

ВЛАДИМИР ГВОЗДЕН

НОВОСАДСКИ РОМАН И УРБАНА НЕЛАГОДНОСТ (СЕДАМ НАПОМЕНА И ЈЕДНА „ОПОМЕНА”)*

1. *Друґосїї ґрада?*

Реторика књижевне критике се наводно или заиста променила: некада се искључиво говорило да књижевност описује град, а данас се једнако срећно тврди да она пише град и да он њу пише, чиме је замућена јасна граница између стваралачког субјекта који влада искуством и прегледности и савладљивости објекта којим се он бави. Било како било, док читате поједина књижевна дела осећате како се град неумољиво уписује у наша тела и у наше душе, понекад остављајући бразготине на њима, или их пак украшавајући, додељујући им улоге и смисао.

Чињеница је да је град, нарочито после искуства модернистичког романа, парадоксално извориште литерарних дискурса: сматра се непоетичним, али се често показује како је најпоетичнији од свега. Град је израз типичног двојства модерности: он је, с једне стране, простор слободе и стваралаштва; с друге стране, њиме влада идеологија *bourgeoisie* – која производи главни ток, али и дисидентске елементе. У модерној метрополи се откривају генеративне границе друштвених промена, јер она присваја безмало све функције друштва, већину популације и најјаче екстреме технолошког, комерцијалног, индустријског, уметничког и интелектуалног живота.

* Рад је резултат истраживања у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности” (бр. 178005) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Град је истовремено опасан и усхићујући и писци су се могли или повући из њега у пасторалну фантазију, у сигурност света легенди и историје, или храбро уронити у урбани хаос – а можда су то само две стране једног те истог путовања. Град је метафора модерног света, али и конкретно место на којем писац може да игра двоструку игру: самим присуством у граду верује да је супериоран у односу на оне којима се обраћа, он их просвећује, показује своју модерност, али је у исто време супериоран у односу на град јер може да се измакне, да посматра брзину, фрагментацију, осипање и хаос, а да сам не буде захваћен њима. Уосталом, град сам представља логичну позицију за таква удвајања: град је, као што се види у многобројним литерарним примерима, уређени хаос, организована врева, убрзање комбиновано са строгом геометријом. Све у свему, модернистичка уметност има посебан однос према модерној метрополи у њеној статичној улози музеја културе и динамичног оквира за стварања нових техничких средстава и изразите социјалне, етничке и културне хетерогености. Сећање једног човека више није довољно да подари смисао физичком окружењу. Град постаје поприште кинодраматике, нека врста филма снимљеног људским оком, или данас сочивима стотина камера које нас окружују и прате.

Ако, дакле, књижевност не може да умакне граду, да ли то значи да она у граду истински, аутентично живи или само ствара некакав лажни свет? Однос економије и класичне прозе је сломљен и настоји изнова да се успостави кроз интересубјективне мреже социјалних језика које сведоче о губитку заједничког хоризонта. Модерно писање настоји да изврши неку врсту насиља над језиком и над формама друштвеног живота које би требало да промовише. Ако се изузму поједина одушевљења техничким средствима и модама, савремени свет је за писце по правилу псеудо-свет, а димензије њиховог проблема са садашњошћу играју важну улогу у текстуалности. Но нема одговора ни на питање шта је другост града. Књижевност одавно не пружа визију утопије која би била некакав не-град, али нужно се бави „читањем” и „писањем” града. Новина и промена својствена је градском окружењу, које се, како каже Леонардо Бенволио, мења брже од човековог срца и већ дуго не представља утешну заштиту од пролазности људског искустава. Како приповедати у сенци такве нелагодности?

2. Уљез на асфалту

Чини се да је утопија умрла са генерацијом о којој се приповеда у роману Ласла Вегела *Мемоари једног макроа* (1967). То

је опора и апокрифна слика Новог Сада из угла студената, а уверен сам да би данашњег читаоца изненадила њена актуелност. То не значи да се град у последњих тридесет и пет година није променио, нити указује на вечно враћање истог, али је очигледно да су слични изрази сексуалности, скучене материјалне околности, свеопшта униформизација, медијске манипулације и криминал део (и) наше свакодневице. Вегел је написао смелу књигу непристајања и причу о свету друштвене и урбане лажи једног поретка, који је на концу толико апстрактан да одговара и овом данашњем граду, јер су жигови које разбацује по телима и душама препознатљиви управо онолико колико их доживљавамо као неумитне. Вегела не занимају велике приче, већ феноменологија свакодневице и животна иманенција.

