

РЕКОНФИГУРАЦИЈА
ИДЕНТИТЕТА
У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ
1991–2021.
Зборник радова

Библиотека
ЗБОРНИЦИ

За издавача
Ива Драшкић Вићановић
Бора Бабић

Уредници
проф. др Тихомир Брајовић
др Марко Аврамовић
др Владан Бајчета
проф. др Владимир Вукомановић Растегорац

Илустрација на корицама:
Милета Продановић, *Екфраза њурџур*, (2017 – 2018),
комбинована техника: акрил и позлата на платну,
190 x 120 cm (фото: В. Поповић)

НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКИ ПРОЈЕКАТ
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ 1991–2021:
ИДЕНТИТЕТ, ТРАУМА, СЕЋАЊЕ

РЕКОНФИГУРАЦИЈА ИДЕНТИТЕТА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 1991–2021.

Зборник радова са научне конференције
одржане на Филолошком факултету
у Београду 5. јула 2024. године



ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
БЕОГРАД



АКАДЕМСКА КЊИГА
НОВИ САД

НАУЧНИ ОДБОР КОНФЕРЕНЦИЈЕ

Проф. др Ива Драшкић Вићановић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Бојан Јовић
Институт за књижевност и уметност Београд

Проф. др Данијел Синани
Филозофски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Данимир Мандић
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитета у Београду

Проф. др Михајло Пантић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Проф. др Тихомир Брајовић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

ОРГАНИЗАЦИОНИ ОДБОР

Проф. др Тихомир Брајовић

Др Марко Аврамовић

Др Владан Бајчета

Проф. др Владимир Вукомановић Растегорац

Научна конференција и зборник радова реализовани су уз подршку
Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634,
„Српска књижевност 1991–2021: Идентитет, траума, сећање” (SLITaM)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Prof. Dr hab. Krystyna Pieniążek-Marković
Uniwersytet Adama Micikewicza w Poznaniu

Prof. Dr Luca Vaglio
Sapienza Università di Roma

Проф. Др Снежана Милосављевић Милић
Филозофски факултет у Нишу

Др Игор Перишић
Институт за књижевност и уметност Београд

САДРЖАЈ

УВОДНА РЕЧ	9
------------------	---

I

Тихомир Д. Брајовић, <i>Обнова националној сенійименіѣа у срѣском ѣснийиѣву с размеђе миленијума</i>	17
Владимир С. Зорић, <i>Дунав као река иденіиіѣѣѣа у савременој срѣској ѣоезији</i>	48
Михајло М. Пантић, <i>О неколико иденіиіфикацијских ѣесама савремених срѣских ѣесника</i>	76
Катарина Н. Пантовић, <i>Иденіиіѣѣѣѣ новој канона: реценіѣне аніѣолоіије савремене срѣске ѣоезије</i>	97

II

Мина М. Ђурић, <i>Средња Евроѣа између еізила, иденіиіѣѣѣѣа и сеђања у савременој срѣској и свеіѣској ѣрози</i>	129
Марко С. Аврамовић, <i>Емиіраніѣско искусіѣво у срѣској ѣрози на ѣрелазу векова између ілавној ѣока и маріине</i>	151
Владан С. Бајчета, <i>Између иніѣимној сјеђања и енциклоѣедијској ѣамђења: романи Владимира Тасића</i>	182
Милан Д. Вурдеља, <i>Куліѣурна каріѣоіѣаѣија као каріѣоіѣаѣија иденіиіѣѣѣѣа у романима Владимира Тасића</i>	210

III

Небојша Б. Петровић, <i>Савремена српска књижевност и функција сећања у обликовању идентитетa</i>	231
Ана З. Банић Грубишић, <i>Лик јаситарбајтера у савременом мирантском књижевном стваралаштву</i>	260
Владимир М. Вукомановић Растегорац, <i>Идентитет и смрт у савременом српском роману за младе</i>	282
Недељка В. Бјелановић, <i>Ко живи у јежевој кућици: судбина највољеније дјечје йисца у йосијуословенским рејудликама</i>	304
О АУТОРИМА	319
БИБЛИОГРАФИЈА И ПРЕГЛЕД ПРОЈЕКАТСКИХ АКТИВНОСТИ	325
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	335

ВЛАДАН С. БАЈЧЕТА

Институт за књижевност и уметност Београд

bajcet@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-3455-8024

ИЗМЕЂУ ИНТИМНОГ СЈЕЋАЊА И ЕНЦИКЛОПЕДИЈСКОГ ПАМЋЕЊА: РОМАНИ ВЛАДИМИРА ТАСИЋА

Сажетак: У раду су анализирана два романа Владимира Тасића, који представљају најзначајније наслове пишевог прозног опуса: *Ойрошћајни дар* (2001) и *Киша и харџија* (2004). Тасићев однос према постмодернистичкој оставштини је амбивалентан, будући да тежи креативном превладавању његових наслијеђених поступака, истовремено се њима стваралачки користећи. Разапети између интимних сјећања и енциклопедијског памћења, јунаци ових дјела рекапитулирају властите животе на размеђи епохалних мијена, покушавајући да одреде егзистенцијални смисао вјечитих људских искушења, оличених у смртима ближњих, егзилу, повратку, љубави, родитељству и породичним односима.

