



ПРИЗОРИ САЗРЕВАЊА, ФИГУРЕ ПРИСУСТВА И СИМБОЛИЧКИ ПОРЕДАК ОЦА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

1. Језик и тело

Изненадно просветљење нагло ће расветлити слепу очигледност сваког система књижевног представљања: нужност детињства. Детињство и младост неминовно су присутни, чак и када приповедач или говорник о њима ћути. Они су палимпсест сећања, жеље и утисака, нека врста рукописа из прошлости који подупире и устројава причу и причање.

Улога породице у светској револуцији је да буде место преламања социоекта. Друг је рекао... мајка је говорила... ја сам рекао... он је додао... а деда мирно одговорио... другарица у чизмама обрисала је нос надланицом и рекла... Најпре је ту мит о невиности: дете упознаје свет, дете упија језик. Детињство је временска димензија простора дома. Али, мајка је рекла: „Срећа твоја што си дете!“ Отац је лепше од других изговарао „Alon zanfan dela patri“. То је сцена за револуцију, поприште језичке борбе на територији романа Боре Ћосића *Улоја моје њородице у свейској револуцији* (1969). Дете из „ситнобуржоаске“ породице је невино, зато и хоће да буде лудак. Али то је било пре „револуције“. Потом сазнајемо од једног „револуционара“: „Напротив, ми ћемо и лудак претворити у људе и нећемо их више бацати у окове и ладну воду као у предратном периоду!“ (Ћосић 1970: 82) Да ли то значи да бити дете-лудак подразумева ношење окова?

Роман добро показује да су окови примарне историзације субјекта свуда наоколо. Свет малих предмета, фрагменти, бујање језика, неконтролисано означавање, скоро шизофрено уланчавање речи и збивања, провале јавне историје и прљаве мале тајне секса, економски флуks, симболички поредак, предмети, идеје, људи, пометња, хаос, дуг као дуг постојања самих субјеката. Сви ти разнолики објекти дечјег инвестирања стали су у невелик роман. Поврх свега, у том брујању језика чује се и овај глас: „Свако мора да има оца, па макар га и не признавао!“ (Ћосић 1970: 95).

У ствари, све време важнија је Мајка, не само зато што уме да поставља права питања, већ и зато што усред хаоса, помоћу наводно развијене технике комеморације, пародијски чува симболичку поредак Историје: „Мајка је, помоћу памћења, сваког дана умела да се подсети на неке велике трагедије у прошлости, како породичне, тако историјске“ (Ћосић 1970: 73). У њеној Историји нема хијерархије: једнако је важно испадање путника из трамваја и потписивање важног државног споразума. Људска историја је представљена као деловање културе које се врши на тела, уписује у тела и

обделава их. Највећи успех Ћосићевог романа је што не „хуманизује“ и не прикрива ову суровост. У његовом виђењу, друштво је, без обзира на степен пометње који у њему влада, процес уписивања у којем је важно обележити и бити обележен. То постаје сасвим јасно у финалу романа када мајка постави питање дечаку зашто не може да остане дете, а он искрено и тачно одговара да не зна.

Роман *Улоја моје Њородице у свећској револуцији* окончава се антипросветитељским „обртом“: у животу детета у почетку је било све јасно и једноставно, а касније је све постало збркано и необјашњиво. Детету је од почетка тешко да себе доживи као један угао породичног троугла, у његов свет од најранијих дана проваљује жеља, а жеља, иако се мењају хијерархије, остаје обележје оба симболичка поретка који су, сваки у своје време, обележавали српску културу у 20. веку – социјалистичког и капиталистичког. Бора Ћосић успева да створи макрокозам у коме су симболички представљене, без обзира на званичну идеологију, велике структуре грађанског и „револуционарног“ друштва: Породица-Деца, Грех-Казна, Лудило-Нереди. Сходно томе, као у случају дечаковог ујака, који је променио двадесет седам занимања, дезалијенација иде истим путем као алијенација, а у последњој реченици слова се увећавају у ритму растуће психозе: „То је било у неописивој гужви. Све је било у некој пометњи али је било тако. Тако, или још горе.“ Писац не жели да ствара консензус поводом знакова које друштво уписује на тела људи, он жели управо супротно: да пронађе језик којим би дочарао перманентну друштвену пометњу.

