадесетих била, одскора оживљена, Краковљева *Крила* или антологијске приче Драгише Васића. Још увек немамо ни правих књига с причама Зоровавеља, или прозама Драгана Алексића и Бошка Токина итд., итд. Можда ће појавом њихових књига бити лакше да се повуку поетичке паралеле, насилно прекинуте, између *друје модерне* и нашег доба.

Ако то буде ускоро, десиће се у време када сценом доминира поетички свет, у овом часу најпознатијег и најутицајнијег српског писца, аутора којег баш зато помињем неколико часака пре него што ћу окончати излагање, писца који је снагом своје имажинације и богатством ерудиције истински обогатио српску књижевност на концу XX века, Милорада Павића. Снага те литературе и њен утицај, удружен са активношћу најталентованијих и највреднијих млађих српских писаца, надам се, биће довољни да се супротставе хронично присутном традиционализму и провинцијализму којег се, како је приметио Црњански, никада нисмо успели ослободити.

Михајло Пантић:

Васа Павковић је, својим виђењем новије српске прозе, учинио јасном нашу сумњу у могућност дефинитивне поетичке систематизације. Колико критичара, толико и погледа. Надам се, ипак, да ћемо из овог разговора понети осећај оне више духовне сагласности, која није питање технике, већ, парадоксално речено, различитости, па и диспаратности сваког појединачног увида. Иначе, прихватам Павковићеву тезу да у догледно време можемо очекивати талас прозе нових ратних ветерана. Књижевност апсорбује стварност, увек, чак и када се опире тој апсорпцији. Фрања Петриновић је, заједно са Борћем Писаревим, о томе пародијски писао у *Мимезису*, *мимезису романа*. Борће Писарев.

Борће Писарев:

Примивши позив за учешће у овом разговору, нисам баш био сигуран треба ли да говорим као писац или као критичар. Одлучио сам се за трећу, вероватно најнесрећнију варијанту да, као писац, понеком теоријском промисли, говорим о — читаоцима.

Наравно, не више о оним идеалним читаоцима који би, као, требало слободно да се предају читању; читаоци нове прозе, наиме, тешко да могу бити те среће. Они, баш као да су плаћени књижевни критичари, не могу себи више дозволити недовољну пажњу. Морају, пробијајући се кроз дифузију жанрова и мисао толерантног и колебљивог писца, да открију, како је то већ примећено, везу између стварности која је фикција и фикције која је стварност. Како би другачије могли остати присебне главе и у магли симулације одвојити битно од небитног или, боље, постојеће од непостојећег? Како би другачије у уметности привида открили на који се реалитет ослања слика, захваљујући чему успева да опстојава тај нови, понуђени и ослобођени свет стваралачке свести?

С једне стране, не ваља када су читаоци сувише радознали. То је најбољи пут да врло брзо схвате како су све књиге заправо једна те иста. Да схвате да, док ишчитавају наслов у књижарском излогу, посматрају заправо врло неуверљиво Потемкиново село. Ничега и нема између њених корица и она може да говори само о оним тако обичним стварима о којима су читали већ стотину, хиљаду пута; о смрти и животу, страху и нади, љубави и мржњи... Колико је само пута јунак немирно пробдео ноћ чекајући зору и одсудну битку или, свеједно, мучен мислима о жени која га је напустила петнаест страница пре тога, заљубивши се у епизодисту који се, опет, једну страницу после неповратно изгубио из књиге?

С друге стране, уколико читаоци нису радознали, питање је како ће уопште пронаћи прави код, потребан за препознавање новог мита који му нуди играч и комбинатор новог сензибилитета; јер, да би тај нови мит функционисао, а не остао пука и бесмислена произвољност, повезаност сигнификанта и сигнификата, што је

наравно давно уочено, мора важити бар за једну групу људи. У овом случају, баш за тог писца и за читаоце његове књиге. Уколико веза не постоји, и једни и други не постоје. Што за писца који се више и не поноси некаквом јаком мишљу, нити поседује стратегијски глобални оријентир, и не би било тако лоше. Могао би, чак, себи да ласка да је та текстуална тишина (неразумевања) заправо и била његов циљ. Читаоци би, наравно, изгубили све. Једноставно, изгубивши оно основно, постали би генерално „људи без својстава“.

У духовном простору, у коме чак и један писац, као у овом случају, признаје да нема више лепих романа за читање, као што их је изгледа некада било, читалац мора неизбежно да преузме своје бреме уколико жели да енергија књижевности не згасне. Једноставно, он мора да преузме главну улогу. Од прве странице, па надаље, он ће бити тај који на себе преузима бреме одговорности да из крхотина разарања и расипања означи смисао и вредност. Наравно да је читалац и раније имао сличну улогу! Само, у она времена када су се писали ти наречени леви романи, њему је било дозвољено да, мртав хладан, а најчешће поспан, живи у роману заједно са јунацима, да са њима спава и једе, води љубав и истовремено буде онај лик који му се највише свиђа. Ах, та дивна машта!

