



MELANHOLIJA PISANJA: „O VRATIMA“ SRĐANA SRDIĆA

Words? Music? No: it's what's behind.

J. Joyce

Prikazujući roman *Satori*, Davor Beganović izložio je važan uvid na koji bi trebalo da računa svako razmatranje Srdićeve proze koje sebi za zadatak postavlja razlučivanje njegovih poetičkih težišta. Beganović je precizno zapazio da „pisati o prozi Srđana Srdića znači, prije svega, razotkrivati ulogu koju u njoj igra, rekao bih, ekscesivna telesnost“ (Beganović 2013: 34). Kratko se osvrćući na svoj prikaz prethodnog Srdićevog romana, Beganović je telesnost i u *Mrtvom polju* i u *Satoriju* vezao za kompleks aristotelovske katarze. Pri tome, autor je u susretu sa Srdićevim tekstovima problemski pristupio ovom pojmu. Beganović je (ekscesivnu) telesnost vezao za strukturne učinke romana, sugerišući time da je ona koncentrovano i precizno projektovano mesto presecanja različitih jezičko-stilskih, intertekstualnih, idejnih linija. Takođe, njegove teorijske eksplikacije (pre svih, revidiranje pojma katarza) upućuju na veoma važan i neophodan hermeneutički stav prilikom čitanja i razmatranja Srdićeve proze. Naime, svako čitanje koje teorijski utemeljuje svoje pretenzije valja da bude naročito otvoreno za samorefleksivnost kategorijalnih okvira i/ili metodoloških pozicija, te da bude spremno da apstrahuje, recimo, književnoteorijske pojmove polazeći od Srdićevih tekstova, a ne da ih smešta u apriorno postavljene konceptualne okvire. Ono što se može činiti kao dodatni hermeneutički napor jeste ukazivanje poverenja samom tekstu, poverenja koje proističe iz čitalačkog zadovoljstva iz kog, uostalom, i proističe potreba za interpretativnim razgovorom.

Odmaknemo li se od paradigmatске i usredsredimo li se na horizontalnu liniju, Srdićeva proza pruža mogućnost da se sačini jedan opsežan katalog „ekscesivne telesnosti“: tela koja pate, autodestruktivna tela, bolesna tela, raskomadana tela, tela koja žele, izazovna tela, ostarela tela, mučena tela, iščezavajuća tela itd. Semiotika telesnosti u njegovoj prozi raslojena je i motivisana različitim tekstualnim činiocima. Telesnost pak nije izolovani ili samodovoljni narativ (iako se tela i tako mogu čitati).¹ Mikropoetika tela gradi se u

¹ Najzazornija telesnost u Srdićevoj prozi jeste slika nastradale dece – od prosutog mozga deteta po „mrtvom polju“ jednog avgustovskog dana 1993. godine do fotografije tela sirijskog dečaka izbačenog na bodrumsku obalu u *Srebrnoj magli*. I nije neznakovito pomeranje koje se može primetiti u slici ova dva deteta: dok diskurzivno oblikovanje slike deteta u *Mrtvom polju* asocira na ikoničke predstave Pijete, u *Srebrnoj magli* telo deteta je apsolutno usamljeno i ključna asocijacija koju izaziva jeste (civilizacijska) ravnodušnost. Figura deteta, odnosno narativ detinjstva važne su (uslovno) bočne linije u svim

interakciji s različitim aspektima teksta, primera radi, hronotopom, formama popularne kulture koje se integrišu u narative, ontološkim raslojavanjem fikcionalne stvarnosti, žanrovskim kodovima, jezičkim eksperimentima itd. I upravo je upisivanje telesnosti u samo jezičko tkivo, odnosno zaposedanje različitih nivoa stila, esencijalni kohezivni činilac Srđićeve poetike.

Povlašćeno mesto za refleksiju magistralnih linija Srđićeve proze, pa tako i suodnosa jezičkog i telesnog, jeste pripovetka „O vratima“ (*Sagorevanja*, 2014). Ona se može posmatrati kao poetički sinopsis iz čije perspektive je moguće osvetliti mnoge bitnosti Srđićeve proze ili, bar, ponuditi pojedine interpretativne opcije koje pak ne sužavaju semiozu njegovog ukupnog opusa. Dvostruka pozicija pripovetke – pozicija unutar zbirke *Sagorevanja* i pozicija unutar opusa – ne dovodi do njenih semantičkih iščašenja. Njena poetička razgranatost ostaje sačuvana bez obzira na kontekst u koji se interpretativno smesti. Stavljajući je na poslednje mesto, autor je vrlo precizno kompoziciono uobručio zbirku, uspostavljajući luk između epigrafskih natpisa koji otvaraju zbirku i teksta koji je zatvara u formalnom smislu. Opet, epigrafi *Sagorevanja* („Niko ne zna ništa ni o kome“ Fernando Valjeho; „Wrong Man“ Henry Rollins) kao da proističu iz *Satorija* objavljenog godinu dana ranije, a mogu da budu stavljeni na čelo romana koji će uslediti tri godine kasnije, *Srebrna magla pada*. Semiotički potencijal vrata iz pripovetke ujedno je i jedan od narativa ili pak intertekstova romana *Srebrna magla pada*. Svoju rezonantnost pripovetka „O vratima“ ostvaruje jer sabira specifično narativizovane fenomene (muzika, telo, afektivnost, vreme, komunikacija itd.) preko kojih se ostvaruje složeni međutekstovni dijalog unutar Srđićeve proze.

Retorička ambivalentnost koja proishodi iz skepse i rezervisanosti, s kojom su bliske bezmalo sve Srđićeve narativne instance, otvara se već uvodnim rečenicama pripovetke. Te rečenice signalizuju i metapoetičku dimenziju s kojom će kazivanje neprestano interferirati: „Mogao bih da napišem neku reč o tom malom, i kako stoji pred vratima. Bila je subota, nešto pre šest, mali je doputovao i stajao tamo, ništa se drugo nije dogodilo. Ne znam kome bi to moglo da znači i šta bi moglo da se napiše ni o čemu“ (Srđić 2014: 149). Valja istaći da pripovedna skepsa i ambivalentnosti ili pak auktorijalne intervencije u slučaju Srđićeve proze nikada nisu mesta proizvoljnosti ili nepouzdanosti, te da njihova funkcija nije dezintegrativna. Naprotiv. Čak i kada „komentatorski ekskurs pripovedača“ upućuje na nestabilnost pripovednog znanja ili raslojavanje, odnosno osipanje narativnog okružja, on biva poetički opravdan i nije mu cilj hermetizovanje iskaza ili izraza, već svrsishodno usmeravanje recepcijskih mehanizama. Ova preispitivanja i izlaganja mehanizama teksta ne proishode iz „programski“ postavljene orijentacije ka metapoetizaciji proze, već iz njegov konstitutivnog momenta, hermeneutike čitanja kao važne narativne figure.

