

ВЛАДАН БАЈЧЕТА

## ПИСАЊЕ ЈЕ ЖИВОТ ЈЕ ПИСАЊЕ

### Проза Срђана Ваљаревића

Већ годинама књижевно дјело Срђана Ваљаревића носи ауру оног што се у лаичкој рецепцији уобичава назвати „култним”, коју је завриједило његовим књигама *Зимски дневник* (1995) и *Дневник друге зиме* (2006), као и једанпут проширеном збирком поезије *До Фрејзер + 49 (+24) песама* (1996), а што ће посебно учврстити изузетно успјела и успјешна, до сада његова последња објављена књига – *Комо* (2007). Са друге стране, стручна критика ће га, опет нарочито по успјеху последњег дјела, одредити као изузетног, некада и једног од водећих писаца своје генерације која ствара прозу на српском језику у последњој деценији XX и првој деценији XXI вијека. Између та два пола: одушевљеног, готово заљубљеничког прихватања публике, и признања критике која стиче у свијету и код нас, расте Ваљаревићево дјело као посве особена књижевна појава, богатећи нашу разуђену литерарну традицију једним новим и препознатљивим умјетничким гласом чији развој, судећи по до сада виђеном, можемо и даље очекивати. Када кажемо развој, мислимо прије свега на лако учљиву узлазну путању линије квалитета ове прозе кроз коју се писац непрекидно усавршавао, брусећи свој јединствени израз и тако га усаглашавајући са посебном оптиком кроз коју је преломљена слика свијета у његовим дјелима.

Одредивши га као писца „изабране маргине” (Павковић) и као прозаика „постбуковскијевског и посткарверовског сензибилитета” (Панчић), критика је упутила на неке од особина Ваљаревићеве прозе које га повезују са познатом парадигмом писаца аутсајдера, хроничара своје бесперспективне свакодневице, свједока

мучних одрастања, али и неуморних сакупљача љепоте која се епифанијски обзнањује у наизглед безначајним ситуацијама или појавама. Тај модел фикционализовања властите биографије кроз тенденциозно симплификовану приповједачку визуру, која тражи посебну спретност за изабрани сужени фокус, Ваљаревић је успио да варира у својим књигама, спонтано га саображавајући тренутном концепту дјела, односно грађи коју оно уобличује. Отуда и специфичан однос овог писца према језику, који кроз његову нескривену страст према писању понекада постаје оригинално стилизованом синтаксом сам „предмет” умјетничког обликовања, дајући значајну лирску компоненту Ваљаревићевој прози.

Када је у питању контекстуализација Ваљаревићевог књижевног дјела, критика је пропустила да примјети да се оно не само једном нити може повезати, као позни изданак, са оним прозним моделом који је још прије три деценије означен као „проза у траперицама”. Узмемо ли у обзир само неколико опаски Александра Флакера, творца тог термина који се односи на прозну формацију изниклу у цјелокупној светској књижевности из „Селинцеве парадигме”, видјећемо у којој мјери се Ваљаревићево писање надовезује на поменути образац: „приближавање приповједачева језика усменом спонтаном говору на разини приповједачеве свијести о приповиједању, уношење жаргона младих људи у приповиједање с изразито урбаном, цивилизацијском стилематиком; иронично пародистички однос према затеченим вриједностима културних структура; напоследку и тежња према митологизацији омладинског нонконформизма”.<sup>1</sup> Додамо ли томе да поменути аутор наводи америчку списатељицу Гертруду Стејн као претечу овог стилског усмјерења, према којој Ваљаревић неколико пута изражава симпатије у својим књигама, као и то да је студија о прози у траперицама издвојила познати роман Боре Ђосића *Улога моје породице у свјетској револуцији* као узоран примјер такве књижевности на српском језику, роман који се са формалног аспекта вишеструко може повезати са Ваљаревићем првенцем *Лист на корици хлеба* (1990), добићемо увјерљивију аргументацију за понуђену тврдњу.

Тражећи пак пишчеве сигнале који би помогли читању и дубљем тумачењу његове умјетности, тешко да би се могло говорити о некаквој експлицитној поетици овог аутора, који се врло ријетко изјашњава о својој литератури изван ње саме, осим ако узмемо у обзир неколико интервјуа датих претежно у дневним

---

<sup>1</sup> Александар Флакер, *Период, стил, жанр*, Службени гласник, Београд 2011, 304–305.

новилама различитим поводима. У тим разговорима подаци који највише могу значити за разумијевање Ваљаревићеве прозе, посебно поријекла њене изворности и непатворености, те отуда и њене комуникативности чији је свједок рецепција какву има, јесу пишчева обавјештења о својој лектури, али и утицајима и узорима који долазе из других сфера, као што су сликарство или популарна музика. „Оно што ми је Волт Витмен у поезији, Ниче је у филозофији, а то исто је и Џони Кеш у музици, то је директно емоционално обраћање”, каже Ваљаревић, истичући удио непосредно емоционалног као важан, или средишњи чинилац добре умјетности. На другом мјесту ће нагласити како је прва књига која му је значила као јак подстицај за окретање књижевном послу била збирка Ван Гогових писама брату. Та књига свједочанстава великог умјетника о бескомпромисној посвећености ономе што је изабрао као животни позив упркос егзистенцији која не иде на руку његовом избору, у понечему су одредила (колико и сама пишчева судбина) карактер већег дијела Ваљаревићеве прозе. С тим што би случај нашег писца и утицаја умјетности на његов живот могао да стоји као антипод судбини великог сликара, о чему ћемо нешто више говорити поводом *Дневника друге зиме*.

