

Татјана Росић

НЕКО ДРУГО ТИ

(Марјан Чакаревић: *Повест о телу*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 2021)

А шакви овде не ојсћају. Иди даље; и јави им се оганге. О чему сведочи наоко уметности.
Милутин Петровић, „Да приведем крају”

*Одговорићу ти:
Каранџина више нема (у-нама-је)
Раша Ливада, „Чистилиште”*

„ТИ”: питање жанра, питање будућности



Прва прозна књига Марјана Чакаревића, *Повест о телу*, написана је у „ти форми” – веома реткој у романескној и прозној традицији приповедања, а надасве реткој у романескној продукцији региона којом влада заводљиво „ја” аутофикције. Можемо се одмах упитати није ли и Чакаревићево „ти” једна врста аутофикционалног „ја” – тим пре што је јасно како млади јунак *Повести* жели да постане управо песник, попут самог Марјана Чакаревића. Но, пре коначног одговора на ово питање, неопходно је сагледати консеквенце „ти форме” приповедања и њен значај не само за жанровску припадност већ и за идеолошку концепцију књиге *Повест о телу*. Тим пре што приповедање у другом лицу најчешће указује на поетички и језички експеримент, на искорак у коме се преиспитују како границе и природа жанра, тако и будућност и типологија самог језика и његових могућности, његове „чисте снаге” и њене будућности.

Повест о телу најављена је, од стране самог аутора, као збирка прича. Постоји, међутим, сијасет разлога да се аутору не поверује на реч – поред оног већ добро познатог да ауторима не би требало веровати на реч када за њихове изјаве нема индиција у самом тексту, овога пута подељеном на кратак лирски увод и једанаест поглавља. Постоји, такође, низ добрих разлога да се тврди да је ово, како Александар Стевић пише на корицама књиге, „образовни роман који се претвара да је збирка прича”. Поглавља књиге, иако се могу читати и понаособ као самосталне прозне целине (понајпре „Уво” и „Руке. Вртлог”) добијају на значају и снази тек свеукупно, када се уочи како нас приповедање у *Повести у телу* полако води ка именовању (а тиме и коначном идентитетском уобличавању и конституисању) јунака чији се иницијали И. А. стидљиво појављују тек у деветом поглављу, остављајући читаоца да нагађа ради ли се или не о иницијалима главног јунака. Име тог јунака, Иван Антић, израња из благоглавољивог приповедања пуног детаља тек као још један детаљ, као још нека од бројних, наоко успутних чињеница преко којих нестрпљив

читалац лако прелази. Име се појављује прво разломљено, на име Иван, па неколико десетина страница касније на презиме Антић, да би се цело име (Иван Антић) – као потпуна идентификациона шифра јунаковог идентитета – само једанпут у књизи појавило.

Можемо се одмах упитати чему ова игра скривања идентитета? Шта је у фокусу приповедајућег другог лица, које „ти” га мами да му се обрати? Да ли је сврха приповедања у другом лицу нежна интерпелација главног јунака, оног коме се приповедач изгледа обраћа, и која се одиграва тек у завршним поглављима књиге (девето, десето и једанаесто) – управо онда када се у образовном роману очекује да се млади јунак чијем је формирању дошао крај суочи са светом? Или је циљ мало мање нежна а неопозива интерпелација једне епохе тачније тренутка у коме ће читалац схватити да је српска и југословенска књижевност најзад добила повест о генерацији деведесетих, управо оној која је одрастала, sazрела и борила се за своје „ја” и своје „ми” током београдских уличних протеста 1991, студентских протеста 1996. и 1997, и (наизглед?) коначних уличних протеста 2000. у Србији, који су довели до коначног пада режима Слободана Милошевића и наде у неку другачију будућност. У неко друго „ти”.