Сада га терамо да сам уланчава симулиране наративне карике и да, у зноју лица свог, заправо ствара дело пред собом у потпуној анонимности. Уколико се не потруди довољно, промаћи ће му она нужна напетост о којој говори Слотердајк, а тада, када му не успе пробој кроз слику и светове ставова, мораће саме слике узети као реалност.

Читалац дакле мора бити готово људ да би се данас толико мучио око туђег недовршеног посла и ја готово да га жалим, но — шта мари; истина је да сваки шизофрени читалац заслужује свог жизофреног писца. А онај читалац који га још увек није стекао, и то је мој одговор на питање шта после постмодерне, добиће га.

Михајло Пантић:

Ненада Шапоњу знамо као критичара који устрајно прати продукцију најновије генерације прозних писаца. Било би добро чути које су идеје и поетичке карактеристике у оптицају у том стваралачком кругу. Изволи, Ненаде.

Ненад Шайоња:

Нема сумње да је антологија Александра Јеркова о српској прози постмодерног доба можда један од кључева за решавање енигме из наслова овог разговора. Наравно, претендовање на енигматичност одриче увек потпуност решења, зато и ову антоло-

гију видим као повод за разговор, као једну од перспектива посматрања српске прозе двадесетог века која креће из генерације њеног састављача, значи из генерације писаца, од Давида Албахарија до Сретена Угричића, која је самосвесно реализовала и реализује властити постмодерни контекст у литератури. Књижевна релевантност ове прозне генерације, доказана током протекле деценије, омогућила је Јеркову да кроз своју антологију покуша направити слику постмодерне у једној глобалној перспективи српске прозе овог века, полазећи од низа писаца евидентних модерних.

Оваква глобална перспектива промишљатељу српске прозе указује, а и изнова га подсећа, свакако, на краткотрајност, неодреденост и у великој мери неодрживост привремених термина типа „стварносна проза” или „млада српска проза”, који су се повремено појављивали и имали, пре свега, књижевно промотивну функцију за поједине генерације прозних писаца.

С обзиром на то да овакви термини у контексту писаца заступљених у антологији немају свој нарочити смисао (а и иначе је смисленост тих термина била веома дискутабилна и кроз ранија исчитавања прозних дела аутора које су „тобоже” покривали), ја бих сходно делу својих књижевно-критичарских интересовања, а и биолошки, сходно генерацији којој припадам, поменуо (сковао чак) још један од оних накарадних термина који мало шта стварно говоре, наиме, говорио бих о *другом таласу постмодерне у српској прози*, односно, сигнализирало бих на неколицину нових аутора, на једну могућу генерацију у српској прози која тек објављује своје прве и друге књиге, негде од половине осамдесетих, значи, која би у некој могућој и вероватној будућности следила иза последњег аутора Јерковљеве антологије. То је, наравно, само могућа пројекција, с обзиром да време, учи нас књижевна историја, па и најновија, често даје за право баш онемо што не припада тзв. „доминантном тренду”.

Писци те генерације „другог таласа” формирају се под „постмодерним кишобраном” претходника, тзв. „младе српске прозе”, објављују углавном на страницама часописа *Поља* и *Књижевне речи*, као и у едицијама резервисаним за прве књиге, после чега, видимо, са следећим књигама равноправно улазе у књижевно-издавачке просторе. Региструјући ову појаву, у књижевно-критичком смислу не претерано валоризовану и систематизовану, груписао бих донекле ове ауторе према сличностима њихових књижевних истраживања и поступака које користе. У том смислу видим, можда и паралелно читане, романе Милана Орлића и Дејана Симоновића који инаугуришу својеврсну бајку за одрасле као форму реализације властите поетике. Орлић, истина, у свом првом роману *О нестварном* чини омаж својим поетичким претходницима у српској прози, посталбахаријевској генерацији, но већ новим романом *Момо у поларној ноћи*, он поетички аутохтоно (наравно,

у оној мери у којој је могуће бити аутохтон у читалачком окружењу врхунске светске и домаће постмодерне прозе) одређује властити простор унутар самоизабране и многозначне сатире у форми „бајке за одрасле”. Симоновић такође унутар мноштва фрагмената свог бајколиког романа *Кројач из Улма*, покушава на мало другачији начин, бекетовски тескобно, раскринкати стварност и њене метафоре. Раскринкавањем могуће стварности кроз иронизирање поступака стварносне прозе бавио се и Борис Вукасовић у свом роману *Великосрбин дрџина* подсмевајући се националном самољубљу чији балон '87, у време изласка књиге, није био ни изблиза надуван као данас када је сама актуелна, некњижевна, живућа стварност гротескна и на граници пуцања.

Некада глорификован и теоријски образлаган модел тзв. „цинс-прозе” нашао је своје следбенике у Срђану Ваљаревићу (роман *Листј на корици хлеба*) и Вулету Журићу (књига кратких прича *Умри мушки*). Ови приповедачи, продуктивно загледани у правцу Чарлса Буковског, полазе од тезе да су сви догађаји у функцији приче, а да текст јесте оно што се испуњава садржајем, измишљеним колико и стварним, односно да писац треба, пре свега, да испуњава Шехерезадину задаћу. На том трагу налазимо и приче Нарциса Агатића и Зорана Пешића.