Приговор који се може наслутити након реченог, да се непримјерено или неоправдано ступа на поље „превазиђеног” биографизма, унапријед одбија чињеница да Ваљаревићева књижевност припада оном типу који потпуно свјесно, из једног дјела у наредно, све више поистовјећује пишчев живот са његовим писањем; егзистенцијална истина, „оно што се писцу дешава”, постаје каткад, парадоксално говорећи, сама бит књижевног поступка, гдје се писац понаша као пуки стенограф стварности која је, како нам и сугерише та списатељска неутралност, сама по себи довољно поетизована изнутра. Већ неки наслови Ваљаревићевих књига упућују на такав метод грађења текста, садржавајући у себи жанровску одредницу „дневник”, па је отуда и прича о начину на који се биографија транспонује у књижевно-умјетнички дискурс незаобилазна поводом овог опуса. О томе свједочи и његова једина збирка пјесама, којој је суштински најближи *Зимски дневник*. Наиме, читајући ту поезију, нама се лако открива њен „дневнички карактер”, колико обједињујућим *хронолошким* узастопних пјесама, толико и очигледним сигналима о непосредности списатељског чина и описане реалности. Ове пјесме једнако као и Ваљаревићева проза свједоче да је *еџифанија* у познатом значењу откровења душе предмета и појава из посматрачевог окружења – изузетност непоновљивог и незаборавног тренутка супстанцијална стваралачка ситуација овог писца, те да његово виђење свијета

претходи, или порађа особено осјећање језика, које његову умјетност чини првљачном у мјери у којој она то јесте. Као илустрација поменутих карактеристика, уједно и увод у хронолошки преглед Ваљаревићевих прозних остварења, можда би најбоље послужила пјесма „Вечера“:

*Кица  
Напољу пада већ два дана,  
На једној од шераса зграде преко поља  
Руже су црвеније него иначе.  
Враћихо сам се са посла,  
исцржио јаје на сланини  
и једем.  
Сасвим је довољно живоћа.  
Гледам у оне руже.  
Црвене.  
Како се само јасно виде.  
И за колико и колико људи.  
Бац њакве.  
Црвене.*

Први Ваљаревићев роман, *Лист на корици хлеба*, младалачки је покушај двадесетдогодишњег писца да се ухвати у коштац са литературом и уђе у свијет књижевности. Остварен као кратки *bildungsroman* о дјечаку са београдске периферије, представља мозаичку структуру слика из дјетињства и прве младости, компоновану без видљивог плана, чини се, обичним методом асоцијација. Тако знатан број поглавља отварају формулаичне конструкције: „А много пре тога...” или „А много после тога...”, одајући утисак нараторовог спонтаног присјећања. „Јакоб. То ми је име”, започиње прича мелвиловски, кроз коју пролазе и остали јунаци као жртве приповједачеве ономастичке каприциозности, јер свакој јунакињи даје име Лидија, са могућим спецификајућим епитетом, а сваком младом јунаку, Јакобовом пријатељу, оставља могућност да буде Оскар или Емил. Ова необична игра као да сугерише да су описани давно прошли догађаји и њихови актери изгубили сваку индивидуалност, оставивши наратору осјећање равнодушности према људима из његове прошлости, и који смјењују један другог излазећи из његовог живота онако како су у тај живот и ушли. Као и сваки роман о одрастању, *Лист на корици хлеба* је прича о иницијацији у свијет одраслих, са свим оним маркантним тачкама првих животних спознаја које имају распон од сукоба са родитељима и школским ауторитетима, до првих сексуалних

искустава и првих алкохолних заноса. Од парадигме којој припада једино га разликује крајња Јакобова равнодушност према свему што му се дешава, коју изражава банализацијом свих тих животних битности, али која је садржана и у одсуству жеље да се о њима подробно говори, да се над њима чуди, брине, или да се на било који начин преиспитују.

Отворено се на неколико мјеста противећи „препричавању” и „анегдоти”,<sup>2</sup> приповједач нас води кроз свијет дјетињства као кроз фотографски албум. Свако поглавље може да садржи неколико слика или сличица, самих парчића из његовог сјећања, које се понекад нађу једна поред друге без јасне повезаности. Међуоднос поглавља такође је устројен једном врстом композиционе анархије, јер роман почиње неким од ранијих нараторових успомена, да би врло брзо прешао на његова младићка странствовања по Европи, вративши се потом дјетињству и дјечаштву, што је период који запрема средишњи дио романа. Спонтана романескна евокација обликована је језиком крајње сведеним, што је приповједач истакао као своје поетичко увјерење: „Ја сам за неречитост. За нужно и просто” (106). Колико год читаоцу могла изгледати оригинално, посебно на мјестима која нам најављују писца каквог ћемо срести у појединим пјесмама из наречене збирке, или у потоњем *Кому*, изузетно неефикасно и заморно звучи упорност крњег перфекта приповједачевих реченица, као и појединих завршних тонова поглавља, са срачунатошћу на ефекат.

Међутим, на најбољим страницама романа већ срећемо хумор по ком ће Ваљаревић постати препознатљив, каква је прича о Дебелој Лидији (52); али срећемо и пишчеву способност да незнатни догађај или ситуацију алхемијски споји са једноставношћу језичког уобличења, при чему настаје призор изнутра набијен енергијом умјетничке сугестије, која описано увијек уздиже на нови семантички ниво. Као најбољи примјер нам може послужити поглавље о Јакобовим новим ципелама и пеналима за флашу пива:

Зарадио сам лову и купио црне ципеле са сировом гумом одоздо.