Srđićevim romanima. Bilo da svet detinjstva izranja u snovima ili su deca na marginama naracije, ona su upletena u konstitutivne odnose, postajući i samoodređujuće i samoogoljavajuće narativne okosnice. Bilo da je reč o sopstvenoj deci, o slučajnim susretima sa decom ili sa sopstvenom infantilnom projekcijom, dete je spojnica različitih tekstualnih linija koje se susreću u tački formativne drugosti i nedostatka u čijim usecima se grade Srđićevi likovi.

Uvodne rečenice „O vratima“ iniciraju i poziciju specifičnu naročito za Srđićeve romane – njegove junake (dosledno u muškom rodu) srećemo u posttraumatskom stanju, svojevrsnom epiloškom hronotopu. Možda najilustrativnija poetička odrednica (i) za njih bi mogla da bude podnaslovna sintagma zbirke *Espirando* – „pesme na smrt“. Ova sintagma je suggestivna elipsa metaforičkog naboja koja potcrtava antropološke granice i njihova prekorračivanja kojima su osenjeni svi Srđićevi tekstovi. Njegovi „zamirući, izdišući, umirući“ junaci učaureni u začudnom, košmarnom i izgobljenom svetu u čije se pore smrt protejski uvlači jesu „zapali u terminalnu fazu nečega“, kako reče za sebe i svog sagovornika naratorka *Srebrne magle* (Srđić 2017: 82). Nulti stepen narativnog vremena i romaneskna egzistencijalna postavka mogli bi da budu formulisani rečima „kad se Srđićevi mrtvi probude...“.

Međutim, sintagma „pesme na smrt“ jezgrovito odražava i paradigmatične transformacije kojima se izlaže Srđićeva proza. I jedna od njih se na izuzetan način ostvaruje i u pripoveci „O vratima“. Prodor imenice u gramatički očekivanu glagolsku konstrukciju (misliti, bolovati, osuditi na smrt) odražava esencijalni prodor lirskog u narativno. Takođe, reč je i o heurističkoj smernici ka osobenoj poetici čitanja Srđićevih tekstova, čitanja kao slušanja. Sadejstvo lirskog, i još više muzičkog i narativnog u Srđićevim tekstovima nije pak samo strategija proširivanja narativnog repertoara ili eksperimentalnih postupaka radi partikularnih ili kratkoročnih tekstualnih efekata. Ono suštinski preoblikuje pripovedno i principe njegovog konstituisanja i recepcije. Srđićeve hibridne „pesme na smrt“ proishode iz iskustva jezika, provociranja njegovih komunikativnih, epistemoloških, naposletku i ontoloških valenci, odustajanja ili prekoračivanja njegovih granica i ne-mesta – ponekad samim jezikom, ponekad muzikom, a neretko i telom.

Iako, dakle, narator podvrgava sumnji mogućnost i svrhovitost pisanja *ni o čemu*, sam žanrovski okvir nam nalaže da preciznije formulišemo ovu zapitanost – kako napisati pripovetku ni o čemu. Miniranje referencijalnosti odvija se kontinuirano kroz nizanje prizora, prožetih gustom digresivnošću koja problematizuje osnovne narativne kategorije, poput vremena, pripovedne zablude, hijerarhije narativnih instanci. Istovremeno, ti autorski komentari su i važni hermeneutički impulsi. Na primer, kada narator predočava pojedine momente iz mladićeve jutarnje rutine, u njima možemo da prepoznamo višestruke poetičke reperkusije: „...oprao je ruke žutim dečijim sapunom (samo takav sapun je korišćen u toj kući, sve do njenog nestanka [što je dobro za princip asocijacije]), i istisnuo Kolinosa pastu za zube na četkicu (samo su takvu pastu za zube upotrebljavali u toj kući, sve do njenog nestanka [što je, takođe, vrlo dobro])“ (Srđić 2014: 153). Ironijski rakurs auktorijalne intervencije ne samo da podriva referencijalnu iluziju i „efekat stvarnog“ narativnog diskursa, već skreće pažnju da smisao i značenje onog *nije se dogodilo* ne treba tražiti isključivo u ravni mimetičkih označitelja. Ovo je naročito važan ugao za sagledavanje traumatskih narativa u Srđićevim romanima jer upućuje na nedovoljnost njihovog istorizovanja budući da njihov koren nisu istorijski udesi koji su zahvatili prostore kojim se junaci kreću.

Privremene suspenzije smisla i/ili svrhe pripovedanja ne ukidaju ih i ne poništavaju, već ih otkrivaju na drugim ravnima teksta, upravo na onim mestima gde Srđićeva proza fundi-

ra svoju radikalnost i izuzetnost. „Nepriatika sa pričom o vratima je u tome što se *ništa nije desilo*, i što ranije svi to priznamo, ranije ćemo se odučiti od pričalačkih iluzija. Mali je stajao tamo, i svet je stajao tamo, i to je potrajalo, *ostala je slika o tome koja je priča*, i sve ovo je o toj slici/priči“ (Isto: 151, kurziv Ž. S.). Odgovor na pitanje šta je to *ovo* nudi nam sam narator. Odsustvo događaja i pikturalnost svojstveni su lirici i (ne)narativnost „O vratima“, potcrta-na auktorijalnim komentarima i imanentnopoetički izvedena, suštinski prekoračuje u sferu lirskog. Ne bivajući ipak ni pesma ni lirska proza, već priča koja se gradi na obrnutoj logici lirskog – „O vratima“ predstavlja narativizaciju afektivnog stanja doživljenog jednog su-botnjeg jutra pred vratima muzičke škole. Međutim, fabuliranje se povlači u nutrinu jezika i fabulira se ono ili onim čega nema na referencijalnom nivou priče.