Слободна, игрива и за прозу нетипична употреба језика карактеристична је за већину прозних остварења која пишу песници, што нам је познато још од Рилкеових *Зайиса Малџеа Лауригса Бриџеа*. Из свог песничког искуства Марјан Чакаревић у своју прву прозну књигу-роман уписује слободну, синестетичку употребу језика чијој се формативној и откривалачкој природи у *Повесџи о џелу* од првог поглавља („Глас”) посвећује изузетна пажња, а касније и посебно поглавље („Историја језика”). Језик и његове експресивне моћи јесу у *Повесџи о џелу* скривени главни јунак романа, он је лакановско несвесно Ивана Антића колико и његов алтер его. Пресудно је, међутим, што из свог песничког искуства Чакаревић у прозни првенац уноси управо експерименталну „ти форму” казивања која се у српској поезији седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века успоставља као једна врста препознатљиве норме: песници попут Раше Ливаде, Новице Тадића и Милутина Петровића канонизовали су у својим особеним опусима дијалог са сопственим демонима, двојницима, љубавима и(ли) прогонитељима, са прошлим и будућим, побеђеним и победничким сопствима, са ђаволом и(ли) Богом – свеједно. Већ тада „ти форма” успоставља свој високо иновативни и снажно критички и херметички стандард у коме се језички експеримент отелотворује као срж уметничке и друштвене борбе.

Иако често коришћено у фантастичко-мистичким или религијско-интроспективним песничким модусима, реско „ти” унело је у српску поезију дисонантни звук узбуне и побуне, позивајући на критичку будност и мотрење, а често и на друштвено суочавање и субверзију свих типова ауторитета. Укратко, ма какве да су му биле поетичке и аутопоетичке премисе и последице (натуралистичке, пародијске, фантастичке, алегоријске...) *џо „џи” било је џозив на двобој* са силама мерљивим и немерљивим. Истовремено, узнемирујуће „ти” доприносило је усложњавању рецепције тренутка у коме се двобој имао одиграти: конкретан тренутак се распрскавао у мноштво могућих тренутака, у мноштво могућих садашњости и будућности потен-

цијалног обрачуна, којима је читалац имао повластицу да присуствује. Реско „ти” било је, одувек, збуњујуће „ти”: оно је отежавало једнозначно, веристичко препознавање тренутка из/са кога се оглашавао не само лирски субјект већ песма сама, а понекад и цела песничка збирка. Читаоци су остајали са питањем: где, у ком космосу се дијалог-двобој одиграва, и какав му је, заправо, исход? Самим тим остајало је неизвесно и какав је исход самог процеса писања-читања песме, као и однос етичког и естетског ангажмана у њој и поводом ње.

Чакаревић је узнемирујући тон „ти” дијалога, као и његов потенцијал за друштвену промену, пренео из свог песничког искуства у прозно казивање, само уз одређене варијације. Демонски песнички дијалог у Чакаревићевој прози трансформише се у дијалог недужног непрепознавања самог себе и света, у дијалог меке али упорне упитаности о томе шта се заправо у том свету збива. Тај дијалог није дијаболчан, њиме се не призива нужно нихилистичко (само)презрење и (ауто)деструкција. „Ти форма” приповедања која обликује *Повести о шелу* омогућава језичке игре и обрете, једну лирску неодређеност која замагљује границе времена и места збивања, такозваног хронотопа, иако су оне у роману врло јасно наглашене, посебно у завршним поглављима романа („Руке. Вртлог”, „Срцем, ногама”, „Песница (05. 10. 00)”) који се одигравају на прецизно дочараном топографском потезу Булевар – Каленић пијаца – Београђанка – Теразије – Скупштина – Његошева – Саве Ковачевића, сада Милешевска – Булевар. (Чакаревић после Ваљаревића први развија прецизну топографију управо оног дела Београда који је повезан са Булеваром као жилом куцавицом велеграда, користећи циљано старе називе улица и делова града. У том погледу могле би се повући бројне паралеле између *Повести о шелу* и *Зимској дневника* и његовог антиратног дискурса.) Али при сваком обраћању приповедача неименованом „ти”, време и место збивања у роману се умножавају и алтернирају: не само да се обзнањује читав низ потенцијалних двојника Ивана Антића већ се раскрива – у сваком тренутку казивања – читав низ другачијих, такозваних могућих светова са њиховим алтернативним историјама, чије исходе (као да) не знамо.

