



ПОСТИЛЕ УЗ ЉУБАВНУ ПЕСМУ

(Срђан Срдиф: *Љубавна ѿесма*, Партизанска књига, Кикинда, 2020)

И пре *Љубавне ѿесме*, четвртог по реду Срдифевог романа, његова прозна дела представљају су поетички провокативан и самосвојан опус. Њима је иманентна *изванредна* језичка имагинација у распону од логике језичке комуникативности која одговара на референцијалне захтеве до језичких дисторзија и конвулзија како на метанаративном тако и на морфолошко-синтаксичком плану. Поетичка раслојеност обликотворних начела и наративних поступака, те жанровска укрштања и онеобичавања константа су из романа у роман. Зачудан, кошмаран, зазоран свет, нарочита дистопичност која избија из свих пора свакодневице, препознатљиве су контуре света приказане предметности Срдифевих дела. Његови романескни наративи не црпе своју *ѿолиѿиичност* из епистемолошке конфигурације реалистичке миметичности, нити их аутор везује за политички коректне (прихватљиве) и комодификоване теме (над)националне књижевности. Парадигматска оса романа, било да сеже до личних, камерних или до цивилизацијских трауматичних искустава, не подлеже анестезирању, ни естетском ни етичком. Аутор их излаже у њиховој огољеној неподношљивости од које пуцају романескни шавови, било да их нарацијом херметички загонета или пак излаже у минималистичком регистру.

Љубавна ѿесма овом поетичком крокију ништа не одузима. Роман се претходним ауторовим делима приближава и, на пример, саундтрековима, интертекстуалном разиграшошћу и аутоцитатношћу (и аутофикционалним ликом писца). Међутим, *Љубавна ѿесма*, належајући на романескне топосе, трансформише их и преобликује у новим поетичким регистрима. То пре свега чини двема бочним линијама ауторове прозе, љубавним дискурсом и комичким формама, који у овом роману бивају поетички повлашћени. Иако се, дакле, може говорити о специфичним *срдифевским* романескним поступцима, они су увек поетичка контура, док њихова текстуална реализација измиче било каквој репетитивности. Један од омиљених ауторових хронотопа, хронотоп пута, може се посматрати и као својеврсни концепт његове стваралачке праксе у којој се најпре сустичу процесуалности и трансформативности, као и својеврсни авантуризам. У контексту пута као метафоричког маркирања Срдифевог ауторског профила, важно ми је истаћи да оно не укључује и развој и напредовање – тиме би се дала вредносна предност једном роману у односу на други, а то никако не каним, нити о његовим романима мислим у категоријама прогресивне или телеолошке линеарности. О Срдифевој романескној поетици пре размишљаам као о номадској конфигурацији, простору поетичких вишеструкости, као ауторски свесном избору протејске позиције као (једине) поетичке доследности, те нестабилности поетичких

уоквиравања и мировања. У томе, уосталом, и лежи драж читања и ишчекивања његових нових романа.

На самом почетку *Љубавне ѿсеме* сусрећемо се са паратекстовима, који у Срдићевим романима нису само пригодне крилатице, већ су постављени у сврхе (ауто)поетичке, односно места су херменеутичких мигова. Епиграфи романа су стихови нумере *Medication* шведског хеви метал бенда Psycore и наслов композиције авангардног аутора Харолда Бада *As Long As I Can Hold My Breath (By Night)*. У случају музичких цитата у Срдићевим приповедним и романескним текстовима, реч је о интермедијалним констелацијама, односно саундтрекови су конститутивни елементи текстова. На звук првог цитата смо навикли у Срдићевим романима и он припада привилегованом музичком корпусу његовог приповедног репертоара. Медитативна меланхолија другог, његова сведеност и интимистичка пригушеност заптивају буку претходног у подземни романескни ток, маркирајући једну од романескних магистрала *Љубавне ѿсеме*. „Лирски“ контекст из ког је измештен први цитат пак потпуно одговара егзистенцијалној ситуацији главног јунака и његовом психограму, иако је ова цитатна веза тек опционо понуђена читаоцима. У друге цитатне везе читалац ће експлицитно бити увучен. Међутим, оно што нас позива да замислимо песничку слику првог епиграма, реализоваће се у спектаклу последње сцене романа, сливајући се у њену семантичку пуноћу и продубљујући њен симболички потенцијал. Такође, два цитата (звуча, ритма, значења) нису само контрапунктски постављена, већ су у односу комплементарности, који се огледа и у наративној архитектоници романа. Надовезујући се, они такође творе и семантичку целину на чијем фону се одиграва романескна нарација.