Ono čega nema u priči o mladićevom odlasku u muzičku školu jeste muzika. Na žanrovskom planu u pripoveci „O vratima“ možemo izdvojiti *Bildungs* narativ o mladićevom formativnom odnosu s muzikom ili prema muzici i njegovim razočaranjima: „Od svih razočaranja, a njihov ukupni zbir svakako nije mali, to će pokazati nasumična objektivna kalkulacija, najveće je razočaranje u muziku, kad do njega dođe, a kad do njega zaista dođe, čovek ostane u bučnom, ogluvelom prostoru, što je paradoks, ali istinit paradoks, i protiv te paradoksalnosti se ne može učiniti ama baš ništa“. (Isto: 154). Međutim, razočaranje u muziku nije (*ne*)*događaj* ove priče jer je ono kompenzovano spoznajom drugačije vrste. „Bolno teško dokučivo“, ka čijem otkrivanju i dosezanju je mladić stremio, ne nalazi se među zidovima muzičke škole:

Razumeo je to mesec dana pre događaja pred vratima, pokušao je da odsvira modernu francusku kompoziciju, lepršavi konkursni solo, nije bio ni blizu uspeha, ali je osetio da zna kako bi to trebalo, te da su na drugoj strani oni koji zvuče uspešno, a ne osećaju ništa, bio je ispunjen tim intuitivnim postignućem zatvoren u sterilnoj učionici za individualnu instrumentalnu nastavu, gore, na drugom spratu, levi kraj hodnika, podigao je kapak prozora i ugledao kajakaše kako se snažno otiskuju niz reku u svojim izduženim plovilima, elegantni, moćni i lepi. (Isto: 156).

Praveći opoziciju između tehnike (veštine) i emotivnosti (intuitivnog), narator nas uvo-di u sferu doživljaja i iskustva koja prevazilaze kognitivno-spekulativna uopštavanja i naj-intimnije su povezana sa *emotivnom* situacijom koju priča razvija. Kontrast između onoga što je mladić osetio i zatvorene sterilne učionice naglašava se slikom kajakaša u kojoj do-minira pokret i telesnost. Fascinacija kajakašima proističe iz njihove sinhronizovanosti, sinhronizovanosti njihovih tela i pokreta, afekta i radnje. Dečakov telesni doživljaj ispunje-nosti podudara se s drugim mestima u priči na kojima se insistira na telesnoj inskripciji muzike, ali i neophodnoj interakciji: „...dodir, to je sve što je potrebno, ton je dodir, nema tu govora o kvalitetu tona kao estetski presudnom, kvalitet dodira, dodir ucrtan u bubnu opnu“ (Isto: 157). Pred vratima se, tog dana, međutim, ništa nije dogodilo:

Dečak je napravio još jedan polukorak i dotakao vrata, obično su se lako otvarala, radio sam to toliko puta, ali ništa se nije dogodilo tog puta, nije se moglo dalje, i ostao sam tamo, pred vra-

tima, sâm, dosta njih je razmatralo mogućnost, to je jedna od mogućnosti, samoća, apsolutna samoća, to je takođe mogućnost, ali kao teorija, kao nacrt ili kao logička rezultanta, jer nastaje nedoumica, čovek se pita: kako da znam ko sam ako nikog drugog nema, a nikog drugog nije bilo, neko je zaključao vrata i zaboravio na njih, neko ko nije očekivao da postoji kogod poput mene. Šta bi neko mogao da bude nego ukupnost odnosa, dok tamo, pred vratima, nije bilo prisnosti te vrste, stajao sam u opni koja je potisnula svet i bubrila od svetlosti (Isto: 161).

Prelaskom iz trećeg u prvo lice pripovedanja intenzivira se intimistička perspektiva, fluidnost temporalnih ravni i, na koncu, obrtanje fokalizujuće svesti. Pisanje, kako će se ispostaviti, proističe iz doživljaja ili stanja potpunog odsustva jer „apsolutna samoća jednaka je apsolutnoj gluvoći“. U apsolutnoj gluvoći *ja* ne postoji jer ne postoji prisnost sa drugim. Odsustvo prisnosti kao konstitutivan egzistencijalni nedostatak tačka je od koje srećemo Srdićeve romaneskne junake, i Paola u *Mrtvom polju* i Vozača u *Satoriju* i O. u *Srebrnoj magli* i, naposletku, Kastora u *Ljubavnoj pesmi*. Traumatična iskustva „apsolutne samoće“, gubitak prisnosti s ljudima s kojima se za bliskošću čeznulo, bolna samosvest o odsustvu i žalovanje gotovo da tipološki određuju Srdićevog junaka. „O vratima“ markira značajnu crtu koja egzistencijalno određuje Srdićeve junake – gubitak iluzija o muzici nije doveo do traumatičnog doživljaja, već njeno odsustvo, koje je trajno upisano u jezik i telo, i stoga se ništa nije dogodilo. Gubitak se može prevazići, preboleti ili kompenzovati, ali ne i odsustvo. Ono se opetuje u različitim formama u Srdićevoj prozi, prelamajući se uvek kroz svest, jezik i telo melanholičnog junaka. Otuđenost njegovih romaneskkih junaka možemo razumeti kao prevladavanje melanholičnog gubitka i njegovih utvara nad poroznom subjektivnošću. Širok raspon melanholičnih projekcija u Srdićevoj prozi pak svoje ishodište ima u nemogućnosti njene precizne artikulacije koja bi vodila ka isceljenju. Najdublje rane su stoga mesta neizrecivog s kojim se autorova proza najintimnije i najlucidnije suočava.

Na jedan vid suočavanja s traumatskim (i jedno od uporišta Srdićeve proze) upućuje i sâm pripovedač „O vratima“, rekavši da je „dosta njih razmatralo tu mogućnost“, mogućnost bivanja u apsolutnoj usamljenosti – literaturu. Iako bi komparativističke linije, s obzirom na obilje ne samo spomenute teme, već i mitologije i metafizike čekanja (pred vratima), lako mogle da iskliznu u njihovo inventarisanje u svetskoj književnosti, jedna je posebno podsticajna sa stanovišta poetičko-tradicijskog kontekstualizovanja Srdićeve proze. Ocena Vladimira Arsenića o formativnom uticaju Samjuela Beketa, izrečena povodom *Espiranda*, može da bude poopštena. Arsenić je Beketa prepoznao u izgradnji likova, njihovom tragičnom konfliktu sa svetom i gađenju koje imaju prema njemu, kao i u lirskoj kondenzovanosti jezika koja se približava neizrecivom (Arsenić 2018: 12). Beketovsko „ništa se ne događa“ adresira upravo odsustvo kao strukturalnu poveznicu njegovog stvaralaštva, a nalazimo ga i u Srdićevim romanima koji se (ponajpre) Beketovoj *Trilogiji* približavaju i drugim svojim poetičkim osobenostima (multiplikacija tačaka govora, monolozi koji se „postmortem“ kazuju, ličnosti kao personifikovana stanja, odnos gospodar–sluga, aluzije na mit o jednom junaku sa dva lika, cirkularnost putovanja i potraga za izgubljenim *nekim*, govorenje kao okončanje govorenja, odnosno književnost kao sublimacija trauma...). Sažeto kazano, ono

što je Neimenljivi rekao za sebe, da je u životu imao samo tri stvari – nemogućnost da govori, nesposobnost da čuti i samoću – umnogome slični egzistencijalnom (samo)određenju Srdičevih antijunaka.