Миодраг Кајтез, у својим причама и роману, пак, на посве други начин, са граница поезије и из перспективе улисовског искуства, исписује полеђине урбаног живота, његових псеудомитова и свакодневница.

Са истом том свакодневницом Бранко Стевановић и Милан М. Богдановић се у својим кратким причама сусрећу кроз кошмар и гротескност једне хармсовске визије света, а Борбе Јаков јој се окреће кроз дескрипцију и кодирање емотивних наноса преко другачијих медијских амблема, рецимо, кроз музику цез мајстора. За његове приче се може рећи да поседују, у доброј мери сублимиран, утицај прозе Давида Албахарија.

У новелама Владимира Бурића, поред осталог писаних и на трагу прозних искустава Борба Писарева, текст бива одређен, пре свега, као пародија самог писања, мада ни пародирање саме стварности није занемарљиво. Мирко Демић у својим *Јабукама Хесјерида* из афоризама и крхотина бивших стварности склапа текст који читалац открива као парафразу на Кишов књижевни поступак, а псеудобиографски метод у обликовању биографије сликарке Милене Павловић Барили, сачињен од факата и ауторкине интерпретације, налази у роману *Аутијориретт с Миленом Марије Митровић*.

Доминантне одреднице кратког романа Горана Петровића *Саветни за лакши живот* јесу литерарна конструктивност, односно изложеност текста сталним могућностима ревизије, јер је камуфлиран у неке обрасце практичног живота. А литерарна ре-кон-

струкција прича из времена старог света у обзору борхесовских игара и парабола јесте основна карактеристика прича Нине Рабеновић

Ово би отприлике био некакав кратак преглед аутора и неких поступака у њиховим првим књигама, аутора који би могли чинити логичан континуитет у овом времену постмодерне. Наравно, уколико нисмо погрешили, уколико овом времену није име време рата. И уколико, сходно томе, уместо наставка пост-тенденција у књижевности не будемо сведоци доминације литерарно наивних ретро-тенденција.

Михајло Панић:

Чули смо врло драгоцен Шапоњин пледоаје за нову генерацију српских писаца. Уводећи њихова имена и књиге у круг нашег разговора, Шапоња је наставио традицију ЛМС, у којем паралелно објављују и излажу се суду читалачке и критичке провере, класици српске књижевности и писци који у ту књижевност тек улазе. Поглед на сасвим нове прозне тенденције доказ је ширине нашег разговора, који је ту ширину и подразумевао и претпостављао, а овим је коначно и реализује. Има реч Влада Копицл. Изволи, Владо.

Владимир Којић:

Замишљајући мало другачије овај разговор, припремио сам неку врсту обимније анализе, али ћу овом приликом искористити само један њен мањи сегмент, који можда има неког дослуха са питањима која је покренуо Делић, и још неке колеге.

Наиме, са постмодернизмом се очигледно јавља и један феномен у његовој рецепцији — да се временски праг постмодерне, и у књижевности и у уметности, стално помера уназад. Веома добро се сећам седамдесетих година, на пример америчке књижевности седамдесетих година, када су све ове и данас (навођене као) кључне ауторе постмодернизма, у тадашњој америчкој критици, посматрали као природне чланове једне непорециво модернистичке традиције, који, наравно, имају неко своје мало издвојено место, али модернизму ипак чврсто припадају. Као такви аутори седамдесетих година су фигурирали и Барт, и Кувер, и Бартелми, рецимо, и многи други, а данас их ми, посредством данашње критике и тек пристиглих превода, упознајемо као еклатантне примере постмодерне поетике, или неких њених видова.

О чему се ради? Вероватно о томе што је, заправо, тај период с краја шездесетих година ка седамдесетим изазвао у критици неку врсту блокаде, узроковане наглом еманципацијом саме уметничке праксе која асимилује и нека од до тада повлашћених поља критичког или теоријског домишљања, или се пак упушта у тако слободне стваралачке бравуре какве није лако ни класификовати а

камоли саобразити тада делатном пољу критичко/уметничких термина.

Појаве које осцилирају на граници тада актуелне метауметности и доцније прокламованог постмодернизма (сетимо се прелазних одредница „трансавангарде” итд.) тек са задршком добијају правоваљан критички ехо, али и сијасет краткотрајних терминолошких „покрића”, што су чешће производ самих уметника него критике, али ја сам склон да управо у корпусу таквих појава из уметничког амбијента краја шездесетих видим неке недвосмислено значајне за помен раних постмодернистичких симптома у овдашњој уметности/књижевности.

