

уморства сентименталности, јер је, бар према Михаилу Епштејну, „прошла кроз све кругове карневала, ироније и црног хумора, да би увидела властиту баналност и – прихватила је као неизбежност, као извор новог лиризма”. Аналогно томе, *нову наивност* – како то специфично за српску поезију деведесетих срећно формулише Тихомир Брајовић – врло индикативну и за Маринковићево песништво, ту обновљену лирску исповедност и отвореност ка песми и свету, користи као „лозинку, метафору за парадоксалну тачку ослонца у констелацији која је остала без ње”. „Метафизички патос”, образлаже Брајовић, „макар и огрнут иронијом, овде је прави садржај певања, стално раскривани стожер, понекад пренаглашен до сентиментализма који надомешћује немогућност увек једнако усредсређеног писања-бивања у самим стварима”. У таквој огледајућој матрици подједнако је и код Маринковића на снази метафизичка претензија песништва, док је гносеолошка наивност, као сфера посредовања, замењена пољем искуства, односно стваралаштва. А та наивност заправо је јединствена али протежна мудрост песничке егзистенције у вечитом сада.

Др Јана М. АЛЕКСИЋ

научни сарадник

Институт за књижевност и уметност, Београд

tiamataleksic@gmail.com

ТРАГИКА ЛЕПОТЕ, ДВОЗНАЧНОСТ ЉУБАВИ И АПОТЕОЗА УМЕТНОСТИ

Ранко Крстајић, *Узалудна лејоџа*, Српска књижевна задруга, Београд 2018

Романом *Узалудна лејоџа* Ранко Крстајић прави упадљив отклон од различитих модела најшире схваћеног фантастичног жанра својих ранијих књига: *Случај Ђосјодина Асимова* (1984), *Сенка у маџли* (1994), *Мартинов ѓрех* (2000), *Илузија* (2012), такође романескних остварења, и приповедачких збирки *Ноћи црног месеца* (1988) и *Мирис дивље руже* (2008). Такође сликар, с великим бројем самосталних и колективних изложби, Крстајић се свим наведеним насловима потврђује као писац искључиво књижевне фантастике, у широком типолошком распону „од поовских прича атмосфере и ирационалности, преко поетички стандарднијим начином остварених прича са елементима чудесног, ирационалног и апсурдног, до психолошке, ониричке и делиричне фантастике”, како то недавно примећује Марко Недић. Сравнимо ли, међутим, наведене типове фантастике са ригорозним теоријским одређењем Цветана

Тодорова, по којем се „фантастично суштински темељи на неодлучности читаоца у односу на природу зачудног догађаја”, нови Крстајићев роман удаљава се више од ма којег његовог претходног дела од наративног модела чисте фантастике, али се у њему, првенствено у равни приче и у профилима два женска лика, задржава извесна веза са психолошком фантастиком.

У роману *Узалудна лејоџа* фантастика је, дакле, потиснута у други план у корист тројства универзалних тема – Лепоте, Љубави и Уметности – као сплета принципијелних егзистенцијалних, сазнајних, естетичких и поетичких питања. У главном од три наративна тока, или, тачније, у средишњем од три концентрична круга романескне приче развија се, дијалогски и сукцесивно, естетичка и психолошка проблематика назначене тријаде. Актери дијалога, односно ликови романа, сачињавају прилично шарено друштво махом писаца и уметника, почев од наратора, који је и сам млађи писац, недаровитог и нападног песника Вебера, преко једнога младог, помало претенциозног *Криџичара*, такође младе васпитачице Маријете, до особене појаве главног јунака Макса, угледног романсијера, сликара Видака, Максовог најбољег пријатеља и Максове девојке Леоне, с неовдашњим даром суверене лепоте. Они се премијерно експонирају у возу Подгорица–Београд, у повратку са неког књижевног сусрета, а потом, у знатно проширеном саставу, неколико сезона настављају разговоре на седељкама у београдском атељеу нараторовог стрица, одакле их судбина одводи на различите стране: неког у Париз, неког у смрт, неког у париску психијатријску клинику, неког у манастир, оставајући понеког у истим стопама, доживотно.

