

СЛУЧАЈ И ТРАУМА:
О ПРОЗИ ВЕСЕЛИНА МАРКОВИЋА¹Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: У раду се анализира прозни опус Веселина Марковића у свjetлу његових опесивних тема *случаја* и *трауме*, који су најчешћи покретачи приче. Тумачење књижевног рада аутора научних студија о Марселу Прусту и Владимиру Набокову започето је на темељу његових претпоставки о прози двојице великих писаца. Поред збирки приповиједака: *Шта пројусте они који умру у сну* (1993), *Преимућства крућа* (2001) и *Прошлости никад не прође* (2017), главни интерпретативни фокус је на романима *Израњање* (2001) и *Ми, различити* (2010). У свом другом роману писац је домашио највиши израз својих стваралачких настојања, у којима се питање *случаја* разматра као феномен различит у *природном*, односно *друштвеном* контексту. Пажња је посвећена и Марковићевом путопису *Светлости на води* (2015), којим је писац дао значајан допринос и у овом домену прозе на српском језику.

Кључне ријечи: случај, траума, прича, роман, путопис, Пруст, Набоков

У сваком настојању да се дубље разумију опуси аутора који се паралелно са својим списатељским позивом баве и научноистраживачким радом, увијек је од користи увид у проблеме пред које су у својим проучавањима стали и закључци до којих су дошли. Веселин Марковић је упоредо с прозним дјелима писао и објавио студије о Марселу Прусту и Владимиру Набокову, исказујући у њима, директно или посредно, и дио схватања везаних за властито стваралачко искуство. Већ сâм избор писаца по себи нешто говори: Пруст је заједно с великим именима епохе, попут Џојса и Мана, направио значајан отклон од литерарних конвенција претходног стољећа. Марковић у својој студији помало иронијског наслова *Марсел Прусти и друштво реалитети* (1996), поред израза личне наклоности према француском писцу, изражава и схватање нове парадигме коју Пруст доноси: „Свет више нема кохерентност и прегледност, већ се претвара у загонетну слику у свести главног јунака, који покушава да пронађе свој идентитет у многобројним равнима времена и успомена“ (Марковић 1996: 11). Тешко да би се у текстовима о прози Веселина Марковића, писаним на неколико језика, могао наћи језгровитији опис слике свијета обликоване у пишевом опусу. Немоћ да се стварност јасно сагледа, узрокована трауматичним догађајима

1 Ово истраживање спроведено је уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање, акр. СКИТаМ.

у животима Марковићевих јунака, производи *унуџрашњу* драму њихове потраге за властитим идентитетом. То би могла бити једна од формула ове прозе.

Студија о Набокову под насловом *Ућоредни светићови* (2011) посвећена је проблему непоузданог приповједача у дјелима тог аутора. У теоријским разматрањима поводом могућности и значењских импликација пишчевог опредјељења за такву наративну инстанцу, Марковић је истакао:

Када писац размишља како да створи непоуздану наратију, може да се одлучи за један поступак с дугом традицијом. Реч је о већем броју драматизованих наратора, најчешће у првом лицу, који наизменично воде причу и међусобно комуницирају. Ниједан од њих није свестан шире слике, целокупног света књижевног дела. Ту слику зна само подразумевани писац, као и читалац ако успе да протумачи и склопи у целину различите дискурсе. Читаоци имају тежи задатак него кад су суочени само с једним наратором. Они морају да просуде који је од наратора непоуздан, у коликој мери и шта то значи за књижевну идеју, а у томе ће успети само ако сваког наратора сагледају у контексту дела (Марковић 2011: 29).

Изучавањем ове проблематике у романима и причама Владимира Набокова, Марковић је очито дошао до сазнања која ће му користити и у властитом литерарном раду. Из навода се јасно види да је ријеч о приповиједној ситуацији коју ће и сâм зналачки примјенити у свом роману *Ми различити*: укрштене наративне перспективе двоје драматизованих приповједача крију у себи један од сми саоно битнијих аспеката тог дјела.

Ову *ћосредну* аутопоетику прате и пишчеви експлицитни искази. Као један од аутора који је назначио смјену преовлађујућег поетичког хоризонта новије српске прозе, Марковић се о свом односу према доминантним тенденцијама епохе недвосмислено изјаснио:

Увек покушавам да створим рељефне ликове, чврст наративни ток и заокружену композицију. Остао сам веран оваквој поетици и док су теоретичари постмодерне гласно говорили да се више нема о чему писати, да наратију и причу треба разорити и окренути се формалним експериментима (Марковић 2011а: 939).

Иако се у његовој прози могу пронаћи трагови поступака карактеристичних за постмодернистичке стваралачке тежње, Марковићев литерарни опус припада једном од оних који су у српској књижевности на прелазу стољећа учинили одмак од те поетичке струје. Паралелно с писцима пристиглим током претходне двије деценије у виду последњег снажног изданка преовлађујуће парадигме (Давид Албахари, Радослав Петковић, Светислав Басара), неколико аутора попут Горана Петровића или Владана Матијевића, а међу њима и Веселин Марковић, назначили су крај епохе која се у знацима,

односно крупнијим остацима, задржала и у њиховим дјелима, али с видном ауторском тежњом ка разградњи већ продуктивно искоришћених образаца.

Марковићев књижевни опус условно би се могао подијелити у три фазе: приповиједна проза објављена деведесетих година XX вијека, романијерски успон у првој деценији новог стољећа, и путописни излет који прати повратак крађој, новелистичкој форми у наредној декади.

1.

Веселин Марковић ступио је на књижевну сцену као приповједач збирком *Шта њројустје они који умру у сну* (1992). Те приче природно назначују амбијент, основни тон и неке друге поетичке одреднице и пишчевих зрелијих (романијерских) остварења. Једна од најбољих страна Марковићевог књижевног писма од самих почетака огледа се у изоштреном имагинативном фокусу, који продорним погледом и неутралном, одмјереном реченицом приказује најневидљивије нити сложених тензија у међуљудским односима. Прва приповијетка под насловом „Ми различити“ (која ће посудити име Марковићевом другом роману, као што ће друга „Израћање“ дати наслов пишчевом романијерском првијенцу) показује о каквом је квалитету ријеч. Случајан сусрет двоје људи у биоскопу претвара се у ноћну шетњу несвакидашње (литерарне) динамике:

Ухватила га је за руку и полако повела према лифту. При том је причала како често губи кључеве од главних врата. Мада пренеражен, није могао а да се не диви њеном дару, који он није налазио у себи иако га је одавно желео и покушавао да развије, дару да пређе дугачак пут лако, без напора, без лутања, без речи – управо захваљујући одсуству речи – а да опасну празнину између два корака попуни осмехом и нехајним разговором о ситницама, глупим кључевима, као да се ништа и не дешава, или, тачније, као да је оно што се управо дешава, у позадини, део прећутног споразума, нешто природно, једноставно и неизбежно (Марковић 1997: 18).

Оваква врста напетости одликује претежан број односа описаних у причама ауторове прве књиге, који се по правилу одвијају у осјенченим просторима и уопште једној тамнијој атмосфери приказаних догађаја. Постоји нешто у прози Веселина Марковића што готово неизоставно конструише умјетнички предочену *реалност* у црно-бијелом регистру, који долази из неутралности приповједачке опсервације лишене сваке изражајне декоративности. Ријеч је о интелектуално хладној прозној реченици, до крајности уздржаној од свега што би могло звучати као стилско украшавање. То је истовремено и врлина и мана Марковићеве прозе, која у томе понекад проналази објективни корелатив добро осмишљеним нарацијама, а понекад оставља утисак експресивне анемичности.

За претежни број јунака ових прича могло би се рећи да су суштински обиљежени траумом, било да је ријеч о најранијим инфантилним сензацијама, смртима ближњих, љубавним бродоломима, властитим болестима или нечему другом. Код Марковићевих протагониста готово по правилу постоји нешто из „прошлог живота“ (у првом роману ће то бити [пара]психолошки феномен *прошлој живој* у дословном смислу) што одређује и управља њиховим судбинама. Узорна је у том погледу, а истовремено и једна од успјелијих у књизи, прича „Нови свет“.