2. Страх и путовање

Али где је средиште пометње, уколико она уопште има средиште? И шта је то што је горе од пометње? Можда је све уређеније него што нам се чини: „Мали људи, које ми зовемо ‘деца’, имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају“, читамо у Андрићевој приповеци „Деца“ (Андрић 1964: 52). Заборав је, како читамо у последњој реченици поменути приче, „смрт детињства“. Па ипак, читава Андрићева збирка наликује феноменологији сећања приповедача на детињство: он ће се сетити неке реченице коју је чуо, или ће се вратити у трећи разред основне школе, или ће ослушнути сећања пријатеља проседог инжењера... Андрићева антропологија је немилосрдна: детињство је исто што и страх. И то страх који је најбоље заборавити.

Приповетка „Књига“ убедљиво повезује жељу и страх. Причу је боље не испричати, али је она, као што бива код Андрића, нешто што не може да остане неиспричано, прича је већа од субјекта који је њен носилац, она као да има своју вољу, хтење да буде испричана. Отуда амбиваленција већ у првој реченици: „Са осећањем сличним страху почињем да пишем кратку историју једног дугог и великог страха“ (Андрић 1964: 61). Тај страх је, према речима приповедача, другачији од страха грађанског друштва где субјект узима учешће у „борби за опстанак и утакмици за имање, бољи живот, положај, славу и првенство, за стицање и увећање стеченог“ (Андрић 1964: 61). Условно речено, то није страх својствен капитализму и његовој тржишној утакмици, али је заправо дубљи од њега – то је страх „невиних људских бића пред појавама

овога света“ (Андрић 1964: 61). Страх је описан као психолошка категорија везана за детињство; он или ишчезава „са умним развитком и правилним васпитањем“ или „остаје у детету, расте са њим заједно, испуњава, ломи и сатире му душу, трује живот као скривена бољка и тешко оптерећење“ (Андрић 1964: 61).

Осим што је створио особену антропологију детињег страха, Иво Андрић је често у нереду тражио ред. Он истрајно понавља да су деца мали људи, односно да је субјект одмах уроњен у једноличну и сувопарну егзистенцију, без икаквих могућих тачака отпора. Улог Андрићевог приказа је слобода, односно идеја да је људска егзистенција недовољно аутентична у односу на идеалну креативну људскост. Отпор дечака у причи „Књига“ је заправо отпор свету, оличеном у строгим и немаштовитим уџбеницима из којих мора да учи. Том досадном свету он супротставља жељу: огромни свет библиотеке у којем „постоје толике књиге и постоје људи који их слободно читају“ (Андрић 1964: 65). У ствари, дечакова жеља која се испоставља пред грубог библиотекара (слика ауторитета Оца) мала је, или само наизглед мала: „И он не жели много, четири-пет књига о разним путовањима по разним крајевима света“ (Андрић 1964: 65). Проблем не нестаје након задобијања објекта жеље (библиотекар издаје дечаку књигу *Експедиција у џоларне крајеве*), јер се објект буквално растаче – књига је пала и потпуно се искоричила.

Као што бива, остварена жеља доноси бриге, јер сада је потребно објекат жеље вратити у првобитно стање, дакле неокрњен, како би њиме могао да се користи други учесник у друштвеном флукутирању жеље. Дечак заправо постаје талац сопствене жеље и брига се убрзо претвара у осећање кривице, праћено стравичним осећањем одговорности: „Недеље и месеци пролазили су, а догађај са књигом, обичан и незнатан сам по себи, добивао је, стално и све брже, нестварни и аветињски изглед мучне тајне и непоправљиве грешке коју ваља крити“ (Андрић 1964: 69). Андрић каталогизује мисли које пролазе кроз дечакову главу, јер он сада жели некако да избрише своју грешку. На концу, у изузетно уверљивом обрту, он враћа књигу без икаквих проблема, а приповедач саопштава: „Десило се највеће чудо: да се ништа није десило“ (Андрић 1964: 77).