Međutim, najizazovnije prisustvo Beketa u Srdičevoj prozi predstavljaju mesta na kojima Beket posreduje Džojso i gde se Srdić odvaja i od Džojso i Beketa.² „O vratima“ je priča o traumatičnom doživljaju i melanholičnom žalovanju, ali i o pokušaju povratka prisnosti kroz „skrivenu muziku“. Beleška koja prethodi pripovedanju – „Hidden/Ghost Track:“ – može se razumeti kao ironično poigravanje sa sopstvenom praksom isticanja saundtrekova romana ili priča u skladu s narativom o „lažnom gradu muzike“ gde se mladić zatekao. Međutim, možemo je doslovno razumeti i zapitati se gde je to zaptivena muzika. Odgovor se intuitivno oseća tokom samog čitanja pripovetke i nalazi se u njenom lirskom aspektu koji se ne očitava samo u izmeštanju težišta pripovednog, već i u stilu.

Slika/priča svedoči o odsustvu zvuka, tona (muzike), o apsolutnoj tišini, o potpunoj samoći u kojoj je jezik nemoćan da posreduje, o njegovoj nedostatnosti bez drugog. I mada se ništa nije dogodilo na referencijalnom planu teksta, baš kako reče narator, ono (ili, preciznije, naratorovim rečima, *ovo*) se *događa*, događa se samim činom pisanja/činom čitanja. „Priča o toj priči/slici“ upisana je u samu jezičku performativnost jer je jezik „O vratima“ muzikalizovan. Događaj priče je njen *ritam* koji je ključno mesto melanholičnih projekcija, mesto na kom ih, u stvari, najsugestivnije prepoznamo:

Dečak se refleksno pridržavao, nije to morao da radi, nije mogao da padne, jer nije imao gde da padne, ljudi ukidaju zakonitosti fizike, ne možeš da kreneš i stigneš do mesta na kom ne postoji ljudski jezik, zato što misliš ljudskim jezikom koji je beznadežan, ali bez kog ne možeš da budeš čak ni beznadežan, ne možeš da budeš ništa, znao sam to, i tada sam znao. I bio je klavir: loše naštimovani klavir, učionica u prizemlju, tu je mali uobičajio da nastavlja s pretragom nasilno prekinutih snova, klavir je čovekov prijatelj, jer se oglašava bez suviše uloženog napora, dodir, to je sve što je potrebno, ton je dodir, nema tu govora o kvalitetu tona kao estetski presudnom, kvalitet dodira, dodir ucrtan u bubnu opnu (Isto: 157).

Dečak koji stoji, i vrata koja stoje, i svet koji stoji, i oni u njemu, svetu opni koji su svi zaboravili i koji je zaboravio da se naseli pojmovima, predstavama i bićima, tu sam se našao, sa svojim instrumentom, svojim neupotrebljivim instrumentom, pištaljkom koja se ne iskazuje tonom, pošto je ton trajanje, vibracija u vremenu, a vreme se samoponištilo, samoukinulo, da bih ostao

² Na džojsovske elemente u Srdičevoj prozi kritičari i kritičarke su skretali pažnju: Arsenić zapaža da je *Mrtvo polje* po odnosu koji uspostavlja prema paradigmi romanesknog uzusa, kao i po eksperimentalnom pristupu jeziku, ali i zbog jednodnevnog vremena radnje blizak Džojsovom *Ulikšu* (Arsenić 2020), a Ala Tatarenko je uključivanje muzičkih elemenata u ovaj roman videla kao oglašavanje iskustva *Fineganovog bdenja* (Tatarenko 2012); „utrnuće“ kao paraliza, odnosno smrt, varirano u devet pripovedaka Srdičeve zbirke *Espirando*, povezano je s atmosferom i problemima u Džojsovim *Dablincima* (Vrbavac 2012). Kuriozitetu radi spominjem da su u kritičkim natpisima (Vidrić 2015, Čurčić 2021) uspostavljane veze između pojedinih Srdičevih ženskih likova i Moli Blum. Na ovom mestu ću samo napomenuti da takve paralele proističu iz nerazumevanja Džojsove junakinje (i Srdičevih?) i vrlo konzervativno-patrijarhalnih nazora kritičara u vezi sa ženskom telesnošću, koje je uostalom, čak i na nivou neiskazanog solilokvija, sama Moli Blum prevazišla početkom prošlog veka.

sam sa sobom pred tim vratima, sam sa sobom, retko je čovek manje od toga. I ne mogu da kažem kako je trajalo, jer nije trajalo, a jeste trajalo, da nije trajalo ne bih mogao da ga se setim, i ne bih mogao da ga izmislim i zapišem (Isto: 162–163).

Navedeni odlomci sadrže značajan deo repertoara koji Srdić koristi u postupku muzikalizacije izraza u ovoj pripovesti. Repetitivnost se dominantno ostvaruje lirskim paralelizmima, anaforskim i epiforskim rečeničnim strukturama, i prodorima anadiploze. Ove rečenične strukture dinamizuju se njihovim polisidentskim povezivanjem. Njemu je strukturno komplementaran specifičan postupak parcijacije koja se ne ostvaruje tačkom, već zapetom. I dosledno, kroz čitav tekst pripovetke, parcijacija zapetom predstavlja specifičnu ritmičku formulu putem koje se ostvaruje osoben ritam i stil ove pripovetke koji se može označiti kao legato. Trenutak pred vratima – trenutak tišine, prozodijom teksta se ozvučuje; ono čega nema u vremenu (iskustvo odsustva koje prerasta u melanholičan doživljaj sveta) u rečeničnoj, odnosno ritmičnoj legato periodu dobija svoje trajanje, ono čega nema u vremenu traje kroz jezik.³ Povodom jezika „O vratima“ (i ne samo jezika ove pripovetke u kontekstu Srdićevog stvaralaštva) može se ponoviti ono što je Beket rekao povodom *Fineganovog bdenja* – Džojsovo pisanje nije o nečemu, ono je to nešto samo.⁴

U kontekstu ritma pripovetke pojam legato je i dodatno pogodan jer upućuje na artikulaciju tonova, koja u slučaju „O vratima“ upućuje na njenu recepciju.

dečak je stajao ne sluteći ništa o čoveku koji piše o dečaku koji ne zna ništa o njemu, ali zna da postoje vrata kroz koja ne možeš da prođeš, već si prisiljen da stojiš i čekaš na čoveka koji će dopisati nova vrata, ona kroz koja prolaze ljudi i dečaci prelazeći iste različite puteve, čekaš čoveka s pravim rečima, s lozinkama i šiframa za ljude, dečake, žene, devojke, žive kao i mrtve, ono što je bilo ono što nije bilo ono što je moglo da se desi i ono što nikada neće neće neće. Sunce za leđima, reka. Papir, vatra, i sve što postoji. (Isto: 163).