Поменут је овде, наравно, Бора Ћосић. Мислим да је то и добро и тачно, а био бих склон да корене, рецимо, неке наше постмодерне (макар ослоњене на модернистичке каноне нео-даде, флуксуса, реизма, аналитичке уметности) ситуирам управо на крај шездесетих година, уз појаву тадашњих књига Боре Ћосића (*Садржај* итд.) или неких издања која су такође излазила око његовог магазина *Рок*. Тада код нас људи као, на пример, Људмила Станојевић пишу романе у форми кувара, речника или паранаучних приручника, и то се тада објављује, мада не, углавном, у целисти. Такође се јавља читав низ аутора — неке ћу касније поменути — који имају сличне тежње и који би са актуелног критичког хоризонта вероватно били одређени као радикални постмодернисти.

Проблем није, по мени, у томе кога ћемо ми од аутора који су имали неку иницијално другачију развојну путању — попут Милисав Савића рецимо, како је овде наглашено — касније препознати као људе који успостављају контакт са постмодерним идиомом (јер то је очигледно), већ је проблем у нашој књижевној критици израженији у односу на књижевне појаве које очигледно припадају правом интенционално освешћеном таласу наше постмодерне а да их књижевна критика није нити запазила, нити описала, а камоли вредновала ни тада, ни данас.

Ја сам, заправо, вољан да данас и овде препознамо или бар поменемо неке од тих појава, не само зато што поједини од тих људи имају по пет, шест књига без одговарајућег рефлекса критичке мисли, него и стога што су се неки од тих аутора тек данас винули до тога да уопште имају, или ће тек имати — објављену књигу. Милисав Савић се можда сећа: он је седамдесетих година уређивао *Књижевну реч* и мислим да је управо он објавио неке од првих текстова, рецимо, Раше Тодосијевића, или Бранка Андрића. Давид Албахари је то после наставио и проширио низом нових имена, што су се доцније јавила и самим тим лагодније стекла постмодерни идентитет, у критици. Дакле, постоје аутори попут Раше Тодосијевића, који је по својој примарној вокацији и основној пракси — ликовни уметник, али који од почетка седамдесетих

година пише и текстове што су објављивани у књижевној периодици а да их тада нико није сматрао (могућом) књижевношћу, јер књижевна критика тога времена напосто није имала инструменте или нешто са чиме би ту врсту текста могла поредити. Данас се догађа да је исти аутор успео да своје дело некако склопи, објави прво у иностранству, па ћемо, рецимо, ове године добити књигу његових прича о уметности и на нашем језику и просудити је као згодан пример владајућег постмодерног идиома. А то исто је Раша Тодосијевић писао и пре петнаестак година, без икаквог одзива критике.

Очигледно, једна помало парадоксална ситуација.

Други аутор кога сам већ поменуо, кога критика раније није добро ишчитала, а да однос није променила ни до данас, јесте Бранко Андрић. У Новом Саду он је увек био очигледан пример култ писца, па је овај неми „лапсус“ критике већ и на граници озбиљнијег пропуста или занатске неозбиљности. У неколико наврата сам се његовим опусом позабавио и установио да он заправо садржи све од премиса у текст преведене граматике постмодерног, а бар оне на којима наша критика најфреквентније инсистира. Ту је, рецимо, изражена спона са тривијалном књижевношћу, па склоност језичком лудизму и другим лудистичким каламбурима, затим изражено нерашчлањавање фантастичког и реалистичког слоја нарације, поигравање другим текстовима, цитатност и аутоцитатност, фигура приповедача који стално измиче и прелази у нешто друго, стереотип и његово извртање...

Ово што говорим и што нећу довршити заправо је само скроман прилог артикулацији жеље — не да се изведе обухватнија анализа него да се макар укаже да је наша књижевност већ две деценије уназад имала ауторе које данас лагодно можемо припојити овде разматраном и читати у постмодерном кључу, те да то и треба чинити, поготово са онима који су због својевременог измицања од канона препознатљивог модернизма или тврдокорности тадашње књижевнокритичке синхронije опстали тек као непрочитани или нерастумачени случајеви.

Михајло Панџић:

Влада Копицл је у новом, постмодерном кључу указао на једну стару тезу. Као што су постојали романтичари пре романтизма, тако су постојали и постмодернисти пре постмодерне. Са претечама је невоља у томе што критика не располаже инструментаријумом који одговара њиховом делу, па или их негативно вреднује, или погрешно чита, или их једноставно прећути. Био је то драгоцен допринос нашем разговору, који се постепено ближи крају, наравно, врло условном крају, будући да смо и овом приликом поставили више питања него што смо дали одговора. Дозволите ми да и ја кажем неколико речи.

Осећам, најпре, потребу да одредим сопствену позицију у овом разговору. Дакле, говорићу из угла књижевног критичара, што јесам, а не из угла теоретичара постмодерне, што нисам. Зато радије употребљавам појам *постмодернизам*, који је креативна, практична, текстуална реализација идеја постмодерне. И одмах да одговорим на кључну дилему нашег разговора. Ја не знам шта ће бити после постмодерне, мада се та питања на Западу већ увелико постављају. Не знам то, мада знам, из више разлога. Постмодернизам у српској књижевности, премда јасно издиференциран у бројним делима, нарочито у текстовима онога што се до јуче звало млада српска проза, није доминантан, из једноставног разлога што у суштини постмодернизам и не тежи да доминира, већ да буде делатан, да активно постоји. Постмодернизам је уметничко стање, трајно заустављена садашњост.