А заправо све се десило... Читав систем размене је ту: дете, ауторитет Оца, идеја слободе појединца, економско кружење (позајмица и враћање дуга), флуks жеље, књига која садржи сексуалну симболику отварања и затварања (дечак у Ћосићевом роману би у једном важном тренутку волео, рецимо, да се преобрази у књигу као врсту сексуалног објекта: „Ја сам одједном почео да пишем песмице о томе како бих волео да будем књига коју нека женска чита у кревету а после она заспи, док ја, у облику књиге, останем на њеним грудима“ [Ћосић 1970: 91]). Али посебно вреди подвући дечакову жељу да чита књиге о путовању. Путовање призива сазревање, јер детињство је слика дома, а не лутања. У ствари, књига је објект који овде фигурира као носећи елемент симболичког поретка у којем је путовање важан елемент грађанске жеље да се буде негде другде: „То су, дакле, те лепоте и та задовољства која човека чекају кад стекне право да се служи библиотеком!“ (Андрић 1964: 67). Укоренењени у колективно порекло номадског човека, митови о изворној невиности сучељавају се током сазревања са идејом напуштања заштићеног дома, док се заправо трага за још

бољим, исправнијим, примеренијим домом. И куда год да спољашње путовање води (укључујући и читање поменутог путописа *Експедиције у Џоларне крајеве*) унутрашње путовање се непрестано ослања на присуство детета у нама.

Јер деца су саставни део домаће досаде о којој проговара Андрић: дужности, обавезе, оскудни догађаји, фамилија и фамилијарност... Метафорички говорећи, одлазак од куће је слика сазревања, односно, као што је назначио Фројд, путовање је бекство од Оца. Зато је Андрићева прича „Књига“ алегорија о напуштању симболичког портрета Оца (који се у причи не помиње, али чије присуство је, кроз разноврсне симболизације, управо појачано том прикривеношћу). Путовање је делатност одраслих, а путници су ретко када, ако се рецимо изузму романи Жила Верна, деца. Уосталом, који прави путописац је повео дете на пут? У том смислу дечак из Андрићеве приче је, узевши књигу, повео себе на пут у жељи да постане човек, није се десило ништа, али можда је његов страх сада сублимиран, претворен у све оне пожељне страхове које потрошња намеће телима, о чему сведочи последња реченица књиге: „Тако је седео дуго, занесен, погнуте главе, са лактовима одупртим о колена, са грчевито преплетеним прстима, као неки зрео преморен човек који се потпуно предаје кратким тренуцима одмора и затишја“ (Андрић 1974: 78).

3. Отац и писање

Припадати контактної зони, говорити различите језике, осећати у себи судар или сусрете опоре балканске реалности и декадентне и барокне мађарске поезије... то понекад значи не проживети, већ преживети детињство. Јер учење језика може бити ствари принуде или својеврсна стратегија преживљавања, а самим тим и део стратешких идентитета. Добро је познато да се у Средњој Европи, у срцу Европе, налази и срце европске таме на потезу Аушвица, Катина и Дрездена. Код Данила Киша, упркос улепшавањима којима је критика повремено склона, превагу односи слика Средње Европе као простора зла: „Ја сам зло осетило на својој кожи... Преживео сам, као чудом, масакр Јевреја и Срба у Новом Саду, јануара 1942. а цело сам своје детињство и део младости провео у непосредном додиру са Злом. Мој је отац нестао у Аушвицу, заједно са скоро целом својом широм породицом“ (Киш 1990: 92-93).