Форма је такође занимљива: непоправљиви усамљеник, главни јунак и приповедач Буб, иначе студент књижевности са друштвене маргине који се издржава тако што, уцене ради, кришом фотографише сексуалне односе једног инжењера са тинејџеркама, бележи своја сећања по данима у недељи (без година), и то чини нередовно, тако да се јављају празнине у искуству и писању. Овим вештим поступком се растеже време и оспорава конзистенција мемоарског дискурса, који је овде додатно замрачен непрецизним, отрцаним и распаднутим језиком и синтаксом на рубу званичног. Форма се повремено мења, нарочито када јунак-приповедач добије писма од пријатеља или пријатељице који су напустили град. Велика тема романа, који је и својеврсни прилог социологији града, јесте сексуалност – у свеопштем сивилу, она је једина истинска потврда егзистенције, што најбоље дочарава интелектуалну и духовну провинцијалност. (Чехов је сматрао да је основна одлика провинцијалног градића чињеница да је копулација најзанимљивија делатност његових житеља.) Реч макро је метафора, јер је овде реч о самоподвођењу као самообмани, а Вегелов роман добро дочарава такву фасцинацију унутар урбане жабокречине, обележене проституцијом сиромашних девојака обузетих легитимним обећањем бољег живота. Роман о одрастању тако постаје прича о песимизму и апатији младих без одговора на питање шта учинити и шта не учинити: „Нисмо у стању да се побунимо, јер смо уверени да је све већ изгубљено.”¹ Приповедач би „казнио оне младиће и оне девојке који данас не чине све онако како су замишљали када им је било четрнаест-петна-

¹ Ласло Вегел, *Мемоари једног макроа*, прев. Александар Тишма, Матица српска – Просвета, Нови Сад – Београд 1986, 65.

ест година, који су прерано одрасли, постали озбиљни, који хоће сувише рано да умру. Који су данас већ прљави, јер су одрасли.”²

Лајтмотив романа је русоовски дискурс о „чистим људима”. То јесте морално позитивно, али остаје неодређено шта то значи бити чист. „Замишљали смо сами себе као сунце *на изласку*. Сећаш ли се, баш ти си то рекла? Хоћу да кажем то да, ђаво би га знао зашто, али нисмо остварили судбину коју смо очекивали. Остварили смо, верујем, сасвим друкчију”, бележи приповедач Буб.³ Иако би неко рекао да је реч о социјализму, долазимо овде до важног момента који потврђује раније наведену дијагнозу о актуелности романа. Наиме, насупрот чистоти налази се потрошња као једина могућност испољавања аутентичности: „Знаш шта још можемо чинити? Можемо да мењамо кошуље, панталоне, капуте, можемо да мењамо цуре и собе. Е па ето ти шта значи бити чист.”⁴

Који су корени незадовољства Буба и његових пријатеља у урбаном новосадском окружењу? Уништава их флуks од којег су отуђени, корени незадовољства су фаустовски – прогони их нелагодност у култури, чиста празнина, сиромаштво, недостатак личне историје, бесперспективност, искљученост и осећање неприпадности. Град је услов незадовољства, али роман као да изнова афирмише познату тезу о немогућем свету као руководећем начелу политике: боље је пропасти у покушају остваривања немогућег, него истрајавати у слављењу постојећег.

Урбани улез, нихилистички макро је у једном тренутку пожелео да умре урбаном смрћу на широком асфалту булевара: „Ако једном морам умрети, волео бих ту да се изврнем. На Дунав на пример не смем ни да помислим. Досадна ми је финоћа, женственост воде. Асфалт – то је нешто сасвим друго. На асфалту још може да прсне варница са човековог тела.”⁵ Иако презентује варљиву и дезоријентишућу топографију, Вегел уверљиво отвара перспективу губитка, која је потрајала све до почетка нашег века, и остала, као што ћемо видети, својствена касније писаним романима о Новом Саду. Међутим, као што је видљиво у поменутој слици варнице, писац верује и у обликотворност града, у слободу урбане егзистенције која, лишена наметања споља, долази одоздо, са асфалта.

² Исто, 73–74.

³ Исто, 61.

⁴ Исто, 144–145.

⁵ Исто, 76.

3. Ујорни щейшач

Петнаест поглавља *Књиџе о Бламу* (1972), водећег романа о новосадској пролазности, тематизују ишчезавање једног света, света новосадских Јевреја који су пре Другог светског рата играли важну улогу у животу града, а централни описани догађај је злочин мађарских окупатора који се догодио у јануару 1942. године, познат као Новосадска рација. У *Књиџи о Бламу* остварена је прича о трагичној судбини новосадских житеља, и о једном преживелом, захваљујући конвертитству, Мирославу Бламу. Он је припадник старог света, који се осуо и који се више никада неће вратити (то је свет који по много чему личи на средњоевропски свет који је описан у роману *Пещчаник* Данила Киша, објављеном исте године). Роман започиње приказом једног знаменитог новосадског здања у којем, почетком педесетих година, живи главни јунак. Ми пратимо његов поглед на непосредну емпиријску стварност која потом прераста у мешавину топографије и меморије, преплитање непромењене материјалности градског окружења и јунаковог сећања на његове покојне становнике. Како то да град, насељен људима, није нестао заједно са њиховим нестајањем? Како се остварује симболички поредак града?