Хтео бих, затим, да приметим, управо из перспективе онога који се бави вредновањем књижевности, како употреба појма *постмодернизам* не би требало да асоцира вредносну супериорност концепта. То би било супротно основним поставкама тог начина мишљења. У постмодернизму се промишља и вреднује на начин релативизације, дакле контекстуално. Сви знамо да је, не тако давно, ознака модерности неком делу прибављала одређен вредносни суд. Рећи за неки роман да је модеран готово да је синонимно значило да је тај роман добар. Постмодернизам, као типолошки појам, као термин индикатор у књижевној критици, требало би само да означи скуп релативно стабилних поетичких карактеристика (које су, узгред, врло нестабилне, и још су у настајању) а не и да обелодани агресивност одређене вредносне хијерархије. Оно што нагриза, па и уништава постмодернистичку позицију просуђивања, до које нам је стало, јер нас ослобађа обавезе да робујемо систему, а даје нам слободу игре, јесте вредносна хипостаза сопствених принципа. Ко хоће нека мисли систематично, ја бих да се играм, каже постмодерниста, да заводим, и да будем завођен, да се остварујем тако што се непрестано мењам, што плућам и номадски тумарам пределима литературе, не тежећи било ком јасном циљу. Постмодернизам је нехијерархичан, децентриран, релативизујући, толерантан, продуктивно нејасан концепт, што не значи да он одбија вредновање, већ исказује само опрез од искључивости, која је у агресивном, авангардном модернизму добила готово милитантан облик. Илузија о целини постојећег света, када су његове технолошки мултипликоване чињенице нарасле до непробројивости, укључујући ту и све значењске системе, једноставно је пробудила скепсу у било који од тих система, свеједно како се он зове: Филозофија, Религија или Политика. Остала је Уметност. Неки писци то виде, и то знају, па тако и пишу. Они су постмодернисти.

Учиниоци постмодернистичког начина писања и мишљења у српској прози су врло видни. Али, не треба сметнути с ума да у истој тој прози функционише и вредносно сасвим остварен, релевантан начин модернистичког, па и традиционалног писања. Књижевно дело Данила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића, Давида Албахарија, Светислава Басаре, Радослава Петковића, Борба Писарева, Саве Дамјанова, Владимира Пиштала и других постмодернистичких аутора, не смета делу остварених модерниста: Филипа Давида, Мирка Ковача, Боре Ђосића, Павла Угринова, нити Добрици Ђосићу, Александру Тишми, Бошку Петровићу, Светлани Велмар Јанковић, Мирославу Поповићу, Слободану Селенићу, Данилу Николићу, Драгославу Михаиловићу, Мирославу Ђосићу Вишњићу, Видосаву Стевановићу, Живојину Павловићу, Младену Маркову, Свети Лукићу... који традицију чине живом тако што јој се непрестано враћају, иновирају је, испитују, превазилазе.

И да закључим: типолошки појмови су вредносно неутрални. Нису Кишова или Павићева дела вредна зато што су постмодернистичка, али је постмодернизам вредан и делатан управо зато што има та дела.

Што се тиче српске књижевне критике, она споро прихвата постмодернистички интерпретативни кључ, не због тога што са њим није упозната (рецепција и превођење текстова и књига забављених том темом изузетно је велика током протекле деценије), већ због тога што знатан део књижевне продукције једноставно не подлеже поменутом кључу. Свега неколико критичара приступа тексту превасходно из тог угла. Издвојио бих двојицу: Радомана Кордића, који од Лакана иде ка постмодерној интерпретацији, и Александра Јеркова, који је са две књиге, *Од модернизма до постмодерне* и *Нова естетичност*, односно, антологијом *Српска проза постмодерној доба*, сугестивно демонстрирао, и практично и теоријски, постепену промену наративне парадигме у савременој српској прози.

Мислим, на крају, да можемо говорити и о неким специфичностима српске постмодернистичке прозе. Ексклузивност која је као имплицитна и експлицитна поетичка категорија пратила модернистичке текстове, није укинута, већ је, најпосто, наставила да траје у текстовима постмодернистичких писаца. Лакоћа постмодернистичке игре, коју пратимо, рецимо, у делу Милорада Павића или Светислава Басаре, није ослободила ову прозу од постављања последњих питања, како то иначе у постмодерничком тексту често зна да буде. Играјући се, као и сви постмодернисти, Борислав Пекић не протерује озбиљност из простора те игре — писац *Златној руна* се, аристотеловски речено, „озбиљно игра”. Предмет те игре је подједнако историја и далека будућност. Те и друге чињенице обавезују нас на опрез и у овом разговору. Истински

вредан уметнички текст, био постмодернистички или не, интерпретативно је неухватљив. Он, фигуративно речено, пропада кроз мрежу интерпретативног дискурса.