Епиграмима пак претходи страница са исписаном једном речју – Морфија. И ова страница, односно натукница потврђује да је паратекстуална схема романа брижљиво осмишљена, те да се у њој разлучују важна романескна тежишта. Два аспекта која садржи име, онирички и аналгетички, важне су компоненте наративних поступака и психолошког имагинирања главног лика. Попут Кастора, имена главног лика, и Морфија у своје окружје призива митске слојеве, али и романтичарску традицију романескних жена. Управо је то важан књижевно-културолошки фондус на који се ослања имагинација *Љубавне ѿсеме*. Такође, имена у роману призивају и именовање јунака у претходним Срдићевим књигама. Почесто је реч о надимцима или псеудонимима симболичког капитала који су важан гест карактеризације, али и нијансирања тематских меандара романа (анонимност, обезличеност, отуђеност). У случају *Љубавне ѿсеме*, имена су сигнал митолошке провенијенције ликова, али и концепције ликова која се заснива на флуидности и трансгресивности, па су тако Кастор и Морфија и фигуре интерсекције различитих романескних персона.

Главни јунак одлази у Египат на летовање ван сезоне и, очекујући долазак своје веренице, почиње да припрема прославу њиховог венчања. Наративни сегменти који предочавају Касторове свакодневне активности у египатском летовалишту смењују се са ониричким и халуцинантним секвенцама. Иако се радња заснива на принципу вишеструке стварности, феноменологија и епистемологија ониричког искуства поетичко је тежиште. Кореографија ониричког која левитира око (преко)граничних феномена и искустава, какви су жеља, несвесно и лудило, своју поетичку повлашћеност

успостављају и преко значаја који је сан имао у озбиљно-смешним карневалским облицима и менипеји, где се он уводи (следим Бахтина) као могућност сасвим другог живота, организованог по законима другачијим него што је обичан живот. Главни јунак је управо и конципиран у сагласју са експерименталним приступом ликовима у менипеји (и даље Бахтин): преко низа идентификацијских чинова искушава могућност бивања другим човеком, он није једнозначан и завршен (ово је нарочито важно у контексту љубавно-еротске тематике), те престаје да се поклапа са самим собом, тежећи ка свом бесмртном двојнику. Карневалско-менипејски поетички и антрополошки кôд изузетно је инвентивна поетичка интервенција у роману *Љубавна ђесма*, те захваљујући интертекстуалним надовезивањем на ту традицију (на плану ликова, језика, тема итд.) његова структура укључује матрицу полифонијског романа.

Карневалско-менипејски комплекс темељно обликује наративне фрагменте египатске „стварности“ главног јунака. Можемо га препознати већ у самом хронотопу (топоним романа у који је смештена и дисфункционална породична прича сусрели смо већ у роману *Сребрна мајла ђага*): вансезонско време је у личној перспективи изглобљено време, а календарски је радња романа смештена у празнично време са фокусом на прославу, односно колективну светковину која ће кулминирати менипском варијантом карневалске ритуалне ексцентричности; лајтмотив венчанице евоцира романтичарски мотив мртве драге, али и карневалско костимирања као промену или фузију идентитета (у роману изузетног еротског набоја). Такође, главни јунак садржи важне аспекте карневалских ликова. Кастор је „неки други Кастор из неког другог циркуса“, „ухода сањач“, „катастрофални гимнастичар“, „манијакални, логорјични костур“, „играч на затегнутој жици сублимације“. Сам ће за себе рећи да је „последњи романтичарски дечак“ стар двеста година, и он нам се у појединим својим аспектима и показује као онај узвишени јунак који је у спору са прозаичним светом и пољем свакодневног искуства, тежећи или идиличним и утопијским просторима који су изнад тог свакодневног искуства, или демонским и ноктуралним просторима онога што је испод њега, како је романтичног јунака предочио Нортроп Фрај. Управо то искуство конфликта ће Кастора и водити ка пољу ониричког као једном од хетеротопијских места, места на ком ћемо живети кад одживимо ово што сад живимо, да га парафразирам.

Касторово искуство времена је подједнако трауматично, и време јесте „велика“ тема овог романа: сукоб „штурог времена“ „без нишана“, занемоћалог и јаловог времена и оног иза јер „иза су нешто и неки, тек иза се налазе остварености, или покушане остварености, букте упијања, иза, овде нема ничега“. Још је један од наратора *Сребрне мајле*... констатовао, библијском непоколебљивошћу, да постоји време за све. Екстаза времена љубавне песме супротстављена је времену које и не постоји ван љубавне песме, а интензивно искуство времена се отелотворује, његова есенција је телесна попут есенције еротике. Тако ће и време превазилажења и време краја, којим се окончава роман, бити обележени телесним укидањем, трансформацијом и стапањем, али не и поништавањем.

Карневалско-менипејски импулс огледа се и романескној дијалогичности, прецизније казано симулацији дијалогичности, иронијском ракурсу, нестабилној граници

(или њеном урушавању) између фикције и стварности, те специфичном односу према језику. Језичко-стилски корпус романа поље је интензивних жанровских укрштања, и то управо оних који у историји европског (анти)романа бивају прожети карневализацијом. Окретање ониричком и еротском аспекту егзистенције, императив остварења жеље и урањање у људско несвесно приближава *Љубавну ѿесму* жанру романсе, а на истој поетичкој линији у роману се актуелизује наслеђе барокно-маниристичке естетике. Патос, параболичност, кумулације, каталози, рекапитулације, антитетичке конструкције (нарочито узвишено и приземно, смешно и озбиљно) изразита су обележја Каstorовг говора, говора реторичке презасићености, вишка, расплнутости, говора који упорно настоји да надгласа празнину из које се Кастор настоји отргнути. Надасве, романом одјекује амбивалентан карневалски смех (и његова семантичко-симболичка исходишта), а нарочито разгаљује духовитост коју нисам раније примећивала у Срдићевим романима.