Razumevanje književnosti kao dopisivanja novih vrata kroz koja će se proći reflektuje egzistencijalni zalag koji se u nju ulaže (i od nje očekuje). I opet smo na tlu (ekscesivne) telesnosti, blizu onome na šta je Džojso skrenuo pažnju, upućujući na ishodište svog pisanja. To nisu ni reči, ni muzika, već ono što je iza – telo. Ali Džojsovu „epiku tela“ u Srdićevim romanima i pripovetkama zamenjuje lirika tela. Srdićevi (romaneskni) junaci ne samo da su pisci ili nam pripovedaju priču, oni su i čitaoci koji slušaju muziku. Jedna od spona između

³ Na semantičko-simboličkom potencijalu ritma kao forme koja artikuliše vreme i strukturira proticanje iskustva gradi se diskurs *Ljubavne pesme* – sukob „šturog vremena“ „bez nišana“, zanemogućlog 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“ (Srdić 2020b: 65) sugestivno je predočen suprotstavljanjem različito ritmizovanih (muzikalizovanih) narativnih blokova.

⁴ Takođe, jezički rad ove pripovetke blizak je zapažanju Julije Kristeve o melanholičnoj imaginaciji koja nije statična. Rascep između jezika i afekta (stanje pred vratima) omogućava specifičnu modifikaciju označiteljskih veza kroz ostvarenje afektivne dinamike na infraverbalnom nivou tona i modulacije (jezičko-stilsko iskustvo same naracije). Označiteljske veze ovog tipa naročito se radikalizuju u romanu *Srebrna magla pada*.

đu pisanja, čitanja i slušanja u autorovoj prozi jeste telesnost kao polje afektivnog iskustva bez kog nema ni slušanja muzike, ni pisanja ni čitanja. Otuda se Srdićevi postupci muzikalizacije proze mogu razumeti i kao pozivi za saučestvovanje u emotivnoj situaciji dela, kao strategije koje usmeravaju čitaočev (pre)kognitivni odnos sa tekstom, te ga formatiraju kao slušanje. Ova implicitna poetika čitanja kao slušanja, kao izrazit domen performativnosti autorovih tekstova, prostor je u kom se povezuju jezik, muzika i telo, bivajući na nekim mestima (mada uvek kratkog daha) i utopijski prostor u kom se potire i melanholična obuzetost.

Razmatrajući *Mrtvo polje*, Ala Tatarenko je interpretativno privilegovala postupke muzikalizacije: „Srdić stvara stvarnost svog romanesknog prvenca od slike i zvuka, i, naravno, od reči. Na sinestetičku zamisao pisca upućuju Diskografija i Videografija koje zamenjuju tradicionalnu bibliografiju, čineći svojevrsnu listu dela sa kojim korespondira ovaj roman“, dodajući da „autor ide mnogo dalje u svom neobičnom i veoma uspelom pokušaju vraćanja vere u Reč, u jezik književnosti“ (Tatarenko 2011: 205). Tatarenko ističe važnost muzikalizacije za strukturne principe romana, prepoznajući njihovu funkciju autorskog komentara ili narativne instance, kao i njihova idejna uporišta – „Roman koji svedoči o bankrotiranju govora karakteriše obilje zvuka“ (Isto: 206).

Tatarenko je izdvojila dva važna recepcijska momenta koja, imamo li u vidu i tri Srdićeva romana objavljena nakon *Mrtvog polja*, unekoliko mogu biti dopunjena i precizirana. Autorka je zapazila da je Srdić „napisao roman koji treba pažljivo oslušnuti da bi se uvideo njegov kompozicijski ključ“, te da se „radi o hermetičnosti posebne vrste: da bi ušao u roman, čitalac mora da se izoluje od stvarnosti, da se hermetizuje u tekstu kako bi ga čuo“ (Isto). Poetika čitanja kao slušanja pre iziskuje puštanje teksta u empirijsku stvarnost, otvaranje za njegove pulsacije⁵ i komunikaciju na psihosomatskom nivou. O (književnoj) komunikaciji/muzici kao intrinzično telesnom iskustvu u Srdićevim romanima ilustrativno svedoči njihov ljubavni diskurs. Ispunjavajuće prožimanje erotskog i muzičkog (diskursa) u kojem se ostvaruje radikalna bliskost, povezivanje i komunikacija nalazimo već u ljubavnom diskursu *Mrtvog polja*:

Bili su savzučje. [...] Sve se promenilo. Osećaji, unutrašnji utisci integrisani u repetitivnu, hipnotičku klavirsku frazu u kojoj je sadržana istorija istorije, kao tajna tajne; ritmizovanu klavirsku frazu, onu koja pulsira toplim sokom, uzmičući a tako blisku, vidljivu, sočnu toliko da skuplja usne, grči ih u sladostrasnom zanosu.

Dvoje ljudi u maglinama iznutra osvetljenog akorda koji je od njih samih i do njih samih, akorda što se kotrlja po vilovitoj sredini noći, izrasli iz sebe, rascvetani, rasterećeni i bestelesni. [...] Oni nadiru, rasprostiru se, bremeniti poput zemlje kojom gaze, slobodni, nezajažljivi, zaneseni i

⁵ Srdićevi romani su otvoreni za interpretaciju iz perspektive Bartovog razumevanja muzike kao telesne inskripcije. Iako ga nije stabilno pojmovno uokvirio, evidentno je da Bart „pulsom“, „pulsacijom“ referiše na osnovnu vrstu uticaja muzike na telo, implicirajući međusobnu povezanost ritmova muzike i ritmova tela. Značenje u tim transferima pulseva biva, pak, eluzivno, neopisivo, nepredvidivo i dislocirano, ali dejstveno u sinergiji muzike i korporealnog iskustva (vid. Barthes 1985: 299–312).

nesputani. [...] i ničeg nema, osim tog smeha na poleđini muzike, ničeg nema, ni smrti nema.
(Srđić 2010: 212–213).