Александар Јерков:

Ја бих у том случају, док се нисмо распустили, ипак „узео реч”. Желим да поставим једно питање, у нади да ће оно неког од нас испровоцирати. Дозволите ми да као одговор на дилему шта је постмодерна и како је одредити поставим питање шта је књижевност. Ако ћете да будемо доследни, или да се приклонимо духу постмодерног релативизовања појмова, морамо закључити да наш разговор не може да се одржи, а не може ни да се зачне, ни заврши, због тога што појам књижевности не значи исто у антици, у средњем веку, ренесанси, бароку, романтизму, реализму, а онда тек не значи исто у модернизму. Категорије фикционалности су, као што је то Велек недвосмислено показао, тек у XVIII веку кодификоване како би се направила разлика између појма литературе у општем смислу и књижевности као фикционалне продукције. Ако је постмодерни својствено мишљење о томе да су стратегије литературе, а нарочито наратије, изворније него што то показује само фикционална пракса, онда предмет нашег разговора полако почиње да губи на књижевноисторијском хоризонту.

Ако из овакве перспективе гледамо на питање шта је постмодернизам, многе дилеме губе смисао. Нико се данас тако драматично не пита шта је романтизам, а ипак стручњаци који тумаче романтизам показују да се не може прецизно типолошки идентификовати регистар књижевних особина због којих се недвосмислено и нужно може тврдити да је неко књижевно дело романтичарско. Постоје шири књижевноисторијски простори унутар којих се треба оријентисати, а тада се види, без заједљивости, да појава неког дела није случајна и не може се олако измештати. Из контекста коме припада, а додељивати добу у коме му није место. Стерн припада XVIII веку, он уводи и преиспитује нове романескне парадигме. Да је потпуно исто дело написао у XX веку, имао би једну сасвим другачију функцију дестабилизовања тих парадигми. Према томе, као што Гросфогел упозорава, кад данас кажете реализам то више не подразумева појам реализма, који познаје XIX век, јер су се у међувремену између нас и онога што је реализам био наслагали такви појмови и дела да ми данас не можемо на исти начин одредити појмовни садржај реалности, или односа према њој, или идеје реалног која је некада постојала, без обзира на то како је данас оцењивали. Муке су овде још веће, и ако постмодерна нешто жели за себе да покаже, онда она пре свега настоји да укаже на то да не постоји чврст темељ метафизичких грађевина и систем појмова који их означаје. Постмодернизам је при томе програм постмодерне који може са лакоћом да се лоцира

у шездесете године. Довољно је узети пре свега француске „ничанце” и постструктуралисте, а затим пратити рецепцију деконструкције и постструктурализма и недвосмислено јасно се види где су програмски текстови постмодернизма као такви. Кад хоћете да говорите о нечему што данас постоји, онда се проблеми или морају проширити, или се мора подразумевати једна врста консензуса да се ултимативна, тзв. „последња питања” неће постављати само овде где одговара да се створи забуна, кад их не постављамо ни тамо где на основу пуког мњења и здравог разума верујемо да знамо шта је шта: ко говори романтизам и реализам, али и натурализам и експресионизам, мора са једнаким херменеутичким поштењем говорити и постмодернизам.

Као што раствара књижевноисторијске супstrate, постмодерна раствара теоријску евиденцију, сваку појмовну извесност, доводи у питање легитимацијски дискурс. Не можете доказати шта је постмодерна јер треба да је легитимишете тиме што она јесте, а она се раба управо из тога што доводи у питање легитимитет као такав, јавља се у једној врсти дијалога једне рационалистичке концепције коју на пример репрезентује Хабермас и питања легитимације дискурса капиталистичког друштва код, на пример, Лиотара.

Напокон, морам прићи ономе што је говорио Желидраг јер ми је то било посебно интересно. Наравно, не оно што је евентуално похвално рекао о неким мојим радовима, већ оно где их је разложно проблематизовао. Кад Желидраг подсећа да се не може о свему на сваки начин говорити, што сам на почетку и ја упозоравао, онда је потпуно у праву. Навешћу један драматичан пример да бисмо то лако отклонили. Замислите Њутна како улази у ЦЕРН, институт за савремену физику. Улази геније каквог физика пре тога није познавала, али ако Њутн не би прво проучио проблеме квантне физике, све што би рекао о савременим налазима и истраживањима било би пуно неразумевања. За њега оно што се истражује уопште не постоји. Да би се уопште доказало шта од онога што се у ЦЕРН-у истражује постоји, мора прво да се каже — у традиционалном смислу речи, не постоји ништа, не постоји ни једна „ствар” која се доказује на нивоу субатомских честица. Проблем је идеја „ствари” и „постојања”. Теоријски концепти, трагови и математички поступци тврде да „постоји” нешто што се не може „видети”, нити се на то „може ставити прст”. Они који су склонили емпиријској сазнајној теорији, који би желели да Њутнову јабуку држе у руци, ако им већ није пала на главу, они не могу недвосмислено тврдити шта су постмодерни кваркови. Кад год почнете да анализирате дело за које се претпоставља да је постмодерно оно се мора, по дефиницији, растворити у другачије духовне етимоне и мора се напосто теоријски доказати да оно не може бити „само”, „чисто”, „апсолутно” постмодерно. У типолошком смислу, говорити о постмо-

дерни значи преиспитати појмове, угрозити књижевноисторијски дискурс, сумњати у граничне појмове књижевности и доступни смисао књижевног текста.

