

уочавајући у њему присуство естетског и тиме, баш као и писци-репортери пре ње, доприноси ширењу књижевног поља. Кроз полемику са релевантном књижевно-теоријским литературом и адекватном употребом методолошких поставки, Жаклина Дувњак Радић на јасан, логичан и прецизан начин разграђује и анализира конститутивне елементе овог жанра.

Научница закључује да је кључан доказ естетског у путописној репортажи „изражена субјективност”, те ћемо, како доликује, текст закључити цитатом за који ми мислимо да је суштина ове студије, односно ауторкиних увида:

Црњански је у свом објашњењу „Суматре” парафразирао Аристотелову мисао: „Кад смо будни имамо сви исти свет, а кад сањамо сваки свој!” Читање новинарских путописа прворазредних писаца међуратног периода у српској књижевности изгледа управо тако: у већини случајева то није упознавање света који су они посматрали путујући у улози репортера већ сањарење њиховим идеалистичким очима о том свету, понекад обележено њиховим чежњама и уметничким заносима, понекад у знаку великих претензија. Њихова субјективност и лични став први је и основни покретач новог и аутентичног естетског поимања света и времена.

Треба и додати да *Естетика путописне репортаже*, колико доприноси науци о књижевности толико и шири хоризонте поимања књижевно-теоријске литературе увидима који се не могу узети само као последица адекватне обраде теоријске литературе, а могу се ишчитати из посебне динамике предочавања чињеница и приказивањем „драме” процеса литераризације, односно естетизације путописне репортаже, оличене у сукобу између литерарних и журналистичких елемената који синтезу налазе управо у жанру којем је студија посвећена.

Мр Емилија ПОПОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске студије
emilijapopovic996@gmail.com

ПЛОВИДБА КОНЗАРХИЈСКИМ ХОЛОГРАФОМ

Томислав Османли, *Брод. Конзархија*, Агора, Зрењанин – Нови Сад 2022

Дистопијски замишљен роман Томислава Османлија (1956, Битољ), *Брод. Конзархија*, настаје 2016. године, те шест година касније његов превод са македонског језика потписује Сашо Огненовски. Да роман пројектује једну другачију, футуристичку стварност социо-економске

заједнице тоталитарног, „конзархијског” система *Брод и Обала*, указује пише одређење текста као холографа. Наклоњен драмској књижевности и уметности стрипа, Османли ниже специфична поглавља-слике, чиме остварује обресе метатекстуалне везе са кључним јунаком романа, Слободаном Савиним, креатором холографског, мултидимензионалног стрипа. Уметник укотвљен у језгро негативне утопије, у наслагама пресахлих речних корита новог доба, реконструише некадашњи живот и тиме писац остварује континуитет у тематизацији прошлости која у његовом романескном опусу бива у комплексном виду развијана. Роман *XXI* (2009) испитује обећану стварност почетка новог века на широком простору, притиснуту ехом ратних збивања од Балкана до Америке и Авганистана, проблематизујући заблуде и непролазност прошлог, док романом *Иза ујла* (2012), иреално бивају стопљени свет мртвих и свет живих, античко доба и виртуелна стварност краја XX века, у окриљу НАТО бомбардовања 1999. године. Овога пута, Османли на изванредан начин дату заједницу лишава боје локалног друштвено-политичког усуда, настојећи да вртоглави цивилизацијски код ентузијастичног прогреса и наметнутог манира свеопште лакоће живљења уобличи у фикционални свет једне заједнице као амалгама „саливене и неодвојиве хармоније, што јесте резултат апсолутног, колективног и анонимног власништва, израженог у јединственом тржишту акција”. Технолошки напредак доведен до крајњих консеквенци у еклатантном бодријаровском симулакруму, Османли смешта у 2039. годину. Поред жанровског искорача и промишљене стилске иновативности, одлука да конзархијски устројен свет смести у не тако далеку будућност, структурира једну доследну и постојану тематско-мотивску нит, као и симболику Уробороса која заокружује прва два Османлијева романа, а која се постепено откључава и у *Броду. Конзархији*.

