



POSTILE UZ LJUBAVNU PESMU

(Srđan Srđić: *Ljubavna pesma*, Partizanska knjiga, Kikinda, 2020)

I pre *Ljubavne pesme*, četvrtog po redu Srđićevog romana, njegova prozna dela predstavljala su poetički provokativan i samosvojan opus. Njima je immanentna *izvanredna* jezička imaginacija u rasponu od logike jezičke komunikativnosti koja odgovara na referencijske zahteve do jezičkih distorzija i konvulzija kako na metanarativnom tako i na morfološko-sintakksičkom planu. Poetička raslojenost oblikotvornih načela i narativnih postupaka, te žanrovska ukrštanja i oneobičavanja konstanta su iz romana u roman. Začudan, košmaran, zazoran svet, naročita distopičnost koja izbija iz svih pora svakodnevice, prepoznatljive su konture sveta prikazane predmetnosti Srđićevih dela. Njegovi romaneskni narativi ne crpe svoju *političnost* iz epistemološke konfiguracije realističke mimetičnosti, niti ih autor vezuje za politički korektne (prihvatljive) i komodifikovane teme (nad)nacionalne književnosti. Paradigmatska osa romana, bilo da seže do ličnih, kamernih ili do civilizacijskih traumatičnih iskustava, ne podleže anesteziranju, ni estetskom ni etičkom. Autor ih izlaze u njihovoj ogoljenoj nepodnošljivosti od koje pucaju romaneskni šavovi, bilo da ih naracijom hermetički zagoneta ili pak izlaze u minimalističkom registru.

Ljubavna pesma ovom poetičkom krokiju ništa ne oduzima. Roman se prethodnim autorovim delima približava i, na primer, saundtrekovima, intertekstualnom razigranošću i autocitatnošću (i autofikcionalnim likom pisca). Međutim, *Ljubavna pesma*, naležući na romaneskne topose, transformiše ih i preoblikuje u novim poetičkim registrima. To pre svega čini dvema bočnim linijama autorove proze, ljubavnim diskursom i komičkim formama, koji u ovom romanu bivaju poetički povlašćeni. Iako se, dakle, može govoriti o specifičnim *srđićevskim* romanesknim postupcima, oni su uvek poetička kontura, dok njihova tekstualna realizacija izmiče bilo kakvoj repetitivnosti. Jedan od omiljenih autorovih hronotopa, hronotop puta, može se posmatrati i kao svojevrsni koncept njegove stvaralačke prakse u kojoj se najpre sustiču procesualnosti i transformativnosti, kao i svojevrsni avanturizam. U kontekstu puta kao metaforičkog markiranja Srđićevog autorskog profila, važno mi je istaći da ono ne uključuje i razvoj i napredovanje – time bi se dala vrednosna prednost jednom romanu u odnosu na drugi, a to nikako ne kanim, niti o njegovim romanima mislim u kategorijama progresivne ili teleološke linearnosti. O Srđićevoj romanesknoj poetici pre razmišljam kao o nomadskoj konfiguraciji, prostoru poetičkih višestrukosti, kao autorski svesnom izboru protejske pozicije kao (jedine) poetičke doslednosti, te nestabilnosti poetičkih uokviravanja i mirovanja. U tome, uostalom, i leži draž čitanja i iščekivanja njegovih novih romana.

Na samom početku *Ljubavne pesme* susrećemo se sa paratekstovima, koji u Srđićevim romanima nisu samo prigodne krilatice, već su postavljeni u svrhe (auto)poetičke, odnosno mesta su hermeneutičkih migova. Epografi romana su stihovi numere *Medication* švedskog hevi metal benda Psycore i naslov kompozicije avangardnog autora Harolda Bada *As Long As I Can Hold My Breath (By Night)*. U slučaju muzičkih citata u Srđićevim pripovednim i romanесknim tekstovima, reč je o intermedijalnim konstelacijama, odnosno saundtrekovi su konstitutivni elementi tekstova. Na zvuk prvog citata smo navikli u Srđićevim romanima i on pripada privilegovanom muzičkom korpusu njegovog pripovednog repertoara. Meditativna melanolija drugog, njegova svedenost i intimistička prigušenost zaptivaju *buku* prethodnog u podzemni romaneskni tok, markirajući jednu od romaneskih magistrala *Ljubavne pesme*. „Lirska“ kontekst iz kog je izmešten prvi citat pak potpuno odgovara egzistencijalnoj situaciji glavnog junaka i njegovom psihogramu, iako je ova citatna veza tek opcionalno ponuđena čitaocima. U druge citatne veze čitalac će eksplisitno biti uvučen. Međutim, ono što nas poziva da zamislimo pesničku sliku prvog epigrama, realizovaće se u spektaklu poslednje scene romana, slivajući se u njenu semantičku punoću i produbljujući njen simbolički potencijal. Takođe, dva citata (zvuka, ritma, značenja) nisu samo kontrapunktski postavljena, već su u odnosu komplementarnosti, koji se ogleda i u narativnoj arhitektonici romana. Nadovezujući se, oni takođe tvore i semantičku celinu na čijem fonu se odigrava romaneskna naracija.