Евиденција постмодерног доба српске књижевности није ствар просте воље тумача који долази са стране и из чиста мира, докон, начитан разне критичке литературе, изложен светској књижевности, одједанпут несувисло и насумице почиње да говори о постмодернизму. Постмодерно доба и постмодернизам се рабају из наше књижевности, и нису јој наметнути. Ако се Миодраг Павловић 1973, ако сам добро запамтио годину, пита о томе шта је са модернизмом у српској поезији и каже — није ли почео постмодернизам, најмање тог тренутка нико ко жели иоле озбиљно да мисли о српској поезији с краја седамдесетих година не може олако да пређе преко тога, јер се један од кључних песника ове епохе запитао о нечем новом.

Дакле, ако нам је потребна нека евиденција спољашње природе, ја вам је нудим. Ако је реч о програмским изјавама, врло лако их можете пронаћи у десетинама интервјуа многих наших истакнутих писаца. У последњих десет година писци сасвим освешћено размишљају о својим делима у постмодерном контексту, а такође, и ту се Влада Копицл и ја потпуно слажемо, можете доказати да је есејистика Боре Ђосића са краја шездесетих година (сад да ли баш у *Садржају*, или књизи *Микс-медија* из које сам за *Анџологију* узео један текст који има програмска својства) — постмодерна. Бора Ђосић је отворио поље литературе ка медијима, укрштао наратију и теоријску рефлексију, проблематизовао појам стварности... Њега није привлачило идеолошко или друштвено наличје, него је према медијској, комуникацијској стварности поставио темеље онога што се доцније може пратити као постмодерна стратегија.

Било да писци прихватају или не прихватају категорије које им се намећу, те категорије нису ту писаца ради нити су оне њима потребне. Писци ће писати без обзира шта ми мислили и како их тумачили, али су категорије потребне онима који размишљају о литератури, што свако може потврдити од Аристотела па до наших дана, и нема смисла да их због тога доводимо у питање.

Дозволите да вероватно најделикатније питање које се данас поставило везано за постмодерну покушам да оспорим, и надам се да мој полемички тон неће бити погрешно схваћен, јер он није ни свадљив ни расрдан, већ само желим да се отворено и јасно поставе проблеми и верујем да се то може учинити колегијално али са академском конзистентношћу. Ретко се кад стекну прилике у којима се овакав дијалог може водити, то је разлог више да желим и овим да га покренем. Савић и Делић су данас (а моја *Анџологија* је нехотице, како је то Желидраг казао, могла бити узета као нека врста доказног материјала), покренули питање

односа претходне генерације српских књижевника, чија проза је названа стварносном или прозом новог стила, и постмодерног доба. (Узгред буди речено, термин стварносно не подразумева репертоар идеолошких осуда које су својевремено изговорене. Термин није пежоративан и једнако је добар као и кубизам у историји уметности, који је такође био одбациван. Појам стварносна проза је утолико прикладнији јер је поетика прозног система који је тада грађен почивала на вољи да се каже нешто што ће бити везано за слику стварности и сведочити о обликовању друштвене маргине.) Навешћу драстичан пример. Подсетимо се како је дошло до спора око прозе Данила Киша. Не треба заборавити да је тај спор избио у одлучивању жирија између *Гробнице за Бориса Давидовића* и *Петријиној венца* Драгослава Михаиловића. То не сведочи о књижевним вредностима, нити једноме делу даје примат, нити од другог нешто одузима али показује супротности поетика. То што је у тренутку одлучивања између те две књиге дошло до извесних расправа није случајно. Та расправа је могла бити поетичка да су се учесници тада хтели тиме бавити, а она је постала све друго само то не. Одломци из новинских чланака у *Чизмаџима* и у *Злаћном руку* су знак сличног поступка, али су по свему другом ова дела различита. Ако се не препознаје да је то битна разлика иако имају једну заједничку одлику, при чему једно дело може бити постмодерно, а друго то никако не може бити, онда се губи сваки основ за разговор о постмодерном. Ја овом приликом желим да кажем следеће — уносећи у *Анџологију српске прозе постмодерног доба* текстове Драгослава Михаиловића и Видосава Стевановића нисам ничим имао ни најмању намеру да покажем како су ови аутори сад наједанпут постмодерни писци. Напротив, тај историјски део *Анџологије* обележен наднасловима „из модерног”, „из стварносног” и „из традиционалног”, само хоће да прошири перспективу размишљања о постмодерном добу показујући како се из другачијих поетичких система, не постмодерних него стварносних, модернистичких или традиционалних, могло гледати у истом правцу.