Кључне ријечи: сјећање, памћење, енциклопедизам, постмодернизам, нови сентиментализам

Ойрошћајни дар (2001)

Ойрошћајни дар (2001) Тасићев је вишеструко репрезентативан наслов. Надовезујући се, интенционално или по самој природи своје теме, на романе светске и српске књижевности као што су *Стварни животи Себасџијана Најша* (1941) Владимира Набокова, или *Дервиш и смрт* (1966) Меше Селимовића, ова прича о потрази за (покојним) братом реактивира једну од архетипских литерарних и уопште

културних матрица. Брат као двојник, као инверзни пандан – прерано одсутан, а толико живо присутан – појављује се у приповједачевој свијести као његов темељни егзистенцијални изазов. Спознати смисао тог превременог одсуства, а прије свега неухватљиву природу *другої* у свим, за живота уоченим наговјештајима његове парадоксалне *јенијалности*, средишња је опсесија *Ойрошџајної дара*. Нестали брат, по свему перципиран као *дољи*, као трагично неостварени потенцијал – као сила која је саму себе сагорела прије него је у својој пуноћи успјела да се испољи – представља нову умјетничку верзију оног породичног сентимента, коме је (књижевни) израз дао још и Никола Тесла у својој аутобиографији *Моји изуми*.¹

Критика је, у хоризонту епохалних мијена, прилично инертно и отуда неадекватно позиционирала овај роман на поетичкој мапи раздобља. Констатовано је да је *Ойрошџајни дар* писан „у теоријским координатама постмодернизма” и да посједује „изразиту умреженост у постмодерном сензибилитету” (Деспих 2003: 9); као и то да у њему постоји „спој елемената трагичног и комичног у својеврсној постмодернистички конципираној слици света” (Медић 2014: 110). Међутим, ствар је битно другачија, како је тачно примјећено у до сада најузорнијој контекстуалној анализи дјела, гдје се с правом тврди да „у свом првом роману *Ойрошџајни дар* (2001) Тасић има амбивалентан однос према постмодернизму” (Аврамовић 2012: 848). Сагледавајући пишчев став према концепту метанаративности и његов избор за одређену *музичку форму* романа, аутор те анализе увјерљиво доказује своју претходно наведену тврдњу:

Баш у тренутку када долази до кулминације овог метапрозног тока, тј. када се разматра коначни облик романа, следи извесан отклон од одређених постмодернистичких постулата. Тако приповедач за свој роман каже: „Не, није то фуга мада би се по смењивању излагања и епизоде могло помислити да јесте. Фуга је само празна игра форме, музички текст који се одриче свега стварног

¹ „На првом месту, имао сам брата који је био натпросечно надарен, један од оних ретких феномена, које биолошка истраживања нису успела да објасне. [...] Сваки мој труд чинио се безначајним у поређењу са сећањем на успехе мог брата” (Тесла 2017: 14).

те му стога не преостаје ништа друго него да унедоглед подражава самог себе. Не није ово fuga. Кончерто, можда” (Тасић 2001: 91). Тасић на овом месту разматра изабрани приповедни облик који је он (односно његов приповедач) метафорично назвао кончертом и који ставља насупрот нечему што исто тако метафорички одређује као фугу, а што би се могло схватити као облик уметности која остаје затворена сама у себе и која се исцрпљује у поигравању унутар уметничког, у овом случају, књижевнога поља. За разлику од фуге, кончерто има два лица, у њему се смењују два лица: оно аутореференцијално „излагање” и оно окренуто ка стварности „епизоде”. Дакле, унутар поступка који се врло често сматра као једно од кључних одређења постмодерне прозе, Тасић прави отклон од оне српске варијанте постмодернизма која му непосредно претходи (*Истио*).