Рекао бих да је заправо главни јунак *Књиџе о Бламу* егзистенцијална, когнитивна и морална немоћ, али и стид који такву немоћ прати. Оличење те немоћи, Мирослав Блам је утучен и стиди се противречности, неистоветности са собом у времену, подељености у раскораку. Он није ни мртав ни жив, већ води „лажан живот”, „полуживот”, „привидан живот” у „хомолошком врту”, јер је доживео и преживео метаморфозу, споља невидљиву а изнутра снажну. Као учесник у тешко разумљивом, неумитном *процесу*, које се догодио, али се у његовој свести непрестано обнавља, он је осуђен да надживи стид, јер људски аргумент је немоћан у дехуманизованом свету, али не у имагинарном далеком свету, већ у непосредном свету једног града, који сам ствара и у којем је осуђен да трага за утехом због сопственог (не)деловања како би освојио и одбранио право на живот овде и сада. Зашто се нешто десило баш тако како се десило, а не некако другачије, с обзиром на то да, када се осврнемо око себе, видимо да живот нуди многобројне могућности и сведочи о мноштву могућих путања и опција? Зашто једни умиру, други живе, а трећи преживљавају? Шта је узрок необјашњивог пораза? Ко у друштву дели карте судбине? Ко одлучује? Има ли свет уопште смисла? Има ли истине, и ако је има, како је, и коме, саопштити? „Откуд му снаге? Како може да седи мирно међу занетим слушаоцима који у

клубама бивше синагоге распредају, уз подстицај свирке, ситна, лична осећања, донета из безбедних станова, из окружења својих, поштеђених породица? Како не викне, не крикне своју друкчију, праву истину?”⁶ Након ових реченица следи „музичко” финале романа у којем Мирослав Блам, лутајући улицама, призива смрт како би превазишао стид.

Симболички поредак града предочен је кроз снажне слике. *Књиџа о Бламу* припада искуству расцепа, и то расцепа који настаје између жеље и могућности да књижевност буде надређен, виши облик разумевања света и града (наравно, *Ономе коџа се ѿо ѿиче*, како гласи наслов романа Рејмонда Федермана), и да, као таква, потврди неумитност нелагодног прелома појединачног/општег, ћутања/говора, непознатог/познатог, егзистенцијалног/естетског, присуства/одсуства. Типска ситуација је следећа: с једне стране је обећање живота, изазовни узбудљиви урбани свет који пуноћу носи у лепоти (љубави, музици, плесу...); с друге стране је сурова непосредност света оличена у страдању, ускраћености, насиљу које не спроводе лутке од папира већ људи попут нас. Над овом пукотином расли су плодови који су хранили писца у једнакој мери у којој је он неговао њих. Главна тежња је да се створи *књиџа* тако што се властитост проширује до пуцања како би се приближила изгубљеној, али жуђеној општости. Град је све већи, све је мање заједништва; може ли постојати књижевност довољно велика да прекрије амбис настао између личног и општег?

4. Порцеланска ушџеха

Тања, нараторка романа Владимира Тасића *Киџа и харѿиџа* (2004), рођена је у Новом Саду, одрасла је са оцем у атмосфери коју ни сама не може јасно да одреди: „Када размишљам о својој породици, ја, строго гледано, не размишљам. Ређам слике и утиске. Обично се, као у неком филму, у кадру појављује реч ’лудаџи’, која се у почетку односила на мог оца али је временом обухватила читаву генерацију, или две.”⁷ У средишту одрастања јунакиње, о којем нам сама кроз селективне епизоде приповеда, налази се отац, „неуспешни проналазач”, кроз чије ставове су дочарана општа места једне културе, бившег света, а по којима је, рецимо, Тања „најлепша на свету”, „осим оне мале из *Флещденса*”.

⁶ Александар Тишма, *Књиџа о Бламу*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988, 231.

⁷ Владимир Тасић, *Киџа и харѿиџа*, „Светови”, Нови Сад 2004, 17.

Наравно, огледална слика је само део склопа аутоперцепције јунакиње, њене сексуалности, играња улоге жене која привлачи, односно, она је део симулације која би заиста била савршена само када је не би разарала снажна ауторефлексија. У једном важном слоју, роман је елегична прича о кобном расту меланома самосвести код Тање, о ширењу сазнања о оцу, мајци, прецима, сопственом граду, пријатељима и свету, онако како га ткамо у властитим изолованим, али и посредованим, свепрожимајућим представама. Раст корозивне свести праћен је опсесивним познавањем митова, митских прича, које су, наравно, већ дуго лишене првобитне улоге у времену и простору, али које су вид придавања тренутног, локалног смисла деловању. Уз то, позивање на митске приче у постмодерном свету је опомена упућена брисању људи, светова, сећања у времену и простору. Роман је саткан од гласова, од социолекта, од већ-казаног, бивши светови дочарани су кроз брујање језика, кроз симболе и стереотипове, митове кратког домаћаја, променљиве таласне дужине мњења и сећања. Али та страна романа, та презентност историје, у смислу да садашњица највећма обликује наше доживљаје минулог света, може да носи ведрину, чак и смех што потврђује постојање у времену и простору.

