



## МЕЛАНХОЛИЈА ПИСАЊА: „О ВРАТИМА“ СРЂАНА СРДИЋА

*Words? Music? No: it's what's behind.*  
J. Joyce

Приказујући роман *Сашори*, Давор Бегановић изложио је важан увид на који би требало да рачуна свако разматрање Срдићеве прозе које себи за задатак поставља различивање његових поетичких тежишта. Бегановић је прецизно запазио да „писати о прози Срђана Срдића значи, прије свега, разоткривати улогу коју у њој игра, рекао бих, ексцесивна телесност“ (Бегановић 2013: 34). Кратко се осврћући на свој приказ претходног Срдићевог романа, Бегановић је телесност и у *Мршвом њољу* и у *Сашорију* везао за комплекс аристотеловске катарзе. При томе, аутор је у сусрету са Срдићевим текстовима проблемски приступио овом појму. Бегановић је (ексцесивну) телесност везао за структурне учинке романа, сугеришући тиме да је она концентровано и прецизно пројектовано место пресецања различитих језичко-стилских, интертекстуалних, идејних линија. Такође, његове теоријске експликације (пре свих, ревидирање појма катарза) упућују на веома важан и неопходан херменеутички став приликом читања и разматрања Срдићеве прозе. Наиме, свако читање које теоријски утемељује своје претензије ваља да буде нарочито отворено за саморефлексиивност категоријалних оквира и/или методолошких позиција, те да буде спремно да апстрахује, рецимо, књижевнотеоријске појмове полазећи од Срдићевих текстова, а не да их смешта у априорно постављене концептуалне оквире. Оно што се може чинити као додатни херменеутички напор јесте указивање поверења самом тексту, поверења које проистиче из читалачког задовољства из ког, уосталом, и проистиче потреба за интерпретативним разговором.

Одмакнемо ли се од парадигматске и усредсредимо ли се на хоризонталну линију, Срдићева проза пружа могућност да се сачини један опсежан каталог „ексцесивне телесности“: тела која пате, аутодеструктивна тела, болесна тела, раскомадана тела, тела која желе, изазовна тела, остарела тела, мучена тела, ишчезавајућа тела итд. Семиотика телесности у његовој прози раслојена је и мотивисана различитим текстуалним чиниоцима. Телесност пак није изоловани или самодовољни наратив (иако се тела и тако могу читати).<sup>1</sup> Микропоетика тела гради се у интеракцији с различитим

<sup>1</sup> Најзасорнија телесност у Срдићевој прози јесте слика настрадале деце – од просутог мозга детета по „мртвом пољу“ једног августовског дана 1993. године до фотографије тела сиријског детета избаченог на бодрумску обалу у *Сребрној мајли*. И није незнаковито померање које се може приметити у слици ова два детета: док дискурзивно обликовање слике детета у *Мршвом њољу*

аспектима текста, примера ради, хронотопом, формама популарне културе које се интегришу у наративе, онтолошким раслојавањем фикционалне стварности, жанровским кодовима, језичким експериментима итд. И управо је уписивање телесности у само језичко ткиво, односно запоседање различитих нивоа стила, есенцијални кохезивни чинилац Срдићеве поетике.

Повлашћено место за рефлексију магистралних линија Срдићеве прозе, па тако и суодноса језичког и телесног, јесте приповетка „О вратима“ (Сајоревања, 2014). Она се може посматрати као поетички синопсис из чије перспективе је могуће осветлити многе битности Срдићеве прозе или, бар, понудити поједине интерпретативне опције које пак не сужавају семиозу његовог укупног опуса. Двострука позиција приповетке – позиција унутар збирке *Сајоревања* и позиција унутар опуса – не доводи до њених семантичких ишчашења. Њена поетичка разгранатост остаје сачувана без обзира на контекст у који се интерпретативно смести. Стављајући је на последње место, аутор је врло прецизно композиционо уобручио збирку, успостављајући лук између епиграфских натписа који отварају збирку и текста који је затвара у формалном смислу. Опет, епиграфи *Сајоревања* („Нико не зна ништа ни о коме“ Фернандо Ваљехо; „Wrong Man“ Henry Rollins) као да проистичу из *Сајорија* објављеног годину дана раније, а могу да буду стављени на чело романа који ће уследити три године касније, *Сребрна мајла Ђага*. Семиотички потенцијал врата из приповетке уједно је и један од наратива или пак интертекстова романа *Сребрна мајла Ђага*. Своју резонантност приповетка „О вратима“ остварује јер сабира специфично наротивизоване феномене (музика, тело, афективност, време, комуникација итд.) преко којих се остварује сложени међутекстовни дијалог унутар Срдићеве прозе.

Реторичка амбивалентност која проистиче из скепсе и резервисаности, с којом су блиске безмало све Срдићеве наротивне инстанце, отвара се већ уводним реченицама приповетке. Те реченице сигнализују и метапоетичку димензију с којом ће казивање непрестано интерферирати: „Могло бих да напишем неку реч о том малом, и како стоји пред вратима. Била је субота, нешто пре шест, мали је допутовао и стајао тамо, ништа се друго није догодило. Не знам коме би то могло да значи и шта би могло да се напише ни о чему“ (Srdić 2014: 149). Ваља истаћи да приповедна скепса и амбивалентности или пак ауторизалне интервенције у случају Срдићеве прозе никада нису места произвољности или непоузданости, те да њихова функција није дезинтегративна. Напротив. Чак и када „коментаторски екскурс приповедача“ упућује на нестабилност приповедног знања или раслојавање, односно осипање наротивног окружја, он бива поетички оправдан и није му циљ херметизовање исказа или израза, већ сврсисходно усмеравање

---

асоцира на иконичке представе Пијете, у *Сребрној мајли* тело детета је апсолутно усамљено и кључна асоцијација коју изазива јесте (цивилизацијска) равнодушност. Фигура детета, односно наротив детињства важне су (условно) бочне линије у свим Срдићевим романима. Било да свет детињства израња у сновима или су деца на маргинама нарације, она су уплетена у конститутивне односе, постајући и самоодређујуће и самоогољавајуће наротивне окоснице. Било да је реч о сопственој деци, о случајним сусретима са децом или са сопственом инфантлном пројекцијом, дете је спојница различитих текстуалних линија које се сустичу у тачки формативне другости и недо-статка у којим усецима се граде Срдићеве ликови.