Петоро пријатеља из средњошколских дана, Јасмина, Тања, Мирослав, Бојан и Андреј, окупљени су у стану последњег од њих, на шестом спрату велеградског солитера.² Пријатељи прате Андреја у Америку као успјешног математичара коме је понуђена катедра на тамошњем колеџу. Дискретно се кроз гестове, ријечи, коментаре – током разгледања старих фотографија – откривају странпутице професионалних избора осталих присутних, њихови љубавни промашаји, алкохолизам и други знаци друштвене неснађености. Међутим, поступно се сазнаје и за Андрејеву тек залијечену болест, као и за његову некадашњу наклоност према Тањи, али исти такав Јасминин однос према њему. Све тече у поступном и сталоженом смјењивању кадрова, управо по узору на кинематографске инсценације овог типског сижеа.³ Преокрет настаје кад Андреј све пријатеље испрати кући, а Јасмини поклони кутију с накитом своје мајке, уз молбу да је отвори тек сутрадан. Након што остане сâм, проналази рендгенски снимак својих плућа, и то је тренутак у којем писац анализира унутрашњи лом свог јунака: „Пошто га је држао само једном руком, за доњу страну, овај се испрва повијао напред и назад уз непријатно лепетање као да су његова плућа гигантски црно-бели лептир који покушава да се отргне и побегне“ (Марковић 1997: 35). Кад год напусти своју до крајности испошћену реченицу и згусне израз у неку упечатљиву слику попут ове (која је најтачнији симбол његових свијетло-тамних приповиједних призора), Марковић по правилу назначује преокрет у причи. Прошле, садашње и будуће трауме сједињују се у њему и Андреј полази за лептиром из пишчевог поређења, пење се на ограду терасе на којој је до малоприје боравио с пријатељима и закорачује у амбис под собом.

2 Имена ликова у овој књизи, као и у романима, по правилу упућују на домаћу средину, али је топографија углавном неутрална, тако да се описани догађаји могу везати за било које мјесто у свијету. Писац је у једном интервјуу експлицирао своју поетичку намјеру: „Судбине мојих јунака нису везане за неко конкретно друштвено уређење, нити за одређени културолошки модел. Њихови проблеми су универзални, могу се десити било коме, на било којој страни света. Због чега бих онда те судбине везао за неки град?“ (Гикић Петровић 2010: 946).

3 Колико је важну улогу филм играо у формирању Марковића као аутора показаће његова књига *Шарлотино двориште*, посвећена анализи познатих адаптација књижевних дјела и њихових предлогака (в. Марковић 2022).

Ово су, међутим, тек скице касније све сложенијих наративних структура и њихове умјетничке материјализације у пишчевим романсијерским дјелима.

*

Наредна збирка приповједака *Преимућсїва круїа* (2001) представља упадљив поетички искорак у односу на претходно дјело. За разлику од прве књиге прича краћих или релативно краћих прозних текстова, овде је ријеч о шест дужих новела, концепцијски организованијих него што је то раније био случај. Марковић је направио индивидуалну енциклопедију неколико жанровских образаца, литерарно се поигравајући с њиховим канонским законитостима. Ту су пролошка и епилошка (псеудо)бајка „Крај лутања“ и „Почетак лутања“, од којих прва развија приповиједну илустрацију вјечите двојности Анимуса и Аниме, а друга својеврсну варијацију на легенду о Тристану и Изолди, с елементима *чудесної* по узору на призоре из Керолове *Алисе у Земљи чуда*. „Облици и сенке“ представљају неки вид приповједачке антиципације романа *Израњање* у облику мистерије на тему метемпсихозе, док је „Deus ex machina“ научнофантастична приповијест о радикалним потенцијалима науке у погледу човјековог стицања бесмртности. „Свиње из Гадаре и други критичари“ несвакидашња је постмодерна менипеја с новозавјетним мотивима, а „Мртви и бели“ пекићевска псеудологија по узору на причу „Луче Новог Јерусалима, 2999“. Док код Пекића будуће генерације из археолошких ископина гулага реконструишу у детаљној и доследној заблуди слику о древном идеално устројеном друштву, код Марковића припадници новооткривеног племена виде своје освајаче као ускрсле мртве, који су у посједу супериорних знања и моћи.

Уопштеније посматрано, цјелокупна књига – по карактеристикама своје поетичке разноликости, временске скоковитости, фантастици или пародијском односу према библијским легендама – евоцира Пекићев *Нови Јерусалим*; али такође и *Време чуда*, као и наслове попут *Айланџиде* или *1999*. Изнад свега, сâм тип ове књижевности саобразан је Пекићевом литерарном писму у поменутих дјелима, а могуће га је у извјесном смислу означити као *анџроїолошку ѝрозу*. Ријеч је о врсти *научно* опредјељеног списатељског интересовања за проблеме основа људске природе, хуманог напретка, смисла историје и религије, опстанка врсте и других изазова који су интензивније окупирали литературу с убрзањем технолошког развоја. Естетски моменат књижевног дјела ту није свјесно потиснут у други план, али је *рационални* одговор на назначену врсту интелектуалне замишљености проналазио најкомотнији простор у формама жанровских образаца. Случајан или намјеран, *Преимућсїва круїа* у том смислу су несумњив омаж литератури Борислава Пекића.

Отуда су у књизи заступљенији неки од упадљивијих елемената постмодернистичких настојања, према којима ће писац у претежнијем дијелу свог књижевног рада учинити видљивији отклон. Специфичан дијалог са широким распоном укупног литерарног наслијеђа, од древних митова, библијских прича, средњовјековних предања и трубадурске поезије, до жанровске литературе двадесетог вијека, чине ову збирку позним изданком епохе коју ће писци Марковићеве генерације полако превести ка новим, мада не увијек једносмјерним тенденцијама. Кад се у првој причи, након уводне реченице по узору на бајку „Била једном једна краљевина“, наиђе на сентенцу „Принцеза је изашла у пет сати“ (Марковић 2002: 14), постаје јасно да се писац, у полемичком гесту према Полу Валерију – који је тврдио да никада не би написао реченицу „Маркиза је изашла у пет сати“ – свјесно враћа нечему што је ауторитативна књижевна мисао француског аутора за дуже вријеме одбацила као зазорну литерарну конвенцију.

На дјелу је, као и у неким другим случајевима, врста књижевне игре која спаја узвишени стил канонизоване приповиједне форме с иронијски интонираним интертекстуалним повезницама у домену озбиљно-смијешног. Најбољи примјер пружа прича „Свиње из Гадаре и други критичари“, у којој се на Страшном суду у својству свједока своје пропасти појављују животиња (свиња) и биљка (смоква), пострадале као колатерална штета Христових чуда. Благо хуморни тон приповијетке прекрива озбиљну расправу о неодвојивости добра и зла, о човјековој немоћи да израчуна све последице својих, у бити хуманих одлука. Христос се исповиједа Господу:

Све је компликованије него што сам замишљао. Рецимо, Гадара. Док ми је онај несрећник обузет ђаволом прилазио, морао сам у неколико секунди да решим компликовану диференцијалну једначину. Да ли да нешто предузнем или не? Да ли да истерам ђаволе, и то пославши их у свиње јер и зле силе имају своје услове засноване на прорачунима? Хоће ли моја интервенција створити више добра или зла? Који тас претеже? Истераћу ђаволе (то је велико добро), човек ће оздравити (добро), свиње ће страдати (то је зло), свињари ће гладовати (зло), двоје ће их умрети (велико зло) [...] И тако, излечио сам чак и слепца, будућег џепароша. А зар сме твојој слави да се испречи једна смоква, Господе? Прилазим Јерусалиму и имам визију Павла из Тарза, који за мене још увек не зна, како халапљиво једе плодове, затим умире у мукама, угушивши се. А без Павла нема твоје цркве, Оче, а без твоје цркве нема слављења твог имена широм света. И пресудим смокви. Јер Павле је важнији од смокве (Марковић 2002: 53; 55).