Спуштао сам се низ брдашце и ходао поред степеница, газио новим ципелама по сувој земљи. Испод брдашца се налазило игралиште и туда сам се обично враћао кући. Тај дечко је имао између десет и петнаест година и шутирао је лопту у зид. Познавали смо

---

<sup>2</sup> *Листић на корици хлеба*, „Лом”, Београд 2011, 31, 80, 95, сви даљи наводи су према овом издању.

се са тог игралишта, раније сам ја шутирао лопту а он је био сакупљач ван игралишта. Додао ми је, и ја је примио коленом и онда му је вратио.

„Хоћемо пенале?” питао је.

„Може.”

„У пиво.”

„У пиво.”

Шутирао сам први, по три пута. Први шут статура. Други шут поред гола. Трећи право у клинца. Онда сам стао на гол. Клинац је био на реду. Први шут и ја сам био готов. Лопта је оклизнула стативу и улетела где треба.

Сагнуо сам се и дланом обрисао врх десне ципеле.

Онда сам повео клинца на пиво које је освојио и флаша је била замагљена.

Наведени одломак је поетично уобличена слика животних мијена, преласка из једног периода живота у други. Наратор најпре скреће пажњу да је купио нове ципеле. Тај тренутак за њега је много више од пуке чињенице да има нову обућу, јер ће на једном мјесту примјетити: „Никада нисам имао ципеле какве сам хтео и ретко сам и виђао праве ципеле, добре ципеле. И видим: време је да Јакоб набави своје ципеле. И може се рећи: прво ципеле па све друго.” (97–98) Пролазећи, међутим, поред игралишта на ком је провео дјетињство, одлучује упркос очекиваној пажљивости према новим ципелама да шутира пенале са дјечаком који га је одмијенио на том игралишту. Љепота ове сцене почива на скривеној међусобној привлачности два животна доба, два свијета који су врло близу, али већ довољно далеко и који жале за другим или за њим жуде. Јакоб не може да одоли повратку у омиљену игру из дјетињства, макар и по цијену да упропасти нове ципеле, које су му јако важне јер на неки начин симболизују његов прелазак у свијет одраслих, а дјечак чезне за тим забрањеним свијетом, у који ће се на кратко провући освојеном флашом пива. Као и у свим унутарњом симболиком испуњеним призорима ове врсте у књижевности или на филму (чему неријетко сличе Ваљаревићеве записи) остаје утисак да се главни јунак срео ни са ким другим до са самим собом.

Завршна поглавља романа, на начин близак типичном пост-модернистичком маниру, фикционализују сам чин писања, иако тај мотив овде има нешто традиционалнију обраду. Одлазак у пријатељев стан да би исписао свој „романчић”, како га назива, значи Јакову и коначан разлаз са родитељима и са свијетом дјетињства. Оставши без хране, а са завршеним романом, схвата да више не може да се врати тамо гдје је некад живио и у стилу свог

књижевног претка из романа *Блудни син*, који помиње као за њега важну лектуру, окреће се на другу страну и заувјек одлази, као да ради најобичнију ствар на свијету. Поставши писац, Јаков је коначно и потпуно прекорачио ону границу између двије стране свог живота, које током цијелог романа по једном ногом гази. Међутим, за Срђана Ваљаревића то је тек први и несигуран корак ка црти иза које ће постати препознатљив и вриједан прозаист.

Може се рећи да су сва Ваљаревићева дјела повезана у један литерарни континуитет, да је цио његов опус могуће посматрати као авантуру једног јунака, пишневог алтер-ега који може имати псеудоним, бити безимен, или носити име самог писца. Тако је и други по реду роман, *Људи за столом* (1994), својеврстан наставак *Листа на кришци хлеба* и у њему се прате два млада човјека на њиховом странствовању у Холандији, гдје су побјегли ратних деведесетих тражећи уточиште и запослење. Иако неименовани, то су очигледно књижевни потомци Јакова и његових Оскара и Емила, који покушавају да се снађу у другачијем свијету којем се, евидентно, не могу прилагодити.

Роман је у највећим дијелом осмишљен и реализован као дијалог двојице пријатеља који се увијек води за кафанским столом, а на чији смјер видно утиче обилна употреба алкохола од стране саговорника. У уводној биљешци, писац истиче:<sup>3</sup>

Док седиш са стране и слушаш ту двојицу, ни један ни други човек нису много важни. Није битно ко је шта изговорио и због чега. Није битно ко је какав.

Та примедба управо открива основни карактер ових разговора: у њима се говори о свему и ничему, а о особинама учесника се тек може слутити на основу оног што изговарају, пошто су лишени било каве експлицитне карактеризације. Ипак, тема која доминира тим дијалозима је посао до којег не могу да дођу, па затим оно што таква ситуација са собом носи, а то је егзистенцијална угроженост. Који посао радити, како до посла доћи (посебно као странац), оправданост скретања у криминал у одсуству услова за живот, сам смисао рада и још гомила потпитања везаних за ову тему најинтензивније окупирају мисли главних јунака. Међутим, није неповољан историјски тренутак једини кривац за њихову друштвену маргинализацију и одсуство животне перспективе. Пратећи разговоре, читалац све више открива дубоку, психотиполошку предодређеност ових отпадника својој судбини, којој

---

<sup>3</sup> Сви наводи су према издању: *Људи за столом*, „Лом”, Београд 2011.