рецепцијских механизма. Ова преиспитивања и излагања механизма текста не проистичу из „програмски“ постављене оријентације ка метапоетизацији прозе, већ из њеног конститутивног момента, херменеутике читања као важне наративне фигуре.

Уводне реченице „О вратима“ иницирају и позицију специфичну нарочито за Срдићеве романи – његове јунаке (доследно у мушком роду) срећемо у посттрауматском стању, својеврсном епиплошком хронотопу. Можда најилустративнија поетичка одредница (и) за њих би могла да буде поднасловна синтагма збирке *Есџиранго* – „песме на смрт“. Ова синтагма је сугестивна елипса метафоричког набоја која потцртава антрополошке границе и њихова прекорачивања којима су осећени сви Срдићев текстови. Његови „замирући, издишући, умирући“ јунаци учаурени у зачудном, кошмарном и изглобљеном свету у чије се поре смрт протејски увлачи јесу „запали у терминалну фазу нечега“, како рече за себе и свог саговорника нараторка *Сребрне мајле* (Srdić 2017: 82). Нулти степен наративног времена и романескна егзистенцијална поставка могли би да буду формулисани речима „кад се Срдићев мртви пробуде...“.

Међутим, синтагма „песме на смрт“ језгровито одражава и парадигматичне трансформације којима се излаже Срдићева проза. И једна од њих се на изузетан начин остварује и у приповеци „О вратима“. Продор именице у граматички очекивану глаголску конструкцију (мислити, боловати, осудити на смрт) одражава есенцијални продор лирског у наративно. Такође, реч је и о хеуристичкој смерници ка особеној поетици читања Срдићевих текстова, читања као слушања. Садејство лирског, и још више музичког и наративног у Срдићевим текстовима није пак само стратегија проширивања наративног репертоара или експерименталних поступака ради партикуларних или краткорочних текстуалних ефеката. Оно суштински преобликује приповедно и принципе његовог конституисања и рецепције. Срдићеве хибридне „песме на смрт“ проистичу из искуства језика, провоцирања његових комуникативних, епистемолошких, напослетку и онтолошких валенци, одустајања или прекорачивања његових граница и не-места – понекад самим језиком, понекад музиком, а неретко и телом.

Иако, дакле, наратор подвргава сумњи могућност и сврховитост писања *ни о чему*, сам жанровски оквир нам налаже да прецизније формулишемо ову запитаност – како написати приповетку *ни о чему*. Минирање референцијалности одвија се континуирано кроз низање призора, прожетих густом дигресивношћу која проблематизује основне наративне категорије, попут времена, приповедне заблуде, хијерархије наративних инстанци. Истовремено, ти ауторски коментари су и важни херменеутички импулси. На пример, када наратор предочава поједине моменте из младићеве јутарње рутине, у њима можемо да препознамо вишеструке поетичке реперкусије: „...опрао је руке жути дечијим сапуном (само такав сапун је коришћен у тој кући, све до њеног нестанка [што је добро за принцип асоцијације]), и истиснуо Колинос пасту за зубе на четкицу (само су такву пасту за зубе употребљавали у тој кући, све до њеног нестанка [што је, такође, врло добро])“ (Srdić 2014: 153). Иронијски ракурс ауторизационе интервенције не само да подрива референцијалну илузију и „ефекат стварног“ наративног дискурса, већ скреће пажњу да смисао и значење оног *није се гојогило* не треба тражити искључиво у равни миметичких означитеља. Ово је нарочито важан угао за сагледавање трауматских наратива у Срдићевим романима јер упућује на недовољност њиховог

историзовања будући да њихов корен нису историјски удеси који су захватили просторе којим се јунаци крећу.

Привремене суспензије смисла и/или сврхе приповедања не укидају их и не поништавају, већ их откривају на другим равнима текста, управо на оним местима где Срдићева проза фундира своју радикалност и изузетност. „Неприлика са причом о вратима је у томе што се *нишџа* није десило, и што раније сви то признамо, раније ћемо се одучити од причалачких илузија. Мали је стајао тамо, и свет је стајао тамо, и то је потрајало, *осџала* је слика о *џоме* која је *џрича*, и све *ово* је о тој слици/причи“ (Исто: 151, курзив Ж. С.). Одговор на питање шта је то *ово* нуди нам сам наратор. Одсуство догађаја и пиктуралност својствени су лирици и (не)наративност „О вратима“, потцртана ауторитетним коментарима и иманентнопоетички изведена, суштински прекорачује у сферу лирског. Не бивајући ипак ни песма ни лирска проза, већ прича која се гради на обрнутој логици лирског – „О вратима“ представља наративизацију афективног стања доживљеног једног суботњег јутра пред вратима музичке школе. Међутим, фабулирање се повлачи у нутрину језика и фабулира се оно или оним чега нема на референцијалном нивоу приче.