Питање постојања Бога, његове природе, намјера, грешака, изнова се, било посредно или непосредно, поставља у Марковићевој прози. У најсрећнијим тренуцима ауторовог стваралачког напора показује се сва дубина људске драме пред несазнатљивошћу свијета

у који је бачен. То питање проћи ће кроз неколико фаза умјетничког уобличења, док не домаши високу мјеру у пишчевим зрелијим, романсијерским остварењима.

2.

Прије тог дјела, Марковић је написао дебитантски роман под називом *Израњање* (2001). Критика је књигу дочекала с извјесном аксиолошком амбиваленцијом. *Израњање* је, првенствено због његове жанровске основе, сагледано као врста освјежења у поетичком амбијенту оновремене српске прозе. Међутим, сама пишчева изведба претрпјела је недвосмислене, углавном разложне замјерке. Аутентичност заплета и снага којом писац обликује унутрашњи портрет протагонисте адекватно је детектована и вреднована већ од првих аналитичких одјека:

Израњање, ваља то одмах и сасвим одрешито рећи, јесте посебна књига у којој српска проза добија нешто веома важно. Пре свега, то је врло необична, бизарна прича о јунаку чија сложена психолошка слика лагано израња пред стрпљивим читаоцем. [...] *Израњање* доноси аутентичан судар мирног живота, човека благе нарави са усађеном коби. Потреба ума да се разабере у загонетној дубини човекове психе даје снагу Марковићевом приповедању (Јерков 2002: 55).

Жанровска композитност романа такође је откривена у првим критичким написима о *Израњању*: „Написан у традицији психотрилера, жанра који у домаћој литератури досад није био значајније заступљен, Марковићев пролог се ослања на једну у књижевности често експлоатисану тему – тему двојника“ (Марчетић 2002: 43); „Ако се строго ослонимо на жанровске карактеристике, можемо рећи да је *Израњање* детективски роман (роман детекције), али ако усмеримо пажњу и на друге планове који су повезани са оним што је строго књижевно, можемо рећи да је ово и психолошки роман“ (Илић 2002: 68). Поетичку поливалентност дјела мапирала је и прва књижевноисторијска верификација, установљујући да је то „универзалистички интониран, поетички несврстан роман о љубави, кривици, (само)кажњавању и саморазумевању“ (Брајовић 2009: 100). Чини се отуда да би најпрецизније било рећи да је ријеч о дјелу које баштини елементе постмодернистичког наслијеђа у споју с поменутиим жанровским традицијама: роман је конципиран као рукопис главног јунака, дневник несвакидашњих збивања сплетених око убиства које је протагониста починио. Радња се у њему, како је већ уочено, „само у првом плану одвија напред, а у другом и битном она се креће уназад: враћа се на најраније искуство“ (Петковић 2002: 4).

Догађај који је преокренуо приповједачев живот био је одлазак код хипнотизера у друштву дјевојке Катарине, након чега ће га она

напустити без икаквог објашњења, а због оног што је чула током сеансе. Катарина се убрзо удаје за Мартина, њиховог колегу са студија, а главни јунак, оболевши од прогресивне полипротеинемije, даје отказ на послу и, помирен са скорим крајем, постаје нека врста *сувишној човјека*. Међутим, поновни сусрет са Катарином и сазнање да она трпи породично насиље наводе га на убиство Мартина. Након два метка, он још два пута пуца у већ мртвог Мартина, у чему се лако препознаје дискретна веза с Камијевим *Сиранцем* и филозофским хоризонтом у који се дјело на такав начин ситуира. На другој страни, истрага инспектора Ковача и његов проницљиви напор да открије убицу умногоме евоцира разговоре Порфирија Петровића и Родиона Раскољникова из *Злочина и казне* Ф. М. Достојевског. Овај слој литерарне алузивности, прикривен испод површине приче, сигнализује поетичко надовезивање *Израњања* на линију филозофског романа, с антрополошким, теолошким, етичким, социолошким и другим пишчевим преокупацијама и амбицијама.

Дужи приповједачеви дијалози с оцем, Катарином, као и Максом, који му је продао оружје и стога га уцјењује; са сусјетком Наталијом – можда јединим сасвим позитивним ликом у роману – сачињени су од разуђених рефлексива у назначеном традицијском домену. Средишњи разговор такве врсте одвија се између протагонисте и Наталије, која му предочава непобитни „доказ“ божанске egzистенције. Ријеч је, како објашњава, о феномену воде:

Бог је створио воду не само да ми у њој и од ње настанемо, већ и да нам саопшти да постоји. [...] Без свега можете да замислите живот осим без воде, а она је у свему необична. Научници сматрају да би она по свом саставу, и према поређењу с другим једињењима, морала имати много ниже тачке кључања и мржњења. Кључала би на двеста степени хладнијој температури. Али у том случају би на земљи постојала само водена пара и опет не би било живота. Овако је она једина супстанца која у природи постоји у сва три стања: као водена пара, као течност и као лед. Да вода од сутра почне да се понаша како би требало, језера би се заледила од дна, крв би прокључала, све биљке би се осушиле... Каква нуклеарна катастрофа, права катастрофа би настала само да вода поштује природне законе. Свега живог би нестало.

Нестало би живота као што је наш. Можда би постојао неки други. Не можемо рећи да је бог баш нас желео па удешавао природне законе. Пре бих рекао да смо се ми уклопили у природне законе.

Можда, али тај другачији живот би био, да кажем, логичнији, природнији. Ако би уопште могао да постоји. Знате, све супстанце се скупљају када се хладе и све су теже у чврстом него у течном стању. Да то важи и за воду, ја бих рекла 'у реду, тако је природа удесила, а живот се томе прилагођава'. То јест, рекла бих то када бих постојала. Али такав изузетак! И то управо супстанца од које се ми састојимо више од половине, у којој је живот настао и без које ничега не би било. Има

наука објашњења мада признаје да јој није све јасно. Замислите, идемо на Месец, а нисмо сигурни шта се дешава с водом. Неке молекуларне везе су у питању, ништа мистично. Али то је одговор на питање „како“, а ја питам „зашто“ је баш вода толико друкчија. Мислим да само свесно биће може да прави изузетке од својих правила.

Ђутим. Хтео сам нешто да приметим, али сам заборавио шта (Марковић 2001: 160–162).

Наратор накнадно нуди једну врсту *научној* одговора на Наталијин доказ:

Госпођа Наталија не би само ову причу чула од мене. Рекао бих јој такође како сам на телевизији видео да научници одређују древну температуру мора користећи неке фосиле. Мени те бројке ништа не значе, као ни имена фосила, али узбуђује ме сама могућност да неко, ако жели, спозна колико је топло било море пре, рецимо, дванаест хиљада година. Други научници копају на Гренланду рупе у снегу и откривају каква је тада била клима. Археолози прорачунавају старост користећи угљеник и изграде читав преисторијски логор на темељу неколико каменова и скоро распаднутих фосила у њима, а на основу костију лобање, компјутер реконструира слику лица, ишчезлог пре много миленијума. Слушао сам како један научник каже да је, испитујући ДНК из митохондрија, установио да потиче, као и многи други, од жене која је још у леденом добу живела у Западној или Средњој Европи. „Генетски гледано“, рекао је, „ти давни људи и даље живе дубоко у нама. [...]"

Помислио сам: ако су ове спознаје биле незамисливе пре само сто година, шта ће бити могуће кроз петсто година? [...]"