На самом почетку приче, односно путовања возом – које у трећем наративном току добија важно симболичко значење – дешава се, истина, самоубиство једног младића скоком из воза, које се даље само једанпут помиње, послуживши примарно, кроз коментар о тајновитости његових узрока, уместо очекиваног подстицаја фантастичног или трилерског развоја догађаја, тек као мотивацијски инвентиван лакмус извесне психолошке предиспонираности Максовог лика. Али, такође, као врстан психоаналитички наговештај трагичног животног удеса главног јунака, потекао из сфере његове подсвести поводом запињања за шину и посртаја у тренутку повратка у воз са места несреће ради наставка путовања. (Сам Фројд у скоро идентичном случају даје за право сујеверном Старом Римљанину: „Ако је од тог подухвата одустао зато што се спотакао пред својим вратима, он је и апсолутно надмашивао нас невернике, био је бољи познавалац душе него што се ми трудимо да будемо. Јер то спотицање морало му је бити доказ да постоји нека сумња, нека противструја у његовој унутрашњости, чија би снага, у тренутку извршења, одузела снагу његовој намери.”) Тако наратор, односно писац, у очима читаоца дискретно наговештава животну судбину главног романескног

лика из перспективе сујеверне односно психоаналитичке мотивације блиске фантастичној, али не и истоветне са њом.

У централном, дијалошком наративном кругу *Узалудне лейоџе* неисцрпне су варијације претресања сваке од три сржне тематске категорије, од њиховог свакодневног баналног поимања до најтананијих естетичких, онтолошких и гносеолошких одређења. Тако се, на пример, када је реч о лепоти, најпре видно проблематизује стереотип о проклетству, трагици и демонском пореклу физичке лепоте, који се, истина, у целини не одбацује, што би противречило самом животном искуству, колико се одбацују његова медиокритетска објашњења, попут оног којег се држи плиткоумни Вебер, наиме – да „већина лепих жена мисле да заслужују *више* од оног што имају” па их неиспуњена очекивања одводе „у несрећу и пропаст”, и да „физичка лепота долази од ђавола” јер побуђује еротске страсти. Дијалог о лепоти распламсава се, даље, кроз низ најразличитијих питања – да ли је лепота релативна, да ли је лепота само у оку посматрача, могу ли сви људи да уживају у лепоти, да ли уметници владају лепотом или она њима, да ли лепота постоји изван овог света – и одговарајућих, кад наивних, кад инвентивних и интуитивних одговора. А ти су одговори, опет, углавном у дослуху са учењем познатих филозофа или естетичара, попут оног Хјумовог, да лепота није својство самих ствари него да постоји само у духу посматрача; оног Кантовог, да је лепо само оно што се допада без ма каквог интереса; и најзад, оног Платоновог, да је уметност бледа сенка аутентичне лепоте, те да се лепота и љубав изједначавају као *аисолуџино добро*, као *сам Боџ*. Потом се разматра однос људи према лепоти и *џријадносџи* лепоте. У првом случају један лик, Видак, тврди како се „људи плаше лепоте, своје немоћи пред лепотом, зато што јој нису дорасли”, или пак зато што их она, попут огледала, разобличује у њиховој ругоби, прљавштини и наказности. Када је реч о *џријадносџи* лепоте, исти лик вели: „Лепота не припада онима који је поседују него онима који у њој уживају”, док му Макс одговара да „лепота не *џријада* никоме”. Према његовом искуству, „она се само нуди, а ми смо они који од ње беже”. „Зато је Лепота увек сама и неиспуњена и сама себи довољна”, наставља Макс, „али *узалудна*. Њу могу да *џримеџе* и у њој да уживају само одабрани”. Дакле, *узалудна* лепота јесте она коју, осим по изузетку, нема ко да примети на достојан начин, да је уважи као вредност по себи, да спозна и прихвати недокучивост њене тајне, да је воли и узноси као такву пружајући јој прилику да се потврди према сопственој мери, а не према жељама и склоностима посматрача. Отуд је, у суштини, *узалудна* и *џроклеџа* лепота једна иста, с тим што узрок њене трагике у првом случају стоји до нас, *недораслих* посматрача, а у другом, традиционално, тобоже до оног ко ту лепоту поседује. У томе је Крстајићева великодушна корекција миленијумске фаме о коби и демонизму лепоте, коју приписује своме романескном

јунаку. Реч је притом, разуме се, о етичком искораку једног уметника при духовној опсесији мистериозним.