Роман је прича о младим људима, тридесетогодишњацима, људима који су напустили свој град када се он већ променио толико да је један од могућих светова потпуно ишчезао, а други још није настао. Како наћи своје место у савременом времену и простору? Лиминално живљење чини се, у једном тренутку, јунацима *Кице и харџије* као најбоље решење, односно живот састављен од прича, од исповести, од музике, од одјека митова, психологије, историје, астрологије, филмова, популарне културе, научних знања. Тазићеве Новосађани трагају за аутентичном, животном емоцијом у дубини океана што се скрива под пеном друштвених улога, кружења информација, ружичастих сензација, неонских спектакала, свеопште конкуренције, свеприсутних реторичких замаха. Кроз Тањине речи, они не пристају на нагодбе које веома добро уочавају у граду за који су некада мислили да је њихов: „Можда је неком требао још један тржни центар, још једна продавница витамина и купаћих костима, бутик обуће украдене из складишта шкарта на аутостради Падова–Удине, туристичка агенција у коју нико никада неће крочити, возила паркирана крај контејнера, смрад ужеглог уља у ком се ваљају тортиље и панцери, још једна црква у којој се може купити окајање и симулирати најдубља духовност, још једна ћеле-кула, још једна месара и банка. Месаре и банке, приметила сам, увек иду једна уз другу.

Папак и Мајкрофајненс. Привредна банка и Гавриловић. Шта то значи? Шта то, побогу, значи, та одвратна формула исписана на кожи града као скаредна једначина између крви и новца, меса и кредита, клања и камате?”⁸

Приповедајући, поред дочаравања површине флукса савремености, нараторка повлачи паралеле бесмисла у једној временској вертикали страха, која се читава у судбинама совјетског научника Лава Термена (*Пет*) и њене баке (*Два*), што служе да илуструју не толико немогућност бекства из историје, колико презентност историје, безизлаз из времена-простора савремености, варљивост алтернатива, беспомоћност пројекција како ка прошлости, као виду еманципације, тако и ка будућности, као носиоцу разрешења. У трагању за бољим светом остаје само наглашено индивидуална, маргинална нада нараторке, нада коју не може да подели ни са ким, и која може наћи место само у финалу романа, који је заправо, у приповедачкој инверзији линеарности, његов прави почетак (поглавља у роману се крећу од броја 10 до броја 1): „Зато није немогуће надати се да ће једног дана... Једног дана. Када дође и прође велика киша коју сам призивала; када сибирски гавран заврши своју суморну гозбу; када се Хугин и Мугин врате Одину, Меркуровом северном брату, и проговоре истим језиком; када буде уредно пописан инвентар мегамаркета свирепости, када од увојака Електре остану само прах и перут; када Марс буде далеко од Земље, Плутон поново крене ретроградном путањом, а Ија, највећа од свих луталица, након стигне кући и заузме своје место у плесу Јупитерових сателита, уз Метиду, Европу, Калисту и Ганимеда. Тада, тог далеког дана, неки други витезови, плешући и пребирајући по космичком сметлишту које остаје за нама, можда ће пронаћи ово писмо, читати га, тумачити га, и рећи, не без извесног чуђења које је моја радост, моја порцеланска утеха: 'Необични људи живели су на овом тако обичном месту'.”⁹ Варљива, крхка утеха за површност и цинизам савременог света је, поред пријатељства младих људи што је довело до перформанса „Клио и Терпсихора”, још идеја да би једног дана могао да постоји свет који ће се овом, нашем свету чудити, онако како што се чудила Тања у детињству када је од свог деде први пут чула израз: „очи су огледало душе”.¹⁰ Више фигуративна него дискурзивна, *Киша и харџија* је болна и тешко сварљива прича о савремености, јер утеха за овај

⁸ Исто, 23–24.

⁹ Исто, 267.

¹⁰ Исто, 24.

свет могла би да дође из тешко замисливог другачијег света, који помало личи на замишљену творевину ренесансних чаробњака, саздану стапањем вере и знања.

Киша и харџија нам тихо казује да нада није у нужности, већ у томе да ће свет лажне нужности себе освестити тек када прихвати контингенцију изненадног чуђења. То је прича о потреби да се припада, да се, макар кроз слутњу, одговори на питања који је ово свет, какви све светови могу да постоје, како се они међусобно разликују. Зато се иза фигура романа, иза меланхоличног ритма слогова, иза судбина јунака, иза флуksа информација и слика, јавља нешто сублиминално, нешто што читаоца одводи, у једном варљивом, парадоксалном, неухватљивом и недељивом тренутку, до чуђења које се јавља тек онда када митови више нису само приче.