Оно чега нема у причи о младићевом одласку у музичку школу јесте музика. На жанровском плану у приповеци „О вратима“ можемо издвојити *Bildungs* наратив о младићевом формативном односу с музиком или према музици и његовим разочарањима: „Од свих разочарања, а њихов укупни збир свакако није мали, то ће показати насумична објективна калкулација, највеће је разочарање у музику, кад до њега дође, а кад до њега заиста дође, човек остане у бучном, оглувелом простору, што је парадокс, али истинит парадокс, и против те парадоксалности се не може учинити ама баш ништа“ (Исто: 154). Међутим, разочарање у музику није *(не)догађај* ове приче јер је оно компензовано спознајом другачије врсте. „Болно тешко докучиво“, ка чијем откривању и досезању је младић стремио, не налази се међу зидовима музичке школе:

*Разумео је џо месец дана џре догађаја џред враџима, џокушао је да одсвира модерну француску композицију, леџршави конкурсни соло, није био ни близу усџеха, али је осеџио да зна како би џо џребало, џе да су на групој сџирани они који звуче усџешно, а не осеђају нишџа, био је исџуњен џим инџуиџивним џосџиџнућем заџворен у сџерилној учионици за индивидуалну инсџрументџалну насџаву, џоре, на друџом сџраџу, леви крај ходника, џодџао је каџак џрозора и уџледао каџакаше како се снажно оџискују низ реку у својим издуженим џовилима, елеџанџни, моћни и леџи.* (Исто: 156).

Правећи опозицију између технике (вештине) и емотивности (интуитивног), наратор нас уводи у сферу доживљаја и искуства која превазилазе когнитивно-спекулативна уопштавања и најинтимније су повезана са *емоџивном* ситуацијом коју прича развија. Контраст између онога што је младић осетио и затворене стерилне учионице наглашава се сликом кајакаша у којој доминира покрет и телесност. Фасцинација кајакашима проистиче из њихове синхронизованости, синхронизованости њихових тела и покрета, афекта и радње. Дечаков телесни доживљај испуњености подударе се с другим местима у причи на којима се инсистира на телесној инскрипцији музике, али и неопходној интеракцији: „...додир, то је све што је потребно, тон је додир, нема ту говора

о квалитету тона као естетски пресудном, квалитет додира, додир уцртан у бубну опну“ (Исто: 157). Пред вратима се, тог дана, међутим, ништа није догодило:

*Дечак је најправио још један пољукорак и дошакао враћа, обично су се лако ошварала, радио сам што толико пушта, али ништа се није догодило што пушта, није се могао даље, и ошћао сам штамо, пред враћима, сам, досија њих је размаширало могућности, што је једна од могућности, самоћа, айсолушна самоћа, што је шакође могућности, али као теорија, као нацрт или као логичка резултатанша, јер насјаје недоумица, човек се пиша: како да знам ко сам ако никој другој нема, а никој другој није било, неко је закључао враћа и заборавио на њих, неко ко није очекивао да досијаји којој попуш мене. Шта би неко могао да буде нејо укључности односа, док штамо, пред враћима, није било присноссти те врсте, сјајао сам ојни која је пошиснула свеш и бубрила од свешлости (Исто: 161).*

Преласком из трећег у прво лице приповедања интензивира се интимистичка перспектива, флуидност темпоралних равни и, на концу, обртање фокализујуће свести. Писање, како ће се испоставити, проистиче из доживљаја или стања потпуног одсуства јер „апсолутна самоћа једнака је апсолутној глувоћи“. У апсолутној глувоћи ја не постоји јер не постоји присност са другим. Одсуство присности као конститутиван егзистенцијални недостатак тачка је од које срећемо Срдифеве романескне јунаке, и Паола у *Мршвом пољу* и Возача у *Сашорију* и О. у *Сребрној мајли* и, напослетку, Кастора у *Љубавној писми*. Трауматична искуства „апсолутне самоће“, губитак присности с људима с којима се за блискошћу цезнуло, болна самосвест о одсуству и жаловање готово да типолошки одређују Срдифевог јунака. „О вратима“ маркира значајну црту која егзистенцијално одређује Срдифеве јунаке – *љубишак* илузија о музици није довео до трауматичног доживљаја, већ њено *одсуство*, које је трајно уписано у језик и тело, и стога се ништа није догодило. Губитак се може превазићи, преболети или компензовати, али не и одсуство. Оно се опетује у различитим формама у Срдифевој прози, преламајући се увек кроз свест, језик и тело меланхоличног јунака. Отуђеност његових романескних јунака можемо разумети као превладавање меланхоличног губитка и његових утвара над порозном субјективношћу. Широки распон меланхоличних пројекција у Срдифевој прози пак своје исходиште има у немогућности њене прецизне артикулације која би водила ка исцељењу. Најдубље ране су стога места неизрецивог с којим се ауторова проза најинтимније и најлуцидније суочава.

На један вид суочавања с трауматским (и једно од упоришта Срдифеве прозе) упућује и сам приповедач „О вратима“, рекавши да је „доста њих разматрало ту могућност“, могућност бивања у апсолутној усамљености – литературу. Иако би компаративистичке линије, с обзиром на обиље не само споменуте теме, већ и митологије и метафизичке чекања (пред вратима), лако могле да исклизну у њихово инвентарисање у светској књижевности, једна је посебно подстицајна са становишта поетичко-традицијског контекстуализовања Срдифеве прозе. Оцена Владимира Арсенића о формативном утицају Самјуела Бекета, изречена поводом *Есиранга*, може да буде поопштена. Арсенић је Бекета препознао у изградњи ликова, њиховом трагичном конфликту са светом и гађењу које имају према њему, као и у лирској кондензованости језика која се приближава неизрецивом (Arsenić 2018: 12). Бекетовско „ништа се не догађа“ адресира

управо одсуство као структуралну повезницу његовог стваралаштва, а налазимо га и у Срдићевим романима који се (понајпре) Бекетовој *Трилоџији* приближавају и другим својим поетичким особеностима (мултипликација тачака говора, монолози који се „постмортем“ казују, личности као персонификована стања, однос господар–слуга, алузије на мит о једном јунаку са два лика, циркуларност путовања и потрага за изгубљеним *неким*, говорење као окончање говорења, односно књижевност као сублимација траума...). Сажето казано, оно што је Неименљиви рекао за себе, да је у животу имао само три ствари – немогућност да говори, неспособност да ћути и самоћу – умногоне сличи егзистенцијалном (само)одређењу Срдићевих антијунака.