Дете потражује Оца... Или да изнова цитирамо Бору Ћосића, уз измену другог дела реченице: „Свако мора да има оца, иако га заправо нема.“ Роман *Пешчаник* је Кишов јединствени допринос читању и писању идентитета. Питање са које тачке овај роман учинити кохерентним, води нас ка дубљем питању са које тачке идентитет учинити кохерентним на релацији Син-Отац-Свет. Киш субјекту покушава да пронађе место постављајући га у контекст примарне и секундарне историзације и социјализације. Присутна је варљива жеља за стварањем својеврсне енциклопедије једног времена и простора. Извесност је да читамо чин читања који испитује/исписује чин писања. Из наводно аутентичног Очевог писма („Писмо или Садржај“), које је из „света“, емпиријског света, роман се враћа „свету“, свету дискурса, текстова и интертекстова. На делу је уметност унутар архиве, а та архива је овде породична, колико историјска, књижевна, политичка... Из очевог писма, које се приказује као субјективно тело знања,

приповедач, замишљени Син, креће се у правцу интерсубјективности (или неухва-тљиве интертекстуалности), успоставља слику једног света са којом доводи/враћа у додир свог оца (његову „свест“), остварује његову језичку и симболичку интеракцију са Другим. Мењање тачке гледишта, наслеђе модернистичких експеримената, штити од сваког тотализујућег концепта субјективности главних јунака (Оца и Сина) и исто-времено спречава читаоца да пронађе или заузме било који положај са којег би ро-ман могао да учини кохерентним, а да не кривотвори Оца и Сина: „То осећање да ме напустило моје сопствено Ја, то виђење себе из аспекта неког другог, тај однос пре-ма себи као према странцу...“ (Киш 1991: 133).

Писмо је целовито, свет је фрагментаран. У меланхоличном *Пешчанику* историја није приказана као континуитет бујице језика, као низ догађаја, већ у кључу изолова-них и понављајућих тренутака и ситуација. Роман подрива могућност успоставља-ња оквира – фрагменти нарушавају целину, функционишу као „фетиши“ који указују на губитак, на осипање. *Parergon* пробија било какав кохерентан говор. Роман у себи носи свест проблематичности самог поретка: не постоји јемство да оно што је изма-кло може бити поновно успостављено, да не постоји сигурност да време неће расути све („Све се осипа“) без поновног успостављања у обновљеном симболичком једин-ству. *Пешчаник* је текст о немогућности Сина да створи систем помоћу којег би повра-тио Оца тако што би уредио искуство. То је роман који објављује пукотине тотализа-ције, могућности конструкције једног целовитог света и идентитета (националног, породичног, културног, политичког...) Главни лик романа (Син) суочава се са низом проблема у покушају да говори/приповеда о сопственом идентитету и пореклу. Као хибрид алегорије и реализма, *Пешчаник* је роман могућности сазнања, роман опо-мене који у себи носи идеју о расцепу, пукотини, нестабилности, празном простору између неухватљиве геометрије и бескраја интерпретација, о узалудном суштин-ском простору присвајања у којем се свакодневно исписује текст литературе која је горки траг геополитике и геостратегије. На делу је свет у којем смо увек деца, јер не можемо да овладамо знањем о њему.

4. Писац и дечак

Велика тема Александра Тишме – и у романима и у *Дневнику* – односи се на *Vergan-genheitbewältigung* који се може пронаћи у идентификацији са тренуцима када су мо-ралне одлуке могле бити донете а нису. Овај ефекат је заправо вид утопије везан за „историју-каква-је-могла-бити“, у Тишмином случају и колективна и лична. Ове две слике спојене су у идентификацији са јеврејским дечаком са фотографије снимљене у варшавском гету. У *Дневнику* (13.09.1975) читамо да је Тишма себе идентификовао са познатом фотографијом дечака који диже руке увис пред нацистима: „Ја сам онај дечак са качкетићем, руку дигнутих увис, у десном углу фотографије са спровођења Јевреја из варшавског гета после побуне – само ја сам дечак који је подвалио одра-слима-убицама и тако избегао крај који му је намењен“ (Тишма 2001: 596. Ова фото-графија, настала у Варшавском гету није само икона Тишминог дела, већ је, као што је познато, постала једна од икона холокауста (<http://www.holocaustresearchproject.org/>