Већ на самом почетку романа приповједач прави дискретну метафоричку алузију на субјективну дистанцу од постмодернистичких свјетоназора. Добијајући кутију са посмртним остацима свог брата, он предочава слику која симболише стварност онаквом каквом ју је постмодерна поимала – као скуп уређених, али децен-трираних поднивоа: „Кутија у кутији, помислио сам, *врло* духовито. Ако унутра нађем мању кутијицу, рекао сам псу, неко ће за то морати да ми одговара” (Тасић 2001: 11). Да се овај исказ може разумјети у назначеном смислу, подржава и ауторска свијест о властитим списатељским намјерама. Наиме, ријеч је о томе да приповједач одустаје од жанровске недефинисаности коју умјетност постмодерне баштини као формални еквивалент пољуљаној стабилности слике свијета:

Не: не покушавам да створим легенду по аршину неког трећеразредног свеца. Мој брат, колико сам ја обавештен, није ишао около и лизао лепрозне ране. Чак и кад би мој циљ био да од њега направим свеца који ће на крају овог мемоара обасјати свет својим безгрешним духом и одјездити ка небу држећи се за руке са Мојсијем и Мухамедом, са Исусом и Будом, не видим зашто би то некоме сметало (*Истио*: 25).

Постоје, дакле, два аспекта у којима Тасић прави заокрет од постмодернистичке естетике и филозофије: враћајући људску

субјективност у центар пажње, која је са постмодернизмом изгубила у претходној епоси (модернизма) још увијек постојећи онтички кредибилитет, писац је истовремено тај свој захват извео у једном од *исцрпљених* литерарних облика (мемоара), притом га свјесно повезујући са blasphemично *анахроном* житијном књижевношћу. Човјек се враћа у средиште пажње *Ойрошџајној дара*, или, још прецизније, враћа се *људска блискост*, као знак литерарно реактивираних непатворених емоционалности, деценијски потонуле у одвећ књишкој текстуалној игривости. Придода ли се томе, већ критички детектована, изражена нота „непатетичног лиризма” (Панчић 2006: 67), јасно је да овај роман афирмише неколико прекретничких компоненти новог поетичког настојања. Стога се за Тасићев *Ойрошџајни дар*, скупа са претходне године публикованом *Сийничарницом* „*Код срећне руке*” Горана Петровића, може рећи да је први крупнији наговјештај измијењене стваралачке климе у српској прози са почетка XXI стољећа.

Најопштије посматрано, двије перспективе заступљене у роману – брата који приповиједа и брата о коме се приповиједа – представљају, у једном свом битном аспекту, дијалектички поглед на умјетничко/филозофско искуство (пост)модернизма као наслијеђа протеклог вијека. Индикативна је у том смислу приповједачева посјета Градском музеју у Амстердаму, у којем наилази на примјерке *Зениџа*, гласила у свијету најпознатијег авангардног покрета српске књижевности и умјетности. Дефинишући свој однос према авангарди као свакако најрадикалнијој, а по његовом мишљењу и јаловој стваралачкој пракси (већ се оградио од Маљевича, Кандинског и Мондријана), наратор се према сопственој култури, у значајној мјери рецептивној, поставља прилично негаторски:

На једном од часописа био је ћириличним словима одштампан назив *Зениџ*. Поред је био дугачак текст о београдској авангарди, зенитистима и Љубомиру Мицићу. Увек сам гајио извесне резерве према авангарди и Београду, и стога, по логици ствари, према београдској авангарди. Све те медијале, ти помодни изми, све ми је то деловало као збирка бесмислених имитација, апсурдних као мале пластичне гондоле које ће збуњени археолози једног дана пронаћи међу остацима српских домаћинстава од Фекетића до Свилајнца.

А ипак... у Градском музеју у Амстердаму, у мени се пробудио некакав понос (Тасић 2001: 68–69).

Мада очито ипак задржавајући извјесно осјећање присности према култури из које потиче, приповједач је за свој, неријетко провокативан однос према њеним дометима, добио братову подуку у карактеристичној мјешавини ерудиције, интелектуалне бриткости и хумора. *Ойрошџајни дар* је у претежној мјери збирка *сјећања* на разноразне знаке и испољавања братове изузетности, а ријетки тренуци његовог непосредног самоисказивања утолико су битнији сегменти на братовом мозаичком портрету:

Нашао сам га како лежи у песку и чита књигу Божицара Кнежевића, *Историја, аналитија времена*. Ко ти је тај, питао сам. Српски Хегел, одговорио је. Па наравно, рекао сам, нисам ни мислио да Срби немају сопственог Хегела. Што да не, рекао је, ако Италијани могу да имају свог Хегела, зашто Срби не би имали свог? Ћутао сам. Нисам знао ко је италијански Хегел. Да ме је пар минута раније неко питао ко је Божицар Кнежевић, одговорио бих као из топа: мало познати интерпретатор новокомпоноване народне музике. „Ти”, рекао ми је брат, „врло мало знаш о сопственој култури. Ти мислиш да она почиње и завршава се билмезима који трабуњају о златним виљушкама. А кад бих ти рекао да је први том Хусерлове *Кризиса европских наука* објављен у Београду, и то на немачком, ти би, цапа-цапа!, истранижао мишка на ситне апоене. У томе си исти као виљушкаши на које се жалиш. Они баљезгају, а ти трчкараш за њима и скупљаш. Зато што си...” Добро де, прекинуо сам га, сви знамо шта сам ја. Нисам успео да га зауставим. „Ти бежиш од своје традиције и спрдаш се са њом”, рекао је и заклопио књигу. „Ти се палиш на борхесовштину – а где је тај пресветли Борхес проналазио своје чуђење, ако не у неисцрпној библиотеци традиције, историје, митологије, математике, филозофије? – немој ме прекидати! – ти на сам помен Деневија и Кортасара имаш ланчани оргазам, дахћеш као глумац из шведског акционог, а при том ти уопште не пада на памет да је Југославија европска Аргентина. Свака традиција је наша традиција. Од тога не можеш да побегнеш. Уосталом, бежање од традиције, њено разграђивање: и то је једна традиција”. Ма јашта, рекао сам му, све је то бежање од

стварности. Није упалило. Приближио је уснама спојен кажипрст и средњак, као да увлачи дим из невидљиве цигарете, а затим је још увек спојеним средњаком и кажипрстом показао наниже, међу своје ноге; тиме је означио крај разговора (*Истио*: 70–71).

Двије сучељене оптике не представљају паралитерарни, интелектуално конструисани агон двије концепције, са претензијом побједничке правоваљаности. То, уосталом, потврђује и сам карактер *Ойрошџајној дара*, који нипошто није илустрација једног од могућих односа *према традицији*. Овде је ријеч о томе да обје визуре имају заједнички скуп у захтјеву за *изворношћу* – у отпору према наносима авангарде као радикалног изданка модернизма, које у овом случају представља *Зенић*, и постмодерних литерарних стратегија, оличених у тројици аргентинских књижевних експериментатора. Тасић као да је морао да се пробије кроз рушевине књижевних конструкција које му је у наслијеђе оставило двадесето стољеће, да би безбједно дошао до своје, у епохалном контексту посматрано, исувише *сенџименџалне* приче. И ту није на дјелу стратешка обазривост према оставштини једног доба, већ природан стваралачки однос према апсорбованим садржајима који неминовно постају темељ и његове литерарне грађевине.

Важно је, притом, истаћи да Тасићев роман није замишљен ни исписан као бескомпромисна негација непосредно претходећег литерарног искуства. Многи елементи постмодерне прозе су ту: од пронађеног (па изгубљеног братовог) рукописа, преко метанарације као самопропитујућег писања о писању, полицентричности прозног текста који не посједује јасно дефинисано средиште, различитих врста интертекстуалности и књижевне алузивности, све до временског кондензовања приче у један једини дан (12. 12. 2000. године). Ствар је у томе да се наведени поступци уоквирују *мемоарским* приповиједањем, које жели да *реконструира* братов живот, да *мозаички* склопи његову биографију, да га – према метафори срца у ватри на самом крају романа – дигне из пепела и приближи се суштини његовог физички ишчезлог бића. Отуда се завршне реченице романа читају не само као његово поетичко исходиште већ и извориште – крај представља почетак вјере у смисао *писања* о једном завршеном животу и писања баш на такав начин:

Међутим, предвече смо отворили пећ и угледали нешто што никада нисмо видели, нешто што би се чак и у ова времена свеопште сумње и неверице могло назвати уметношћу, поезијом, сјајем једног великог, превеликог срца. Стајали смо крај пећи и држали се за руке. Дланови су нам били влажни од зноја и суза. Пиши о томе, рекла је, *йиши о йоме*. И ја сам писао (*Исйо*: 138).

Одговор на питање шта значи *йисаји о йоме*, роман *Ойрошйајни гар* нуди у својој цјелини: то *срце* као симболички остатак братовог живота представља ријеч и осјећање које је било колико ризично толико и потребно поново вратити у литерарни оптицај. Јер оно управо и чини разлог братовог превременог одласка: он умире од „кардиомиопатије непознатог узрока, од кардиозе или кардиомегалије, такозваног синдрома великог срца” (*Исйо*: 89). Смртна опасност је, дакле, срце које и у дословном и у пренесеном значењу ријечи надилази своју величину, па је и емоционалност коју собом симболички сугерише Тасићу била један од умјетничких изазова. Писац је, међутим, у свом првом роману пронашао начин како да превлада сва искушења потенцијално неукусне патетике, пишући без драстичних стваралачких заокрета, а такође и без повлађивања поретку поетичког обрасца у чијим се захтјевима, потом и навикама, загубио људски лик.