припадају суштинским разликовањем од осталих, „нормалних” људи. Пошто бива оптужен да га пиће одвлачи у претјерани песимизам, један од саговорника ће рећи:

Нема ни оптимизма ни песимизма, нема, то за нас не важи. То важи за људе који нешто желе у животу, које неке ствари занимају, па им је стало, па се труде, покушавају. Разумеш. За људе који нешто желе у животу. Људи који имају неке амбиције, па им је оптимизам или песимизам поштапалица, или оправдање. То за нас не важи. Дошли и отишли. То смо ти ми.

Једна врста патолошке незаинтересованости, узнемирујући доживљај бачености у свијет, затим слутња сизифовског бесмисла сваке животне акције, али и осјећање пролазности, краткоће живота, скупа су фактори једнако утицајни на судбину ових карактера, колико и околности у које их је случај довео.

У формалном погледу, роман *Људи за сџолом* представља далеко озбиљније структуриран текст него што је то случај са претходним. Двадесет и осам поглавља је конципирано као диптих, у којем је први дио увијек посвећен опису самотних шетњи главног јунака и његовим размишљањима, или амстердамским урбаним пејзажима и призорима из живота тамошњих људи, док је други дио доследно обликован као описани дијалог без „дидакалија” – било каквих пишчевих упутстава о начину на који разговор тече, или чак о томе ко, заправо, разговара. У једној тако организованој структури текста, врло ефектно се из другог плана портретише главни јунак, чија се фигура сугестивно оцртава у супротстављености два облика његове егзистенције: помало романтизованој самотњачкој скитњи у тишини са једне, и друштвеном несналажењу и мучној, испразној причи са друге стране. Наиме, његова возња бициклом или чамцем, шетња градом, оброци на клупи, посјета музеју, фудбалска утакмица... све дјелује својом једноставношћу као позитивни контраст безуспјешним кафанским покушајима да се нађе излаз из економске необезбјеђености и пронађе пут ка друштвеној прихваћености. Отуда последње, двадесет и девето поглавље, лишено свог другог, дијалогског дијела, ставља тачку на ову епизоду Ваљаревићевог јунака, одређујући тако његову бит неприлагођеног маргиналца, чија се одисеја наставља и у наредним књигама. Додајмо још и то да роман *Људи за сџолом* представља зачетак, или први покушај једне врсте путописног романа, који ће се показати најприкладнијом формом овом писцу, тако успјешно обликованом у роману *Камо*.



Наредна књига, *Зимски дневник* (1995), умногоме представља Ваљаревићев поетички искорак у односу на претходна два романа. Својеврсни прозни меланж дневничких биљежака и исповијести четрдесет непознатих особа настао је из свакодневних пишчевих записа последњег мјесеца 1993. и прва три мјесеца 1994. године. Изведен техником колажа, дневник је илустрован фотографијама Весне Павловић, а неколико пишчевих „гостију” држи по краће „предавање” на одређену тему коју им писац задаје, међу којима су Давид Албахари, Зоран Костић Цане, Бата Карапешкић, Мирослав Мандић, Ирина Суботић и Нада Колунџија. Концепту књиге-колажа доприносе и наводи из новина, или пишчеве лектуре: од незаобилазних Ван Гогових писама и Гертруде Стејн, преко Дилана Томаса и Беле Хамваша до Душка Радовића, а упадљива склоност ка стилској парафрази омиљених писаца, рецимо употребом таутолошких полинома по којима је позната наречена америчка списатељица, дефинише *Дневник* у истом смјеру („Један живот је једна песма кроз једну причу је једна једина слика је живот.” 19).

Основни тон ове књиге добрим дијелом одређује њен хронотоп: кризне, ратне године у Београду. Ваљаревић као да је себи узео у задатак да, попут камермана, биљежи све оно на шта наиђе, свједочећи живот у том времену, или прцизније, борбу за њега. Отуда је највећи дио ових записа настао посматрањем људи на улици, животиња, градских крајолика, али и као плод *сањарења усамљеног шейтача*. На самом почетку писац ће дати коментар који одређује битну карактеристику његове прозе: „гледање је сигурно једна од највећих уметности”,<sup>4</sup> што се може узети као поетичка формула цијеле књиге. „Фотографским” реченицама Ваљаревић слаже у свој дневник продавце хране на улицама, старце празних цегера, купце са мртвим свињама преко рамена, изгладнеле или угинуле животиње, испливалe неприкривене криминалце, дакле све оно што се у тим хладним данима намеће према општој економској и социјалној атмосфери као печат, или доказ свеопштег потонућа. Са друге стране, посматрачево око тражи и проналази, било на улици или у сјећању, догађаје и призоре којима покушава да направи противтежу зимском сивилу и сивилу живота који га окружује. Ево примјера:

Ноћ је, 23.50, бели се по небу. Бели се и парк на Славији. У Београдској улици стоје на тротоару један младић и једна девојка.

---

<sup>4</sup> *Зимски дневник*, Самиздат Б92, Београд 2007, 7. Сви даљи наводи су према овом издању.

Младић преврће грудву снега по шакама, затим нишани, замахне и промаши таблу са натписом фирме златарске радње. „Дођем ти колач”, рече младић. „Пробај још једном”, рече девојка. „У шта хоћеш?”, пита младић. „Лимунаду”.