nazioccupation/boy.html). Подигнутих руку, са качкетом на глави и у кратком капутићу, окружен другим Јеврејима са подигнутим рукама – и четворицом Немаца, од који један држи уперен аутоматски пиштољ у правцу дечакових леђа. (Идентитет дечака никада није тачно утврђен, иако постоји неколико претпоставки о томе; идентитет војника са пиштољем је познат: у питању је припадник SS јединица Јозеф Блоше [Joseph Blosche], који је осуђен за ратне злочине и погубљен 1969. године.)

Тишмина идентификације је, наравно, симболичка, и она се, према његовом сведочењу, јавила најпре током путовања у Пољску, када је фотографију видео први пут у неком албуму, „па је после нашао у новинама, исекао, ставио на џепно издање *Књи-ге о Бламу*“. У тој фотографији је „заправо увек видео себе приближно исто толико старог пред пушкама мађарских војника“ (Тишма 2001: 1009-1010). Прави вршњак дечака са фотографије (Тишма, рођен 1924. године, ипак је био десетак година старији), пољски писац Јарослав Римкјевич (Jarosław Rymkiewicz) у роману *Umschlagplatz* (1988) узима у obzir један могући идентитет дечака како би га издвојио из историјске анонимности. Одмах након реторике чињеница наступа магија фикције у којој наратор себе поставља уз дечака:

Имам личне погајке дечака: Аршур Симјејек (Siemietek), син Леона и Саре (р. Даб), рођен у Ловичу (Lovitz). Аршур је мој савременик: обојица смо рођени 1935. године. Сјојимо један крај другој, она на овој фотографији снимљеној у Варшавском јетју, ја на фотографији снимљеној на јерону у Ошвоку (Отвоск). Можемо прећосћавиши да су фотогра-фије снимљене истој месеца, моја ошћрилик недељу дана раније. Изгледа да смо чак но-сили истовејне каје. Моја је свећлије нијансе и шачође изгледа превелика за моју главу. Дечак носи доколенице, а ја беле сокне. На јерону у Ошвоку осмехујем се лејо. Дечаково лице – фотографију је снимео један SS наредник – не одаје нишча.

„Уморан си“, кажем Аршуру. „Мора да је врло шешко сћајати шачо са појинишим рукама. Знаш шча ћемо да учинимо. Ја ћу појдићи руке, а ти их сјусчи. Можда неће при-мећиши. Чекај, имам бољу идеју. Обојица ћемо гићи руке увис“ (Rymkiewicz 1994: 326)

То је Тишмин рукопис из прошлости који подупире и устројава његову причу и причање. Детињство је нешто што је увек већ ту, неминовност, чак нека врста коби, а не утеха невиности и сећање на прошле дане. Дете није угао у породичном троуглу, социус је већ уписао судбину на његово тело, које при том, као у случају Тишме и Римкјевича, учествује у производњи историјских и књижевних знакова.

5. Приповедач и капитал

У роману Владимира Арсенијевића *У пошћалубљу* нешто би требало да се деси. Призор је познат: *Слоаса тахита*, Београд деведесетих година 20. века, рат, економска криза, дезоријентисаност, досада, а млади брачни пар чека да се роди дете. Будући отац је оптерећен и прошлошћу и савременошћу, историјом уписаном у његово тело. Очекивано дете је мистерија, што је помало парадоксално јер је нараторово разумевање стварности такође саопштено са необичног узвишења, оно припада варљивој, а питање да ли и легитимној „узвисини којом су приповедачи привилеговани“ (Арсе-

нијевић 1994: 27). Утисак је да се приповедач овог романа, насупрот снажној традицији сумње у књижевности 20. века, усред свеопштег хаоса превише ослања на Знање. А ипак роман, упркос главном јунаку, даје градацију опадања вере и поверења у Знање и приказује бујање искрености извештавања о емоционалном стању једне сломљене егзистенције.