Ова игра „ти” обраћања чини временску структуру *Повести о шелу* изузетно комплексном и рафинираном, што постаје недвосмислено у бриљантној завршници романа у којој се отвара бесконачни низ могућих „ти” и(ли) „ми”; могућих интерпретација прошлости и садашњости: „[...] и сада сте већ све даље и смањујете се, али вас још увек видим, тебе, како машеш рукама и објашњаваш нешто док се остали смеју, имате пред собом све време света, и часак пре него што ми се изгубите из вида успевам да забележим још само како подижеш песницу увис, као да поздрављаш некога ко је тамо изнад цркве, спушташ руку на трен, опет је дижеш и, да ли са смешком, показујеш (коме? мени?) само средњи прст – то је последње што видим пре него што нестанеш.” Обраћа ли се остарели, помало уморни али већ сасвим мудри приповедач оном млађем „ти” са петооктобарских београдских улица 2000. године? Или између приповедача и младог момка са тих улица више нема никакве везе, па ни идеолошко-критичке? Показује ли му тај млади момак средњи прст јер је издао ствар или зато што није ни схватио о чему се ради? Која од интерпретација петооктобарске историје заиста јесте веродостојна а која је тек могућа? Коју ћемо саопштити а коју прећутати, попут истине да су поједини чланови Отпо-

ра били недоступни и одсутни са улица у тренутку великих промена и попут листа случајно отргнутог из свеске са списком чланова ЈУЛ-а који млади Антић крије у свом џепу а који потврђује да је њихов чика Мирко, „увек на њиховој страни”, био припадник непријатељског тора? Колико је таквих чланских листова и картица заувек скривено у џеповима и прећутано у исповестима? И поново: коме и зашто то младо „ти”, које скоро нестаје на хоризонту, и које је заправо једно изгубљено „ми” заједничког друштвеног сна о слободи, показује средњи прст и зашто?

Комплексност приповедања у другом лицу одражава се тако, у *Повесћи о Шелу*, не само на језичку експресивност и жанровску неопредељеност текста већ и на његову идеолошко-политичку и историјску концепцију. У основи те концепције је нужност и потреба, дакле неми захтев, да се исприча комплексна прича једне генерације, прича о истовременој друштвеној победи и поразу, о амбивалентној истовремености која још увек траје. Тако „ти” приповедање у *Повесћи о Шелу* постаје не само питање жанра и форме већ сушто питање будућности, оне будућности која је увек ствар револуционарна по себи... Ком „ти” се обраћамо од свих многобројних „ти” која бисмо могли изабрати за саговорника и дијалог? Које „ти” изазивамо на двобој и у име чега?

По много чему, а пре свега по својој поетичности као и по наглашеној неспособности приповедача да размрси лично од епохалног, или, како то каже Лекапра, субјективну од историјске трауме, *Повесћ о Шелу* личи на Флоберово *Сенџимен-Шално васџишање* у коме се упоредо одиграва борба на барикадама Париза 1848. године и сазревање младог јунака заљубљеног у дванаест година старију, удату жену. Политичке и емотивне консеквенце његовог властитог понашања остају јунаку нејасне до самог краја овог најмање образовног од свих образовних романа европске књижевности. Пошто је као у сну походио бурне и бунтовне улице Париза, јунак *Сенџимен-Шално васџишања* у завршници књиге, при последњем сусрету са госпођом Арно, када њене већ седе власи издајнички провире испод капуљаче, са чуђењем схвата да је цео један живот прошао као трен – у месечарском, неухватљивом сновиђењу. А ипак, како то већ код Флобера бива, то је тај један једини живот који је био и о коме се има, како то схвата приповедач *Повесћи о Шелу, свегочисти*.

Appendix за аполитичне: *Playboy* и *Soundtrack*

У додатку морамо нагласити да је *Повесћ о Шелу* изузетан текст о еросу сазревања, о мушкости која путевима и странпутицама налази начин да допре до себе. А како се то све одиграва у већ нареченој епохи константног и константно прикриваног насиља деведесетих, до одговора о мушкости долази се тешко и мукотрпно. Сами одговори, такође, нису увек ни једнозначни ни поуздани. *Повесћ о Шелу* о том трагању сведочи на изузетно чулан и сензуалан начин, уз мноштво живописно предочених женских ликова чији хабитус и симболички капитал (сеоски пејзаж, амбијент грађанског стана у центру Београда, кафић познат по пијаним журкама, тераса стана на Дунавском кеју са погледом на реку, итд.) постају природни амбијенти љубавних романи који јунак доживљава. Опозиције село-