Pretapanje metafora iz erotske u muzičku sferu sugestivno predočava ideju fluksa i graničnosti (sopstva, tela, referencijalnosti) kao suštinskih obeležja intersubjektivne komunikacije (i čitanja kao slušanja). Preciznije kazano, sugerišu kruženja oko graničnosti, prekoračivanje i neminovni povratak jer iskustvo muzike (erotike, čitanja, komunikacije) jeste granično i ograničeno u sebi, van materijalne vremenitosti, a ipak njome uslovljeno. Upravo je ovo prostor narativno sublimnog, prostor u kom Paolo, prvi u nizu Srđićevih melanholika, uspeva da priguši sve zazornosti koje opsedaju njegovo ja, kružeći oko bazične rane. Zazornosti koje opsedaju Paola, i druge likove *Mrtvog polja*, mogu se tumačiti istorijskom apokalipsom 1993. godine u kojoj se „odvija“ roman. Međutim, Paolovo traumatsko iskustvo jeste i iskustvo formativnog nedostatka, izmeštenosti i odsustva (majke, jezika) i već nam ovaj lik omogućava da melanholičan diskurs Srđićevih romana čitamo u simptomatskom ključu (ili medicinskom). Međutim, ono što je važnije jeste da melanholične projekcije u jeziku, uprizorenje raskola između afekta i simboličnih potencijala jezika, te uprizorenje zabranjenih i transgresivnih kruženja nagona vode ka osobenom stilu. Taj stil jeste mesto govora neporecive tišine traumatskog, ali i njegove sublimacije koja ne lišava likove ili čitaoce uživanja. Čak i kad je ono samo, uživanje, zazorno.

Međutim, u drugom Srđićevom romanu uživanje je povučeno iz sveta prikazane predmetnosti. Takođe, u ovom romanu melanholična stanja žalovanja i neiskazivost traumatskog uvode se već na samom početku pripovedanja. Narator, želeći da predoči kako je bilo, govori o „teskobi“, „nelagodi“, „nešto mi se primicalo“, „zaustavilo se“, „desilo se“ – „Prošao sam kroz vrata. Čista poezija“ (Srđić 2020a: 25). Poeziju uostalom i čita, pitajući se o stvarima, i nakon toga odlazi. Ili se pak vraća na sam početak – njegovo putovanje ka onome što će se naposljetku ispostaviti da je *ništa*, kruženje je oko traumatskog. Muzika se u roman uvodi intertekstom prološkog (istovremeno i epiloškog) poglavlja, pesmom „The Dead Flag Blues“ grupe Godspeed You Black Emperor. Epigrafi poetički fundiraju roman: Bartov zapis o koanu i satoriju predočava narativni (anti)scenario; Liotarov iskaz „Ćutanje je rečenica“ sažima važne aspekte ekonomije teksta, prevashodno njegovog povlačenja i odsustva, a naslov numere benda Mogwai „We’re No Here“ podvlači odsustvo na egzistencijalnom planu. Liotarov iskaz obeležen je (auto)poetičkom višeslojnošću i upućuje podjednako i na potencijalnu čitalačku reakciju na tekst, ali i na model razumevanja tišina i njihovu semantičku raslojenost.

Tekst *Satorija* gradi se i kao apofatički narativ – tekstualne lakune, procepi, praznine (na narativnom i tematskom planu) smisaono su obeležene. Narativne tišine nam dolaze iz muzičkog semiotičkog korpusa. U muzici tišina je inherentna ukupnom doživljaju, a u susretu s narativnim svetovima pomalja se (čitalački) spor između repuštanja nereferencijalnom svojstvu apofatičkih mesta i kognitivne potrebe da se praznine prevedu na simbolički plan. Međutim, ova mesta su činoci konzistencije koja se utemeljuje u poetici neispri-

povedanog, neiskazivog, u iskustvima koja se ne mogu narativizovati ili se svesno od toga odustaje opredeljenjem za njihovo posredovanje predlingvističkim komunikativnim sredstvima.

Ovu poetičku liniju *Satorija* Srdić će intenzivirati u romanu *Srebrna magla pada*, uspostavljajući i time međuromaneskne spone. Epizoda susreta pisca O. i Srđana Srdića u *Srebrnoj magli* intertekstualni je heuristički mig za čitanje traume *Srebrne magle* (i) iz perspektive *Satorija*. „Nas troje. Bila je žena. Stalo je“, reći će O., i ponoviti, „stalo je“. „Žena nije primetila da me nema. [...] Jer me nije bilo. Vidokrug se menjao. Bude ćutanja. I u rečima bude, najteže je tamo. Bela buka, tome slično. Zamagljenje u jeziku. Ćutanje koje nije prećutkivanje. Prećutkivanje ruku podruku sa ćutnjom. Jezik u magli. Magla koja šumi u telu jezika. Za nas je stalo. Prestajalo je.“ (Srdić 2017: 162–163). Srdić je saslušao njegovu želju za premotavanjem (do lepe uspomene kako bi žalost otišla), ali „nema premotavanja. Nema premotavanja. On je mene zapisao“ (Isto: 163). Od odsustva nema oporavka, ono može biti samo zapisano.

U *Satoriju* se pak tišina ne postavlja kao potpuni negativ. Na jednom mestu će Vozač prosuti bujicu pitanja koja bi se njegovoj ženi mogla postaviti nakon njegovog odlaska, a čije sidrište je pitanje *ko sam?*. Pitanje *ko sam?* lajtmotivski će odjekivati *Srebrnom maglom* u formi *ko si ti?*⁶ Pretresanje je to onog „beznadežnog jezika bez kojeg ne možeš čak da budeš ni beznadežan“, kako reče narator „O vratima“. Međutim, paradoksalno, time se ne poriče mogućnost posredovanja sebe i drugog jezikom, već se ističe i nužnost uvažavanja ćutanja/tišine. Narativne tišine *Satorija* mogu se razumeti u ključu H. Portera Abota koji ih je tumačio u kontekstu ideje Emanuela Levinasa o nesvodivoj drugosti Drugog, smeštajući nas u odnos definisan etičkom odgovornošću (Abbott 2013: 150). Abot drži da nam književnost svojim tišinama omogućava da se suočimo s činjenicom da postoje važne stvari koje nikada nećemo saznati ili pitanja na koje nikada nećemo pronaći odgovor (Isto: 154). Međutim, u slučaju Srdićevih romana može se dodati da neznanje o drugom te vrste ne isključuje i bliskost – muzikalizovan jezik posreduje afekte i doživljaje koji nas mogu približiti nečijoj nesvodivoj drugosti, a da je ne povredimo ili na bilo koji način zaposednemo. Nereferencijalnost *Satorija*, inherentno muzički kvalitet, u saglasju je i s ikoničkom reprezentacijom, takođe svojstvenoj muzici – najdominantniji vid ikoničke reprezentacije u Srdićevim romanima su snovi. Tu gde prestaje (klasična) naracija, gde nastaju lomovi teksta i praznina (i drugi vidovi ikoničkih predstava), počinje muzika, telesno iskustvo slušanja muzike, jer muzika ulazi u oblasti u koje jezik ne može da uđe ili od njih zazire.