Помишљам даље: ако буду способни да спознају наше животе, можда ће бити способни да их васкрсну. Ово звучи невероватно, али једини напредак који видим јесте напредак људског знања. Можда ће неко поколење, кроз пет стотина, хиљаду векова, несхватљиво нама колико бисмо ми били несхватљиви пећинском човеку, бити способно да нас све поново оживи. Био би то прави смисао знања. Тек тако наши животи добили би друго значење осим пуког продужења врсте. Корак по корак, створићемо генерацију која ће нас отргнути од природних закона. Свет, који је настао сам и случајно, одгајиће бића која ће му дати бесмртност.

Тако онај кога називамо бог заправо још не постоји. Тек треба да се роди наш далеки потомак и уместо у прошлости, треба да га тражимо у будућности јер он није почетак већ крај свега. Сада су у праву они који тврде да дух не надживљује смрт, али неће заувек бити у праву. Његово достигнуће неће бити да створи време већ да га укине и све нас врати у живот са сврхом мени незамисливом (*Исџо*: 188–189).

Обезбеђујући посредством ових укрштених филозофских рефлексива подлогу заплета приче, који је свакако у првом плану, Марковић је продубио жанровску основу романа и прибавио му жељену литерарну вишеслојност. Међутим, сама прича, која представља

иманентни одговор на апорије двоје саговорника, одвећ једнозначно преузима на себе исход назначених промишљања. Приповједач након злочина одлучује да пронађе хипнотизера и сазна шта се догодило у ноћи прве сеансе. Дознаје да је, заправо, подвојена личност, и да у њему *истоји* Себастијан Марден, дјечак који је живио у Француској у XVII вијеку и кога историја памти као убицу љубавника своје мајке. Испоставља се да је и сâм приповједач несвјесно починио исти злочин у дјетињству, а и наредно убиство долази као последица спиритуалне предестинираности. У тренутку када одлучи да убије Макса, који му је продао оружје и који га уцеђује, протагониста пуца у себе, да би тако убио само једну страну своје личности. Дух из прошлости сада наставља да живи у његовом тијелу.

Критика је прилично сложено указивала на извјесну фантастичку произвољност, недовољну мотивисаност завршнице у оквиру постављеног приповиједног оквира, тврдећи да је „од тренутка самоубиства озбиљно нарушена увјерљивост приповједача *Израњања* и да је, самим тим, поента потонула“ (Делић 2002: 567); односно да „завршни извор приповедања делује као недоследно, па и збрзано решење, остављајући неубудљив утисак квазитрансцендентном доступношћу реинкарнирајуће свести“ (Деспић 2002: 189). Замјерке су основане јер је осјећање несклада у самој завршници у односу на брижљиво грађене елементе романа више него упадљиво. Постоји, међутим, дубљи разлог овог недостатка романескне структуре *Израњања*.

Иманентни сукоб два радикално супротстављена погледа на свијет – као на божанску творевину, односно на случајно пробуђену стварност која почива на хладним, научно појмљивим законима каузалности, придаје дјелу нешто од старинских романа с тезом. Та „недоследност“, „збрзаност“, „изгубљена поента“ и сви други утисци које је код критике произвео завршетак *Израњања* долази отуда што је писац исувише децидно *одговорио* на дилему постављену у дјелу. Сâм механизам романа је, како је то луцидно сагледао и показао Милан Кундера, такав да представља *најдемократскији* књижевни облик: „Романописац није ничији гласноговорник [...] није гласноговорник чак ни својих властитих мисли“ (Кундера 2009: 49). У роману се не сукобљавају идеје јунака да би једна од њих победила, заснована на било каквим ауторовим увјерењима, доказима, или напосто вољи да се прича заврши на одређен начин. Постоји иконоборачки напон у одлуци да се сложеност подсвјесних феномена, који су према творцу дубинске психологије К. Г. Јунгу у дубокој вези с човјековим религиозним бићем, сведе на *ипарайсихолошко*. Роман у завршници губи највише управо због тако одрешитог филозофског закључка, што је супротно најдубљој унутрашњој логици романа, јер – опет према Кундери – „мудрост романа је другачија од мудрости филозофије“ (*Исто*). Као да роман овом изненадном

завршницом говори: између вјере у Бога и повиновања видљивом принципу механицистичког детерминизма, највиши допустиви ниво метафизике је идеја о реинкарнацији. Завршетак је утолико неуверљивији што не само да одступа од до тада успостављене логике романа, већ је самоубилачки пуцањ протагонисте начинио драматични рез у његовој свијести, па је дошло до не сасвим мотивисаног преображаја из *метемпсихозе* у *реинкарнацију*. Управо Јунг прави дистинкцију између ова два вида *сеобе душа*, од којих први не подразумева „континуитет личности“, док се у другом случају особа *сјећа* својих претходних живота (Јунг 2015: 119–120). Изнова варирана, али очито сасвим утемељена, мисао многих романсијера да писац над неким јунацима неријетко, након одређеног времена током стваралачког процеса, сасвим губи контролу, проналази у Марковићевом протагонисти антипод. То је кључни *умјетнички* разлог који чини завршницу инфериорном у односу на остатак дјела.

Све што је испривовиједано у *Израњању* изгледа као последица замршених нити трауме услед патологије породичних односа, љубавног бродолома и смртоносне болести. Испоставља се, међутим, да је ријеч о једном понорном детерминизму, који својом неумитношћу на извјестан начин читаву приповијест чини потпуно излишном. Реинкарнација као исход приче неуспио је покушај да се додатно усложњи одабрана жанровска матрица, чија конвенција у подврсти заплета с познатим убицом – „роман повре“ (Коруновић 2013: 275) – намеће расплет као тачку његовог *разојкривања*, за разлику од заплета с непознатим кривцем гдје се иде ка његовом *ојкривању*. Сазнање да је *неко други* убица релативизује описане догађаје и своди читаво дјело на једну једину идеју: без обзира на спољашње подстицаје, све што се у животу појединца догађа долази из дубине бића које, парадоксално, заправо и није сасвим његово. Роман даје исувише *ојскуран* одговор на најдубља питања која писац умјетнички захвата у срећнијем тренутку своје списатељске *замисли*. Оваква стваралачка ограничења Марковић ће превладати у свом наредном и најуспјелијем дјелу, *Ми различити* (2010).

*

Постоји одређена, несумњиво пишчевом намјером успостављена, веза између његова два романа. (То је, како се раније видјело, општа црта Марковићевог стваралаштва, макар када је и само о насловним знацима ријеч.) Наведени Наталијин монолог о води завршава ријечима: „Када год на средини реке исечете лед да пецате или када клижете по језеру, ви сте део чуда. То је ходање по води, зар не?“ (Марковић 2001: 162). Овај мотив постаће централна тачка око које ће се одвити цјелокупна радња романа *Ми различити*.

Неименовани приповједач, све до самог епилога када се сазнаје његово име – Владимир (Влада) – преживио је у дјетињству трауму која ће му дубински одредити живот. Клизајући се у сутон по залеђеном језеру у друштву рођеног брата Петра и сестре од ујака Ане, присуствоваће сестриној смрти несталој испод леда, који на једном мјесту није издржао њену тежину. Природни бол за ближњим појачан је дубљом (инцестуозном) наклоношћу, коју ће сигнализovati пољубац Владе и Ане на њеном последњем рођендану. Затварајући се у себе након тога, Владимир постаје успјешни математичар, који се запошљава на факултету гдје пише докторат о законитостима вјероватноће, а у покушају да проникне загонетну каузалност Анине смрт. Путем огласа позива људе који су доживјели нешто што би одредили као „чудо“, не би ли увидио правилност иза *случаја* који му је трагично однио прву љубав.