град и предграђе-центар истичу се при том у тексту као плодносни гарант разноврсности љубавних искустава. Савремена српска књижевност која хронично пати од еротског лицемерја или можда пре од неспособности да се на прави начин исприповеда еротска сцена добија у *Повесци о шелу* Марјана Чакаревића префињену и изазовну еротску прозу, у којој се на ефектан начин спајају „високи” и „улични” стил еротског уживања, обједињујући декаденцију и софистицираност сексуалне жеље у буржоаском градском ентеријеру испуњеном књигама, сликама и успоменама на трајање, с једне, са грубом плаховитошћу и силовитошћу изненадне еротске помаме у подрумским просторијама „Сечулаца” намењеном везама за једну ноћ, с друге стране.

Као и обично, у питањима тела и телесног ужитка, па и у питањима истинских емотивних и духовних вредности, најпоузданије је следити *soundtrack* романа који ће пуританце изненадити својом еклектичношћу: од Цеце и турбо-фолка преко АС/DC-ја и *Iron Maiden*-а, до Ђорђа Балашевића, Бјесова, ЕКВ-а и Дисциплине кичме, укључујући и асоцијације на најновију музичку сцену и бендове попут Репетитора. Ова еклектичност, којој недостају неки хип-хоп и реп ритмови, одлична је реконструкција културолошког контекста деведесетих, употпуњена прецизним подацима о материјалним артефактима једне културе која се градила и дистрибуирала колико путем лоших медијских програма толико и на уличним тезгама и пијацама где су се препродавале пиратске музичке касете, VHS снимци, штампа и стрипови. Успостављање система вредности било је ипак неминовно за нашег „ти” приповедача, што је можда најочигледније у поглављу „Зглобови. Увод” којим фигурирају знојница, кожна наруквица са металним нитнама, вештина мастурбације, дуплерице Плејбоја и, сасвим изненадна али пресудна, музика групе ЕКВ и доминантни лик Меги, негде тамо по страни али увек ту, за клавијатурама. У том поглављу приповедач брзо прелази пут од пуког еротског задовољства до идеје о еросу као нечем моћнијем и значајнијем: телесност и креативност призивају једна другу управо у етеричном лику култне београдске музичарке: „Само њу...” Том фасцинацијом, том очигледном еротском фантазмагоријом без реализације али од пресудног трансформативног значаја за будуће еротске изборе јунака, успостављена је линија одбране. Она иста којом се тело деведесетих брани на протестима од полицијских напада.

Како би се боље схватила та Мажино линија унутрашњих вредности неког новог „ти”, није лоше бацити још један поглед на списак наслова које приповедач читуца: *Фиџуре, Промена, Аџланџида, Фрас у шуџи, Јелен у џрозору, Комеџе, комеџе, Пага Авала, Peking by night, Расе, Поноћни boogie, Дан двадесет хиљада џаса, Једношћавни доџађаји, Мосћови који расћу, Круџи, соба, Хроника собе, Пракса лажи, Илуминаџори новоџа циклуса, Месечева џправа, Немоџућа варијанџа, Сћруна/суџон...* Изузев књига поезије Раше Ливаде и Милутина Петровића (*Аџланџида, Промена*), који се сматрају песницима-антиципаторима чији је иновативни стил утицао на нове песничке генерације, сви остали наслови (пре свега поезије и кратких проза) везани су за југословенску, књижевну продукцију осамдесетих година двадесетог века. За ону последњу деценију постојања друге Југославије која је веровала да ће је Нови талас и нова књижевна сцена (са)чувати.

Ма колико та вера данас деловала наивно, историјска шанса, ако је уопште има, на њеној је страни. Она је уписана у линију одбране са свим набројаним музичарима, писцима и насловима, као и са фасцинантном песмом „Уложак”, тим гласом бунтовне и увек феминистичке, освешћене женске телесности – коју нам помиње приповедач а коју сам и сама имала прилике да чујем оних давних деведесетих када сам на Палићу водила радионицу за талентоване тинејџере заинтересоване за писање. Управо у време студентских протеста 1996. и 1997. године, када се неко друго „ти” тек припремало за оглашавање и препознавање... Тој линији одбране припада и сама *Повесї о Шелу*, двадесет пет година касније, и нема тог *appendix*-а за аполитичне у коме би се то могло занемарити.