Међутим, најизазовније присуство Бекета у Срдићевој прози представљају места на којима Бекет посредује Џојса и где се Срдић одваја и од Џојса и Бекета.<sup>2</sup> „О вратима“ је прича о трауматичном доживљају и меланхоличном жаловању, али и о покушају повратка присности кроз „скривену музику“. Белешка која претходи приповедању – „Hidden/Ghost Track:“ – може се разумети као иронично поигравање са сопственом праксом истицања саундтрекова романа или прича у складу с наративом о „лажном граду музике“ где се младић затекао. Међутим, можемо је дословно разумети и запитати се где је то заптивена музика. Одговор се интуитивно осећа током самог читања приповетке и налази се у њеном лирском аспекту који се не читава само у измештању тежишта приповедног, већ и у стилу.

*Слика/прича* сведочи о одсуству звука, тона (музике), о апсолутној тишини, о потпуној самоћи у којој је језик немоћан да посредује, о његовој недостатности без другог. И мада се ништа није догодило на референцијалном плану текста, баш како рече наратор, оно (или, прецизније, нараторовим речима, *ово*) се *догађа*, *догађа* се самим чином писања/чином читања. „Прича о тој причи/слици“ уписана је у саму језичку перформативност јер је језик „О вратима“ музикализован. Догађај приче је њен *риџам* који је кључно место меланхоличних пројекција, место на ком их, у ствари, најсугестивније препознајемо:

*Дечак се рефлексно придржавао, није њо морао да ради, није могао да љадне, јер није имао иде да љадне, људи укидају законитоси физике, не можеш да кренеш и сићинеш до месџа на ком не љосџоји људски језик, заџо шџо мислиш људским језиком који је безнадежан, али без кој не можеш да будеш чак ни безнадежан, не можеш да будеш нишџа, знао*

<sup>2</sup> На џојсовске елементе у Срдићевој прози критичари и критичарке су скретали пажњу: Арсенић запажа да је *Мрџво љоље* по односу који успоставља према парадигми романескног узуса, као и по експерименталном приступу језику, али и због једнодневног времена радње близак Џојсовом *Уликсу* (Arsenić 2020), а Ала Татаренко је укључивање музичких елемената у овај роман видела као оглашавање искуства *Финејановој бдења* (Tatarenko 2012); „утрнуће“ као парализа, односно смрт, варирано у девет приповедака Срдићеве збирке *Есџиранго*, повезано је с атмосфером и проблемима у Џојсовим *Даблицима* (Врбавац 2012). Куриозитета ради спомињем да су у критичким натписима (Видрић 2015, Ђурчић 2021) успостављане везе између појединих Срдићевих женских ликова и Моли Блум. На овом месту ћу само напоменути да такве паралеле проистичу из неразумевања Џојсове јунакиње (и Срдићевих?) и врло конзервативно-патријархалних назора критичара у вези са женском телесношћу, које је уосталом, чак и на нивоу неисказаног солилоквија, сама Моли Блум превазишла почетком прошлог века.

сам ѿо, и ѿага сам знао. И био је клавир: лоше нашћимовани клавир, учионица у ѿриземљу, ѿу је мали уобичајо да насћавља с ѿреѿрајом насилно ѿрекинућих снова, клавир је човеков ѿријаћел, јер се олашава без сувише уложеној најора, додир, ѿо је све шћо је ѿоѿребно, ѿон је додир, нема ѿу ѿовора о квалићешу ѿона као есћешки ѿресудном, квалићеш додир, додир уцрћан у бубну оћну (Исто: 157).

Дечак који сћојо, и враћа која сћојо, и свећ који сћојо, и они у њему, свећу оћни који су сви заборавили и који је заборавио да се насели ѿјомовима, ѿредсћавама и бићима, ѿу сам се нашао, са својим инсћрументћом, својим неучоѿребљивим инсћрументћом, ѿишћалћком која се не исказује ѿоном, ѿошћо је ѿон ѿрајање, вибрација у времену, а време се самоћонишћило, самоукинуло, да бих осћао сам са собом ѿред ѿим враћима, сам са собом, рећко је човек мање од ѿоја. И не моћу да кажем како је ѿрајало, јер није ѿрајало, а јесће ѿрајало, да није ѿрајало не бих моћао да ја се сећим, и не бих моћао да ја измислим и заћишем (Исто: 162–163).

Наведени одломци садрже значајан део репертоара који Срдић користи у поступку музикализације израза у овој приповеци. Репетитивност се доминантно остварује лирским паралелизмима, анафорским и епифорским реченичним структурама, и продорима анадиплозе. Ове реченичне структуре динамизују се њиховим полисидентским повезивањем. Њему је структурно комплементаран специфичан поступак парцијације која се не остварује тачком, већ запетом. И доследно, кроз читав текст приповетке, парцијација запетом представља специфичну ритмичку формулу путем које се остварује особен ритам и стил ове приповетке који се може означити као легато. Тренутак пред вратима – тренутак тишине, прозодијом текста се озвучује; оно чега нема у времену (искуство одсуства које прераста у меланхоличан доживљај света) у реченичној, односно ритмичној легато периоди добија своје трајање, оно чега нема у времену траје кроз језик.<sup>3</sup> Поводом језика „О вратима“ (и не само језика ове приповетке у контексту Срдићевог стваралаштва) може се поновити оно што је Бекет рекао поводом *Финејановој бдења* – Џојсово писање није о нечему, оно је то нешто само.<sup>4</sup>

У контексту ритма приповетке појам легато је и додатно погодан јер упућује на артикулацију тонова, која у случају „О вратима“ упућује на њену рецепцију.