5. *Свет и књига*

Роман *А ако умре пре него што се пробуди?* (2009)¹¹ зрео је плод дуготрајног рада Ђорђа Писарева на приповедачкој вивисекцији односа између самосвесних и напредних знања о могућностима књижевности и здраворазумских категорија стварности, егзистенције и конвенционалне друштвености. Укратко, реч је о причи која нам, кроз занимљиве гротескно-хуморне обрте и поенте, поставља питања о природи стварности, појединца, љубави, смрти. Године 1999. или 2009. (то намерно остаје двосмислено), јунак романа, по занимању романописац, у кризи у којој га је напустила страст за животом, одлучује да напише тоталну књигу. Себе, међутим, затиче како хода улицама града који је некада био Нови Сад, а баналан одлазак на пијаци прераста у духовиту фантазмагорију у којој се препознатљиви аспекти времена и простора, као и људи који их насељавају, урушавају како би, као у некаквом лабораторијски контролисаном литерарном експерименту, били створени неки други људи, времена и простори. То је прича о свету у којем се времена стапају како би се дошло до ефекта утопије везаног за историју каква је могла бити – негде између писања и дописивања, између плуралитета интимних светова и обрисане друштвене, урбане, економске позадине за радње које предузима субјект.

Поред јунака-писца и његове супруге, јавља се повремено иронични „свезнајући” приповедач који хоће додатно да покаже

¹¹ Ђорђе Писарев, *А ако умре пре него што се пробуди?*, „Агора”, Зрењанин 2009.

како су се наративне конвенције уселиле између писца и света. Роман, а не само његов наслов, почива на парадоксу, јер „непоуздани” писац мора да покуша да поврати себе, али и свет као простор у који се уписује његова књижевност која је, иронично, истовремено свемоћна и немоћна. Крај приче означава, попут краја каквог образовног романа, јунаков повратак у „најбољи од свих могућих светова” – дакле, у наш свет који, ма колико се чинио недокучив и опасан, остаје једини свет, јер наше жеље и пројекције остварујемо у њему, укључујући и саму идеју о постојању бољих светова. Премда најпре жели да попише свет, нестале новосадске куће, улице, тротоаре, путеве, лирски јунак-писац окончава трагање тамо одакле је почело: у свом стану и код своје драге, али доспевши до граница конвенционалног, до граница говора – до љубави и смрти, чији се стварни садржаји не могу свести на њихове језичке описе.

У питању је уметност инверзије, успела наративна металепса, повест о преласку из једног света у други – што је поступак на који је постмодерни роман обратио значајну пажњу у жељи да укаже на данашњу моћ у креирању виртуелних светова, која је заправо наличје актуелне немоћи да истински делимо један једини свет. Врлина Писарева је што, за разлику од већине савремених писаца, не прихвата лаж о постојању повлашћеног и зајамченог места књижевности, писања и писаца, већ настоји да нам, и стилски и тематски, објасни да за то место морамо да се боримо тако што ћемо свету најпре рећи да. Роман, између осталог, препоручује сатира на рачун распрострањене натуралистичке малограђанске илузије да је истинито баш оно што смо у стању да прилагодимо сопственим претпоставкама (уместо да их мењам).

Писарев је створио виртуалну књигу која трага за путевима до стварности (као скупа представа и прича) и стварног (као личног настојања да се ослободимо представа), укључујући елементе фантастике и покултурних нарација, али и племениту тежњу и могућност књижевности да ненаметљиво ствара боље светове, да лирски дочарава пролазност и да трага за тачкама преображаја у граничним дискурсима љубави, сна и смрти.

6. *Траума и транзиција*

Иако је у овом тексту превасходно реч о новосадском роману, занимљиве су ипак, када је реч о nelaгодности, и нити које се плету у другим жанровима. Фрања Петриновић је у збирци при-

поведака *Траума* (2009)¹² одабрао да пише *стичајне леџенде*, чиме спретно одређује временски и просторни, али и поетички оквир приповедања. *Траума* због тематског јединства и поетичке кохеренције носи у себи наговештај романа; у рецепцијској равни, то значи да се књига чита у једном даху, као литераризована збирка вињета из непосредне стварности. Оквир је савременост обухваћена познатом, сада и потрошеном, али не превладаном метафором „транзиција”, којом означавамо прелаз из управне у тржишну привреду, али и прикривамо многобројне људске судбине коју она, као особени биополитички тоталитет, прождире. Транзиција, разуме се, није само економска категорија, нити је економија аутономна, већ се под окриљем тврдог биополитичког знака одвијају најразличитије судбине за које остајемо слепи управо због снаге механизма у које смо укључени.

Наравно, може се поставити питање зашто би књижевност била заинтересована за овакве процесе? Одговор на то питање једноставан је: зато што је „транзиција” тоталитетска неман која се не одражава само на право на рад, висину плате, марку аутомобила, квадратуру стана или некакве споља видљиве симболе благостања. Транзиција, иако хоће другачије да је представе, има биополитичку моћ, јер условљава не само наше радно окружење, већ и начине на које употребљавамо слободно време, конзумирамо уметности, учествујемо у општој економији жеље. Укратко, ако га већ сасвим не контролише, она свакако мења начин живота. Зато транзиција има суштински значај за књижевност која неће да буде уметност јефтине утехе и да остане слепа за деобу чулног која се одвија овде и сада.