Epografima pak prethodi stranica sa ispisanim jednom rečju – Morfija. I ova stranica, odnosno natuknica potvrđuje da je paratekstualna shema romana brižljivo osmišljena, te da se u njoj razlučuju važna romaneskna težišta. Dva aspekta koja sadrži ime, onirički i analgetički, važne su komponente narativnih postupaka i psihološkog imaginiranja glavnog lika. Poput Kastora, imena glavnog lika, i Morfija u svoje okružje priziva mitske slojeve, ali i romantičarsku tradiciju romaneskih žena. Upravo je to važan književno-kulturološki fundus na koji se oslanja imaginacija *Ljubavne pesme*. Takođe, imena u romanu prizivaju i imenovanje junaka u prethodnim Srđićevim knjigama. Počesto je reč o nadimcima ili pseudonimima simboličkog kapitala koji su važan gest karakterizacije, ali i njansiranja tematskih meandara romana (anonimnost, obezličenost, otuđenost). U slučaju *Ljubavne pesme*, imena su signal mitološke provenijencije likova, ali i koncepcije likova koja se zasniva na fluidnosti i transgresivnosti, pa su tako Kastor i Morfija i figure intersekcije različitih romaneskih persona.

Glavni junak odlazi u Egipat na letovanje van sezone i, očekujući dolazak svoje verenice, počinje da priprema proslavu njihovog venčanja. Narativni segmenti koji predočavaju Kastorove svakodnevne aktivnosti u egipatskom letovalištu smenjuju se sa oniričkim i halucinantnim sekvincama. Iako se radnja zasniva na principu višestrukе stvarnosti, fenomenologija i epistemologija oniričkog iskustva poetičko je težište. Koreografija oniričkog koja levitira oko (preko)graničnih fenomena i iskustava, kakvi su želja, nesvesno i ludilo, svoju poetičku povlašćenost uspostavljaju i preko značaja koji je san imao u ozbiljno-smešnim karnevalskim oblicima i menipejji, gde se on uvodi (sledim Bahtina) kao mogućnost sasvim drugoga života, organizovanog po zakonima drugačijim nego što je običan život.

Glavni junak je upravo i koncipiran u saglasju sa eksperimentalnim pristupom likovima u menipeji (i dalje Bahtin): preko niza identifikacijskih činova iskušava mogućnost bivanja drugim čovekom, on nije jednoznačan i završen (ovo je naročito važno u kontekstu ljubavno-erotске tematike), te prestaje da se poklapa sa samim sobom, težeći ka svom besmrtnom dvojniku. Karnevalsko-menipejski poetički i antropološki kôd izuzetno je inventivna poetička intervencija u romanu *Ljubavna pesma*, te zahvaljujući intertekstualnim nadovezivanjem na tu tradiciju (na planu likova, jezika, tema itd.) njegova struktura uključuje matricu polifonijskog romana.