Дијалог о љубави такође обелодањује више елементарних али и оних тананих разликовања у одређењу свакако највиталнијег човековог осећања. Тако се као предмет разговора јављају заљубљеност и љубав, страст и љубав, патња и љубав, срећа и љубав, милосрђе и љубав, говор о љубави и љубав, као што се у том дијалогу не само сучељавају опречни филозофски погледи о феномену љубави, од идеалистичких до нихилистичких, него се афирмишу и неки парадоксално провокативни психолошки увиди, или псеудоувиди, који у ствари, поред осталог, појачавају температуру говора и живост дискусије. Идеалистичко поимање и идеалистички доживљај љубави, од сасвим наивног до суштински ирационалистичког става, испољава једино Маријета, која безнадежно воли Макса неком узвишеном љубављу коју чак не ускраћује ни његовој девојци Леони. Провокативно нихилистичко гледиште о љубави, као и о двама осталим темама разговора, доследно заступа *Колекционар*: „Треба волеџи, а не говорити о љубави, и писати љубавне песме. То је, напросто, изневеравање љубави... Ја ипак мислим да човек још увек није дорастао за љубав; нити је способан да воли; нити вредан да буде вољен... Људска трагика записана је у генима, а то је потреба човека да *буде вољен*, а не *да воли*; потреба да узима, а не да даје.” Својим негаторским, сиорановским радикализмом *Колекционар* узрокује корективне умереније погледе *Криџичара* и подстиче Видаково скептичко поимање алтруистичке стране љубави, чиме овај јунак – можда само подсвесно, а писац сасвим функционално – ставља на испит емотивну партнерску везу између Макса и Леоне, и то на сеанси којој Макс не присуствује. Отуд, у старту Видакове тираде о „*недостатаку* љубави”, Леона не пита случајно, него зато што се несвесно осећа прозваном: „Да ли ми живимо да бисмо некога волели, или да би неко волео нас?”. Прави, идеални одговор требало би да буде на првом делу њеног питања, а стварни одговор је на другом његовом делу, као што се види из претходне Видакове реплике поводом младића самоубице: „Да је он истински волео, наставио би да живи – *да би волео*.” Тако, међутим, у овом роману воли, и живи, једино Маријета, у непоколебљивом уверењу да је „љубав једини смисао нашег постојања”. А то, очигледно, али безуспешно и са трагичним исходом, покушава и Макс, за разлику од његовог пријатеља Видака, који му преотима Леону подлежући *пошребити да буде вољен* и *да ужива у лепој*. „вапају за изгубљеним Рајем и очајничкој жељи човека да се *враћује кући*”, како то сам каже, и истовремено смисао живота види помало конфузно – „не у љубави”, већ у човековој „потреби да воли и да буде вољен” – а саму љубав, опет, опажа као „виши принцип, закон по коме се све дешава” и „облик постојања и трајања у вечности или етар кроз који путују наше душе”.

