

КЊИЖЕВНОСТ

1981

7-8

Драгојло Дудић: Партизански дневник (1240); Владимир Дедијер: Дневник 1941 — Ужице (1249); Чедомир Миндеровић: За Титом (1258); Митра Митровић: Ратно путовање (1267); Мирослав Максимовић: 41. (1274); Блаже Конески: Млади кедар (1277); Матеја Матевски: Поезија Блажета Конеског (1279); Драгослав Михаиловић: Аквизитери (1285); Алек Букадиновић: Слике из кућног живота (1308); Владимир Јовичић: Бүдност (1316); Адам Пүслојић: Кеер calm. Window exit (1343); Виктор Шкловски: Розанов (1347); Тарас Кермаүнер: Месеци са дневником, XI (1363); Стеван Тонтић: Како се отарасити Тараса Кермаүнера (1394); Јоже Ја-



ЗАНИМЉИВО И ДОСАДНО

Биљана Јовановић: *Пси и Остали*, Просвета
Београд, 1980.

Данас, када се искуство модерне књижевности не може „искључити“ из оног „фонда“ егземпларних књижевних уметничких остварења на којима се темељи свака књижевна теорија, ваљда је постало јасно да *мишљење* (о) *књижевности* мора у знатно већој мери но што је то икада раније у контроверзној историји схватања књижевне уметности био случај, уважавати оно *мишљење* што га сама књижевност, односно књижевно уметничко дело, има о себи. Јер, одлика је, ако се тако може рећи, превасходно модерне књижевне продукције да дело своју „поетичку подлогу“ освешћује *само* (у) *себи* — кроз поетички, чак и поетиколошки релевантне исказе у тексту.

Савремени књижевни критичар се зато налази у битно другачијој позицији од свог (традиционалног) претходника. Он више не може вредновати нити заснивати судове уз помоћ нормативног (или, нема разлике, нормативних) кодекса, изводити их из од вајкада признатог *разумевања* (традиционалне) књижевности као уметности. Критичарски сагледавајући и „вредносно схватајући“ свако остварење понаособ, он увек изнова мора разумевати књижевност и уметност уопште. Из тих разлога у критички метод продиру нова начела, и саставни део поступка, интерпретације, постаје, да тако кажемо, *битни опис* дела и онога што оно само (собом) говори.

Уколико имајући на уму управо изречене судове о природи захтева што их књижевна продукција поставља пред онога ко се њоме жели критички бавити, покушавамо говорити о новој књизи Биљане Јовановић, о роману *Пси и Остали*, неизоставно треба обратити пажњу на специфичан и веома индикативан говор овог романа самог (о) себи. У том случају издвојићемо, пре свега, следећи исказ главне јунакиње (она је и сасвим „драматизовани приповедач“): „Занимљиво је досадно“ (стр. 101). У овом исказу крије се својеврстан поетички „кључ“ дела, и он би, чак и да није изречен у часу када читалац већ живо у свести има већи део књиге, одмах упућивао у основне „механизме“ деловања овог прозног остварења.

Прво се раба, хотимично изазвана, битна недоумица: сугерише ли нам Лидија, како се зове главна јунакиња, у својој „исповести“ да је *оно што је занимљиво* досадно, или пак жели рећи да је *занимљиво оно што је досадно*? Двосмисленост приповедачевог суда, кључног за утврђивање „унутрашњих“ поетичких назора, открива два ступња настајања/развијања „литерарног механизма“.

Први смисаони извод значи у овом контексту негацију претходног (*повесног*) стадијума „занимљивости“: оно што је (*било*) занимљиво, (*сада*) није — досадно је. Потврду предложеног тумачења није потребно дуго тражити. Она се налази такође у једном исказу главне јунакиње, што осведочава њену књижевну (само)свест. У једној сцени, врло карикатурално и пародијски обојеној — то није занемарљиво! — Лидија ће (у виду приповедачко-ауторског коментара датог у загради) иронично приме-

тити „...тај досадни Достојевски“ (стр. 28). Однос према једном (*модерном*) класику, показатељ је односа према наслеђеним књижевним поступцима, јер од њих, дабоме, зависи ова врста „занимљивости“, односно „досадности“.