Помало налик анђелима из чувеног Вендерсовог остварења *Небо над Берлином*, који ће управо главни јунак *Људи за сџолом* издвојити као омиљени филм, Ваљаревићев шетач промиче београдским улицама покушавајући да у том безбојном градском лавиринту улови призоре, или непримјетне тренутке свакодневице који упркос свему својом љепотом дају смисао човјековом пролазном и друштвеним злом угроженом животу.<sup>5</sup>

Једна од битних карактеристика прозе у траперицама, са којом смо на почетку претпоставили сродност Ваљаревићевих књига, у *Дневнику* долази до пуног изражаја. Ради се о склоности тог књижевног модела ка *и́ражењу хоризонти́алног континуи́тета*: „Друга је пак сасвим сигурно битна претпоставка 'прозе у траперицама' – њезино хоризонтално тражење континуитета у сувременој култури: на њезиним страницама налазићемо исте или сродне сужаве вриједности које млади приповједачи проналазе у сувременој култури и првенствено у њезиним масовним медијима: филму, глазби, начину одијевања и књигама. Оспоравајући својим стилем (најчешће националне) традиције и вертикални континуитет њихов, млади приповједачи непрестано наводе имена и појаве савремености: филмских глумаца, забавних пјевача или књижевника.”<sup>6</sup> Изражавајући отворено своју склоност ка италијанским послератним филмовима, а уживајући и дивећи се књизи Луиса Буњуела, приповједач претпоставља своју филмску „лектиру” литерарној традицији западне културе, оличеној у једној од њених највећих вриједности, па каже: „Да нисам гледао толико филмова, можда би ми Шекспир и нешто значајно у животу.” (27) Поред филмских умјетника, на мапи Ваљаревићевог хоризонталног континуитета су и музичке звијезде, међу којима највећу вриједност и катарзичну снагу за њега посједују гласови Нане Мускури, Хари Белафонтеа и Отиса Рединга, а саксофонисту Чарли Паркера ће смјестити у свој интимни пантеон поред Киша, Душана Радовића и Марсела Дишана, супротстављајући их, нимало случајно, традиционалној религиозности оличеној у

<sup>5</sup> Видео спот „Из Зимског дневника” у режији Реље Мирковића, који визуелно алудира на Вендерсово ремек дјело, појачава овај утисак – <http://www.youtube.com/watch?v=Rep05xss5hI>

<sup>6</sup> Александар Флакер, нав. дјело, 310.

свештенику кога је срео на улици и који га је навео да каже ријеч о „својим боговима” (93).

Иако је суштински фрагментарна и лишена фабуле у највећој могућој мјери (што ће писац успоставити као врсту програма свог *Дневника* – „Тамо где нема приче увек има неког смисла”, 56), та Ваљаревићева проза посједује неколико упечатљивих одломака који развијеношћу приче и рељефношћу ликова прерастају у изванредне приповједачке минијатуре, сврставајући се међу најљепше странице књиге. Таква је прича о пиљару Паји (79–80), затим сјећање на путовање возом са Катрин (87–88), као и љубавна сторија пишчевих бабе и деде (95–96). Било да су преломљене кроз приповједачеву дискретно-хуморну визуру, или пак прожете уздржаном сентименталношћу, те цјелине најављују писца чији ће се оптимум тек испољити у сасвим другачијем тоналитету од оног који доминира *Дневником*, а што ће наредне књиге потврђивати у све већој мјери.

Исповјести четрдесет лица којима је преплетено основно ткиво текста дате су, како нас писац обавјештава, на основу његових питања и уобличене су као особени наивно исцртани ауто-портрети, најчешће кроз опозицију исповједачевих склоности и антипатија, а највише налик оном обрасцу који је Ваљаревић дао у својој познатој пјесми „Клинч”.<sup>7</sup> Са једне стране чине контрапункт објективним, дагеротипским сликама градске безличности преовлађујуће у књизи, док морфолошки кореспондирају са пишчевим есенцијално минималистичким умјетничким поступком:

Ја сам Олга и живим са мамом и татом у лепом стану. Волим чоколаде, пиво, људе, животиње, провод, путовања, скијање, море, Ловиште, Корчулу, волим да возим кола, волим да волим, волим чедне и необичне боје. Не волим љигаве људе, не волим гмизавце и бубе и лук. Очекујем задовољство у животу и мрзим реч „патити”.

Након *Зимског дневника* следи деценијска пауза у којој Ваљаревић не објављује ниједну прозну књигу. *Дневник друже зиме* из 2005. године, као реплика претходном дјелу, представља његов повратак свијету књижевности. По много чему преломна књига, кључни беоцуг у ланцу Ваљаревићеве литерарне онтогенезе,

---

<sup>7</sup> „Зовем се Срђан Ваљаревић / рођен сам 16. 7. 1967. Београд / имам мале шаке и дебеле усне / имам хиљаду долара / зарађених у машинбраварској радионици / читам Шервуда Андерсона и веома сам лош / удварач / не студирам ништа / не говорим разгветно / волим фломастере / волим кад женско носи мушку кошуљу / волим Патагонију / волим пуњене паприке / мислим да сам дрипац.” – *Цо Фрејзер* + 49 (+24) *Њесам*, Самиздат Б92, Београд 1996, 33.

посједује једнако додирне тачке са претходним дјелима, колико антиципира надолazeћу креативну плиму у роману *Кома*. Са *Људима за сјолом* и *Зимским дневником* га повезује, превасходно, доследна двопланска организација текста, која је сада устројена тако што на неколико дневничких фрагмената долази по једна пјесма, суштински врло блиска основном тонузу прозних записа, заправо више графички издвојена од њих. Опет је то Београдски дневник писан иста четири мјесеца као и претходни, само једанаест година касније.