Стога је одмах потребно рећи да је главни утисак после читања Петриновићеве збирке прича да је он успео да изрази нешто што је веома тешко изразити, па чак и да проговори у име оних који су осуђени на ћутање. Приповедање је изненађујуће непосредно, јер не настоји ружноћу живота да надомести естетиком лепог. Петриновић је у томе доследан, па је тако саздао изванредан вид бедних „Даблинаца”, који су у ствари, случајно или намерно, свеједно је, Новосађани и Новосађанке чији се живот одвија кроз призоре насиља и апсурда: „Шта ће остати од свега? Какве успомене на ово време, на овај град?” У питању је својеврсна феноменологија савременог зла, али не оног које би припадало великим причама о политичкој, војној, економској доминацији, већ зла

¹² Фрања Петриновић, *Траума: стичајне леџенде*, „Адреса”, Нови Сад 2009.

које је међуљудско, које је плод случајних сусрета, испољавања беса због чињеница саме егзистенције.

„Јунаци” *Трауме* су робови времена уроњени у незнање, сукобе, грешке, прогоњеност, кривицу – али они су пре свега жртве људи који немају ни осећаја ни смисла за сагледавања просте чињенице да је други човек исто тако људско биће као и они сами. Петриновићеве приче су успела картографија апсурдног простора мржње обележеног тешко објашњивим, али свепрожимајућим насиљем кроз које „свет” прождире „човека”, иако остаје неразјашњено питање кривице – зло долази до људи и споља, али често га и они сами нежељено производе због недостатка свести о другоме. У ствари, можда је, као што је још декламовао Волтер, најтежи злочин онај који чинимо из незнања, али уверени у сопствену исправност и честитост.

Иако је ова збирка иманентно социологична на заиста успео начин, то није њено главно својство; главна врлина је вештина којом Петриновић приповеда, начин на који открива своје „адуте”, поступак којим излаже феноменологију насиља и глупости. Он се, наиме, креће од документаризма, публицистичког стила, преко хуморних тонова, поступка тока свести, до алегориског дискурса, чиме се постиже ефекат симболизације судбина које нам делују тако блиско и обично, мада су, требало би признати, често неоправдано проглашене недостојним књижевног представљања. Приповедач је резигниран, меланхоличан, далеки рођак онога што је успео да утекне из китових чељусту како би нам испричао повест о пропасти једног брода.

У роману *Алмашки кружоци лечених месечара* (2011),¹³ жанровски опорој и прилично депресивној критици транзиције под фирмом *неуравнотежених хроника*, разочарани приповедач Фрање Петриновића приповеда о рашчараном свету. У овој књизи је приказан свет „без жироскопа” који се састоји од реда невоља, реда недаћа, реда невоља, недаћа, невоља... Шта „морални реликт” има да каже, односно шта има да каже онај који тврди да није приповедач већ казивач књиге? Што оправдава његов библијски солилоквиј? Оправдање је јасно и изворно припада модерној књижевности: маргина нам говори о средовечним јунацима који, после свих наших падова у блато историје не могу више да контролишу своје животе; један писац и његов ужи круг пријатеља је деведесетих, а нарочито после преломног априла 1993. године, постао трајно сувишан, а то је касније докрајчио „разбојник

¹³ Фрања Петриновић, *Алмашки кружоци лечених месечара: неуравнотежене хронике*, „Академска књига”, Нови Сад 2011.

капитализам”. У центру књиге је насиље, које је анонимно, неконтролисано, скривено и, што је најгоре, лицемерно. У извесном смислу, ова књига је комплементарна *Киши и харџији* Владимира Тасића, с тим да се овде ствари посматрају „изнутра”, а не „споља”, из перспективе повратника из емиграције.

Роман се приповеда кроз стратегије контрастирања митоманских и реалних садржаја наших новосадских живота: мит о граду Новом Саду као мирном и просперитетном наспрам урбане стварности насиља и сиротињства; бујање пролећа у априлу 1993. насупрот ширењу насиља на улицама града у том истом раздобљу; идеали у које јунаци верују наспрам „идеала” једног утилитарног времена; свет раскоши Татарског брда насупрот реалности Футошке пијаце; Тацит, Сенека, Хорације и Тиберије насупрот нашим савременицима... Јунак овог романа је град без илузија, који се само случајно зове Нови Сад, а на чији рачун је изречено много огорчених речи; у најбољим тренуцима читалац ће осетити бруј социолекта који се претвара у симфонију. Култура у модерности нивелише све, а Петриновићеви „априлски демони” трагају за начином како да се прикаже разлика – то јест, оно незванично и прећутано. За сваку је похвалу што је идеја аутсајдерства наглашена и на плану израза, јер роман употребљава достигнућа такозване „просторне форме”, а такво нелинеарно приповедање у наше време не кокетира са тржиштем, ако већ није и сасвим прогнано са полица књижара. За мој укус, озлојеђеност приповедача превише подрива моћно књижевно средство – иронију. Шта би било, када би о том истом свету, или његовим аспектима, приповедао, на пример, очарани приповедач? Мислим да би тиме горкохуморна иронија, која је иначе можда најбоља страна Петриновићевог романа, још више добила на снази. Овако имамо солилоквиј који у себи садржи извесне амбиваленције спрам сувишних људи, јер и овде је проблем требало већма да настаје кроз приповедање, а не да оквир за (не)деловање јунака буде од почетка задат.