Telesnost i mehanizmi senzorne percepcije povezuju, dakle, hermeneutiku čitanja romana s njihovim ključnim narativima koji se sabiraju oko traumatskog iskustva, odnosno

⁶ To pitanje u *Srebrnoj magli* evocira jezu pitanja i traženja identifikacije („Ko je tamo?) s početka Šekspirovog *Hamleta*. I još više rediteljski postupak Pitera Bruka koji je ovim pitanjem i zatvorio jednu od svojih postavki *Hamleta*, pozivajući gledaoce da odgovore ko su oni sami nakon gledanja drame. Pri-povedanje u drugom licu u *Srebrnoj magli* otvaranje je prostora za čitaočev odgovor na ovo pitanje, njegovo upisivanje u tamu i nelagodu u kojoj se ono i postavlja.

iskustva melanholije i njegove jezičke ekspresije. Ovo je poetički intenzivirano u romanu *Srebrna magla pada* (legato iz „O vratima“ ustupa mesto stakatu), „dvo glavom svedočenju o privremenoj prirodi i finalnoj neodrživosti prisnog, intimnog kontakta, o nemogućnosti autentične komunikacije, o usamljenosti kao neotklonjivom atributu čovekovog stanja“ (Radosavljević 2017: 256). Iako se fizički nije udaljila od porodičnog doma, Sonja bi mogla da ponovi reči koje joj je uputio O: „Vavilonska premetačina. Žamor pregovaranja, žagor, žubor. Nemilosrdno smo govorili u paralelnim ravnima. Video sam ljude kako trunu, jezike kako trunu. Hučalo je. Stalo je. Prekinulo se. Otišao sam. Zastoj“ (Srđić 2017: 165). Stoga oboje govore/pišu jezikom „koji će pomoći da ti ne kažem“, ali koji uključuje afektivnu bliskost, *prisustvo* drugog u njegovoj nesvodivoj drugosti.

Govor traume ili govor o traumi posreduje se u *Srebrnoj magli* i muzičkim referencama. Na čelu poglavlja koje pripoveda naratorka istaknute su muzičke sugestije, upečatljivi autorski komentari i intervencije, mesta „uskrsnuća implicitnog autora“, koji je i pored sve svoje konceptualne naravi, ipak osoba (Booth 2005). Sugestija, u značenju i predloga i upliva u recepcijsku intimu, upućuje na važnost vantekstovnih činioaca, odnosno emotivnih situacija iz kojih pisanje proishodi i u koje se sliva (ako se). U toj ravni možemo razumeti sve Srđićeve muzičke natuknice – kao poziv za povezivanjem jer, kako to napominje Vejn But, čitaoci će ostati uskraćeni etičkog efekta ukoliko se ne povežu emotivno s autorom kroz likove, suspendujući apstraktna kritička pitanja. Samo čitaoci kojima je poznato uzbuđenje pridruživanja piscu u njegovom punom angažmanu, samo takvi, potpuno angažovani čitaoci mogu da otkriju kako takvo jedno jedinstvo može da promeni život (Booth 2005: 86). I baš kao što su pišćeve sugestije (natuknice, epigrafi) usmereni ka telesnim sferama iskustva ili iskustvima čitanja čije je teorijsko poopštavanje drugostepeno, tako i njeno junakinja Sonja doživljava promenu bivajući potpuno predana čitanju/slušanju.

Ako se u *Satoriju* odustalo od narativizovanja i stremilo ka važnosti neizrecivog kao punopravnom saznanom i spoznajnom zabranu i semiotičkom fundusu, u *Srebrnoj magli* je evidentna čežnja za raz/govorom, povezivanjem putem jezika, sjedinjenjem u jeziku, prevazilaženjem „jednosmernog jezika, bez iskliznuća u naplavine značenja“. Jezička (dis) utopija romana *Srebrna magla pada* seže preduboko, na mesta gde referencijalnost ne seže – zvučnost se upisuje u telo, u dubine tela. Za tim jezikom naratorka je čežnula slušajući/čitajući naratora, razumevajući ga upravo onako kako zakonitost Srđićevih tekstova nalaže – kao interakciju koja počiva na auditivnim kodovima, kao razgovor ili slušanje muzike na koji se psihosomatski odgovara:

Spremala sam se za bajni jezik; njegova zvučanja, pre sve, odgovor sam ja, sva ja, zato što mi činiš dobro, razgovaraš sa mnom, pre si to činio i ja te znam, ali sad je unikatno, sad si ti moj brodolomnički jezik, razumem te malo malo malo razgovetnije, podvlačim te, dodajem napomene, zapažam, učim, tu sam, i neću otići. (Srđić 2017: 15);

Mogla sam da čujem njegov glas dok čitam. E, tako bude; s romantičnim primislima/učitanjima, ali i s izvesnošću glasa. Obuzeto sam zamišljala čoveka koji čita sebi, proverava pripovest, koji se zatvorio, sveo faktore prostorne fizike na nulu; na čoveka i glas, kako bi bolje čuo, uvideo,

ja sam čula, mislila. Čak i kad nije značilo (ili nisam razabirala), zvučalo je; suptilnije i od poezije, neprevodivo. Rečenica koja peva. Uverila sam sebe, tada, da rečenica traži psihu, nekog, da uđe, nastani se (Isto: 17).⁷

„Rečenica koja peva“ u koju se naratorica želi nastaniti izrasta u hronotop *Srebrne magle* i može se razumeti kao „vremenski ograničena ostrva smislenog zajedništva i razumevanja, kreativnosti i zadovoljstva, čak i radosti“ koje je Ivan Radosavljević prepoznao na drugim „mestima“ romana uprkos „mračnoj viziji“ i „gnusobi okružujućeg sveta“ (Radosavljević 2017: 257).