На другачији карактер овог дјела у односу на претходне књиге битно је утицала пишчева егзистенцијална ситуација која га је довела у „граничне околности”, како ће сам идентификовати свој положај у вријеме писања, цитирајући Јасперса на једном мјесту.<sup>8</sup> Наиме, после дуготрајне и прекомјерне употребе алкохола Ваљаревићу је успостављена дијагноза *pineuropatia etilika*, која га је неколико мјесеци оставила непокретним и послала на лијечење у стационар. Након отпуста и током самосталног опоравка, настају биљешке *Дневника друже зиме* као свједочанство „егзистенцијалног скока” (Јасперс), који је последица околности у којима се нашао. Веома је упадљиво колико је измјењена, може се рећи продубљена приповједачева визура, несумњиво као одраз каузалитета „граничних околности” и „егзистенцијалног просветљења”, док је такође видан помак у његовој стилско-језичкој спретности, која пак има прије да захвали списатељском искуству, али не мање и читалачким озарењима, чега је овај дневник такође збирка. Лијепом поетском двосмисленошћу писац ће у једном интервјуу изјавити да ова књига представља „роман о човеку који је поново учио да хода”. При томе, пишчево жанровско одређење треба узети понајприје у Гетеовом схватању романа као „субјективног епа”, јер је ријеч о књизи која обрађује тему од изузетне важности за главног јунака, о преломном животном тренутку који је „епски догађај” сваке индивидуалне митологије. Ипак, као и код осталих Ваљаревићевих књига, по среди је жанровски хибрид који покрива особине неколико типолошко-жанровских одредница: дневник, роман, колаж...

Другачија перспектива очитује се првенствено у пишчевом активистичком ставу и једном виталистичком доживљају стварности, који се супротстављају до сад виђеној апатији Ваљаревићевих јунака, њиховом нихилизму и тривијализацији како животне свакодневице, тако и важнијих егзистенцијалних пунктова.

---

<sup>8</sup> *Дневник друже зиме*, Самиздат Б92, Београд 1996, 115. Сви даљи наводи су према овом издању.

*Дневник друже зиме* је заправо књига одлучне борбе против болести, као и доказ пишчеве резолутности да се раскине са навиком која га је увела у такву немилост, што је приказано кроз варијације мотива који сам по себи носи универзалан метафорички потенцијал – човјек жели да се подигне пошто је пао и да остане на својим ногама. Тај нови *weltanschauung* унио је другачији сентимент у Ваљаревићеву прозу. Први пут се ту појављују обриси женских ликова који интезивно заокупљају мисли приповједача. Љубав према дјечи покојне сестре и само сјећање на њу, дивљење према родитељству његових пријатеља и њиховој дјечи која тек долазе на свијет доказ су нове „диоптрије” кроз коју је виђена животна збиља у овој књизи. Чуђење пред свијетом, врста друге чедности, свједочи једну перцепцију која је појачана пред сваким обликом живота, чак и у његовим рудиментарним видовима:

У 14:30 једем шаргарепу. Укусна је. Па онда једем банане. Уф, што волим банане, то је невероватно. Како тако да има нешто што има баш такав укус, а расте, и тамо неко то убере и онда ти једеш баш то што има тај укус који ти се толико свиђа? Како то? Или поморанце? Како то? Или маслине? Све извлаче из земље и сунца, и дају ти све то. Како то?

Осим што служи као примјер уочене специфичности, наведени одломак показује и колико је код Ваљаревића нераскидиво повезан доживљај свијета са осјећањем језика, како смо на почетку истакли. Поново пронађена фасцинација животом се са овог жаришног мјеста егзалтације пред тим „чудом” расцвјетава кроз флоралну стилематику на различитим страницама књиге, што даје језику ове прозе сасвим нови колорит: „Тешке ноћи су бибер живота.” (121), „А то кад си празан, е то ти је кикирики живота” (128), „ходање по сунцу је заиста грожђе живота (139)... Схематизам генитивних метафора одаје утисак прикривене аутоироније, која долази за предосјећањем, или свијешћу да се нешто промијенило – и у посматрању и писању.

Успостављање значењског плана одређеног појмом *хоризонталног континуитета*, видним већ од првих романа а нарочито истакнутом у *Зимском дневнику*, у *Дневнику друже зиме* добија највећи замах. Непотребно је набрајати имена књижевника, музичара и филозофа које је Ваљаревић поменуо или цитирао у својим записима готово на свакој страници књиге, довољно је истаћи да њихово обиље очигледно представља рекапитулацију естетских доживљаја и спознајних преокрета који пословично прате егзистенцијалне преломе; али и то да за Ваљаревића

умјетност посједује терапијску вриједност: кроз свакодневну рецепцију дјела светских и домаћих писаца, као и музике разноврсних стваралаца, а затим, кроз креацију, дакле писање, које ће постати врстом *лоџотерапије* још онда када је било немогуће практиковати га. Слично Виктору Франклу, творцу те психолошке дисциплине, Ваљаревић ће у тренуцима најтежих здравствених криза размишљати о писању, чак градити реченице у глави онако како би то радио на папиру, што му је био највећи подстицај да се врати у живот, односно литературу. А не би било претјерано закључити да је у случају овог писца ријеч о два имена истог.