Доводећи наведене исказе у везу, добијамо суд који заправо наговештава свест о нужности одбацивања претходног, а тада, разуме се, и о нужности *промене* — потребу да се буде другачији, нов; та потреба, својствена модерној књижевној продукцији, опредељујућа је назнака обликотворности дела. Из онога што роман Биљане Јовановић *неће* да буде, ваља изводити консекутивна одређења онога што се у њој изграђеним/примењеним поступцима жели постићи. Зато ће приповедач у књизи *Пси и Остали* говорећи са подсмехом о неким покушајима разумевања књижевности, примерице, о психоаналитичком одмах на почетку дела (стр. 9), унапред дисквалификовати и осујетити свако настојање да се прича коју он казује покуша свести у оквире какве, по њему, подразумева или бар допушта „тај досадни Достојевски“, односно „рецептивни хоризонт“ његових романа.

Књижевну „занимљивост“, наравно, треба строго разликовати од прокажене забавности, па је, дакле, „занимљивост“ у овом случају тако рећи синоним за естетску делотворност — синоним у афективно обојеном приповедачевом идијалекту. Са „појетичког гледишта“ („гледишта уметности која се ствара, а не уметности која је створена“, како вели један теоретичар) са којег Лидија и говори, „занимљивост“ претходног „стилског периода“ у новим рецептивним условима, равна је досадном. Но, уколико смо читалачки „оспособљени“ одговарајућом предилекцијом да прихватимо такав суд и у њему видимо исходниште књижевног моделативног (под)система у делу, тада очекујемо да нам наратор, евентуално, саопшти и како он мисли надокнадити ранију „занимљивост“ које се (са стајалишта иновације) с разлогом одриче. Када то не би учинио, дело би било „препуштено“ непосредном самодоказивању, а тада је највећа могућност да читалац прекасно уочи, или уопште не уочи, „измењену“ поетичку подлогу, и у процесу читања „промаши“ онај „хоризонт разумевања“ што га дело само собом имплицира. Са друге стране, ако приповедач „заборави“ на своју наративну условљеност и препусти се образлагању обликотворних начела (то не мора подразумевати и рушење романескне илузије, ничим прикривену појаву ауторског гласа) онда пристаје на прилично „неугодну“ позицију: да доказује оно што се једино само собом може доказати. Јасно је да се главна јунакиња као приповедач суочава са апоријом које, рецимо и то, нису разрешене ни у неким од најпознатијих модерних романа.

Стога ваља истаћи решење виђено у исказу „занимљиво је досадно“: *двосмисленост*. Други смисаони извод исказа — да је (*сада*) занимљиво оно што је (*било*) досадно, нуди поетички релевантно одређење обликованих поступака којима ће се градити роман. Другачије речено, оно што је било схваћено као невредност, ствар „лошег укуса“ или стваралачке немоћи, доспева у жижу „диференцијалним осећањем“ побуђеног интересовања аутора. Велики проблеми, међутим, настају чим се својства оваквог књижевног уметничког дела покушавају позитивно одредити. Проклетство критике, немоћ њеног говора, понајбоље се очитује уколико треба говорити о новом, напосе модерном. Чини се као да одлике модерне књижевности тако рећи није могућно одређивати другачије него

ли наспрам „традиционалног“. Тада се са разлогом морамо упитати зар је модерно у ствари не-традиционално?