Преко огласа у његов кабинет долази Валентина (Вања), службеница у полицијском архиву, која од свог љубавника Александра сазнаје о сумњивом случају убиства његове мајке. Обиљежена генетским недостатком, карактеристичним за једну особу међу два милиона, који јој одређује другачији пигмент коже, успорен рад унутрашњих органа с протоком година и превремену смрт, она у некој врсти менталне вјежбе и отпора том властитом ограничењу истражује досије поменутог случаја, испуњеног одређеним бројем недоследности. Ријеч је о детективској полемици с Окамовом оштрицом, теоријом по којој је најједноставније решење сличних проблема увијек и највјероватније. Случај је у следећем: Александров отац, алкохоличар и породични насилник, најавио је у пијанству међу кафанским свједоцима да ће убити своју супругу. Те ноћи она је пронађена с тешким озледама у проваљеном стану, док су дјеца по обичају била превентивно на комшијској заштити, а оца је полиција ујутру нашла уснулог у оближњем хаустору. То су, у најкраћем, два тока радње романа, који се преплићу с ријетком минуциозношћу и прецизношћу, кроз наизмјеничне гласове двоје наратора, уједно и протагониста укрштених прича.

Умјетничка сложеност Марковићевог романа заснована је на више чинилаца, али прије свега на слојевитом контрастном паралелизму: класични трилер с једне и класични детективски заплет с друге стране; мушки и женски главни актер; властита и туђа несрећа; *случајна* трагедија и *намјерно* убиство. Последња дистинкција чини носећи стуб на којем роман темељи своју литерарну аутентичност, надилазећи статус тек још једног у низу успјелих жанровских остварења. У оба случаја неко сноси кривицу због туђе одговорности: у првом *божанске*, у другом *људске*. Владимир је жртва неразмрског сплета околности које су довеле до Анине смрти, а Александров отац издржава затворску казну због сувишне очигледности његовог потенцијалног виновништва. Највиша тачка до које се попео писац у овом роману крећући се утабаном стазом жанровских конвенција

(које се код дјела овакве композитности јасно указују као захтјеван пут), поред мајсторства саме умјетничке изведбе, јесте сугестиван одговор на имплицитно постављено питање: докле може допријети људско сазнање кад је ријеч о узроцима и последицама човјекове трагичне судбине? Врх је освојен тиме што на питање није понуђен, као у претходном случају, експлицитан одговор, већ је цјелокупна нарација од пролога до епилога сама по себи такав одговор, који се пред читаочевим очима поступно даје. Још важније, то није споља наметнуто, као у *Израњању*, ауторски својевољно разрјешење, већ приповиједни закључак који произлази из саме логике приче – из онога у шта она својом наративном аутономијом над приказаном *сйварношћу* логично происходи.

Критика је сложено и с пуним правом истакла кључне супстанце романа *Ми различийи*, које легуру Марковићевог жанровски устројеног дјела снажи до веће умјетничке чврстине. Ријеч је о *инйросйекцији*, *инйелекйуализму*, *йсихолойји*. Већ прве критичке реакције биљеже како писац „успева да изведе тежак подухват – да споји интроспективну прозу са елементима детективног жанра који захтевају чврсто вођену причу и задовољавајући расплет“ (Тропин 2010: 55); затим да је „заплет повезан са веома снажним дилемама и интелектуално утемељеним проблемима који потресају људски ум“ (Негришорац 2011: 933); као и да је „матрица криминалистичког романа надограђена [...] елементима психолошког“ (Белеслијин 2011: 955).

Питање односа такозване *жанровске* и *високе* књижевности назначио је поводом свог романа и сâм писац. Тврдокорнија теоријска струја по којој је жанровска литература недјељива од високе – струја којој и сâм Марковић припада (в. Гикић Петровић 2010: 947) – ипак пренебрегава чињеницу да аутори вјешти у руковању трилерско-детективским матрицама, од Достојевског до Умберта Ека, врхунску вриједност не домашују искључиво спретним савладавањем законитости жанра положеног у основи дјела, већ способношћу да један литерарни образац претворе у солидну базу на којој ће подићи своју комплексну књижевну грађевину. Та конструкција никад не би требало да буде лавиринт у који само с једне стране треба ући и с друге изаћи, како би се проблем ријешило. Уколико писац на зидовима читаоцу не остави живопис који ће пажљиво разгледати, или библиотеку крај које ће застати – што је управо маестрална метафора тајних ходника у опатији Ековог *Имена руже* – тешко може бити ријечи о умјетничкој вриједности изван жанровског домена. *Ми различийи* јесу дјело које се поменути одликама *инйросйекције*, *инйелекйуализма* и *йсихолойје* издвојило од профане литерарне архитектуре и уздигло до високог нивоа књижевно-умјетничког градитељства.

У погледу саме умјетничке егзекуције, већ поменута *неуйтралност* Марковићевог стила можда је највише дошла до изражаја у роману *Ми различийи*. Лишавајући језик сваке кићености, упадљиво

и готово у потпуности се уклањајући било каквој врсти фигура, чак до претјеране мјере унификујући говор својих ликова (што је критика уочила и с разлогом негативно врједновала: в. Тропин 2010), Марковић је у таквој врсти стилског аскетизма показао несвакидашњу умјетничку ефикасност. Уз понеку незнатну модулацију, попут сажимања синтаксе или усложњавања интерпункције, он успијева да промијени тоналитет и лако постигне жељени ефекат. Илустративна је сцена романа од које све почиње:

Након што је, очигледно, обишла читаво острво, Ана се коначно појави. Угледа ме на обали, осмехне се, подигне руку док клизи испред мене, и нешто ми исувише тихо каже, задихана. Петра још нема. Ана пресече пут којим сам дошао до острва, а тада се лед испод ње изненада провали. Она врисне, изгуби равнотежу и пропадне у воду, а супротни крај ледене плоче на којој је стајала подигне се ка небу. Ја скочим и креном ка њој, али оклизнем се чим ступим на језеро, искреном зглоб и паднем, ударивши главом у лед. Покушам да устанем, али замути ми се пред очима, грешком се ослоним на повређену ногу, јаукнем и опет паднем. Лежећи на леду, угледам Ану како удара рукама по води и дозива Петра. Ухвати се за ивице санте, и извуче труп из воде, ослонивши се на подлактице, те помислим да ће се све добро завршити, осим што ће мама викати на нас док се Ана буде грејала крај камина. Тада ледена плоча поново пукне, окрњи се и превали се у страну, те Ана нестане испод површине (Марковић 2010: 72).

Раније истакнута одступања од устаљеног тона приповиједања на језичком плану и на плану поетске сликовитости, како се видјело још од раних прича, означавају посебне знакове смјера у којем ће се нарација развијати. Прва реченица у роману гласи: „Мислио сам да је то знак“ (*Истио*: 7). Тиме се већ на самом почетку назначује зацрта Владимиров однос према стварности и његова опсесивна потрага за смислом *случаја* који му је одредио живот. Карактеристична је у том погледу и с иницијалном сигнализацијом у тијесној вези слика у којој главни јунак, након окончане трагедије и проналаска Аниног беживотног тијела, посматра трагове у снијегу:

Пошто поново нико не обраћа пажњу на мене, усредсредим се на испресецање стрелице трагова које су птице оставиле у снегу. Стрелице показују на различите стране. Какав је то знак? Чучнем, угледавши да из снега извирују врхови неког биља, танки, али усправни. Обрадујем се што живот траје и даље, испод снега, и чека свој тренутак (*Истио*: 91).

Протагониста свијет види као тајну мапу знакова земаљске каузалности, коју са разлогом настоји да протумачи.⁴ Опсесија теоријом вјероватноће, невидљивим лавиринтима узрока и последице, непојмљивим сплетом околности или случајем који доводи до трагедије, има своје коријене у описаном призору.

⁴ Ово би могло бити једно од ријетких оправдања за титулу „српског Остера“, коју је критика Марковићу великодушно додијелила (в. Писарев 2001), ако се у обрзир узме сродност са *Њујоршком шрилоџијом* америчког писца (в. Остер 1998).