Саодношење Ваљаревићеве прозе са свијетом књижевности представља њену важну карактеристику. Говоримо о коинцидентном мотивском преклапању са дјелима насталим у сличним околностима, што овог писца чврстим нитима повезују са одређеним остварењима српске књижевне традиције, ма колико он карактером свог дјела, па, чини се, помало и својим личним ставом, био по страни од њених магистралних токова. Наиме, уметнута новела у *Дневнику друже зиме* под насловом „Новогодишња прича за Ђорђа Живковића”, као и пјесма посвећена истом човјеку, циганину из Пожаревца – Ваљаревићевом другу из болнице, неодољиво нас подсећа на Раичковићеве *Зайисе о црном Владимиру* посвећене циганину из Сопота, такође пјесниковом саборцу из болничке собе, који је подстакао настанак познатог лирског циклуса. Ово нехотично слагање, само по себи разумљиво узевши у обзир амбијент који је изродио оба дјела, чини узбудљивим што се читалачком искуству које подразумева и Раичковићеве *Зайисе* намеће утисак о томе да чита својеврсну реинтерпретацију (пре)познатог литерарног модела, сада уобличеног као хумористичку епизоду пишчевом ванредном стилизацијом ромског идиома српског језика. Такав облик „калемљења” на књижевну традицију којој језиком припада ће се још снажније показати у наредној Ваљаревићевеј књизи.

Метанаративност зачета у претходним романима долази у *Дневнику друже зиме* међу најупечатљивије Ваљаревићеве поступке градње текста. У знатном дијелу дневничких записа, као и једном броју пјесама, налазимо чин писања као мизансцен, који је уједно сам себи сврха. Дуго очекивани тренутак сусрета са празним папиром и оловком добио је у пишчевој машти обриси идеалног посла, па је сада описивање самог писања нешто што посједује естетски квалитет. Из те металитерарне перспективе, *Дневник* одликује и особена књижевна аутореферентност, која подразумева упућивање на своја претходна дјела (нпр. *Лисци на корици хлеба* кроз негацију своје књижевне прошлости у корист

живота који ју је побједио, 15); или која пред нама отвара пут ка пищевим наредним дјелима откривањем одлуке да се постане романописац, што представља још један начин драматизације списатељског акта (168). Резултат те одлуке је пишева следећа књига.

Роман *Комо* (2006) је сасвим оправдано и разумљиво Ваљаревићу донио неколико књижевних награда и широку популарност међу читаоцима, потврђујући његову посебност у контексту нове српске прозе. О томе свједочи и критичка рецепција која неподјелено истиче квалитете овог дјела, а број написаних јединица о њему превазилази збир свега до тада написаног о Ваљаревићевим претходним књигама. Упадљива је у тим критичким напорима тешкоћа да се проникне у „сложену једноставност” којом је уобличена ова прозна цјелина. Захваљујући сугестивности свог приповједачког гласа, писац увлачи читаоца у бајколики италијански пејзаж таквом снагом, до потпуне занесености, да га непрестано одвлачи од могућег хладног критичког проматрања. Чини се да се Ваљаревић овај пут приближио Флоберовој идеалној књизи „која би се држала сама од себе унутарњом снагом свог стила, као што земља лебди а ништа је не подупире”,<sup>9</sup> створивши стилски изузетно кохерентно дјело, које минималним језичким средствима и крајњим сведеношћу израза постиже максималне резултате. Ипак, неколико значајних аспеката романа је успјешно освијетљено са различитих критичких позиција. Слободан Владушић ће се у тексту „Дневник о себи” нешто детаљније позабавити језиком у *Кому*, алудирајући на то да је најупечатљивија сцена у роману одвукла пажњу од онога што представља његов примарни квалитет, а то је стил: „Наиме, рекао бих да је ту издвојену позицију – што је, да не буде забуне, знак недвосмислене књижевне вредности – Ваљаревић зарадио не толико искоракком у природу над којом се надвија велики златни орао, колико, пре свега, упечатљивим стилем”,<sup>10</sup> док ће Михајло Пантић указати на спознајни карактер ове књижевне авантуре, одредивши је као „књигу о долажењу до себе”.<sup>11</sup> Повезујући са разлогом роман *Комо* са прозом *Људи говоре* Растка Петровића, аутор ће упутити и на нови карактер Ваљаревићеве прозе која поред дневничког и романескног сада добија и значајан удио путописног, а који се, како смо видјели, већ раније назирало у *Људима за сџолом*.

<sup>9</sup> Рађање модерне књижевности, Роман, приредио Александар Петров, Нолит, Београд 1975, 23.

<sup>10</sup> Слободан Владушић, *На њромаји*, „Агора”, Зрењанин 2007, 148.

<sup>11</sup> Михајло Пантић, „Роман 'Комо' Срђана Ваљаревића”, *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, 22/2007 (XLIII), 12.