Пошто, кажемо, предмет „диференцијалним осећањем“ побуђеног стваралачког (ствараоачевог) интересовања доспева у „центар“, биће да ваља закључити како се, онда, раније налазио на „периферији“? Ово питање, срачунато на „лукавост“ формулације, има за циљ да подсети на увек инспиративне теорије руских „формалиста“; конкретно, на њихово схватање „књижевне еволуције“ као скоковитог смењивања „стилских комплекса“ према схеми „периферија“—„центар“, и обратно. Дакако, њихове радикализоване поставке доведене до крајњих конзеквенци брзо показују своју недостатност, и теоретичари „формалистичког“ опредељења доцније ће чинити значајне покушаје да их, колико им је то методолошко исходште допуштало, надограде. Наиме, ускоро су они у неку руку и сами увидели колико један овакав механицистички концепт мора бити једностран. У полемички заостреном облику, он је пренебрегавао врло једноставну чињеницу: пошто се нађе у „центру“, изврстан поступак, читав „стилски комплекс“, или *открива* своју раније *невидљиву* уметничку делотворност, дакле моћ да продукује естетске квалитете, или ту исту *стиче*. Руски „формалисти“ су били склони да, заслепљени психологизмом којим су њихова основна полазишта била оптерећена, не разликују ова два аспекта, односно да их сматрају једним те истим — *открити*, за њих је значило *стећи*. Управо двосмисленост питања да ли је *откривено* оно што се *стиче*, или је *стечено* оно што се *открива*, може у оваквом контексту бити поједностављени превод неизбежне теоријске недоумице. Међутим, речено још упрошћеније, описано становиште не пружа могућност да се на задовољавајући начин одговори зашто покрет „ка центру“ не прати, преко „стилског комплекса“ и његове „актуализације“, стицање уметничких вредности дела са „периферије“ (одакле „покрет“ полази) која их нису имала. Јасно је тада да се мора говорити о преобликовању поступака са-припадних новом „стилском комплексу“, тако што се унутар њега не врши само њихово *ново* „размештање“ него и контекстуално „измештање“, деформисање; стога немамо *преузете* (са „периферије“), већ *измењене* обликотворне односе и поступке.

Разуме се, ове су тврдње сувише упрошћене и сведене да би, у пуном смислу речи, вределе у таквом облику; но, оне упућују на незаобилазне проблеме и тематизују питања која поетички усмерено испитивање не сме испустити из вида. Отуда, резимирајмо претходне напомене следећим речима: „откривено“ мора *тек стећи* вредност, оно „замењује“ (претходно) али само бива — *измењено*. Враћајући се са оваквог мотришта роману Биљане Јовановић *Пси и Остали*, и његовој главној јунакињи, стојимо не пред питањем „шта је било досадно“ — на њега одвајкада одговарају неинвентивни критички духови, „критичари“ који нити разумеју књижевност, нити критику — већ пред питањем како је оно што је (било) „досадно“ постало „занимљиво“, те шта је то што је (сада) „занимљиво“.

Трудећи се да останемо верни до крајњих конзеквенци доведеном (необичном) критичком поступку — поступку изведеном из радикализованих методолошких опредељења назначених на почетку огледа — у прилици смо да потражимо изврстан број поетички индикативних исказа који крију одговоре на ова питања. (При томе нема места

приговору да је њихово тумачење у овом тексту својеврсна „манипулација“ њиховим значењем — контекстуално деформисање у њима „стабилизованог значења“ — јер све време рачунамо са њиховом симболичком функцијом.)

Најиндикативнији опис „обликовног механизма“ у роману откривамо у Лидијиним речима: „... на терасу, на којој је већ био пристављен велики казан (као у бајци); стрпала сам га унутра и кувала, све док вода (његова крв) није постала потпуно бела — каква чудесна алхемија —“ (стр. 53—54). „Он“ из наведеног текста, овде се има схватити као обезвређени „стилски комплекс“, мртво трупло некада „занимљиве“ књижевности. (То допушта и психоаналитичко тумачење ове секвенце.) Алхемија је збиља чудесна: видљива светлост најмање таласне дужине (црвена), најближа топлотним зрацима, биће обезбојена, „искувана“. Но, у ахроматском резултату не стоји одсуство светлости, већ светлост (бела); последњи парадокс јесте да она у себи садржи и црвену. То ће рећи да роман Биљане Јовановић полази од оне књижевности којој одриче „занимљивост“, деструира њене обликовне и поетичке образце, да би преобликовањем њихове „негативне деривације“ поново дошао у посед „занимљивости“. Овај ступањ одговара „стваралачком резултату“ деловања „литерарних механизма“ у равни одређеној првим смисаоним изводом поетичког „кључа“ романа.