С друге стране, интригираност случајем као узроком казне коју је Александров отац Андреј одслужио поставља Вањин пут у паралелу с Владимировим: „Интересују ме случајности. Читајући досије, питала сам се јеси ли заиста крив или си жртва случајности“ (Марковић 2010: 163). Истражујући недоследности процеса, она ће поново отворити и разријешити један погрешно закључен детективски досије. У тој паралели имплицирано је кључно питање које роман поставља: смрт узрокована људском руком је докучива и њени узроци и мотиви су сазнатљиви, али шта је са смртима које су производ такозваног *случаја*, или последица недокучивих разлога који се морају поклопити у нестварној коинциденцији, да би један живот тако лако и у трену био окончан? Док Вања дјела и не апстрахује исувише у смјеру проналажења законитости иза проблема који настоји да ријешити, Владимир ће у својим теоријским спекулацијама ићи до крајности, која унеколико релативизује кључни догађај из његовог дјетињства. Он закључује да је у питању само једна од *стварних* могућности свих других потенцијалних исхода, чије постојање негдје у бескрајном универзуму теорија вјероватноће претпоставља стварним:

У бесконачном свемиру, у којем изнова и изнова, у бесконачном броју покушаја, настају нови светови, све што је уопште могуће постаје стварно. И најмање вероватан случај мора се некада догодити. Мора. Зато у бескрајном свемиру постоји бескрајно много настањених светова, а на неким од њих живе људи слични нама, док на неким од тих светова живе они који изгледају и зову се исто као ја, и догађају им се ствари које су се и мени догодиле, као и ствари које су могле да ми се догоде, а нису. Тим двојницима дешавају се све могуће варијације мог живота, који и сâм представља тек једну од тих варијација. Та места су толико далеко да ни њихова светлост не може допрети до нас, али стварна су као и наш свет. Није то занимљива замисао, није ни научна фантастика, већ неминовност, као и ова торба поред мене (*Исџо*: 170).

Покушавајући да установи који су се све космички вектори укрстили да би довели до несреће, Владимир ће сукцесивно откривати да се испод језера налазе хидротермални извори; да је ловокрадица који је покушао да их спасе био стварно присутан а не производ његове трауматске фикције; да је његов отац имао љубавницу и да је мајка тог дана кренула да га уходи, због чега су дјеца остала сама и тако могла да се искраду на језеро. Са сваким новим кораком Владимир дознаје и нове појединости: од сестре Ксеније о клизалкама које је Ани купио њихов отац; од брата Петра да је између њега и Ане такође постојала инцестуозна привлачност; најзад и од Вањине другарице Марине, ловокрадине ћерке која је све из даљине посматрала, њену *објективну* перспективу. Како се један по један узрок Аниног страдања открива, намеће се закључак да се никад не може отићи до краја у њиховом сазнавању, да се њихови концентрични кругови шире до у бескрај и да их никад није могуће у потпуности

сагледати. Ријечју, једно су *случајности* у друштвеном, а друго у *природном* контексту. То је дубоки *смисао* овог романа који понорно струји његовим током, разуђеним у два приповиједна рукавца. Људска потреба да трагичним догађајима прида значење, макар и погрешно, истакнута је управо на укрштају два описана случаја, о чему Владимир даје експлицитан коментар:

Морали су некога да окриве, а једино сам ја био тамо, мокар и повређен. Само кривица може да пружи смрти бар привид смисла. Да он није учинио то и то, она би још увек била жива. Да су ми веровали, морали би да поверују да им се кћер удавила јер је лед пукао. Таква прича нема смисла. Али ако кажемо: „Дечак је упао у ледену воду, и наша кћер се удавила покушавајући да га спасе“, то је већ другачије. Неко је исекао рупу у леду да би пецао, мали дечак је налетео на њу, клижући се у сумрак, почео је да се дави, старија рођака му је помогла да се искобеља, али она је притом упала у рупу и страдала. Звучи логично. Али није истинито. Није се тако догодило. Никаква рупа није постојала, већ је лед пукао под њом. Нисам ја први упао, већ она. Није она мени помогла, већ сам ја њој. Бар сам покушао. Спасилац је заиста постојао, нисам га измислио. Ако имамо само једно објашњење које звучи логично, то не значи нужно да је истинито. Да, Окамова оштрица би тврдила да јесте истинито, али можда само нисмо открили други одговор. Ја сам га сада открио, и знам шта се догодило, али питам се хоће ли ми ико поверовати (*Истио*: 282).

Тако читав колоплет *случајности* који је Вању и Владимира извело на чистину на крају приче оставља могућност да заправо и није било искључиво ријеч о *случају*. Смјестивши их напослетку у ресторан хотела на брду изнад језера, писац је у крајње деликатној алузији на Томаса Мана, чији *Чаробни дреј* управо завршава ријечима наде да ће се изнад свијета заробљеног у хаосу невидљивих а мрачних сила „једном уздићи љубав“ (Ман 1964: 890), оставио својим јунацима могућност да ће, након свега што их је чудесним нитима повезало, „водити љубав“ (Марковић 2010: 361). То су последње ријечи два романа. Из те љубави се потенцијално слуги рођење неке нове Ане, али то је тренутак у којем писац стваралачки мудро такву претпоставку предаје читалачки спекулативном, сарадничком оптимизму, и ставља тачку на правом мјесту свог најбољег остварења.

3.

Следећи наслов *Светлост на води* (2015) заузима посебно мјесто у оквиру пишевог опуса, будући да је Марковић све до најновије есејистичке књиге писао искључиво приповиједну фикцију. У основи, ријеч је о путопису, међутим, сасвим специфичној и донекле жанровски хибридној врсти путописа. Писац је, наиме, провео четири године у Норвешкој (Осло), и он у првом лицу, без изузетка аутобиографски, приповиједна нека од својих искустава, утисака, рефлексива

и запажања о тој земљи. Није, дакле, у питању некакав *grand tour* на европски сјевер, нити збирка биљежака с краћег боравка на неком другачијем поднебљу, већ интимна хроника дужег одсјечка пишчевог живота, који је са једне стране имао своју узбудљивост новине боравка далеко од куће (Београда), али и своју рутину и свакодневицу. Такође, будући да писац борави у Норвешкој са супругом и сином, касније и тек рођеном ћерком, *Свејлосџ на води* посједује и елементе фрагментарног породичног романа, који се у једном плану дјела сâм од себе уобличује. Најзад, изван било какве експерименталне претензиозности, књига је у извјесном смислу и концептуална, будући да доноси текстове неколико других лица (супруга Снежана, троје норвешких пријатеља), чије перспективе помажу писцу да понуди вишедимензионалну слику по много чему особене земље и њене културе.⁵

Писац је несумњиво свјестан чињенице жанровске хибридности књиге, али је очито да без неког претјерано амбициозног плана, сасвим спонтано придодаје нове валере традицији путописа у српској књижевности. Нека од поглавља прерастају у праве мале приповијетке, што *Њујшойисац* уредно нотира: „Ово би требало да буде путопис, а не збирка прича, и зато је боље да престанем“ (Марковић 2015: 98). Међутим, управо је тај *Њујшойисац* моменат нешто што дјелу даје на додатној вриједности, без чега се чини да би све остало на нивоу *хладној* пописа искустава у једној *климајски хладној* земљи. Најбоље *Њујшойисац* у том смислу су „Жена на мосту“ и „Моника из Источног Осла“, које је и критика истакла као најуспјелије из истог домена.⁶

Ништа мање умјетничком квалитету књиге доприноси есејистички карактер појединих одјељака. Нарочито су интересантне пишчеве посјете музејима, током којих размишља колико о самим ствараоцима чије легате обилази, толико и о природи човјековог односа према изузетним личностима опште историје (умјетности). Импресија из куће Едварда Грига, Марковићу драгог композитора од дјетињства, репрезентативна је у том смислу:

Руком сам заклањао одраз светлости на окну, гледајући истовремено себе и унутрашњост кућице, и тада се моја узнемиреност вратила, појачала и претворила у мисао да сам улез. Одмакао сам се од кућице и загледао се у блиставу површину воде. Григ је на овом имању живео са супругом, компоновао... шта ја тражим овде? Јесте, био је велики уметник, али зар је то разлог да кроз његову некадашњу кућу прођу сви који одвоје педесет круна за улазницу? Знам да је овај музеј настао из пошто-

5 Овај поетички гест у понечему евоцира *Зимски дневник* (1995) Срђана Ваљаревића, који је своју интимну београдску одисеју, такође у форми хибридног прозног жанра, прожео текстовима других стваралаца из различитих умјетничких области (в. Ваљаревић 1995).