Тај лик, у конкретном случају братов, приповједач настоји да оживи кроз низ асоцијативно повезаних успомена. Међу њима нема видљивог поретка попут хронолошког, тематског или каквог другог устаљеног начина приповиједног уланчавања, већ се те успомене надовезују једна на другу непрекинутом линијом нараторове евокативне мисли. Уроњен у сјећања на заједничко одрастање, године учења и стасавања у родитељском дому, *Ойрошйајни гар* посједује пригушену атмосферу *йородичној романа*, изузимајући све његове традиционалне одлике: наратију о генези микрозаједнице, портретисање појединих карактера, унутрашње сукобе и сличне жанровски конвенционалне садржаје. Тај поступак унеколико изазива асоцијацију на слагање фотографија из породичног албума по поду нараторовог канадског стана, које се затим, из птичје перспективе, као пиксели слажу у цјелину братовог лика. Асоцијација је утолико природнија што се реликвија породичних фотографских успомена

појављује као симбол краја не само микрозаједнице из које Тасићеве Диоскури потичу, већ и читаве земље у којој су некада живјели:

Некада сам имао његове фотографије, али оне су, може се рећи, заувек изгубљене. Када сам пошао на пут, мајка их је ставила у мали албум тамноцрвених корица. У њему је било места за двадесетак фотографија, не више. Свака од њих била је уредно означена местом и приближним датумом. На пример, Цриквеница, лето 1978. Отац се мршти на сунцу (није волео сунце и плажу). Мајка заклања очи шаком, попут Винетуа, гледа у даљину. Када се нађе пред објективом, она увек гледа у даљину. До њих су два дечака. Један је дебео, знојав и плавокос, овековечен игром светлости и хемије са пилећим батаком у руци. То сам ја. Други је смеђ и блед и гледа у страну, надурени једанаестогодишњак незадовољан што је на тренутак морао да прекине читање неке књижурине коју видимо крај њега. Испод сваке фотографије мајка је, не рекавши ми ништа о томе (мислим да ни отац није знао за то), пажљиво заденула по једну новчаницу од сто марака и тако ме произвела у опасног кријумчара. Бркати цариник на београдском аеродрому погледао је пасош и затворио га, без речи. У тој се исправи морала налазити нека порука писана само цариницима видљивим мастилом, јер је одмах потом завукао руку у мој ранац и из њега извадио фото-албум. Пажљиво га је прелистао, протресао, а онда је дугим, прљавим ноктом на малом прсту десне руке – увек сам се питао чему служе ти мандарински нокти – одлепио пластичну фолију испод које је била фотографија насловљена Нови Сад, зима 1980. Завукао је прст под њу и насмејао се. И ја сам се насмејао. Учинило ми се да смо се разумели, да је можда и његова мати слагала фотографије у мале тамноцрвене албуме, обележавала их координатама у времену и простору. Стога ме је зачудило када је ставио фото-албум у џеп. Другом руком ми је вратио пасош, сада већ без сувишних осмеха. Вози! рекао је. Погледао сам према мајци, али она је плакала и није ме више могла видети (*Истио*: 37–38).

То је начин на који се у позадини Тасићеве приче исписује породична, а затим и национална историја једне друштвене декаденције – у првом случају природно, а у другом повијесно детерминисане. Смрт једног и егзил другог породичног наследника исписују

нове странице трагичног искуства народа чија је прошлост препуна сродних варијација на тему. Премда је по својом тону интиман, а по наративном оквиру камеран, овај романескни *кончерџио* пригушено, али јасно одзвања акордима колективне несреће, која је задесила српски и јужнословенски простор крајем двадесетог стољећа.

Ипак, приповиједни фокус је на средишњој фигури романа – приповједачевом брату. Отуда би се *Ойрошџајни дар*, према већ уоченом успостављању конекција са традиционалним књижевним формама, прије свега могао одредити као *роман лика*. Приказан већ у претходном наводу као страствен читалац од малих ногу, брат је представљен као енигма у погледу своје ванредно обимне и исто тако продубљене ерудиције. „Обдарен способношћу тренутне реколлекције свега што је икада видео, чуо или помирио” (*Истио*: 16), он је у стању да на сваки интелектуални или било какав спољашњи изазов аутоматски одговори својом бритком интелигенцијом комбинованом са енциклопедијском поузданошћу. Поред наведеног трактата о традицији, један од маркантних монолога исте врсте приказан је у разговору са психолошкињом којој је брат стављен на *сѣручну* процјену:

„Ти си даровит момак”, рекла је жена, „ти црташ, свираш, играш шах. Знам да ти је школа досадна, али онај ко има дара, тај свету”, накашљала се, „друштву, па и себи, дугује да тај дар и развије. Ако бих ти ја поклонила неку књигу... ти волиш књиге... не би било лепо да је једноставно бациш а да је не прочиташ, је ли тако?” Брат је ћутао неко време. Дар је, рекао је напоследку, поклон. Тачно, рекла је жена, а поклон није лепо бацити, зар не? Није лепо, рекао је брат. Само, додао је, ако је поклон заиста поклон, онда се од мене ништа не може очекивати заузврат; у супротном, то и није поклон него трампа. Не, рекла је госпођа црвене косе, нисмо се најбоље разумели. Одлично се ми разумемо, рекао је брат. Ви хоћете да кажете да онај ко прими поклон не мора заузврат ништа конкретно да уради, осим да буде свестан да га је примио. Тако нешто, рекла је. „Дакле”, рекао је, „ја вам поклоним књигу, неки мој текстић или ко зна какав дрек који вас уопште не занима, и ви сте онда дужни да ту чињеницу, макар на тренутак, региструјете у својој свести. Ево, рећи ћете себи, добих овај крш на поклон. Али тиме сте већ платили извесну цену; међу нама је дошло до размене. Ви у руци

држите некакву тричарију, и то сте платили трудом уложеним да тај објекат схватите као поклон. Мој поклон стога престаје да буде поклон. Уосталом, то није могао ни бити поклон ако сам га ја схватио као поклон, то јест као нешто што бисте ви, када вам то поклоним, требали да схватите као поклон: то би значило да ја од вас очекујем надокнаду, не, наравно, материјалну, већ надокнаду у одређеном чину ваше свести”. Отац је, видео сам, одмахивао главом. Са њим се, рекао је, не може нормално разговарати. Мајка је понудила гошћу кафом, али она се захвалила и одбила. Настала је помало неугодна пауза. Брат је, видевши да је успео да унесе забуну међу своје инквизиторе, прешао у отворено завитлавање. „Да резимирамо. Ако неки дарезљиви дародавац схвати да дар који би да дарује јесте један дар, онда тај дар престаје да буде дар још пре него што је ико њиме дарован. Дар може да постоји само ако ни дародавалац ни даропрималац нису свесни да је тај дар – дар. Према томе, ако ја имам неки дар, онда то нико не може знати: ни ви, ни ја” (*Истио*: 105–106).

Демонстрирајући, поред интелигенције и ерудиције, непогрешиву логику, брат је истовремено открио и своје занимање за етичка питања. Склон хумору, иронији, па донекле и лакрдији, он је и морал сматрао још једном од људских конструкција, које му мало или нимало помажу на његовом путу кроз свакодневни живот и историју. Брат се сразмјерно ријетко експлицитно изјашњава поводом одређених (*коначних*) питања, а његови свјетоназори више се дознају из става, понашања, начина излагања и других пропратних ефеката његових интелектуалних наступа. Он је у бити ведри нихилиста, неко ко свијет посматра са свијешћу о његовој апсолутној детерминисаности каузалним принципима, под теретом чијих законитости интелектуалне и етичке снаге губе сваку дјелотворност. Стога су сви његови истраживачки подухвати – не и напори, јер он то чини са не свакидашњом лакоћом – иманентни став отпора према стварности, уз неекспликовани, али инхерентни стоицизам камијевског типа.

И то је тајна коју приповједач хоће да растумачи од самог почетка: шта се крило у тој зачудној животној авантури човјека који је на свијет гледао са извјесном дозом цинизма, проналазећи у њему необјашњиви разлог за морални став какав је у себи чувао без намјере да га самоиницијативно обзнани. Расправа „О даривању” кључ је за

разумијевање најпонорније семантичке нити романа, која, у чврстој кореспонденцији са његовим насловом, приводи наратора спознаји о несвјесно учињеном егзистенцијалном залогу, који управо и постаје *дар* на начин како га је брат елаборирао.² Наиме, његови посмртни остаци у виду пепела завршавају на керамичкој посуди приповједачеве жене, вајарке која ће га у забуни замијенити за свој занатски материјал. Постајући тако дијелом предмета примијењене умјетности, он је даровао себе ближњима без свјесне намјере, баш онако како је то и *Њројовиједао*, истовремено подстичући свог брата да о свему напише роман.

