

Ова научна монографија истовремено представља захвалност и дуг свим оним острашћеним и преданим драмским делатницима – писцима, критичарима, теоретичарима, извођачима који су се, не обазирјући се на мукотрпне и оскудне друштвене и историјске прилике и околности, трудили и изборили да се театар оснује и да опстане.

Јелена КОВАЧЕВИЋ

ШУМ ЛИФТА, ВОТКЕ И ИРОНИЈЕ

Џулијан Барнс, *Шум времена*, прев. Зоран Пауновић, Геопоетика, Београд 2016

Џулијан Барнс се у својим делима опсесивно бави аутентичношћу сећања у животу појединца (нпр. *Ово личи на крај*), али и колектива којем тај појединац припада (нпр. *Историја свећа у 10 1/2 поглавља*). Међутим, последњи роман, *Шум времена*, објављен и преведен 2016. године, испитује границе аутономије уметности у тоталитарним режимима посредством фиктивне биографије састављене од сећања руског композитора Дмитрија Шостаковича. Он је, за разлику од многих руских уметника, „преживео” Стаљинов режим, те је наслов романа многоме ироничан. Наиме, *Шум времена* је алузија на дело Осипа Манделштама, једног од уметника који нису имали (не)срећу да сачувају живот у време совјетске репресије тридесетих година прошлог века и тзв. „Велике чистке”, и Барнс кроз фрагменте из Шостаковичевог живота настоји да покаже да је понекад, у временима попут Стаљинове владавине, „бити херој било много лакше него бити кукавица”.

Роман прати три периода Шостаковичевог живота, названа „Један: на одморишту”, „Два: у авиону” и „Три: у аутомобилу”. Све три одреднице сугеришу *крейшање* и симболично упућују на затвореност совјетског друштва у време Стаљина, односно на прекоокеанска путовања авионом као судар са западном културом, коју је руски владар проказао као капиталистичко зло. Размишљајући о свом детињству, Шостакович се сећа летњиковца у којем је „соба од педесет квадратних метара имала само један малени прозор”, што је у овом роману метафора загушљиве атмосфере совјетске Русије, у којој су домети уметности и културног живота ограничени пропагандом и потребом да се стварају ангажована дела у сврху величања социјализма. *Малени прозор* је, у Шостаковичевом случају, љубав према музици дисидента Игора Стравинског, али ће током посете САД бити приморан да у говору који су за њега написали Стаљинови изасланици осуди Стравинског као „изгубљен случај”, односно

„морално отупелог” ствараоца који је издао идеале народне масе. С обзиром на то да је музика најаутономија уметност у односу на стварност, јер не упућује ни на какве постојеће објекте у природи већ зависи искључиво од сопственог *језика*, покушај да јој се наметну идеолошки оквири усмерен је ка *шкески* и *коншкески* који је прате. Наиме, забрана Шостаковичеве опере *Леди Магбей Мценској окруџа* праћена је новинским чланком под насловом „Пошетња уместо музике”, који умногоме подсећа на реч у оригиналном наслову Барнсовог дела: *noise*, те се композитор нашао у немилости поретка као творац аполитичне, бучне и збуњујуће музике која не служи народу. Опера која је претходних неколико година била слављена као истински израз совјетског напретка изненадно је окарактерисана као опасни преступ у односу на неписана правила *праве уметности* и изједначила је композитора са прогоњеним писцима: „Власт су одувек више занимале речи него ноте: писци су, а не композитори, били проглашени за инжењере људских душа. Писце су осуђивали на првој страни *Правде*, композиторе на трећој”. Шостакович се затекао у стању непрестане стрепње и ишчекивања, симболично окарактерисане мотивом *лифта* који, сваки пут кад зашкрипи, најављује потенцијалну опасност од „правде” која прогони и погубљује све неистомишљенике. *Звук* машине која шкрипи је један од *шумова* који се понављају у овом роману – на крају романа, Шостаковичева трећа супруга постаће квалификована управитељка лифтом како би помогла остарелом и болесном композитору да се вози истим оним лифтом пред којим је с несесером неколико деценија раније ишчекивао своје целате.

Биографска фикција је у последњих неколико деценија свеprisутан жанр како у светској, тако и у домаћој књижевности – код Барнса је пак све време јасно да се ради о литерарној конструкцији, те је од почетка присутна имплицитна нараторова наклоност ка композитору растргнутом између жеље да ствара *слободну уметност* и да себи и својој породици осигура опстанак у тоталитарном режиму. Стога, Барнсов роман је књижевни експеримент којим се конкретан живот претвара у кафкијанску параболу о односу појединца и моћи, о чему сведочи трагикомична епизода са Хрењиковим, човеком који се унередио јер га је Стаљин попреко погледао. Упркос томе, Шостакович или пак наратор, с обзиром на то да граница није увек јасна, примећује да човека не треба презирати јер је кукавица већ „због тога што своју срамоту прима с усхићењем” – Барнс овим романом настоји да осветли трагедију оних који нису имали среће или прилике да емигрирају из Русије те су били приморани да живе противно својим моралним и идеолошким убеђењима. Шостаковичева сећања описана су кроз низ фрагмената, често хронолошки удаљених, те је монтажа којом се Барнс служи супротстављена прустовском поступку асоцијативног низања сећања. Наиме, живот руског композитора сагледан је као збирка неколико кључних и низа свакодневних,