Наслов романа је такође место вишеструких сусрета. Реактуализација (анти)романескне жанровске традиције подразумева и сустицање са љубавним наративима који су бивали предложак оспоравању конвенција друштвеног (грађанског) морала. Даље, у роману је интертекстуално присутно неколико песама/композиција (а свака песма може да буде љубавна, као што каже наратор *Сайџорија*) из чијег укрштања произилази низ спорова, односно једна од перспектива романескне полифоније. Први Касторов сан уводи конститутивну тему романа, интимни однос између двоје људи, чему роман такође може да захвали наслов. Кључне фигуре у сну су ликови Бертолучијевог *Последњеј ѿаніа у Паризу* и, логиком сна реконструисана и надограђена, једна сцена из тог филма.

Наративна конфигурација овог сна ће се актуелизовати на бројним местима у роману: брисање границе између сна и јаве, односно фикције и стварности (у романескном и ванроманескном смислу), онтолошки легитимитет сневаног, те херменеутички приступ главног лика текстовима културе. Потоње је, чини ми се, нарочито важно нагласити. Тежишне тачке романа су наративи који потичу из фикционалних и нефикционалних светова. Међутим, њихов интерпретативни потенцијал се не формира само укључивањем у романескни контекст као такав, већ их и сам главни јунак тумачи и објашњава. Политика Касторових интерпретација (у виду пародије, егзегезе, илустративне цитатности итд.) твори важан метафикционални чвор *Љубавне ѿесме*.

Елем, присуство *Последњеј ѿаніа у Паризу* се у роману може пратити на више планова: у изградњи и психологији главног лика, драматургији идентитета, наративних поступака дописивања, односно преозначавања цитатних извора, као и у тематици еротике и еротских фантазија. Дискурс љубави у роману није конзистентан и представља место пресека различитих верзија и визија љубавног заједништва (илустрације ради, *Последњи ѿаніо у Паризу versus „Лепша си од неба и мора“*). Ипак, оно што их повезује јесте њихова радикалност и луцидност у суочавању са собом кроз другог, те са низом егзистенцијалних питања која проистичу из еротског искуства. Еротика и телесност се испостављају не само као поље ирационалности и екстатичких заумних искустава, већ и као поље изузетних епистемолошких потенцијала. Онеобичавање

говора љубави, те његова субверзивност, нарочито су успели с обзиром на то да је перспектива која је привилегована маскулинистичка.

Наговештај те субверзивности налазимо већ у првом Касторовом сну, у реинтерпретацији *филмској* секса као обостраног силовања. На тај начин је сугестивно потцртано у чему и данас лежи радикалност и субверзивност Бертолучијевог филма. Она се свакако не огледа у сексу потпуних странаца или у „сцени са маслацем“, већ, преваходно, у сцени која почиње његовим захтевом да она подсече нокте. Референца на ту сцену није укључена у роман, али јесте њена својеврсна „мекша верзија“, песма *Under Wraps* Колина Вернкома (из ове референце, као и из Бертолучијевог филма „исписано“ је име главног јунака). Та врста радикалног предавања, као и концепција љубави као насиља које подразумева дијалектику позиција моћи, љубави у којем *ја* постаје мноштво, али заузима и позицију апсолутне усамљености, изазован је љубавни/еротски наратив романа – љубав се преиспитује, одбацује, прижељкује, од ње се страда, ка њој се хрли, а у конкретном случају своју субверзивност црпи из чињенице да подразумева укидање хегемоног патријархалног маскулинитета. У коначници, љубавни дискурс романа се и конституише ван логике свих бинарних опозиција, и раскриљује репресивност неких других логика.

Напослетку, ваља споменути да роман прати и поговор уредника, Ивана Радосављевића. Радосављевићев текст „Како је љубав немогућа“ инструктиван је увод у читање Срдићевог романа или пак поуздан ослонац у сумирању или разабирању читалачких утисака. Посебно издвајам сјајан епиграф који је Радосављевић изабрао, а којим лапидарно сумира концепцију љубави романа који интерпретативно откључава. Са његовом оценом *Љубавне ђесме*, као и целокупног пищевог стваралаштва у потпуности се слажем. Дакле, преписујем и потписујем да се овом књигом Срдић потврђује као писац „који изненађује читаоце“ и „да је још одавно заузео место у самом врху наше савремене прозе“. Додала бих само да је *наше* крајње услован појам у случају стваралаштва Срђана Срдића, јер књижевна сцена којој припада није одређена или сведена на језик на ком је роман изворно написан, те да далеко, далеко превазилази националне (и регионалне) границе унутар којих тај језик комуницира.