Karnevalsko-menipejski kompleks temeljno oblikuje narativne fragmente egipatske „stvarnosti“ glavnog junaka. Možemo ga prepoznati već u samom hronotopu (toponim romanu u koji je smeštena i disfunkcionalna porodična priča susreli smo već u romanu *Srebrna magla pada*): vansezonsko vreme je u ličnoj perspektivi izglobljeno vreme, a kalendarski je radnja romana smeštena u praznično vreme sa fokusom na proslavu, odnosno kolektivnu svetkovinu koja će kulminirati menipskom varijantom karnevalske ritualne ekscentričnosti; lajtmotiv venčanice evocira romantičarski motiv mrtve drage, ali i karnevalsko kostimiranja kao promenu ili fuziju identiteta (u romanu izuzetnog erotskog naboja). Takođe, glavni junak sadrži važne aspekte karnevalskih likova. Kastor je „neki drugi Kastor iz nekog drugog cirkusa“, „uhoda sanjač“, „katastrofalni gimnastičar“, „manijakalni, logorejični kostur“, „igrac na zategnutoj žici sublimacije“. Sam će za sebe reći da je „poslednji romantičarski dečak“ star dvesta godina, i on nam se u pojedinim svojim aspektima i pokaže kao onaj uzvišeni junak koji je u sporu sa prozaičnim svetom i poljem svakodnevног iskustva, težeći ili idiličnim i utopijskim prostorima koji su iznad tog svakodnevног iskustva, ili demonskim i nokturnalnim prostorima onoga što je ispod njega, kako je romantičnog junaka predočio Nortrop Fraj. Upravo to iskustvo konflikta će Kastora i voditi ka polju oniričkog kao jednom od heterotopijskih mesta, mesta na kom ćemo živeti kad odživimo ovo što sad živimo, da ga parafraziram.

Kastorovo iskustvo vremena je podjednako traumatično, i vreme jeste „velika“ tema ovog romana: sukob „šturog vremena“ „bez nišana“, zanemoćalog i jalovog vremena i onog iza jer „iza su nešto i neki, tek iza se nalaze ostvarenosti, ili pokušane ostvarenosti, bukte upijanja, iza, ovde nema ničega“. Još je jedan od naratora *Srebrne magle...* konstatovao, biblijskom nepokolebljivošću, da postoji vreme za sve. Ekstaza vremena ljubavne pesme suprotstavljena je vremenu koje i ne postoji van ljubavne pesme, a intenzivno iskustvo vremena se otelotvoruje, njegova esencija je telesna poput esencije erotike. Tako će i vreme prevazilaženja i vreme kraja, kojim se okončava roman, biti obeleženi telesnim ukidanjem, transformacijom i stapanjem, ali ne i ponistiavanjem.

Karnevalsko-menipejski impuls ogleda se i romaneskoj dijalogičnosti, preciznije kazano simulaciji dijalogičnosti, ironijskom rakursu, nestabilnoj granici (ili njenom urušavanju) između fikcije i stvarnosti, te specifičnom odnosu prema jeziku. Jezičko-stilski korpus romana polje je intenzivnih žanrovske ukrštanja, i to upravo onih koji u istoriji evropskog (anti)romana bivaju prožeti karnevalizacijom. Okretanje oniričkom i erotskom aspektu egzistencije, imperativ ostvarenja želje i uranjanje u ljudsko nesvesno približava *Ljubavnu*

pesmu žanru romanse, a na istoj poetičkoj liniji u romanu se aktuelizuje nasleđe barokno-manirističke estetike. Patos, paraboličnost, kumulacije, katalozi, rekapitulacije, antitetičke konstrukcije (naročito uzvišeno i prizemno, smešno i ozbiljno) izrazita su obeležja Kastorovg govora, govora retoričke prezasićenosti, viška, rasplinutosti, govora koji uporno nastoji da nadglosa prazninu iz koje se Kastor nastoji otrgnuti. Nadasve, romanom odjekuje ambivalentan karnevalski smeh (i njegova semantičko-simbolička ishodišta), a naročito razgaljuje duhovitost koju nisam ranije primećivala u Srdićevim romanima.

Naslov romana je takođe mesto višestrukih susreta. Reaktualizacija (anti)romaneske žanrovske tradicije podrazumeva i susticanje sa ljubavnim narativima koji su bivali predložak osporavanju konvencija društvenog (građanskog) morala. Dalje, u romanu je intertekstualno prisutno nekoliko pesama/kompozicija (a svaka pesma može da bude ljubavna, kao što kaže narator *Satorija*) iz čijeg ukrštanja proizilazi niz sporova, odnosno jedna od perspektiva romaneske polifonije. Prvi Kastorov san uvodi konstitutivnu temu romana, intimni odnos između dvoje ljudi, čemu roman takođe može da zahvali naslov. Ključne figure u snu su likovi Bertolučijevog *Poslednjeg tanga u Parizu* i, logikom sna rekonstruisana i nadograđena, jedna scena iz tog filma.