Краћи део дијалога о уметности тиче се савременог стања у тој духовној сфери, са нескривеним аутопоетичким импликацијама, док главни акценти расправе стоје на принципијелним питањима природе уметности, односно на њеним онтолошким претпоставкама и, нарочито, на нашем доживљају уметности, али и на њеној сазнајној супериорности над свим осталим видовима људског духа. Полазећи од класичне представе да је сврха уметности у уживању, неки традиционалистички настрорени ликови – *Критичар* и адвокат Мишел, на пример – замерају савременој уметности да више није *огледало светиа*, већ да је постала више забава него уметност. Време у коме живимо створило је, по њиховом мишљењу – од којег се, изгледа, ни сам писац нарочито не дистанцира – *поштрошачки* и *деструктивни дух* у којем је уметност постала скоро безначајна и непотребна. Крстајић притом, чини се, једнако устаје против уметности као друштвене наруцбине идеолошки и културолошки препарираног рецепијента и против неких видова неоавангардне деструкције под окриљем безграничне постмодернистичке произвољности. Једно од битних начелних питања текућег дијалога јесте питање доживљаја уметности, при чему се даје изразит примат емоцији над разумом, емоционалности над рационалношћу, већ и с обзиром на то да су емоције, а не разум, и кључни инструмент уметничке спознаје тајновитости и загонетности самог света: „Оно највредније што је Бог дао човеку то су управо емоције. (...) А уметност је непрегледно море емоција”, каже Видак, па ју је, отуд, битније осетити него разумети, јер се ионако уметност не може до краја схватити па стога ни дефинитивно протумачити. Јер, уметност није само загонетка и тајна него, у ствари, *чудо*, како то на једном месту истиче сам Макс поентирајући тиме свој шири увид: „Само уметност има моћ да унесе магију у наш оскудни духовни живот, у нашу духовну пустињу.” Уметност је, дакле, једина магична сила кадра да окрепи клонуле човекове духовне снаге и озари његов духовни простор, и да му, тиме, свет и властити живот у њему учини ако не привлачним, оно свакако подношљивим. И најзад, Крстајићева апотеоза уметности врхуни се у специфичности и супериорности њене сазнајне улоге. „Само уметност, дакле, има моћ да осветли суштину бића и да је покаже онаквом каква је она заиста”, чврсто верује главни јунак Крстајићеве *Узалудне лејоше* Теофил Максимовић Макс, писац којем је управо то осветљавање суштине и смисла личног и општег постојања – у ствари, суштине лепоте, љубави и уметности, као највиших животних вредности – највећа и најважнија животна опсесија и основна сврха његовог књижевноуметничког позвања.

Иза првог наративног круга Крстајићеве *Узалудне лејоше* обавештенији читалац лако ће препознати тематску и наративну матрицу неколико познатих Платонових дијалога, с том разликом што теми и статусу филозофије у Платоновим дијалозима одговара тема и статус

уметности у Крстајићевом роману. То нарочито важи за *Гозбу*, која према теми љубави и лепоте, ситуацији, духовном миљеу и ликовима, добија својеврсну књижевну реплику у првом наративном кругу Крстајићеве *Узалудне лејоџе*, али и за *Хиџију већеџ*, у којем је првенствено реч о лепоти, као што се у десетој глави *Државе* говори углавном о уметности. Али подударност се не огледа само у темама већ, неретко, и у идејама, тако да проблем „односа метафизички лијепог и конкретно лијепог” (Данко Грлић), на пример, један од три главна проблема Платонове естетике разрађен у *Гозби*, добија својеврстан литерарни ехо у Крстајићевом роману. А такође је очигледна и аналогија по улогама између неких протагониста *Гозбе* и неких ликова *Узалудне лејоџе*: Сократ – Макс, по сувереној речи; Федар – Видак, по комплементарности са претходном релацијом, Агатон – нараторов стриц, по гостопримству; Алкибијад – *Колекционар*, по антагонистичкој настројености. Но, Крстајићеви романескни ликови нису само заговорници одређених идеја и ставова, као што је то случај са протагонистима Платонових дијалога, они су такође психолошки и карактеролошки индивидуализовани књижевни јунаци и јунакиње тривијалне, ироничне, апсурдне или трагичне животне судбине, што је у првом наративном кругу само наговештено а у два следећа допуњено и заокружено.

Иако кроз основни, дијалогски ток сасвим прегледно експонира тему, атмосферу и ликове, Крстајић у другом наративном кругу предузима специјално узајамно обасјавање ликова у њиховим монолошким партијама, што је интелигентно и врло ефектно решење које романескној причи *Узалудне лејоџе* прибавља континуитет, дајући њеним ликовима посебан волумен и дубину. Тако нас, већ на почетку, Видак информише о Максовим и сопственим утисцима поводом самоубиства младог путника из воза снажно наглашавајући тај мотив. У свом другом оглашавању Видак са стидом евоцира прву, и дефинитивну, пукотину свога и Максовог пријатељства, говорећи о своме криомичном интимнијем гесту према Леони, који са запрепашћењем примећује и Макс. У следећем јављању Видак извештава о свом последњем сусрету са Максом, на дан уочи његовог самоубиства. Последњи пут Видак се јавља из манастира, више потресен него скрушен грехом који је учинио према пријатељу, предан покајничком сећању, чиме се окончава и његова и романескна прича. И то је његова, Видакова, верзија приче о Максу и Леони, посредно, и о себи самом, прилично адекватна његовим погледима о лепоти, љубави и уметности којих се држи у својим дијалогским исказима.