Детињство је „давно пожутело“, јер сазревање прате дисконтинуитети. Читав тај живот испуњен малодушношћу и немоћи стаје у једну приповедачеву реч, која се чини случајном, а утисак је да говори много више о суштинском неспоразуму субјекта и Историје у Србији у последњој деценији прошлог века, па и данас: „Неспокојство пред чињеницом да нам није остављено ништа и изузев безнађа, бојазан да се, са тим бедним *кайишталом*, нећемо лако одржати на ногама, тресла ме је попут грознице“ (Арсенијевић 1994: 53; подв. В. Г.). Утисак је да се ово неолиберално зрнце, оличено у речи *кайиштал*, појавило несвесно у овој причи. Али тиме има већи значај, јер указује на двоструко непрепознавање, али и на врло успелу амбиваленцију. Било то бедно или не, одржати се на ногама заиста значи имати капитал, економски, културни или симболички. Роман *У ѿшћалубљу* је, насупрот ранијим успелим амбицијама српске прозе у приказу и овладавању стварности, које смо овде приказали кроз дела Боре Ћосића, Иве Андрића, Данила Киша и Александра Тишме, истински неуспех у успостављању литерарног (али и егзистенцијалног) односа са симболичким поретком у време краја утопија, односно глобалне кризе наде да ће свет сутра бити бољи. Страх је, иако то тешко признајемо, ипак победио.

6. Наш свет?

У роману Владимира Тасића *Киша и харѿија* (2004) приповедач, Тања, 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 ‘лудаци’, која се у почетку односила на мог оца, али је временом обухватила читаву генерацију, или две“ (Тасић 2004: 17). У једном важном слоју, роман је елегична прича о кобном расту меланома самосвести код приповедача 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. Тај раст корозивне свести праћен је опсесивним познавањем митова, митских прича, које су, наравно, већ дуго лишене првобитне улоге у времену и простору, али који 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. С друге стране, 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.

Садржаји нашег света су симболизовани, метонимизовани, де-формисани, а роман рачуна на читаоце који деле исте претпостављености, истоветан приказивачки простор, од површине савременог флука информација, роба и људи, све до подра-зумеване епистемолошке кризе заснивања сваке могућности деловања у правцу преображаја друштава. Чак је дубину данашње кризе тешко дочарати а да вас не оптуже да сте, попут нараторке *Кише и харџије*, параноични, делирични, луди или глупи. Тасићева фикција и њен хронотоп, њено поимање времена и простора, силазе, скоро као какво авангардно дело, у дубине саме кризе, доносећи један особени, скоро сабласан мрак у којем је садржај стопљен са формом приповедања уназад, у фикционом свету без неизвесности, без ђудљивих емоција, без очекиваног заплета, без циља, у свету чије најбоље мисли ишчезавају у диму цигарета.

Тасићеви јунаци 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. Позивајући се на крхку поезију живота, *Киша и харџија* алудира на шири проблем културе овде и сада – на рефракцију несварљивог броја слика, на кинематику симбола, метафора, свеопшти флука визуелног који се вербализује у крхотинама препричане свести јунака. И на нивоу форме и на нивоу садржаја, ако их је већ по навизи потребно раздвајати, у роман је, као и у наше животе, уткан „свет“ великог екрана у којем су различити просторни и временски садржаји сабијени у гротескно истовременост наизглед једнако важних и истоврсних феномена. Зато је и сложена, нетелеолошка форма романа, која не подлеже познатим поетикама архиве или енциклопедије, већ пре ризоматској структури схизофреније, исткана у духу речи саме нараторке из другог поглавља (у инвертованој причи заправо деветог): „Али једноставност форме ретко одговара покиданим нитима од којих је сачињена мрежа збиље“ (Тасић 2004: 47).