*дечак је сћајао не слућешћи нишћа о човеку који ѿише о дечачу који не зна нишћа о њему, али зна да ѿосћоје враћа кроз која не можеш да ѿроћеш, већ си ѿрисиљен да сћојиш и чекаш на човека који ће доћисаћи нова враћа, она кроз која ѿролазе људи и дечаци ѿрелазећи исће различитће ѿућеве, чекаш човека с ѿравим речима, с лозинкама и шифрама*

<sup>3</sup> На семантичко-симболичком потенцијалу ритма као форме која артикулише време и структурира протицање искуства гради се дискурс *Љубавне ћесме* – 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“ (Srđić 2020b: 65) сугестивно је предочен супротстављањем различито ритмизованих (музикализованих) наративних блокова.

<sup>4</sup> Такође, језички рад ове приповетке близак је запажању Јулије Кристеве о меланхоличној имагинацији која није статична. Расцеп између језика и афекта (стање пред вратима) омогућава специфичну модификацију означитељских веза кроз остварење афективне динамике на инфравербалном нивоу тона и модулације (језичко-стилско искуство саме наратије). Означитељске везе овог типа нарочито се радикализују у роману *Сребрна мајла ѿага*.

за људе, дечачке, жене, девојке, живе као и мртве, оно што је било оно што није било оно што је могло да се деси и оно што никада неће неће неће. Сунце за леђима, река. Пајир, вајра, и све што постоји. (Исто: 163).

Разумевање књижевности као дописивања нових врата кроз која ће се проћи рефлектује егзистенцијални залог који се у њу улаже (и од ње очекује). И опет смо на тлу (ексцесивне) телесности, близу оне на шта је Џојс скренуо пажњу, упућујући на исходите свог писања. То нису ни речи, ни музика, већ оно што је иза – тело. Али Џојсову „епику тела“ у Срдифевим романима и приповеткама замењује лирика тела. Срдифеви (романескни) јунаци не само да су писци или нам приповедају причу, они су и читаоци који слушају музику. Једна од спона између писања, читања и слушања у ауторској прози јесте телесност као поље афективног искуства без ког нема ни слушања музике, ни писања ни читања. Отуда се Срдифеви поступци музикализације прозе могу разумети и као позиви за саучествовање у емотивној ситуацији дела, као стратегије које усмеравају читаоцев (пре)когнитивни однос са текстом, те га форматирају као слушање. Ова имплицитна поетика читања као слушања, као изразит домен перформативности ауторових текстова, простор је у ком се повезују језик, музика и тело, бивајући на неким местима (мада увек кратког даха) и утопијски простор у ком се потиरे и меланхолична обузетост.

Разматрајући *Мртво поље*, Ала Татаренко је интерпретативно привилеговала поступке музикализације: „Срдиф ствара стварност свог романеског првенца од слике и звука, и, наравно, од речи. На синестетичку замисао писца упућују Дискографија и Видеографија које замењују традиционалну библиографију, чинећи својеврсну листу дела са којим кореспондира овај роман“, додајући да „аутор иде много даље у свом необичном и веома успелом покушају враћања вере у Реч, у језик књижевности“ (Tatarenko 2011: 205). Татаренко истиче важност музикализације за структурне принципе романа, препознајући њихову функцију ауторског коментара или наративне инстанце, као и њихова идејна упоришта – „Роман који сведочи о банкротирању говора карактерише обиље звука“ (Исто: 206).

Татаренко је издвојила два важна рецепцијска момента која, имамо ли у виду и три Срдифева романа објављена након *Мртво поље*, унеколико могу бити допуњена и прецизирана. Ауторка је запазила да је Срдиф „написао роман који треба пажљиво послушати да би се увидео његов композицијски кључ“, те да се „ради о херметичности посебне врсте: да би ушао у роман, читалац мора да се изолује од стварности, да се херметизује у тексту како би га чуо“ (Исто). Поетика читања као слушања пре изискује пуштање текста у емпиријску стварност, отварање за његове пулсације<sup>5</sup> и комуникацију на психосоматском нивоу. О (књижевној) комуникацији/музици као интринсично

<sup>5</sup> Срдифеви романи су отворени за интерпретацију из перспективе Бартовог разумевања музике као телесне инскрипције. Иако га није стабилно појмовно уоквирио, евидентно је да Барт „пулсом“, „пулсацијом“ реферише на основну врсту утицаја музике на тело, имплицирајући међусобну повезаност ритмова музике и ритмова тела. Значење у тим трансферима пулсева бива, пак, елузивно, неописиво, непредвидиво и дислоцирано, али дејствено у синергији музике и корпоралног искуства (вид. Barthes 1985: 299–312).



телесном искуству у Срдићевим романима илустративно сведочи њихов љубавни дискурс. Испуњавајуће прожимање еротског и музичког (дискурса) у којем се остварује радикална блискост, повезивање и комуникација налазимо већ у љубавном дискурсу *Мршвој ђоља*:

*Били су сазвучје. [...] Све се ђроменило. Осећаји, унуџрашњи уџисци инџејрисани у рејџиџивну, хийноџичку клавирску фразу у којој је садржана исџорија исџорије, као џајна џајне; риџмизовану клавирску фразу, ону која џулсира џојлим соком, узмичући а џако блиску, видљиву, сочну џолико да скуџља усне, џрчи их у сладосџрасном заносу.*

*Двоје људи у маџлинама изнуџра освеџљеној акорда који је од њих самих и до њих самих, акорда џиџо се коџрља џо виловиџој средини ноћи, израсли из себе, расцвеџани, расџеређени и бесџелесни. [...] Они наџиру, расџросџиру се, бременити џоуџи земље којом џазе, слободни, незајажљиви, занесени и несџуџани. [...] и ничеј нема, осим џој смеха на џолеђини музике, ничеј нема, ни смрџи нема. (Srdić 2010: 212–213).*