наизглед безначајних догађаја међу којима не постоји континуитет – сва дешавања концентрисана су око три кључне године, 1936, 1948. и 1960, када су му се различити изасланици Власти обраћали. Последњи део, „Три: у аутомобилу”, описује последње године Шостаковичевог живота у времену које је уследило након Стаљинове смрти, под владавином Никите Хрушчова. Наиме, упркос очекиваном олакшању након краха режима у којем су људи ноћу улазили у лифтове и нестајали, тзв. *веђешаријанска* власт наметнула је још већу одговорност прослављеном уметнику – натеравши да га постане председник Савеза композитора Руске Федерације, Хрушчовљева власт настојала је да пошаље поруку Западу да Русија више не прогања своје уметнике. Дестаљинизација је пак остарелог Шостаковича само подсетила да је требало умрети на време, док није био приморан да изда све уметнике којима се дивио кроз говоре и чланке које су за њега писали други, настојећи да спроведу латентно тоталитарни режим под маском слободоумља. Стога се чудни летњиковац са премалим прозорима враћа као кошмарна слика која, попут бројних затворених прозора, прогања композитора без обзира на актуелну власт: повест написана у *три сјава* растрзана је између *шума времена* и необузданих удараљки у делу *Леди Макбей Мценског окруља*, које ће га обележити као идеолошки неподобног.

Музика у *Шуму времена* присутна је и на плану композиције дела, с обзиром на велики број лајтмотива и репетитивност која је понекад на ивици да прерасте у гомилање општих места. Наиме, без обзира на вредност Барнсовог језика и стила, стиче се утисак да је подређеност наратива теми репресије над уметницима умногоне осиромашила приповедање и свела га на велики број флоскула некарактеристичних за енглеског књижевника. С обзиром на фрагментарну структуру, Барнс настоји да поентира на крају сваке реминисценције из Шостаковичевог живота, али то неретко звучи као непотребно истицање очигледног. Примера ради, комплексна Шостаковичева расцепљеност између потребе за стварањем и неопходности да то стварање усагласи са наметнутим правилима умногоне је поједностављена примедбама попут: „Сви су од њега увек тражили више но што је могао да пружи. А једино што је икад желео да даје била је музика. Ех, кад би ствари биле тако једноставне.” А „ствари” нису тако једноставне управо јер Шостакович *није* уметник који жели само да „даје музику” – они који нису правили компромисе са влашћу завршавали би као оригинални творац *Шума времена*. Шостакович се пак „ослањао на иронију” као једино средство одбране које допушта да се истовремено учествује и бива изван догађаја сукобљених са моралним, идеолошким или уметничким уверењима појединца, али питање је ка коме је та иронија усмерена – Власт је не разуме, као у епизоди са „социјалистичким тутором” који се чудило због одсуства Стаљиновог портрета на зиду руског композитора. Стога, преостаје утисак да се

„суптилна поруга у симфонији” не разликује од „пијаног просјака који скида панталоне и показује задњицу честитом свету”, јер су обе побуне личне и пружају краткотрајну утеху. Упркос незавидном положају који је Шостаковича приморао да у својим говорима клевета и осуђује многе уметнике које је приватно ценио, у *Шуму времена* је осетна Барнсова наклоност према свом протагонисти, те је често немогуће прецизно одредити да ли је неки фрагмент унутрашњи монолог или говор наратора. Читалац саосећа са Шостаковичем чак и онда када композитор издаје своја начела у име неке будуће, апстрактне слободе коју жели да освоји за своју музику јер, за разлику од Хрењикова, он своју срамоту носи скрушено, попут песника што је просио на улици са транспарентом на којем је писало „ПЕСНИК”. Напослетку, Барнс не даје одговор на питање које одзвања овим романом – *коме припада уметност* – јер, попут трозвука трију чаша с вотком на крају романа, „музика припада музици”, а звук звуку – и ништа друго не преостаје након смрти композитора.

Попут суптилне ироније у Шостаковичевим композицијама, трагична фигура Осипа Манделштама надвија се над *Шумом времена* као својеврсни коректив, подсетник на могућу судбину руског композитора да су околности биле другачије – да иследник који је требало да га осуди није и сам био осуђен на смрт у првом делу романа, или да је Шостакович одбио да осуди Стравинског и све дисиденте у говору у САД. Ипак, упркос одабиру теме којом Барнс покушава да осветли статус уметника и његове уметности у тоталитарним режимима, *Шум времена* не спада у његова најбоља остварења пре свега јер се неретко стиче утисак *већ виђеног*, односно поновљених мисли и општих места, али свакако завређује читалачку пажњу као другачија перспектива у односу на, Бочонијевим насловом речено, *оне који осипају*.

Дајана МИЛОВАНОВ

ПОГЛЕД НА ЗЛАТНО ДОБА МУЗИЧКОГ СПОТА

Петар Јончић, *Музичке сликовнице осамдесетих*, Службени гласник, Београд 2015

Збиља право чуђење изазива чињеница да се до сада ни теоријски ни практично нико од домаћих аутора није озбиљније подухватио изузетно атрактивне теме која је обележила најлепша сећања више генерација младих људи, као што је то учинио Петар Јончић у својој студији *Музичке сликовнице осамдесетих*, у издању београдског Службеног гласника из 2015. године. Као да је и кроз недостатак ваљане теоријске рефлексije овој револуционарној појави екранизације популарних музичких