7. *Космичко јаје*

Роман Слободана Тишме *Бернардијева соба: за ѓлас (конїтраїенор) и оркесїар* (2011)¹⁴ има упечатљив почетак, наслов првог поглавља *У љусци* поетичан је и двосмислен на начин који наговештава занимљиво штиво. И овде је главни акценат,

¹⁴ Слободан Тишма, *Бернардијева соба: за ѓлас (конїтраїенор) и оркесїар*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 2011.

слично као и код Фрање Петриновића, стављен на ја–ја комуникацију. У питању је још једна повест о сећању субјекта, што укључује и породични угао у којем је отац оличење крутости и дисциплине, док се мајка преудала за неког хипика када је приповедач био десетогодишњак. Лајтмотив је прича о Бернарду Бернардију (1921–1985), познатом хрватском дизајнеру. Бернарди је постао протагониста приповедачевих снова и заправо његова фасцинација (или пре фантазам) у равни пројекције симболичког поретка. Уосталом, опис наводне Бернардијеве собе је пун противречних осећања, али јесте нека врста „празног места” приповедачеве егзистенције. Вероватно је то место плод пишчевих жеља и логике приповедања, мада је остало нејасно шта је проблем ове прозе: приповедач Пишта сам каже да није ауторитет као његов отац, да није нарочито уредан, односно да се, рецимо, у пубертету месецима није купао; због страха од самоће окружен је људима који су, попут њега, „понижени и увређени” (премда би се пре рекло да су то љубимци, али и љубитељи моћи који су пали са трона), али он сам живи у олупини старог мерцедеса која се налази испод његове зграде (дакле, опет је побегао у самоћу које се боји).

Приповедача прогони сећање на једну давну возњу Јадранском магистралом у којој се десила саобраћајна несрећа, о којој он мало зна, али на коју га непрестано подсећа шкољка мерцедеса у којој живи. Не воли да учи, али воли да размишља; има своја одушевљења, као што су вештичарење, врачање, окултизам и, изнад свега, уметност. Ово јаје из љуске не воли себе, а често је чак себе замишљало као неког другог, па је чак пожелело да промени свој бесполни пол. У првом, дужем и успелом делу романа, приповедач јесте и није свестан своје истине, он би уистину желео да се узвиси, али некаква сидра, којих је полусвестан, вуку га надоле. Велика промена долази нагло и то је још један од многобројних прошлогодишњих „богова из машине”: Пишта мора да се исели из стана, и сада је његова највећа преокупација где да смести Бернардијеву собу. Тада се волшебно појављује мајка, и обавештава га да је тата умро, после чега следи не претерано убедљива реинфантилизација приповедача. Приповеда нам космичко јаје на таласима океана, које ће завршити у полицијском притвору из којег ће га избавити мајка, а његов пређашњи свет бива обрисан гумицом, како би се он обрео у неком сасвим другом свету. У последњем поглављу анонимни приповедач саопштава биографију Пиште Петровића, што је поступак познат из *Мртвих душа*, само што је овде више понављање већ казаног, него разоткривање главног лика (опет карактеристичан проблем са карактером који није готов, већ настаје пред нама).

С једне стране, треба подвући оно највредније у роману: приповедач је намерно површан, што заиста звучи свеже на српској прозној сцени пуној шалвивија, свезналица и судија. С друге стране, на тренутке ми се учинило да је наводни неконформизам заправо прикривени конформизам и да је бивање уметником алиби за заштићену грађанску егзистенцију. Није ли он ипак лепа душа у духу Достојевског која, док дискутује о моћи, политици и лепоти, не рефлектује да је део сопственог проблема? Насупрот општем мишљењу да је Тишма глас аутентичне мањине, може се поставити питање: шта ћемо ако роман показује да је он глас збуњене, носталгичне и неделатне српске или новосадске већине, која себе често посматра као метафизички утемељену квазиелистичку мањину која делује под фирмом уметности или некаквог контролисаног грађанског лудила? Претпостављена невиност уметности не постоји, јер и овај наводно или заиста ишчашени, скрајнути, маргинални или маргинализовани субјект радо ће, говорећи о свом седмом брату (тј. седмом становнику у његовом стану), с извесним презиром истаћи малограђанско опште место да сваки провинцијалац има велике планове и амбиције. Стога читаоцу остаје да процени да ли ово лудило, у којем се разлика поштује онда када субјекту то одговара, има система или је без система, односно да ли личи на мањинско или на већинско понашање. Тишма се у *Бернардијевој соби*, као и у ранијим делима, креће ивицом: сопство има смисла само у контексту, а распадање стварног света представља и распад сваке адекватне теорије о сопству. Да ли је то могуће само у књижевности? И да ли је онда уметност тек варљива и спорна утеха за немогућност деловања у стварном свету? Мој утисак је да, дотичући кључне проблеме савремености, Тишма показује да су и лудичко и случајно на крају облици капитализма, инструменти, а не нешто што би могло да ослободи свест и утиче на нечији живот. Плитка и нејакка идеја о Пиштиној личности симболише концепт фрагментарног субјекта који је одређен на начине које не разуме. Насупрот доброј оквирној поставци, увођење утопијске стварности на крају романа ми пре личи на немогућност да се до краја заврши започето, него на тачку до које је овај роман могао да стигне. Читаоци ће сами морати да процене да ли је та немогућност конститутивна или је тек вештачки додатак наративним нитима романа.