Кроз испресецану нарацију, Османли исписује приче о становницима једне конзархије (конзорцијума насталом у простору некадашњег тржног центра), чије судбине јесу укрштене, али се фрагментарна форма текста успоставља као сугестивна индикација сепарације и самодовољности појединаца, који пак живе у „општеприсутном, надпредметном, анонимном, акционарском власништву и стварности”. Роман почиње самоубиством председника одбора конзархијске берзе услед акционарског неуспеха, те бива предочена вредносна матрица једног система у коме јединка опстаје само уколико сваки вид незадовољства буде преображен у оптимистичну илузију. Попут јунака бајке, становници конзархијског света се са лакоћом крећу кроз простор и све њихове жеље чаробним симулакрумским помагалима бивају задовољене. Једна од конзумената хармонично устројеног света јесте Татјана Урова, секретарица врховне личности, конзарха Карана Великог, која манипулише својим „его-дизајнираним” телом, да би у коначном исходу извршила

потпуну идентитетску метаморфозу. Татјана, међутим, ступа у додир са стрип дизајнером, те први пут спознавши осећања која нису искључиво технолошка сензација, уочава нестабилност сопствене природе. Сегменти преиспитивања и носталгичне загладаности у прошлост припадају Слободану Савином који испод „бутафорије” конзархијског амбијента уочава просторе детињства. Његов лик прати специфична самосвест текста будући да провејавање патетичности бива потез којим се указује на трагичну дискрепанцију позиције лирски обојеног јунака и дехуманизованог поретка коме и сам припада. На темељу запуштеног простора, он ствара стрип под називом „Авгејев дом”, активирајући тако митску матрицу, по којој Савин попут Херакла настоји да изведе подвиг очишћења, омогућивши рекама да продру у наталожени отпад. У тренуцима враћања у прошлост и детекције поремећаја у систему коме припада, поглавља постају опширнија, што нам сугерише промишљен приступ структурирању романа, јасно видљивом и у специфичном лингвистичком аспекту његовог стила.

Приликом употребе англицизама, неологизама, конзархијских кованица колоквијалног помодног „ингдониш” језика, Османли се одлучује за симболичан графички потез у виду курзива датих речи. Кроз такав дисконтинуитет протока текста, аутор наглашава неприродну позицију језичких израза који још увек нису постали интегрални део ткива текста, самим тим и неприродност тако именоване стварности. Антропо-ономастика конзархије не препознаје име Југо, како је именован син стрип дизајнера, а које потиче од деде Југослава. Његово име као одјек некадашње државе, додатно усложњава асоцијације:

Управо је отац Слободана Савина био уверен да је, наиме, због тог богатог *синкреџизма* и њених предности, та држава и пропала под навалом испровоцираних *ејнофилејизама*, још на самом крају прошлог века.

Кроз Југов лик уочавамо уплив Османлијевих претходних романа уроњених у рефлексiju ишчезле југословенске епохе. У сва три прозна дела фигура оца обликована духом прошлог, сучељена је синовима новог доба, што писцу омогућава вишеструку критичку перспективу. Сини одлазе у трагању за бољим животом, што је у суптилном виду остварено у Југовом одласку у другу конзархију „где се слободније лети”. Југу, „Сребрном летачу” (још један омаж стрипу), у лету на левитирајућем скејтборду придружује се Злата, чији је стари „јузернејм” Мегленска, те Османли именованем по Светој великомученици успоставља дубок симболички потенцијал њиховог сусрета и одласка. Писац сугерише читаоцима да топлину изазвану кроз додир са Златом, Југо није у стању да дефинише, јер појам душе није уврежен и њиховој лексици, док је управо путовање душа кроз време, окосница романа *Иза ујла*. Духовна

димензија благо дотакнута у овом роману, управо зато и јесте ефектна, будући да фокус сатире бива усмерен на институционализовани облик религијске праксе сублимисан у мултиконзархској Самосталној Ортодоксној Унијалној цркви, на челу са „хиперепископом”. Хумор неретко провејава у настојању цркве да на највишој позицији Брода изгради катедралу „Месијанског растеривања среброљубаца испред Храма”, што оспорава Брукселска еуропеална централа наметнувши једнаку присутност свих конфесија. На тај начин бивају отежани кораци за улазак Конзархије *Брод и Обала* у нови еуропеални круг, чиме Османли актуелизује своју значајну тему односа балканских простора и Европе.