Такав роман неминовно долази пред вјечно питање односа духа и тијела, који се у природама какав је протагониста показују у свој трагичној неподударности. Чињеница да са тјелесном компонентом бића нестаје и његова духовна суштина, барем у чулном опажању тог процеса, вјероватно је најстарији подстицај свих човјевких умних и практичних напора. Пропадљивост тијела овде је добила додатну негативну вриједност, будући да му је пред одлазак на кремацију нарушен физички интегритет. Завјештавајући посмртне остатке у научне сврхе, брат је предодредио посмртну судбину сопственог тијела, што ће његова хумана настојања нехотице обрнути у своју супротност. Посматрајући тијело брата са свијешћу о таквој његовој скорашњој судбини, приповједач је спознају платио скупом цијеном:

И он је ту. Под покривачем. Мој брат. То је сада само хладно, пребледело тело за које нико неће знати да ли је оно тело пуме или којота, јер оно је сада беживотно, лишено мистерије, тужно у својој тричавој механици која ће и сама нестати, препустити место биологији, хемији, историји, али ја о том телу мислим као о брату. Дели их мање од дужине руке. Сиви плашт је уклоњен покретом мађионичара. Час је, Озирисе. Нема времена за дангубљење. Желудачни сокови ускоро ће почети да разједају драгоцену ткиво посмртним самоварењем. Природа је чудо. На срећу, рожњаче су

² Уп: "The 'gift' is a central metaphor of the narrative and seminal to understanding the brother's personality" [Дар је средишња метафора нарације и кључна за разумевање братове личности] (Jovanović 2011: 48).

здраве; може их искористити неки нови Акерман. Кожа је млада и чиста: око пола квадратног метра пажљиво убраног са груди, бутина, листова и леђа, наћи ће свој пут до козметичких препарата и клиника за пластичну хирургију, и даље, до усана девојака по имену Лорејн и кураца имућних младића по имену Џери. Главу ће одрубити. Она је сада својина министарства за саобраћај и користиће се за испитивање безбедности ваздушних џакова. Кости ће самлети и употребити код операција на кичми и зубима. Срце је шкарт. Оно, заједно са осталим бескорисним материјалом, одлази у пећ. Пепео се након тога пакује у лимене кутије пресвучене мат црном емулзијом и шаље најближем рођаку. Чини ми се да нема места неверици када кажем: никада ми није било тако потребно да будем у загрљају своје жене, да се у њој утопим, нестанем, растворим се (*Исѿо*: 91–92).

Посматрајући братово тијело са свијешћу о његовој даљој судбини, приповједач добија асоцијацију на популарну „антиантологију старе египатске књижевности”, вјероватно још једну од књига из братове обимне лектире. „Час је, Озирисе”, како гласи њен наслов (в. Крмпотић 1976), алудира на староегипатски мит о браћи Сету и Озирису, према којем је први растргао другог разбацавши га по читавом Египту, слично како то наратор чини са братовим тијелом у мислима. Према древној причи Озирис тако постаје господар подземног свијета, а паралела коју писац успоставља има за циљ да потцрта искључиво физичку пропадљивост коју доноси смрт и ужас пред чињеницом престанка духовне егзистенције. За разлику од предања, брат ће сада бити само раскомадан (у медицинске сврхе), а његов дух постоји још једино у приповједачевим сјећањима, одакле покушава писањем да га васкрсне. Попут Озириса он је описан као „онај ко је трајно доброћудан и млад”, али га од Озириса разликује што нема Изиде која ће сакупити његове дијелове и дати му нови живот (Redford 2003: 302–307). Ту улогу покушава да преузме Тасићев јунак, који тражи упориште у миту, у религиозном погледу на свијет, али све што му од тога остаје јесте бљесак успомена на још једну књигу коју су некада заједнички читали. Немогућност да одговори на питање да ли је то тијело и даље „мој брат”, или само збир свих дијелова и органа који ће постати све оно што већ зна или

замишља да ће постати, искушење је из којег наратор не успијева да пронађе утјешан излаз.³ Његов бијег у женин загрљај, стога, кореспондира са њеним завршним подстицајем – *йиши о йиоме* – што је нараторова једина преостала могућност. Књижевност тако обнавља своју антрополошки изворну функцију (митског) приповиједања о сакралном, које се у добу литерарне аутотеличности из ње готово сасвим повукло.