Савијена харџија постмодерног времена-простора мора преживети хокусаијевску кишу, мора наџивети слом уметности, али нико у постмодерном свету заиста не зна ни како ни када ни где. Тасић је успешно у постмодерни хронотоп интегрисао нешто о чему српска књижевност ретко проговара, а то су свеопшта површност и губитак линеарности, који се дубоко одражавају и на доживљај времена-простора, а тај осећај је, како је суверено истакао Анри Лефевр, суштински важан за све нивое људске делатности.

Киша и харџија 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 флука 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 нису више само приче. Читаоци који нису тек пуки сакупљачи виртуелних крхотина, нити артикала из мегамаркета свирепости, као ни нагорелих мегапиксела садашњице, у *Киши и харџији*, у причи о витезовима сметларског реда, откриће тренутке у којима симулација времена-простора постмодерне савремености постаје њена истинска стваралачка и сазнајна сублимација.

Улога детињства у књижевности, наравно, може бити различита: често је у питању карневализација, трагање за измештеном тачком гледишта; у питању може да буде и особена *ars memorativa* која указује на сложеност доживљаја прошлости; може да буде и приповедање у традицији ренесансне „мудре лудости“ која, кроз инверзије, травестију, парадоксе, омогућава шаљиво-озбиљне учинке; такође, може да нас подстакне да размишљамо о аутобиографским аспектима књижевног дела. Проблематика детињства у књижевности је веома сложена, али мало изучена. Дете као јунак, дете као приповедач, често је трагалац за изгубљеним симболичким поретком. Литература јесте често покушај да се осветле везе између детињства као доживљаја присуства света суоченог са метастазом одсуства која тиња у раздобљу одрастања, како би коначно експлодирала у кобној немогућности да се созда чврст референцијални оквир, односно упориште за егзистенцију. Као што сведоче примери који су били предмет анализе, та немогућност често се у литератури приказује кроз недовољност Оца као симболичке фигуре, као празног места неостварене жудње за кохеренцијом између идеала и животне праксе.

Како одмиче двадесети век све теже постаје одговорити на питање: Како пронаћи довољно невиности за бављење универзалном историјом? Ових шест слика свакако показују да етничка припадност не условљава идеологију коју човек баштини. Симболички пореци – револуционарни, ратни, капиталистички – снажнији су од појединачне културе или нације. Кроз фигуру детета и детињства српска књижевност је умела да се отисне у непознато, да поремети кодове, да пређе границу и зид симболичког поретка капитализма и социјализма и њихове производње жеље. Утисак је да значајна дела савремене књижевности излазе у сусрет друштвеним режимима производње не тако што их кривотворе и естетизују, већ их на плану израза и на плану садржаја, приказује као флуks којем је тешко, ако не и немогуће умаћи. Дете у рукама поменутих писаца постаје лудак и друштвени критичар, нека врста еразмовске лудости која спретно релативизује догматски дух и материјалност историје. Али и литератури која неће да се продаје као варљива утеха, дете је истовремено и чворно место страха одраслих повезаног са немогућношћу да, без обзира на наше манифестне политичке склоности, овладамо различитим симболичким порецима. То је сведочанство не само о нашем страху, већ и о нашем индивидуалном и колективном неуспеху.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво (1964): *Деца*. Београд.
 Арсенијевић, Владимир (1994): *У ѿшћалуубљу*. Београд.
 Ћосић, Бора (1970): *Улоја моје ѿородице у свејској револуцији*. Београд.
 Киш, Данило (1990): *Горки ѿалој искусћива*. Београд.
 Киш, Данило (1991): *Пешчаник*. Београд.
 Rymkiewicz, Jarosław M. (1994): *The Final Station: Umschlagsplatz*. Tr. Nina Taylor, New York.
 Тасић, Владимир (2004): *Киша и харћија*. Нови Сад.
 Тишма, Александар (2001): *Дневник: 1942-2001*. Сремски Карловци, Нови Сад.