Маријета, у неколико монолога, осветљава, у ствари дивинизује Максов лик говорећи о својој љубави према њему, а тиме се и сама видно психолошки пројектујући као лик који се, у безусловној оданости свом идеалу, одликује ирационалном постојаношћу личности: „Он је тај кога би[х] чекала целог живота, макар га никад и не упознала.” Унапред

спремна, ако тако мора да буде, да „сањаријом о стварности замени саму стварност”, Маријета се том решеношћу да на *неузвраћену љубав*, уз све подразумевљиве патње, одговара све већом преданошћу Максовој несвакидашњој појави, а потом и успомени на њега, потврђује као егземплярно уверљива књижевна инкарнација идеје да су смисао живота и суштина љубави оличени у потреби да *волимо*, а не у потреби да *будемо вољени*. „Она је живела само да би волела”, каже један други романескни лик о њој, па отуд, по свом духовном профилу, оживљеном на суштаствено хришћанској идеји руског књижевног порекла, Крстајићева Маријета представља редак, ако не и сасвим усамљен лик у савременој српској прози. Поврх свега, Маријетин лик употпуњује и један њен парапсихолошки доживљај: онострани сусрет са Максом у коматозном стању у часу његовог самоубиства, што – уз Леонино доспевање на психијатријску клинику и њено тамошње понашање, предочено у првом наративном кругу – и овом Крстајићевом роману, доминантно оствареном у наративном проседеу класичне психолошке прозе, прибавља извесне типолошке сигнале фантастичког жанра.

Интимну психолошку драму раскида између Макса и Леоне предочава у два наврата Огњен, споредни лик са седељки код нараторовог стрица, док студиозно расветљавање природе њиховог односа, као и општих карактеролошких црта Макса, Леоне, Видака и Маријете, обавља у више јављања један много важнији лик, означен као *Кришћичар*. У његовој интерпретацији – која није далеко од нараторове, а веоватно ни оне самог аутора – Леона је, на пример, сушта супротност Маријети. „Леона није волела никога. Она није *умела да воли*”, вели *Кришћичар*, на једном месту, и наставља: „Леона је налазила истинско еротско задовољство само у томе да у другима буди жудњу и пожуду, уместо да и сама доживи неку страст.” Отуда, сматра овај посматрач, ни она у ствари није никада била вољена, јер су сви, па и Макс, уместо ње, волели њену лепоту, чиме се осећала повређеном, не схватајући, међутим, да за своју лепоту није заслужна она сама, већ Бог који јој ју је дао, и Макс, који је њен дар, *њену уметност*, самосвојно култивисао. *Кришћичар* суптилно увиђа сву противречност Леонине емотивно-еротске ситуације која ју одводи у пропаст: она од мушкараца очекује оно што сама није у стању да им пружи, а када је очекивање изневери, она се свети, напуштајући једног за другим. Ако Леона оставља Макса „зато што је није волео онако како је она желела – као жену, а не као уметничко дело”, Макс се убија не зато што мисли да више није вољен, као што вероватно чини онај младић из воза, нити зато што не може и даље да воли одбеглу девојку као што ће Маријета доживотно да воли њега, па и мртвог, већ он диже руку на себе зато што му је Леониним бекством ускраћена могућност да даље ради на своме ремек-делу – на предавању Леонијој лепоти и њеном даљем култивисању, као своме највишем уметничком

позвању. Јер „за њега је само уметност, али уметност као *смисао и айсо-луџина лејоша* била важнија од самог живота”, а тај губитак „није била патња која оплемењује и уздиже – него *смисао живоша*”. Мотивација Максoвог самоубиства није, дакле, ни идеалистичка ни нихилистичка, већ је оснажена двома његовим кључним особинама из реда извесне метафизичке аксиологије. Прво од тих својстава јесте да је „Макс био човек *друге врсте*, другог кова”, човек којега, чисто андрићевски, „нису занимале саме ствари, него неки апстрактни и недокучиви узроци којима се те ствари покоравају” и који је „уживао у неким другим световима, у нечему што ми нисмо разумели”. А друга би мотивација била у Максoвом наглашеном перфекционизму: „Ону перфекцију коју је тражио у својим књигама *изграђивао* је управо на Леонином лицу, на њеном телу и у њеној души”, па је и отишао „зато што није успео да *додирне* савршенство којем је тежио”. Али *Критичар* не искључује ни сасвим супротан узрок Максoвог самоубиства, везан такође за његов перфекционизам, настављајући: „Није? А можда и јесте; ко то зна. Можда је зато и морао *да оде*.” Обе су могућности заиста једнако вероватне, јер обе подједнако воде губитку животног смисла сваког перфекционистички настројеног духа, уметничког поготову.