8. *Urbi et orbi*

Сада следи кратка „опомена” (реч је написана под наводницима, пошто је ствар јасна свима који се нису определили за

рутинизовану контемплацију, задовољену узбуђеним импресионизмом, светлцањем површине и идеалистичком реториком). Роман о Новом Саду – а овде нису наведени сви битни аутори и ауторке, могло би се говорити и о делима Ласла Блашковића, Милице Мићић Димовски, Николе Кајтеза, Јудите Шалго, Војислава Деспотова¹⁵ – сведочи о многобројним подземним и надземним nelaгодностима, али је заправо утисак да те nelaгодности истовремено говоре о типском односу књижевности и града, односно о процесу који је еминентно подручје испољавања литерарног. У грозничавом друштву модерности, ништа не може да задобије статус светог, покретљиво становништво не допушта да се било каква аура прилепи за његово раслојавање – а то раслојавање неумитно утиче на природу уметности. Враћамо се зато првобитним назнакама о односу града и романа: Нови Сад је повлашћено место литерарне имагинације управо зато што није повлашћено место егзистенције; али важи и обрнуто, Нови Сад није повлашћено место идеологизоване егзистенције, а управо то га чини занимљивим за литерарно присвајање. Ако се изузму граничне ситуације, непосредно искуство је илузорно, и подела искуства на литерарно и егзистенцијално нема смисла у нашем свету симулације и општег посредовања. Савремена књижевност је обележена променљивим процесима асимилације, ревизије и одбацивања стварности у покушају да се установи тачка равнотеже између (често конфликтних) захтева социолошке свести и (пост)модерне естетике. Сасвим очекивано, постоји овде типично двојство, јер су у књигама о којима је било речи, поред критичких тонова, присутни романтичарски митови о спонтаности жеље, а испољавају се најчешће кроз претпостављену издвојеност аристократизованог ауторског субјекта из нерашчлањености околног света. Но и ово веровање наткриљено је осећањем пада метафизичких вредности које је подрило наду да се подударност између субјекта и света може достићи кроз социјализацију и заједнички херменеутички хоризонт. Иако писци повремено наседају на „природност” грађанског субјекта, најупечатљивије странице су израз племените маште о чистом стању, неукаљаном менама савремености. Упркос овим критичким искрама са асфалта, књижевно писање остаје врста напомене и успомене, али и опомене. Као такво

¹⁵ Видети „Савремени новосадски роман: Нови Сад као наративни простор” (радови са симпозијума), *Злајна зреда*, бр. 59, 2006, 19–51 (садржи чланке Јаноша Бањаија, Драшка Ређепа, Владимира Гвоздена, Алпара Лошонца, Младена Весковића, Корнелије Фараго, Слободана Владушића, Зорана Ђерића и Михајла Пантића); занимљива је и *Анџологија савремене новосадске њриче*, приредио Ненад Шапоња, Stylos, Нови Сад 2000.

оно има много шири значај од репрезентативности или декоративности: оно је политички испит – или вежба – из изузимања сопства из простора који је део апстрактног поретка што хомогенизује искуство и сваког грађанина претвара у аспекте макро и микро економије моћи унутар градског окружења. Романсијери осећају да је трагање за изузетим сопством основа заједништва које не би било прости збир људи увучених у скривене животе унутар поствареног простора сталног кретања, неутрализације јавних простора, непровидно-провидних грађевина, видео надзора, страха од насиља, кодова несигурности и неизвесности у којима град (Нови Сад) не оскудева. Истовремено они, као што смо видели, покушавају да замисле другост града позивањем на невиност, носталгију, перформанс, самозатварање, инверзију. Добро је што барем књижевност чува крхку илузију о другачијем свету и граду, и у најбољим тренуцима (п)остаје простор нелагодне жеље да се у градовима живи и не живи, са различитим облицима богате фигурације који могу да проистекну из овог парадокса.