Претапање метафора из еротске у музичку сферу сугестивно предочава идеју флукса и граничности (сопства, тела, референцијалности) као суштинских обележја интерсубјективне комуникације (и читања као слушања). Прецизније казано, сугеришу кружења око граничности, прекорачивање и неминовни повратак јер искуство музике (еротике, читања, комуникације) јесте гранично и ограничено у себи, ван материјалне временитости, а ипак њоме условљено. Управо је ово простор наративно сублимног, простор у ком Паоло, први у низу Срдићевих меланхолика, успева да пригуши све зазорности које опседају његово ја, кружећи око базичне ране. Зазорности које опседају Паола, и друге ликове *Мршвој ђоља*, могу се тумачити историјском апокалипсом 1993. године у којој се „одвија“ роман. Међутим, Паолово трауматско искуство јесте и искуство формативног недостатка, измештености и одсуства (мајке, језика) и већ нам овај лик омогућава да меланхоличан дискурс Срдићевих романа читамо у симптоматском кључу (или медицинском). Међутим, оно што је важније јесте да меланхоличне пројекције у језику, упризорење раскола између афекта и симболичних потенцијала језика, те упризорење забрањених и трансгресивних кружења нагона воде ка особеном стилу. Тај стил јесте место говора непорециве тишине трауматског, али и његове сублимације која не лишава ликове или читаоце уживања. Чак и кад је оно само, уживање, зазорно.

Међутим, у другом Срдићевом роману уживање је повучено из света приказане предметности. Такође, у овом роману меланхолична стања жаловања и неисказивост трауматског уводе се већ на самом почетку приповедања. Наратор, желећи да предочи како је било, говори о „тескоби“, „нелагоди“, „нешто ми се примицало“, „зауставило се“, „десило се“ – „Прошао сам кроз врата. Чиста поезија“ (Srdić 2020a: 25). Поезију уосталом и чита, питајући се о стварима, и након тога одлази. Или се пак враћа на сам почетак – његово путовање ка ономе што ће се напослетку испоставити да је *нишџа*, кружење је око трауматског. Музика се у роман уводи интертекстом прошлог (истовремено и епилошког) поглавља, песмом „The Dead Flag Blues“ групе Godspeed You Black Emperor. Епиграфи поетички фундирају роман: Бартов запис о коану и саторију предочава наративни (анти)сценарио; Лиотаров исказ „Ћутање је реченица“ сажима важне аспекте економије текста, превасходно његовог повлачења и одсуства, а наслов

нумере бенда Mogwai „We’re No Here“ подвлачи одсуство на егзистенцијалном плану. Лиотаров исказ обележен је (ауто)поетичком вишеслојношћу и упућује подједнако и на потенцијалну читалачку реакцију на текст, али и на модел разумевања тишина и њихову семантичку раслојеност.

Текст *Саџорија* гради се и као апофатички наратив – текстуалне лакуне, процепи, празнине (на наративном и тематском плану) смисаоно су обележене. Наративне тишине нам долазе из музичког семиотичког корпуса. У музици тишина је инхерентна укупном доживљају, а у сусрету с наративним световима помаља се (читалачки) спор између препуштања нереференцијалном својству апофатичких места и когнитивне потребе да се празнине преведу на симболички план. Међутим, ова места су чиниоци конзистенције која се утемељује у поетици неисприповеданог, неисказивог, у искуствима која се не могу наративизовати или се свесно од тога одустаје опредељењем за њихово посредовање предлингвистичким комуникативним средствима.

Ову поетичку линију *Саџорија* Срдић ће интензивирати у роману *Сребрна мајла њага*, успостављајући и тиме међуроманескне споне. Епизода сусрета писца О. и Срђана Срдића у *Сребрној мајли* интертекстуални је хеуристички миг за читање трауме *Сребрне мајле* (и) из перспективе *Саџорија*. „Нас троје. Била је жена. Стало је“, рећи ће О., и поновити, „стало је“. „Жена није приметила да ме нема. [...] Јер ме није било. Видокруг се мењао. Буде ћутања. И у речима буде, најтеже је тамо. Бела бука, томе слично. Замагљење у језику. Ћутање које није прећуткивање. Прећуткивање руку подруку са ћутњом. Језик у магли. Магла која шуми у телу језика. За нас је стало. Престајало је.“ (Srdić 2017: 162–163). Срдић је саслушао његову жељу за премотавањем (до лепе успомене како би жалост отишла), али „нема премотавања. Нема премотавања. Он је мене записао“ (Исто: 163). Од одсуства нема опоравка, оно може бити само записано.

У *Саџорију* се пак тишина не поставља као потпуни негатив. На једном месту ће Возач просути бујицу питања која би се његовој жени могла поставити након његовог одласка, а чије сидриште је питање *ко сам?* Питање *ко сам?* лајтмотивски ће одјекивати *Сребрном мајлом* у форми *ко си ти?*<sup>6</sup> Претресање је то оног „безнадежног језика без којег не можеш чак да будеш ни безнадежан“, како рече наратор „О вратима“. Међутим, парадоксално, тиме се не пориче могућност посредовања себе и другог језиком, већ се истиче и нужност уважавања ћутања/тишине. Наративне тишине *Саџорија* могу се разумети у кључу Х. Портера Абота који их је тумачио у контексту идеје Емануела Левинаса о несводивој другости Другог, смештајући нас у однос дефинисан етичком одговорношћу (Abbott 2013: 150). Абот држи да нам књижевност својим тишинама омогућава да се суочимо с чињеницом да постоје важне ствари које никада нећемо сазнати или питања на које никада нећемо пронаћи одговор (Исто: 154). Међутим, у случају Срдићевих романа може се додати да незнање о другом те врсте не искључује и блискост – музикализован језик посредује афекте и доживљаје који нас могу

<sup>6</sup> То питање у *Сребрној мајли* евоцира језу питања и тражења идентификације („Ко је тамо?) с почетка Шекспировог *Хамлеџа*. И још више редитељски поступак Питера Брука који је овим питањем и затворио једну од својих поставки *Хамлеџа*, позивајући гледаоце да одговоре ко су они сами након гледања драме. Приповедање у другом лицу у *Сребрној мајли* отварање је простора за читаочев одговор на ово питање, његово уписивање у таму и нелагоду у којој се оно и поставља.