Трећи наративни, тачније – исказни круг Крстајићеве *Узалудне лејоше* чини драматични, лирскометафизички интонирани пролом суицидног нагона због губитка животног смисла. То је, у ствари, графички посебно обележен, разломљен и, колажно, композицијски инвентивно, то јест значењски функционално – из унутрашње перспективе главног јунака – интерполиран аутоцитат једне пишчеве ране поеме, моћно надахнуте, чини се, у духовном хоризонту и симболичком регистру Василија Розанова. После сваке наративне целине са доминантним Максoвим ликом искрсавају, у симболичком својству тока његове свести, егзалтирани лирски фрагменти са сликама наглог сећања, непосредне перцепције и блиске трансценденталне антиципације путника-самоубице, који у својим предсмртним тренуцима „у дубини душе осећа[м] ону слободу коју само неузвраћена љубав може да пружи”. Отуд се у својству најфреквентнијих, односно завршних мотива у тим сликама јављају воз, пејзаж и брзина кретања, односно метак, слепоочница и светлосна брзина; први, као симболи самог живљења – пуноће, привлачности, пролазности, најзад, пустоши самог живота, али уз подједнаку чежњу за идентификацијом са релативним и апсолутним, са пролазним и непролазним: бити онај што пролази и бити оно што стоји и поред чега све пролази; и други трио мотива, као узбудљив предосећај „једног великог *нишџа*, али не као ништавила, него чисте свести у којој – све што постоји – постоји само као могућност, као нешто непојамно, што још нема смисла ни имена”. Нема сумње да је овде посредни чиста, иако неизвесна, есхатолошка визија Крстајићевог романеског јунака, односно,

с обзиром на порекло интерполираног текста, баштињена визија самог писца. Надојене идејама и сензацијама најразнороднијих доживљаја постојања, све те колажне партије веома сугестивно оснажују Максво предосећај измицања и недостижности смисла његовог сопственог живота и уопште његов трагични доживљај егзистенције. Истина, са јасно упитном завршном есхатолошком визијом.

По садржинској равни – густом, слојевитом тематском језгру са егзистенцијалном актуализацијом естетичке проблематике, по духовним и психолошким предиспозицијама главног јунака и неких пратећих ликова, и најзад, према примарним значењским импликацијама – *Узалудна лејџа* Ранка Крстајића јесте истински самосвојан роман о уметнику међу разноврсним варијацијама тог жанра у савременој српској прози, али и у неким много већим националним књижевностима прошлог века. Ово поготову, узму ли се у обзир новија поплава аутофикцијских остварења и захуктала хиперпродукција метафикцијске рециклаже. Из три предочена наративна круга новог Крстајићевог романа поступно се, на укрштају пресудних животних доживљаја четири романескна лика, заокружује прилично стереотипна, иако донекле удвојена, несрећна љубавна прича, са ретким фантастичким сигнаlima досадашњег стваралаштва овог писца. Међутим, оно што тој причи, као и новом Крстајићевом роману у целини, прибавља чар привлачности, несумњиву књижевноуметничку релевантност и самосвојну издвојеност у контексту јесу два изразита својства. Прво је мирноћа, зрелост и поуздана, нијансирана аналитичност, кад новелистички интроспективно кад, опет, есејистички интелектуално оријентисаног приповедачког гласа главног и свих осталих ликова-наратора, али и несвакидашња прецизност опсервације и оригинална сликовитост њеног језичког израза. Други чинилац високог уметничког домаћаја овог романа, поред инвентивног композицијског склопа, јесте архетипска утемељеност његових главних ликова – Леоне, Маријете и Макса – у идеалном, апсолутно необичном доживљају примарних личних дарова и највиших сопствених вредности – лепоте, љубави и уметности.

Марко ПАОВИЦА