Одговорићу на још једно питање које се појављује овде. Стевановићеви *Нишчи* ни да су објављени данас не би били постмодерна књига. Они користе неке поступке или стратегије развијања приповедања својствене постмодерној прози, од којих је најочитији композициони оквир књиге који је азбучки условљен. Али *Нишчи* не могу бити постмодерни нити се равноправно одредити као постмодерна проза јер систем евиденције онога што се у неком фрагменту романа дешава не припада ни знању, ни информацијама, ни комуникацијама, ни постмодерном духу времена, већ одговара фолклорној митизацији. То у постмодернизам може да се унесе ако се критичари једног дана одлуче да сасвим прошире смисао постмодерног, али ће тог тренутка сва питања односа постмодерне легитимације и књижевности ишчезнути а

постмодернизам се са њима рађа. *Нишчи*, наиме, истражују проблем лоциран на размеђи између свести и архетипског, између субјекта и колективно несвесног, између фолклорног и митског предлошка. То све даје легитимацијску подршку приповедању какву постмодерна не допушта и не препознаје. Дакле, можемо говорити о томе да се постмодерне стратегије приповедања јављају у различитим текстовима, али морамо лоцирати који је вредносни систем доминантан у неком књижевном тексту да бисмо га могли идентификовати.

У том истом смислу и *Хлеб и сипрах* Милисава Савића такође није постмодерна књига, јер он један модел „расутог” образовног романа користи да покаже како се формира субјективност, како се један стварносни сензибилитет у додиру са епохалним светом живота модификује. То што Савић користи постмодернистички поступак фрагментаризације и опредељује се за декомпозицију иде у прилог књижевним вредностима романа, али то не мења чињеницу да се чак и питање фабуле у овој књизи не поставља као поетичка дилема, већ романом влада једна врста носталгије и чежње за фабулом. То такође није постмодерно. Дакле, Савићу постмодерни поступци, по мом уверењу, пружају могућности да развије књижевне вредности своје прозе. То не значи да је он сада аутор постмодерног романа, нити би требало да значи да се мора служити само постмодерним наративним стратегијама. Само у оној мери у којој се мења његова вокација, његов сензибилитет и мотивација, а Америка и Фиренца ту помажу на свој начин, ваља бити постмодеран.

Постмодерна никако није вредносни термин, нити може добити вредносни призив, већ једино може бити помодни термин ако се у њу трпа и оно што јој не припада. Сад је ситуација као на железничкој станици. Воз стигне до неке тачке. Пун је, композиција драга путницима, чини им се да је дивна, али стигло се до краја. Сад долази други воз који се назива постмодерна и наједанпут гомила људи, писаца и критичара, скачући са својих места, хватају своје кофере и журе да ускоче у овај нови воз, али да притом понесу сав пртљаг. Иако не мора бити да овај воз уопште иде ка светлој будућности њима се чини да и у њему морају заузети најбоља седишта. Може бити, међутим, да идемо ка једном драматичном прекиду, као што су многи периоди у историји српске књижевности били прекинути. Мислим да ће рат, социјална деструкција, идеолошка катастрофа и политичка неписменост, кад-тад довести до једне бруталне реакције. Тада ће се поново говорити о епигонима, слабир писцима, тривијалним и лошим употребама постмодерних стратегија. Ја не бих желео да будем апокалиптички пророк, али бих желео да јасно и недвосмислено кажем да савремена српска књижевност може имати своју аутономну и аутентичну историју само ако не доживи још једну катаклизму.

Из свих тих разлога мислим да је једна мала покуда упућена *Антологији* заправо била врхунска похвала. Mom напору да у *Антологији* детектујем у ком тренутку се код највећих српских писаца, који су неспорни класици српске литературе, какви су Андрић, Десница и Црњански (по дефиницији класика они су прошли период критичког испитивања и нова генерација писаца их је такође прихватила) доводи у питање исказни субјект, доводи у питање класична концепција познатог извора приповедања. Они су једна граница. *Антологија* прати размере модернизма у педесетим годинама, не потцењује досег стварносне прозе која, кад се одбаце идеолошки предзнаци и иритантност која је створена нападима који нису били књижевно, поетички мотивисани, оставља за собом неколико изврских књига, какве су *Када су цветале ђиљке*, *Нишчи* и, за мене, *Периферијски змајеви*. Све треба видети онакво какво јесте, ставити га тамо где спада. Постмодерна не захтева да сви пишемо као Стерн или Пинчон, јер ћемо тада бити досадни, него само захтева да се суочимо са епохалном ситуацијом аутора (за кога постмодерна данас брине да ли је историјски мртав) и књижевности која је проширила свој дискурс да би поново освојила општи појам литературе. Најбољи српски писци су достигли светске врхунце, и поље епохалних поетичких дилема. То не треба напустити јер ће се, по мом дубоком уверењу, наша проза тада осудити на једну врсту ограничености која се не може подржавати и за коју се на вреди залагати. Хвала.