Овде, међутим, морамо уважити и једну смислену примедбу: говорећи оваквим језиком (алхемије) крећемо се по несигурном и недовољно „обавезујућем“ пољу асоцијативног представљања, писма увереног у сугестивну моћ речи и њиховог алузивног спектра више но у могућност поступног логичког експлицирања. Само, питамо се може ли се о „алхемији“ уопште другачије говорити, а не треба заборавити ни условност одабраног поступка.

Тражећи следећу, примеренију „унутрашњу“ чазнаку, наилазимо на одломак из Веспасијановог — како адресанта назива Лидија — писма: „... њен унутрашњи склоп има шрафове који су видљиви и чујни у очима, на стомаку, а нарочито, нарочито, Лидија, кад хода — као механичка лутка; никада, у ствари, не знам шта се догађа док њена „осећања“ — она каже „емоције“, не почну да се гуше, да смрде, у интелектуализираним реченицама (...), Лидија, ја знам да ви нећете разумети, јер сте врло вероватно, врло слични мојој жени...“ (стр. 82). Истицањем сличности (продуженом у даљем тексту) између „ње“ и Лидије, те структуром номинације која изазива извесне двосмислености, оваква карактеризација битно добија на снази. Но, сада се поставља питање колико она вреди за главну јунакињу, а колико се односи на сам роман.

Веспасијан се у делу јавља тако рећи изван свих мотивацијских система везаних за свет књижевног уметничког дела. Он је, заправо, ни од куда дозвани *критички* дух који опстоји док не упути одређени број ефектно сročених примедба, а онда се губи. Његова писма чине „мета-ток“, ако се тако може рећи, романа, као што „слике“, тј. „приче“ из детињства чине „инфра-ток“.

Ове назнаке помоћи ће да схватимо специфичан положај наведеног исказа у структури романа. Он је *коментар* преко „ње“ упућен главној јунакињи и основном току романа, самом романескном изразу „главне приче“, будући да су „карактер“ јунакиње и природа романескног израза најтешње повезани — то условљава својственост „посредујуће свести“ наратора/главне јунакиње. Па ипак, не би се могло говорити о подударану ова два аспекта

текста (текстуалног јединства): да је романескни израз као непосредна само-карактеризација лика исто што и модалитет транспоноване „свести-за-нас“ јунакиње. Разлог за то ваља видети не у одсуству правог „тока свести“, него у „распољућености“ Лидијиног карактера. Један његов вид је онај што га описује Веспасијан, и он налази одговарајући (романескни) израз, односно, романескни облик „главне приче“ је њему подређен. Овај део њене фингиране „личности“ само је у привидном сукобу са приказаним светом и визијом, јер су предочени свет и визија управо „преломљени“ кроз њега, те се може рећи да је интерна опрека између њих својственост хомологности овог аспекта карактера и његове представ(ље)ности виђен са оваквог мотришта.

Други вид Лидијине контроверзне природе управо је у сталном сукобу са њим — значи да постоји и виши ниво опреке, права супротстављеност приказаном свету и њему сабразном романескном изразу. Тај други аспект њеног карактера не „доживљава“ романескни израз „главне приче“ као одговарајућу могућност (само)испољавања. Отуда је он продуктивнији покретач казивања — он уноси нејединственост у „главну причу“ која и иначе има „распршену“, „дестабилизовану“ или „раздешену“ структуру: поступак којим се то постиже може се условно назначити као „структурално декомпоновање“, с обзиром да се жели остварити тзв. декомпонована структура. Истовремено, он условљава оно самоиспитивање виђено као преиспитивање у Веспасијановим коментарима, а као под-испитивање у „сликама“ и „причама“ из детињства. Зато се овај вид Лидијине природе открива и наводи у наговештајима, контекстуалној продукцији значења.