приблизити нечијој несводивој другости, а да је не повредимо или на било који начин запоседнемо. Нерезеренцијалност *Сајџорија*, инхерентно музички квалитет, у сагласју је и с иконичком репрезентацијом, такође својственој музици – најдоминантнији вид иконичке репрезентације у Срдичевим романима су снови. Ту где престаје (класична) наратија, где настају ломови текста и празнина (и други видови иконичких представа), почиње музика, телесно искуство слушања музике, јер музика улази у области у које језик не може да уђе или од њих зазира.

Телесност и механизми сензорне перцепције повезују, дакле, херменеутику читања романа с њиховим кључним наративима који се сабирају око трауматског искуства, односно искуства меланхолије и његове језичке експресије. Ово је поетички интензивирани у роману *Сребрна мајла ђага* (легато из „О вратима“ уступа место стакату), „двоглавом сведочењу о привременој природи и финалној неодрживости присног, интимног контакта, о немогућности аутентичне комуникације, о усамљености као неотклоњивом атрибуту човековог стања“ (Radosavljević 2017: 256). Иако се физички није удаљила од породичног дома, Соња би могла да понови речи које јој је упутио О: „Вавилонска преметачина. Жамор преговарања, жагор, жубор. Немилосрдно смо говорили у паралелним равнима. Видео сам људе како труну, језике како труну. Хучало је. Стало је. Прекинуло се. Отишао сам. Застој“ (Srdić 2017: 165). Стога обоје говоре/пишу језиком „који ће помоћи да ти не кажем“, али који укључује афективну блискост, *ћрисусџво* другог у његовој несводивој другости.

Говор трауме или говор о трауми посредује се у *Сребрној мајли* и музичким референцама. На челу поглавља које приповеда нараторка истакнуте су музичке сугестије, упечатљиви ауторски коментари и интервенције, места „ускрснућа имплицитног аутора“, који је и поред све своје концептуалне нарави, ипак особа (Booth 2005). Сугестија, у значењу и предлога и уплива у рецепцијску интиму, упућује на важност вантекстовних чиниоца, односно емотивних ситуација из којих писање проиходи и у које се слива (ако се). У тој равни можемо разумети све Срдичеве музичке натукнице – као позив за повезивањем јер, како то напомиње Вејн Бут, читаоци ће остати ускраћени етичког ефекта уколико се не повежу емотивно с аутором кроз ликове, суспендујући апстрактна критичка питања. Само читаоци којима је познато узбуђење придруживања писцу у његовом пуном ангажману, само такви, потпуно ангажовани читаоци могу да открију како такво једно јединство може да промени живот (Booth 2005: 86). И баш као што су пишчеве сугестије (натукнице, епиграфи) усмерени ка телесним сферама искуства или искуствима читања чије је теоријско поопштавање другостепено, тако и његова јунакиња Соња доживљава промену бивајући потпуно предана читању/слушању.

Ако се у *Сајџорију* одустало од наративизовања и стремиле ка важности неизрецивог као пуноправном сазнајном и спознајном забрану и семиотичком фонду, у *Сребрној мајли* је евидентна чежња за раз/говором, повезивањем путем језика, сједињењем у језику, превазилажењем „једносмерног језика, без исклизнућа у наплавине значења“. Језичка (дис)утопија романа *Сребрна мајла ђага* сеже предубоко, на места где референцијалност не сеже – звучност се уписује у тело, у дубине тела. За тим језиком нараторка је цезнула слушајући/читајући наратора, разумевајући га управо онако како законитост Срдичевих текстова налаже – као интеракцију која почива на

аудитивним кодовима, као разговор или слушање музике на који се психосоматски одговара:

*Сиремала сам се за бајни језик; њејова звучања, пре све, огјовор сам ја, сва ја, зашо шшо ми чиниш добро, разјовараш са мном, пре си шо чинио и ја ше знам, али сад је уникашно, сад си ши мој бродоломнички језик, разумем ше мало мало мало разјовешније, јодвлачим ше, догајем најомене, зајажам, учим, шу сам, и нећу ошићи. (Srdić 2017: 15);*

*Мојла сам да чујем њејов јлас док чишам. Е, шако буде; с романшичним јримислима/учишавањима, али и с извесношћу јласа. Обузейо сам замишљала човека који чиша себи, јроверава јријовесш, који се зашворио, свео факшоре јросшорне физике на нулу; на човека и јлас, како би боље чуо, увидео, ја сам чула, мислила. Чак и кад није значило (или нисам разабирала), звучало је; суйшилније и од јоезије, нејреводиво. Реченица која пева. Уверила сам себе, шага, да реченица шражи јсиху, некој, да уће, насшани се (Исто: 17).<sup>7</sup>*

„Реченица која пева“ у коју се нараторка жели настанити израста у хронотоп *Сребрне мајле* и може се разумети као „временски ограничена острва смисленог заједништва и разумевања, креативности и задовољства, чак и радости“ које је Иван Радосављевић препознао на другим „местима“ романа упркос „мрачној визији“ и „гнусоби окружујућег света“ (Radosavljević 2017: 257).

Љубавни дискурс у Срдићевом последњем роману, *Љубавна јесма*, може се читати и као дистопични негатив „реченице која пева“, јер је њен крајњи исход говор „снова [који] су заћутали“ (Srdić 2020б: 239). За разлику од претходних Срдићевих јунака који одлазе, Кастор је остављен. Ћутање је наступило након кулминације Касторовог стваралачког путовања, „фаустовштине сваког могућег знања“, која се у својој бити разоткрива као Касторова фиксација „на изједначавање онога што ствара с оним што живи, а све како би у тело планете урезао посвету девојчици са сферама, изворишту, порталу, тајни испегланог, ливеног двогласја. Таква демонска мотивација учинила је да се не штеди, могло му се и тако, да од тог разбацавања собом изведе животни и креативни кредо“ (Исто: 237). Тако постављен стваралачки/егзистенцијални принцип није могао да издржи неуспех након укинутог двогласја. Траума *Љубавне јесме* јесте траума суочавања са одсуством другог које доводи до стваралачког колапса, траума празнине услед ћутања другог са ким је кушана радикална форма предавања, заједништва и блискости.