Роман је реконструкција, у тридесет поглавља, пишневог једномјесечног боравка у „Вили Сербелони” крај Белађа, на обали језера Комо, гдје се нашао као стипендиста Рокфелерове фондације која је намијенила тај луксузни комплекс умјетницима и научницима из цијелог свијета. Дошавши из ратом и санкцијама измучене Србије, у новембру 1998. године, а само неколико мјесеци пред нови пакао који ће задесити земљу у марту 1999, писац ће у том готово рајском окружењу потпуно свјесно запоставити свој задатак да се посвети писању и сасвим ће се препустити заносном пејзажу, уживању у алкохолу и дружењу са мјештанима. Како се живот главног јунака *Кома* одвија на два плана: у „високом” друштву међу светски признатим, али и самозваним умјетницима и научницима са једне, и тамошњим „обичним” свијетом са друге стране, тако и географско устројство простора као да симболички подупире ову подјелу. Наиме, вила се налази на обронцима брда необичног имена – „Трагедија”, од којег оградом одваја Белађо и онемогућује приступ његовим становницима у тако повлашћен простор. Пошто главни јунак припада „горњем” свијету, али сасвим захваљујући игри случаја, док је његово мјесто суштински тамо гдје већином и проводи вријеме, а то су локалне кафане у чијим конобарима и власницима ће наћи блиске пријатеље, он посредује између та два свијета отворивши на кратко, али тим људима довољно за цио живот, пролаз ка недоступном а сањаном мјесту изнад њиховог суженог животног окружја. Сва „милост уобличења”, како би рекао Киш, ове, у роману средишње приче, састоји се у неодољивој привлачности и неусиљенсти хумора којим су приказани сусрети са власником кафане „Спорт”, Августом и његовим братом близанцем Луиђијем, као и са конобарицом „Спиритуала”, Алдом; док њена унутрашња снага исијава из архетипског језгра око ког је обавијена, а то је прича о дошљаку који мијења окамењена правила средине у којој се задесио, што резултира „егзистенцијалним просвјетљењем” са обје стране. Јасперсова синтагма није случајно поновљена. Чинимо то с намјером да се поцрта онај аспект односа између живота и литературе који код Ваљаревића улази у нову фазу после *Дневника друже зиме*, гдје припада и роман *Кома*. То су животна озарења, „егзистенцијални скокови” који утичу на то да се слике живота очисте од магле ефемерности, каквим смо навикли да их гледамо у првим Ваљаревићевим романима, и постају аутентичне умјетничке визије животних битности. Отуда чуди да је критика заобишла тај стожерни стуб приповједаног, на који се маркантна епизода са златним орлом тек логички надовезује. Излазак на брдо (сам по себи пун симболичког потенцијала) који



ће омогућити јунаковим пријатељима да свој животни простор, у крајњем смислу и свој живот, сагледају, дакле спознају из нове перспективе, значајан је пошто представља ослободилачки чин, превазилажење закона у чијим су стегама провели животни вијек, јер они готово да нису вјеровали у могућност посјете том тако блиском, али недоступном мјесту. Зато ће приповједач нагласити: „то је било њихово брдо, али никада нису били на њему” (124), а тишина у коју ће утонути Алда, њена мама, Августо и Луиђи ступањем на врх „Трагедије”, обавија миром спознаје њихове погледе ка Белађу:

Сео сам на један већи камен, њих четворо су се ућутали и свако се за себе загледао у Белађо, у језеро Комо, у околину коју су тако добро познавали, али је никако нису видели одозго, с врха тог њиховог брда.

Стајали су и гледали дуго.

Повремено је неко од њих показао нешто прстом. Нешто што би препознао. Али, ништа нису говорили.

Опчињујући аркадијски амбијент, али и пишчева вјештина језичке позлате описаних пејзажа и доживљаја са језера Комо, урањају ову књигу дубље од занимљиве путописне сторије ка једном од темељних митских (у изворном значењу ријечи мит – *прича*) образаца који би смо могли назвати, послуживши се Јунгом, причом о *живојној њрекрејници*, или, једноставније, *сјознаји*; а најважнији услов који доводи до преокрета у животима јунака овог романа могао би се подвести под појам *сусрећанња* и то у оном значењу које обухвата и нехотично спајање различитих судбина, али и суштинско, дубинско препознавање – интуитивно разумијевање између случајем спојених људи.

Као што је главни јунак могао да осјети неостварену жељу својих пријатеља и помогне им да се она испуни, тако је и господин Сомерман, његов пријатељ из виле и научник, молећи га за услугу да му напише птице на брду Сан Примо знао да га упућује на излет који ће младом писцу донијети много више од обичне шетње. Тај стари господин, узорак *мудрог сјарца*, затражиће главном јунаку да посебно обрати пажњу на златног орла, ендемску врсту тог географског поднебља.

*Сусрећ* са орлом, до којег долази када се писац готово заборадио у пописивању осталих птичјих врста, описан је тако да у њему можемо препознати све елементе једног метафизичког увида: тишина је прво што ће најавити његово појављивање, а орао је описан као „један, велики, горе, изнаг свих нас” (139), док оно

што посматрача испуњава у том тренутку је мјешавина страха и дивљења. Карактеристично за ову, као и претходно описану сцену је да су обје обликоване тако да воде ка хуморном епилогу, што представља сталну пишчеву потребу да своје јунаке и приче задржи на земљи, умјетнички сасвим ефектно јер их тако лишава погубности прекомјерне патетике: док се излет на брду Трагедија завршава у пијаном измотавању необичне веселе дружине, у повратку са Сан Прима писца среће његов сустанар Карл, умишљени умјетник који га егзалтирано обавјештава о свом новом артистичком гесту: наиме, он је заспао у атељеу.

Карлов акцидентални перформанс који слиједи за кулминацијом романескне радње и њеног стилско-језичког уобличења, можемо разумјети и као имплицитни аутопоетички став, којим писац свој микро-реалистички проседе сликовито претпоставља самозаљубљеним странпутицама савремене умјетности. Такође, анализирана мјеста романа илуструју онај однос између пролазне свакодневице и универзалних значења карактеристичан за свако успјело дјело, а то је спонтано уграђивање митских образаца у *мале* приче „обичног” човјека. Такав начин писања увијек краси неамбициозност ка стварању *великих* прича, већ оне саме постају таквим кроз спрегу аутентичности доживљаја и пишчеве стилске висprenости, мудрости селекције и списатељске непретенциозности; наш писац би рекао и захваљујући *искрености*.

Остаје за крај још само да изразимо наду да квалитативни континуитет који је Ваљаревић остварио у својој прози представља недовршен умјетнички пут и да ће се наставити онако како је до сада трајао – ка све вриједнијим и сугестивнијим књижевним дometима. Овај текст, између осталог, написан је управо са намјером да допринесе оправданости таквог очекивања.