6 В. Тодоресков 2016: 124. Ауторка луцидно указује на *одисејевску* симболику 24. поглавља, која литерарно оснажује у бити документарно заснован текст.

вања према композитору, и из жеље да се очува културна баштина. Знам, такође, да ће овако много већи број људи доћи у додир с његовом музиком, а неки од њих постаће љубитељи. Није ли то најважније? Све ми је то јасно, али ипак ме одбија идеја да уметници после смрти постају јавно добро, па се онда проучаваоци и пролазници осећају слободним да сецирају сваки делић њиховог приватног живота. Зар смемо да читамо нечије дневнике и приватна писма само зато што се та особа звала Франц Кафка? У Прагу сам видео Кафкину кућу: туробан кућерак ниских врата и само с два прозора, неједнаке величине, стешњен између два тек нешто већа кућерка. Човек је у искушењу да повеже ту клаустрофобичну кућу с његовим клаустрофобичним делима, али не, то су само зидови (*Истио*: 50–51).

Још су суптилније пишчеве опсервације пред ликовним дјелима. Образлажући своју од раније постојећу равнодушност према *Вриску* Едварда Мунка, посјета музеју овог умјетника суочила је Марковића с његовом сликом *Млада жена на обали*, у којој проналази контрааргумент својој претходној индиферентности за дјело норвешког експресионисте:

Највише ми се свидело дело које је супротност *Вриску*. То је акватинта *Млада жена на обали*. Жена је окренута леђима, па јој посматрачи не виде ни делић лица, већ само дугу плаву косу и белу хаљину која се спушта до земље. Загледана је у море, које изгледа бескрајно пошто се обзорје не види. Пејзаж не преноси никаква осећања, јер су насликане тек мали део обале и непомична, једнообразна морска површина. Зато посматрачи морају сами да замисле осећања на невидљивом лицу. Да ли је жена очајна јер чека нешто што одавно не стиже? Да ли је срећна због предстојећег сусрета са неким? Да ли бежи од нечега? Или само равнодушно гледа море док се не врати свакодневним обавезама? Она је симбол, такође, али, уместо у разјапљеним устима и избезумљеном изразу, њена симболичност лежи у самоћи и у тајни чије одгонетање зависи од карактера посматрача. Пошто се због дуге беле хаљине не виде ни шаке ни ноге, можемо чак да је замислимо као сабласт. То је једна од најсуптилнијих слика које сам икада видео (*Истио*: 71–72).

Поред културе, не само њеног сублимног израза оличеног у умјетности, већ и народних обичаја, карактерологије, свакодневног живота и многих других скандинавских особености, Марковића интригира јединственост географског поднебља у којем ће провести неколико година свог живота. Управо наслов дјела есенцијализује вјечиту фасцинацију пред норвешком геоморфологијом, климом и другим специфичностима: то су свјетлост и вода. Прва два поглавља посвећена су феноменима дугих сјеверних дана и ноћи („Летња светлост“; „Зимска светлост“) и писац на самом почетку записује: „Икада раније нисам био видео такву светлост: нити у домовини нити на сликама француских импресиониста или Вермера. Зато сам током

првог норвешког лета осећао да нисам променио само земљу већ и начин на који гледам свет“ (*Истио*: 9).⁷ Ту су затим фјордови, ледници, језера, шуме и многе друге природне појаве карактеристичне за Норвешку, у поређењу с јужнијим европским земљама. Марковић се није зауставио на посматрању чудесних глечера и ауроре бореалис, већ је ишчитавао и литературу о истраживањима поларних крајева. Опис једне од првих научних експедиција Фритјофа Нансена кроз просторе вјечитог снијега и леда спада међу љепше написане странице књиге. Поред осталих поменутих одлика, *Свејлосџ на води* јесте проза ерудитног карактера, мада пишчева ученост не претендује на често неукусно путописно разметање на свакој страници књиге.

Будући да је путописац увијек и антрополог, он посматра однос новооткривених култура према фундаменталним карактеристикама људског бића, упоређујући га с матичном, односно другим познатим културама. *Свејлосџ на води* добар је примјер такве праксе, изузев на ријетким мјестима кад антропологија непримјетно устукне пред пишчевом идеологијом. Марковић свој путописни првијенац није сачувао од радикално материјалистичког погледа на свијет, који и древне викиншке посмртне обреде посматра у једнодимензионалној марксистичкој перспективи: „Огроман број материјалних добара, иза којих су стајали напор и вештина, остављен је да иструне испод земље, и то у временима када је добар мач вредео отприлике колико данас вреди аутомобил“ (*Истио*: 67). Ауторова упитаност која се рађа пред овим феноменом узоран је примјер идеолога који хоће али не успјева да се прикрије под велом антрополога: „Да ли се људски род заиста променио. Уместо у образовање или медицину, огромне своте новца и данас одлазе на богомоље разних врста, огромна, празна здања на темељима маште и очајања“ (*Истио*). Оваква врста гордости представника технолошки напредне цивилизације, која, критикујући нешто што поима као религијску затуцаност, прикрива у себи управо такву врсту интелектуалног сентимента, само с другачијим предзнаком. Постоји у свим оваквим и сродим опсервацијама једна врста (дијахронијске) вјерске нетрпељивости, која заслијепљује иначе сензибилног посматрача човјекових напора да се из мрака природе пробуди у свјетлости културе и цивилизацијског напретка. Свака књига високих хуманистичких амбиција, каква *Свејлосџ на води* у бити јесте, способна да луцидно и поетски истанчано сагледава *елементарност* свијета који окружује човјека, али и *комплексност* свијета у њему самом, губи онда кад пренебрегне чињеницу да је управо људска религиозност, у свој разноврсности култова кроз историју и кроз различита поднебља, управо *елементарна* основа из које су се и уз коју су се даље развијале

7 И критика је запазила: „Поред два најважнија мотива, у игру је увео још једну важну реч, *дочно*, отварајући угао из кога ће сагледати Норвешку и у свјетлости на води створити свој свет“ (Вујичић 2016: 58).

остале гране човјекових тежњи да спозна себе и свемир у којем се обрео. У старом Египту су се с фараонима сахрањивале свите људи, па би се лако могло досјетити да се од тада до викинга и од викинга до данас нешто ипак промијенило, па и човјеков однос према религији оличен у посмртним обредима. Неко ко би се пред каменим жртвеником на путу кроз Грчку с подсмјехом или згражавањем присјетио жртви паљеница из *Илијаде* или античких трагедија, питајући се да ли је човјечанство одмакло даље од тога, показао би не цивилизацијску надмоћ, већ надмено неразумијевање еволуције човјекове свијести, која у одређеној мјери прати еволуцију његове биолошке врсте. Кад год испољи овакву врсту атеистичке нетолеранције, која се код писца и у јавним иступима неријетко јавља, а која ни по чему није другачија од било које друге вјерске искључивости, Марковић нашкоди високо постављеним хуманистичким и естетским идеалима своје литературе. Срећом, овакви моменти су инцидентни у *Светлости на води* и не утичу сувише на општи утисак о Марковићевој путописној прози, која даје немали допринос иначе богатој традицији ове литерарне врсте у српској књижевности.