Тај (романескно) „неизражени“ вид њене природе, дакле, носилац је раскола између јунакиње и наратора, пошто је функцију причаоца за себе „приграбио“ онај први „део“ њеног карактера. У том расколу раба се унутрашња критика романескног изразица — испољена како у „структуралном декомпоновању“ тако и у Веспасијановој карактеризацији Лидијине „видљиве“ природе. Из тих разлога, удваја се двострука обликотворна „игра“ — не само да ће се она исказивати као „двострука игра“ („видљиво“/„невидљиво“) романескног изразица, него се унутар дела овај критикује због „окошталости“ романескног захвата, артифицијелности, „неприповедне интелектуализације“...

И овај штурпи опис биће довољан да назначи о каквој структуралној сложености се ради. Управо према њеном вредносном еквиваленту, битно развијенијој романескној свести, обликовним резултатима и мноштвености квалитета, књига *Пси и Остали* надмашује први роман Биљане Јовановић *Пада Авала*. У том смислу развој дела овог аутора иде умногоме релевантним уметничким правцем.

Но, ту се јавља и један проблем везан за испољавање унутрашње критичке свести. Виђена у Веспасијановим „епистоларним коментарима“ и, евентуално, поменутом *инфра-току*, она доприноси усложњавању, структуралном богаћењу дела, док ни у ком случају не доводи у питање његову романескну организованост. Међутим, испољена у виду „структуралног декомпоновања“ она нужно нарушава јединственост дела — отуда и синтагма којом означавамо тај поступак. При том нема ни помена о некаквој традиционалној (или традиционално схваћеној) „епској“ кохеренцији; ради се о неопходној романескној јединствености организације — она мора постојати да би изван

текст био књижевно уметничко дело. „Структурално декомпоновање“ излази из равни изграђивања „растресите“, дисперзивне, дислоциране структуре и других нетрадиционално јединствених структурирања — појављује се као својеврсно „разглобљавање“ управо таквог устројства. Зато је необично блиско *разарању* структуралне основе, а то не постаје будући да продукцијом других уметничких вредности прикрива слабење устројства — појачава „естетску илузију“. Ово се понајбоље види у одлици на коју смо скренули пажњу — да се рушењем структуралних веза побуђује она контекстуална продукција значења у којој продукцији се испољава „невидљива“ Лидијина природа. Са друге стране, „кидање“ структуралних веза у роману *Пси и Остали* исто тако је проузроковано повременим очигледним стваралачким *немаром*, ако се тако може рећи, обликовним и приповедачким *нехатом*; тада се не ради о „структуралном декомпоновању“ него о де(стру)ктурирању романескне организације, што није безначајан недостатак. На овај потоњи случај могла би се односити примедба коју једна друга јунакиња упућује Лидији — „ти све те идиотарије размешташ како ти је воља“ (стр. 86), каже она.

Пошто већ романескна организација чију јединственост смо означили у одређеном смислу као модерну стоји на извешан начин на рубу дезорганизовања, то њено „структурално декомпоновање“ романескни подухват чини необично деликатним, захтева обликовну „перфекцију“ (но, уколико је романескни захват тежи, утолико је евентуални успех вреднији). Очигледне слабости виђене као, тако рећи, *намеран немар* у роману *Пси и Остали*, значе одвећ велико нарушавање нужне „перфекције“ да би се могло рећи како је Биљана Јовановић постигавши становите уметничке резултате, неке неоспорне вредности, достигла и онај ниво којим би ваљало бити задовољан.