Тишина одсуства настоји се надгласати Касторовим говором. Патос, параболичност, вртоглаве кумулације, каталози, рекапитулације, антитетичке конструкције (нарочито узвишено и приземно, смешно и озбиљно) изразита су обележја Касторовог говора, говора реторичке презасићености, расплнутости, говора који упорно настоји да пригуши празнину из које се жели отргнути и која је платно за његове меланхоличне пројекције дезинтегрисаног ја. Кастор је „неки други Кастор из неког другог циркуса“, „ухода сањач“, „катастрофални гимнастичар“, „манијакални, логорејични 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

<sup>7</sup> На овом месту се можемо сетити Џојсовог савета својим читаоцима – ако се текст не разуме, требало би га поново читати наглас.

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. Управо то искуство конфликта ће Кастора и водити ка пољу ониричког као једном од хетеротопијских места, места ноктуралне лирике, места на ком Кастор успева да „задржи дах“, места на ком ћемо живети кад одживимо ово што сад живимо, да га парафразирам.

О фундаменталној премрежености музике (стваралаштва), еротизма и комуникације као егзистенцијалних чинова (или чина) *par excellence*, утемељених у корпореалности подједнако као и у сфери интелекта, убедљиво сведочи Касторов однос према сопственом телу као једном од кључних дискурса манифестовања трауме у роману:

*Према свом телу Кастор је, оштрад је све заћушало, у односу онџолошке негације. Моје тело нисам ја, њако, ја сам се од њега развео, с њим сам раскрсџио. То је сџиройор, еродира с мене, ојада. Није ничему. Никоме. А није њако било, и Кастор се уздао у своју телесностџи колико у свој умејнички гар, било је и џио да их је усајласио до сџамсџива и ходоа свејшовима као ферџиллни Пан. Ars amatoria. А онда се исџио џио, сџиирско тело, насукало. (Исто: 251).*

Негација телесности га је водила ка „компоновању асистираног телоцида“ (исто) као коначном исказу тишине, ка ултимативном исписивању и/ли урезивању трауматизоване жеље, празнином по празнини. Међутим, „компоновање асистираног телоцида“ такође је и одбијање да се живи у свету обесмишљеном одсуством другог, музике и дијалога, о немогућности таквог постојања. Егзистенцијалну пуноћу „екстазе љубавне песме“ може да надомести само луцидност драме „времена неодустајања“.

Љубавну џесму отвара епиграф, односно сугестија за слушање током читања романа, композиција Харолда Бада „As Long As I Can Hold My Breath (By Night)“. Ако џо-слушамо аутора, већ ова натукница, односно медитативна сведеност, интимистичка пригушеност и нежност, смештају нас у срж емотивне ситуације Љубавне џесме. Слушајући, односно уритмљујући своје читање са Бадовом музиком недвосмислено нам се разоткрива оно што је у самој сржи спектакла језика и тела у роману – меланхолично жаловање. А у контрасту између атмосфере коју музика сугерише и свих Касторових могућих и немогућих прекомерја помаља се емпатија, ауторова емпатија која у коначници прожима све поре Љубавне џесме. И о коју не можемо да се оглушимо ако слушамо роман. Она је присутна у свим Срдићевим делима, а саосећање према младићу у „О вратима“ свакако да је мотивисало „дописивање нових врата“. И неопходна је да би се кроз дописана врата, читајући/слушајући, и закорачило.

## Литература

- Abbott, H. Porter. *Real Mysteries: Narrative and the Unknowable*. Columbus: Ohio State UP, 2013.
- Arsenić, Vladimir. „Introduction: About a Certain Door to Post-Yugoslav Literature“. У: Srdan Srdić. *Combustions*. Прев. Nataša Srdić. Glagoslav Publications, 2018, 7–21.
- Barthes, Roland. „Rasch“. У: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Прев. Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1985, 299–312.
- Beganović, Davor. „Delirična transcedencija“. *Oslobođenje*, 4. 7. 2013, 34–35.

- Booth, Wayne. „Resurrection of the Implied Author“. У: *A Companion to Narrative Theory*. Ур. James Phelan и Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing, 2005, 75–88.
- Ђурчић, Бранко. „Џојштина или мушки ми(т)“. *Дометии*, 48, 184/185 (2021): 164–168.
- Radosavljević, Ivan. „О природи лјудских (не)могућности“. У: Срђан Срдић. *Сребрна магла пада*, Kikinda: Partizanska knjiga, 2017, 255–258.
- Srđić, Srđan. *Mrtvo polje*. Beograd: Stubovi kulture, 2010.
- Srđić, Srđan. *Ljubavna pesma*. Kikinda: Partizanska knjiga, 20206.
- Srđić, Srđan. *Sagorevanja*. Beograd: Književna radionica Rašić, 2014.
- Srđić, Srđan. *Satori*. Kikinda: Partizanska knjiga, 2020a.
- Srđić, Srđan. *Srebrena magla pada*. Kikinda: Partizanska knjiga, 2017.
- Tatarenko, Ala. „Na pola puta koji vodi u krug: suočenje sa zvukom 90-ih“. *Polja*, 56, 467 (2011): 205–208.
- Видрић, Срђан. „На згаришту приче“. *Лейвојус Мајмице српске*, 191, 496, 5 (2015): 678–681.
- Vrbavac, Jasmina. „Devet načina da se govori o smrti“. *Politika*, 15. 4. 2012, <https://www.politika.rs/sr/clanak/215283/Kritika/Knjige/Devet-nacina-da-se-govori-o-smrti>.