Narativna konfiguracija ovog sna će se aktuelizovati na brojnim mestima u romanu: brisanje granice između sna i jave, odnosno fikcije i stvarnosti (u romanesknom i vanromanesknom smislu), ontološki legitimitet snevanog, te hermeneutički pristup glavnog lika tekstovima kulture. Potonje je, čini mi se, naročito važno naglasiti. Težišne tačke romana su narativi koji potiču iz fikcionalnih i nefikcionalnih svetova. Međutim, njihov interpretativni potencijal se ne formira samo uključivanjem u romaneskni kontekst kao takav, već ih i sam glavni junak tumači i objašnjava. Politika Kastorovih interpretacija (u vidu parodije, egzegeze, ilustrativne citatnosti itd.) tvori važan metafikcionalni čvor *Ljubavne pesme*.

Elem, prisustvo *Poslednjeg tanga u Parizu* se u romanu može pratiti na više planova: u izgradnji i psihologiji glavnog lika, dramaturgiji identiteta, narativnih postupaka dopisivanja, odnosno preoznačavanja citatnih izvora, kao i u tematici erotike i eroških fantazija. Diskurs ljubavi u romanu nije konzistentan i predstavlja mesto preseka različitih verzija i vizija ljubavnog zajedništva (ilustracije radi, *Poslednji tango u Parizu* versus „Lepša si od neba i mora“). Ipak, ono što ih povezuje jeste njihova radikalnost i lucidnost u suočavanju sa sobom kroz drugog, te sa nizom egzistencijalnih pitanja koja proističu iz eroškog iskustva. Erotika i telesnost se ispostavljaju ne samo kao polje iracionalnosti i ekstatičkih zaumnih iskustava, već i kao polje izuzetnih epistemoloških potencijala. Oneobičavanje govora ljubavi, te njegova subverzivnost, naročito su uspeli s obzirom na to da je perspektiva koja je privilegovana maskulinistička.

Nagoveštaj te subverzivnosti nalazimo već u prvom Kastorovom snu, u reinterpretaciji *filmskog sekса* kao obostranog silovanja. Na taj način je sugestivno potcrtnato u čemu i danas leži radikalnost i subverzivnost Bertolučijevog filma. Ona se svakako ne ogleda u seksu potpunih stranaca ili u „sceni sa maslacem“, već, prevashodno, u sceni koja počinje njegovim zahtevom da ona podseće nokte. Referenca na tu scenu nije uključena u roman, ali jeste njena svojevrsna „mekša verzija“, pesma *Under Wraps* Kolina Vernkoma (iz ove re-

ference, kao i iz Bertolučijevog filma „ispisano“ je ime glavnog junaka). Ta vrsta radikalnog predavanja, kao i koncepcija ljubavi kao nasilja koje podrazumeva dijalektiku pozicija moći, ljubavi u kojem *ja* postaje mnoštvo, ali zauzima i poziciju apsolutne usamljenosti, izazovan je ljubavni/erotski narativ romana – ljubav se preispituje, odbacuje, priželjuje, od nje se strada, ka njoj se hrli, a u konkretnom slučaju svoju subverzivnost crpi iz činjenice da podrazumeva ukidanje hegemonog patrijarhalnog maskuliniteta. U konačnici, ljubavni diskurs romana se i konstituiše van logike svih binarnih opozicija, i raskriljuje represivnost nekih drugih logika.

Naposletku, valja spomenuti da roman prati i pogovor urednika, Ivana Radosavljevića. Radosavljevićev tekst „Kako je ljubav nemoguća“ instruktivan je uvod u čitanje Srđićevog romana ili pak pouzdan oslonac u sumiranju ili razabiranju čitalačkih utisaka. Posebno izdvajam sjajan epigraf koji je Radosavljević izabrao, a kojim lapidarno sumira koncepciju ljubavi romana koji interpretativno otključava. Sa njegovom ocenom *Ljubavne pesme*, kao i celokupnog piščevog stvaralaštva u potpunosti se slažem. Dakle, prepisujem i potpisujem da se ovom knjigom Srđić potvrđuje kao pisac „koji iznenađuje čitaoce“ i „da je još odavno zauzeo mesto u samom vrhu naše savremene proze“. Dodala bih samo da je *naše krajnje uslovan* pojam u slučaju stvaralaštva Srđana Srđića, jer književna scena kojoj pripada nije određena ili svedena na jezik na kom je roman izvorno napisan, te da daleko, daleko preuzilazi nacionalne (i regionalne) granice unutar kojih taj jezik komunicira.