Ljubavni diskurs u Srdićevom poslednjem romanu, *Ljubavna pesma*, može se čitati i kao distopični negativ „rečenice koja peva“, jer je njen krajnji ishod govor „snova [koji] su začu-tali“ (Srdić 2020b: 239). Za razliku od prethodnih Srdićevih junaka koji odlaze, Kastor je ostavljen. Ćutanje je nastupilo nakon kulminacije Kastorovog stvaralačkog putovanja, „faustovštine svakog mogućeg znanja“, koja se u svojoj biti razotkriva kao Kastorova fiksacija „na izjednačavanje onoga što stvara s onim što živi, a sve kako bi u telo planete urezao posvetu devojčici sa sferama, izvorištu, portalu, tajni ispeglanog, livenog dvoglasja. Takva demonska motivacija učinila je da se ne štedi, moglo mu se i tako, da od tog razbacivanja sobom izvede životni i kreativni kreda“ (Isto: 237). Tako postavljen stvaralački/egzistencijalni princip nije mogao da izdrži neuspeh nakon ukinutog dvoglasja. Trauma *Ljubavne pesme* jeste trauma suočavanja sa odsustvom drugog koje dovodi do stvaralačkog kolapsa, trauma praznine usled ćutanje drugog sa kim je kušana radikalna forma predavanja, zajedništva i bliskosti.

Tišina odsustva nastoji se nadglasati Kastorovim govorom. Patos, paraboličnost, vrto-glave kumulacije, katalozi, rekapitulacije, antitetičke konstrukcije (naročito uzvišeno i pri-zemno, smešno i ozbiljno) izrazita su obeležja Kastorovog govora, govora retoričke preza-sićenosti, rasplinitosti, govora koji uporno nastoji da priguši prazninu iz koje se želi otrg-nuti i koja je platno za njegove melanholične projekcije dezintegrisanog *ja*. Kastor je „neki drugi Kastor iz nekog drugog cirkusa“, „uhoda sanjač“, „katastrofalni gimnastičar“, „mani-jakalni, logorejični kostur“, „igrač na zategnutoj žici sublimacije“. Sam će za sebe reći da je „poslednji romantičarski dečak“ star dvesta godina, i on nam se u pojedinim svojim aspek-tima i pokazuje kao onaj uzvišeni junak koji je u sporu sa prozaičnim svetom i poljem sva-kodnevnog iskustva, težeći ili idiličnim i utopijskim prostorima koji su iznad tog svakodnevnog iskustva, ili demonskim i nokturalnim prostorima onoga što je ispod njega. Upravo to iskustvo konflikta će Kastora i voditi ka polju oniričkog kao jednom od heterotopijskih mesta, mesta nokturalne lirike, mesta na kom Kastor uspeva da „zadrži dah“, mesta na kom ćemo živeti kad odživimo ovo što sad živimo, da ga parafraziram.

O fundamentalnoj premreženosti muzike (stvaralaštva), erotizma i komunikacije kao egzistencijalnih činova (ili čina) *par excellence*, utemeljenih u korporealnosti podjednako

⁷ Na ovom mestu se možemo setiti Džojsovog saveta svojim čitaocima – ako se tekst ne razume, treba-lo bi ga ponovo čitati naglas.

kao i u sferi intelekta, ubedljivo svedoči Kastorov odnos prema sopstvenom telu kao jednom od ključnih diskursa manifestovanja traume u romanu:

prema svom telu Kastor je, otkad je sve začutalo, u odnosu ontološke negacije. Moje telo nisam ja, tako, ja sam se od njega razveo, s njim sam raskrstio. To je stiropor, erodira s mene, opada. Nije ničemu. Nikome. A nije tako bilo, i Kastor se uzdao u svoju telesnost koliko u svoj umetnički dar, bilo je i to da ih je usaglasio do sijamstva i hoda svetovima kao fertilni Pan. Ars amatoria. A onda se isto to, satirsko telo, nasukalo. (Isto: 251).

Negacija telesnosti ga je vodila ka „komponovanju asistiranog telocida“ (isto) kao konačnom iskazu tišine, ka ultimativnom ispisivanju i/li urezivanju traumatizovane želje, prazninom po praznini. Međutim, „komponovanje asistiranog telocida“ takođe je i odbijanje da se živi u svetu obesmišljenom odsustvom drugog, muzike i dijaloga, o nemogućnosti takvog postojanja. Egzistencijalnu punoću „ekstaze ljubavne pesme“ može da nadomesti samo lucidnost drame „vremena neodustajanja“.

Ljubavnu pesmu otvara epigraf, odnosno sugestija za slušanje tokom čitanja romana, kompozicija Harolda Bada „As Long As I Can Hold My Breath (By Night)“. Ako *poslušamo* autora, već ova natuknica, odnosno meditativna svedenost, intimistička prigušenost i nežnost, smeštaju nas u srž emotivne situacije *Ljubavne pesme*. Slušajući, odnosno uritmijujući svoje čitanje sa Badovom muzikom nedvosmisleno nam se razotkriva ono što je u samoj srži spektakla jezika i tela u romanu – melanholično žalovanje. A u kontrastu između atmosfere koju muzika sugerše i svih Kastorovih mogućih i nemogućih prekomerja pomalja se empatija, autorova empatija koja u konačnici prožima sve pore *Ljubavne pesme*. I o koju ne možemo da se oglušimo ako slušamo roman. Ona je prisutna u svim Srđićevim delima, a saosećanje prema mladiću u „O vratima“ svakako da je motivisalo „dopisivanje novih vrata“. I neophodna je da bi se kroz dopisana vrata, čitajući/slušajući, i zakoračilo.

Literatura

- 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“. U: Srđan Srđić. *Combustions*. Prev. Nataša Srđić. Glagoslav Publications, 2018, 7–21.
- Barthes, Roland. „Rasch“. U: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Prev. Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1985, 299–312.
- Beganović, Davor. „Delirična transcendencija“. *Oslobođenje*, 4. 7. 2013, 34–35.
- Booth, Wayne. „Resurrection of the Implied Author“. U: *A Companion to Narrative Theory*. Ur. James Phelan i Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing, 2005, 75–88.
- Ćurčić, Branko. „Džojština ili muški mi(t)“. *Dometi*, 48, 184/185 (2021): 164–168.
- Radosavljević, Ivan. „O prirodi ljudskih (ne)mogućnosti“. U: Srđan Srđić. *Srebrna magla pada*, Kikinda: Partizanska knjiga, 2017, 255–258.
- Srđić, Srđan. *Mrtvo polje*. Beograd: Stubovi kulture, 2010.
- Srđić, Srđan. *Ljubavna pesma*. Kikinda: Partizanska knjiga, 2020b.
- Srđić, Srđan. *Sagorevanja*. Beograd: Književna radionica Rašić, 2014.

- Srdić, Srđan. *Satori*. Kikinda: Partizanska knjiga, 2020a.
- Srdić, Srđan. *Srebrna 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.
- Vidrić, Srđan. „Na zgarištu priče“. *Letopis Matice srpske*, 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>.