*

Трећа Марковићева збирка приповиједака, *Прошлости никад не њрође* (2017), успоставља континуитет с пишчевим првим прозним књигама. Очитује се након овог наслова да је Марковићева књижевна вокација изворно романсијерска: чак и у успјелијим причама ти текстови на читаоца дјелују извјесном фрагментарношћу (која је вјероватно свјесно његована) као оригиналне, пажљиво исцртане скице, али још увијек далеко од раскоши композиције какву у првом реду репрезентује роман *Ми различити*. (Приче „Наследник“ или „Тренуци“ добро илуструју такав вид недовршености.) Еминентно романсијерску природу Марковићевог писма доказују и оне приче које личе на *Њолавања* неисписаног романа („Дан пре“), или на прозни *нацрти* из којег би се могао развити занимљив роман („Стаклени врт“). Једна врста ерудитне литерарне игре, на коју је критика већ указала (в. Ковачевић Микић 2018), такође се показала мање ефикасном него што је то био случај у Марковићевом крунском дјелу (в. „Чекања дуга, веома дуга“; „Ви сте га нашли“).

Марковићеве опсесивне теме поново су ту: болест, старост, смрт (ближњих), мрачне успомене, туга остављености, све што би се једном ријечју могло одредити као траума која покреће причу. У једном од боље реализованих приповиједних сижеа („Ви сте га нашли“), писац своју доказану склоност жанровском обрасцу прекодира у неку врсту детективске експликације починиоца злочина, који се свети несавјесном возачу за смрт супруге и сина. Одјеци неких других тематских интересовања такође су заступљени у овим припо-

вијеткама (попут инцеста), али као далеки ехо романескне симфоније свих поменутих мотива из књиге *Ми различити*. Радећи дуго на својим збиркама прича, како се види према обавезној напомени о годинама писања на крају сваке од њих, Марковић очигледно не припада оним ауторима савремене српске књижевности, који рестлове романа слаже у фасциклу док из ње не израсте самостална књига. Ипак, он припада писцима којима роман, па чак и путопис с елементима романа, пружа сигурнији стваралачки простор.

Стварајући углавном у жанровском домену, али под снажним утицајем класичне литературе XIX и XX вијека, Веселин Марковић је створио засебан простор у српској књижевности у протеклих три деценије. Пишући о једном неутралисаном свијету, свјесно лишеном локалне боје, Марковићева проза има врло мало или нимало везе са националном књижевном традицијом. Стога ни његов језик не познаје никакав дијалекат, сленг или било какав други идиом изван стандардног говора, употријебљеног у сврху хладне интелектуалне нарације. И осјећања ликова отуда су увијек представљена са приповиједачке дистанце, потиснута мисаоним конструкцијама строге књижевне архитектонике. По свему томе, Марковићев досадашњи опус, упркос својим квалитативним осцилацијама, представља важан допринос епоси транзиционе књижевности, као једно могуће трагање у самосвојном мисаоном и умјетничком правцу.⁸

ИЗВОРИ

- Марковић, Веселин. *Марсел Пруст и други реалисти*. Београд: Задужбина Андрејевић. 1996.
- Марковић, Веселин. *Шта јојусије они који умру у сну*. Београд: Беографити. [1993] 1997.
- Марковић, Веселин. *Израњање*. Београд: Стубови културе. 2001.
- Марковић, Веселин. *Преимућства круја*. Београд: Стубови културе. [2001] 2002.
- Марковић, Веселин. *Ми различити*. Београд: Стубови културе. 2010.
- Марковић, Веселин. *Ујоредни светови: нејоуздани јријоведач у делима Владимира Набокова*. Београд: Стубови културе. 2011.
- Марковић, Веселин. „Игре случаја“. *Лейојис Мајице срјске*. Год. CLXXVIII бр. 5. 2011а, 938–939.
- Марковић, Веселин. *Свејлосиј на води: јуиј на север*. Београд: Архипелаг. 2015.
- Марковић, Веселин. *Прошлосиј никад не јрође*. Београд: Архипелаг. 2017.
- Марковић, Веселин. *Шарлојино дворишије*. Београд: Архипелаг. 2022.

⁸ Студија представља дио опсежнијег истраживања за монографију под насловом *Књижевносиј јранзиције: јрилози за исјорију срјске јрозе 1990–2020*.

ЛИТЕРАТУРА

- Белеслијин, Драгана. „Против сила немерљивих“. *Летњојис Мајицице српске*. Год. CLXXVIII бр. 5. 2011, 952–955.
- Брајовић, Тихомир. *Крајика историја преоблића*. Зрењанин: Агора. 2009.
- Ваљаревић, Срђан. *Зимски дневник*. Београд: Радио Б92. 1995.
- Вујичић, Мића. „Испод боје индига“. *НИН*. 17. XI 2016, 58.
- Гикић Петровић, Радмила. „Књижевност не умире: Разговор са Веселином Марковићем“. *Летњојис Мајицице српске*. Год. CLXXVIII бр. 5. 2011, 940–951.
- Делић, Јован. „У трагању за ‘другим планом’“. *Летњојис Мајицице српске*. Год. CLXXVIII бр. 4. 2002, 562–567
- Деспич, Ђорђе. „Поетика реинкарнације или расап субјективитета“. *Кораци*. Год. XXXV бр. 11/12. 2002, 187–190.
- Илић, Слађана. „Може ли се изронити помоћу Израњања“. *Златна преда*. Год. II 9–10. 2002, 68.
- Јерков, Александар. „Шта значи стил“. *Време*. 18. IV 2002, 55–56.
- Јунг, Карл Густав. *Архетипови и колективно несвесно*. Подгорица/Београд: Народна књига/Мiба Books. 2015.
- Ковачевић Микић, Данијела. „Зар ће заиста сви ти тренуци да нестану?“. *Кораци*. Год. LI бр. 10/11/12. 2018, 155–159.
- Коруновић, Горан. *Литература и ојасносћ*. Београд: Службени гласник. 2013.
- Кундера, Милан. „Јерусалимско предавање: роман и Европа“. Превео Владимир Марко. *Нова мисао*. Год. I бр. 1. 2009, 49–51.
- Ман, Томас. *Чаробни дреј*. Београд: Просвета. 1964.
- Марчетић, Адријана. „Моја предосећана безнадежност“. *НИН*. 28. II 2002, 43–44.
- Негришорац, Иван. „Утицај рачуна вероватноће на сабласну стварност“. *Летњојис Мајицице српске*. Год. CLXXVIII бр. 5. 2011, 932–938.
- Остер, Пол. *Њујоршка трилоија*. Београд: Геопоетика. 1998.
- Петковић, Новица. „Љубав и злочин“. *Полиџика (Култура, уметносћ, наука)*. 12. I 2002, 4.
- Писарев, Ђорђе. „Српски Остер“. *Рејоршер*. 28. XI 2001, 55.
- Тодоресков, Драгана. „Игре светлости и сећања“. *Поља*. Год LXI бр. 499. 2016, 124–126.
- Тропин, Тијана. „Ми различити, ми једнаки“. *Књижевни маџазин*. Год. X бр. 112/113/114. 2010, 54–55.

Vladan Bajčeta

Chance and Trauma: On the Prose of Veselin Marković

Summary

The paper analyses Veselin Marković's prose works in the light of his obsessive themes of chance and trauma, which are the most common plot triggers in his stories. We use as the starting point for the interpretation of the literary work of Marković, the author of studies on Marcel Proust and Vladimir Nabokov, his assumptions regarding the prose of the two great authors. In addition to the collections of short stories: *What Those Who Die in Their Sleep Miss* (Šta propuste oni koji umru u snu, 1993), *The Advantages of the Circle* (Preimućstva kruga, 2001) and *The Past Never Goes Away* (Prošlost nikad ne prođe, 2017), the main interpretive focus is on the novels *Emergence* (Izranjanje, 2001) and *We, the Different* (Mi, različiti 2010). In his second novel, the Marković reached the highest expression of his creative endeavours, and the issue of chance was considered as a different phenomenon in the natural as opposed to the social context. Some attention is devoted to Marković's travelogue *Light on the Water* (Svetlost na vodi, 2015) as well, with which the author made a significant contribution to this subgenre of prose in Serbian.

Keywords: chance, trauma, story, novel, travelogue, Proust, Nabokov

Примљено: 2. 9. 2023.

Прихваћено: 22. 6. 2024.