Конзарх Каран Велики, односно, Славен Пакански, коме позиција моћи претпоставља идеолошку веру у конзархијску стварност и дозвољава услишење свих прохтева, освешћује ненадокнадивост прошлости, те га постепеним развијањем лика Османли приближава Савином, који за њега дизајнира вишедимезионални стрип предконзархијског периода. Његова супруга Софија Паканска, поборница „необотокса”, својим гротескним прикривањем старости, сублимира идеју привида и аморалности на којој почива конзархија, те њеном насилном смрћу бива убрзан ритам романа у смеру свеопштег демаскирања. Урушавање система лажи, самоиницијативним одласком Паканског у димензију прошлости, не доноси другачији поредак. Антон Пољаков, „бисексуални бирократа” у пратњи Јан Урова, новог Татјаниног обличја и „новог борца за пуни баланс између сва три пола”, преузима матрицу претходног владања те суштинска промена не постоји. Усамљени уметник Слободан Савин затвара роман свешћу о димензији властито створене илузије као јединог сврсисходног отпора „естетици конзархијског оптимизма”, испод које обитава дубоки мрак и незадовољство. Воде његовог стрипа „Авгејев дом” једина су нада да је прочишћење, барем у илузорном виду, лично осмишљеном, ипак могуће.

Уколико се осврнемо да наслов романа *Брод. Конзархија*, уочићемо тачку која прави спону са чињеницом да брод не плови. Одлазак Паканског у илузију прошлости дешава се у тренутку освешћења да оријентир животне пловидбе јесте свест о причи сопствене прошлости. Непрепознат у дискурсу хиперреалности, предконзархијски свет, похрањен је у муљу речних корита, чиме се отвара низ питања свевремености, али нарочито конкретне савремености. У оквирима своје аутентичне поетике, Османли приступа једном литерарном експерименту, створивши тако конзархијски поредак контраховане стварности садашњице; стога не чуди његова романескна опомена, оглашена смештењем у блиску 2039. годину.

Успешност холографског експеримента, тачније, пажње вредног савременог македонског романа Томислава Османлија, огледа се у чињеници да промишљеном приповедном стратегијом може бити отворен

плодоносан простор тумачења. Конзархијска дистопија је „иза ула” временске тачке у којој Османли исписује роман, стога нас изнова подсећа да иза тог, увек изненадног угла, може чекати брод којим се не плови, а да пловидба јесте властита прича.

Нина В. СТОКИЋ

ДОБРА И ЛОША ВАТРА

Милица Шпадијер, *Ново гробље*, Контраст издаваштво, Београд 2022

Друга песничка збирка Милице Шпадијер знатно је промишљенија и организованија од њене претходне, три године раније објављене *Шар-џланине*. Иако се Милица Шпадијер песнички формирала још у првој књизи, *Ново гробље* представља органски наставак њене поетске еволуције. Хумор је бриткији и ефикаснији, референце су суптилније и сврсисходније, а контраст, и у појединачним песмама и између њих, је заострен. У том смислу је *Шар-џланина* „старо гробље”, збирка-музеј, и обимом и опсегом тема ограниченија. Ново гробље стога није само топос већ је и аутодефиниција нове збирке.

Сам по себи, наслов је оксиморон и управо због тога он је и више него адекватан. Милица Шпадијер у читавој збирци синтетичне инвентивност и традицију, садашњост и прошлост, свакодневицу и сећање. Централна песма *Новој гробље*, „Аутобиографија”, хумористична је сублимација бројних дихотомија збирке. Подељена на четири циклуса, уводну и завршну песму, што представља новост у односу на *Шар-џланину*, „Аутобиографија” припада трећем, насловљеном „Послови и дани”. У четири римована дистиха грађена по принципу контраста, Милица Шпадијер нуди кључ за разумевање читаве збирке.

Први дистих, „Ја сам страшна жена / Вечно уплашена” дефинише лирског субјекта. То је једна *сџрашна* жена, при чему се епитет првенствено треба схватити фразеолошки. Она не изазива страх већ је борбена и стамена, иста она жена која би „кад бих хтела / могла да подоји медведа” („Мече”, *Шар-џланина*). У *Новом гробљу*, она је још страшнија. Док хода шумом, њу нападају вук, орао и медвед („Шума”). Међутим, она је на њих отпорна. У уводној строфи храбро декламује: „Поштујем само насиље / И верујем у љубав / Или обрнуто / Стално заборављам”. Чак је и њој нејасно одакле потиче њена снага. Она суверено брани своје ставове, себе назива „Динамитом” („Даје се на знање”). Њен желудац је „прешао 30 година” и „све је могао да свари / До јуче” („Мали оглас”). Тај „несварени” дан, упале очи, мршављење и смрт драге особе, Милицу Шпадијер није победио. Читав књига је рвање и мирење са њим.