Књижевна дијалогичност, међутим, није нешто што изостаје у *Ойрошйајном дару*. Напротив, разграната мрежа алузија, цитата, интертекстуалних веза и других врста литерарног уланчавања интензивно је заступљена у роману. Привидно насумично расути по тексту, ликови из египатских и античких митова, затим *Библије* и апокрифних списа, потом наводи и асоцијације на Херодота, Архимеда, Овидија, Чуанг Цеа, Румија, Омара Хајама, Јуду Халевија, Григорија Паламу, Петрарку, Бокача, Маргариту од Наваре, Јакоба Бемеа, Шопенхауера, Хегела, Шелинга, Маркса, Ничеа, Кафку, Томаса Мана, Цвајга, Витгенштајна, Борхеса, Деневија, Кортасара, Хемингвеја, Довлатова, Сартра, Селинцера, Бохумила Храбала, па све до Љубомира Мицића, Божидара Кнежевића, Милорада Павића, Давида Албахарија, Владимира Арсенијевића, чине слој романа који га на специфичан начин литерарно утемељује. Тасић се, притом, не бави постмодернистичким мистификацијама, паратекстуалним кривотворењима и сличним заносима епохе, које су књижевност неријетко претварале у веома занимљив полигон за своју литерарну игру. Сви поменути, али и други аутори и дјела на која се реферише, најчешће су у функцији реконструкције братове задивљујуће ерудиције, која открива напор једног ума да своје интелектуалне преокупације и фасцинације самјери са акумулираним знањем човјечанства. Знатан број наслова ријетких и заборављених књига представља га у свјетлу обдарености истраживачком интуицијом, која чини друго лице његове несвакидашње интелигенције. Међутим, све то скупа има за циљ да братов обдарени ум, испуњен истим таквим знањима, предочи у свој трагици узалудности човјековог

³ Уп: „У том напору сачувања живота наратор, поред мртваг брата и чињенице да је странац у односу на себе и своје могућности, једини спас види у уметности” (Мандић 2001: 52).

интелектуалног напора до његове у овом случају превремене смрти. Какву разлику прави обдареност и натпросјечно образовање пред неумитношћу биолошке коначности – питање је инхерентно роману *Ойрошџајни дар*, и око њега кружи кључни смисао Тасићевог списатељског подухвата.

Потребно је, међутим, направити разлику између књижевних референци везаних за приповједачевог брата и оних које се тичу њега самог. Та дистинкција утолико је потребнија јер се из нараторове *лекџуре* ишчитава евентуални *ауџорски сџав* о епохалним тенденцијама према којима се стваралачки позиционира. Нестанак братових биљежака, које ће нараторов пас раскомадати скупа са неколико књига са исте полице, међу којима је и роман *У њошџалудљу* Владимира Арсенијевића, већ је протумачен као врста поетичког геста. Констатовано је, наиме, да је тим поступком Тасић „направио један одлучан отклон од прозе нискомиметског типа, и обелоданио своје становиште да заснивање поетике на тим основама не може донети дела трајније вредности” (Аврамовић 2012: 847). Писац је на уму још више могао имати успостављање линије раздвајања између прозе о стварности деведесетих година на подручју ратом и распадом захваћене земље са једне, и егзилантског искуства узрокованог истим разлозима са друге стране, што не мора нужно бити успостављање антагонизујућих релација. То је врста поетичке оријентације на мапи националне литературе, чије су координате са новим егзистенцијалним и стваралачким искуством тражиле и нове прорачуне успостављених односа.

Отуда је у *Ойрошџајном дару* симптоматична појава *Крајње књије* (1993) Давида Албахарија, коју наратор купује почетком своје канадске одисеје у српској књижари у Торонту (Тасић 2001: 122). И у томе је узорни Тасићев тумач назначио најчвршћу повезницу: „Овај кратки Албахаријев роман управо представља почетак преокрета који се у његовој прози збио, као и први део незваничне изгнаничке трилогије Албахаријеве, која је Тасићу, поготово његовом првом роману, врло блиска” (*Исџо*). Међутим, Тасићев роман је иманентно полемичан према овом Албахаријевом дјелу, које представља један вид метанаративног опита током резиденцијалног *изџансџива* у пријатељевој кући у природи. Прича о томе како настаје књига која се управо пише, са незнатним и безазленим сеоским догађајима у

позадини, парадигма је коју Тасић жели у свом дјелу да превлада. Мада и даље остајући на трагу романа о току стварања рукописа, јер је *Ойрошџајни дар* и то једним својим дијелом, Тасић је фокус помјерио на појмове из спектра занемареног у прози какву у пуној мјери репрезентује Албахаријева *Крајка књија* (в. Албахари 1993).⁴

Али ту се дијалог између ових аутора не завршава и он није једносмјеран, будући да ће Албахари тачно након онолико година колико раздваја *Ойрошџајни дар* и *Крајку књију* написати роман *Браћи* (2008), који се са много разлога може разматрати као врста романсијерског одговора на изазов млађег колеге. Док је Тасићев роман монолози о брату који *више* не постоји, Албахаријев представља дијалог са братом за ког се *није знало* да постоји. Третирајући и сам неке теме из истог круга, Албахари је и у одређеним појединостима несумњиво подразумијевао Тасићево дјело, што би дало материјала компаративној анализи која превазилази оквире ове студије (в. Албахари 2008).⁵

Тасић је у дебитанском романсијерском подухвату исписао своје најбоље дјело у том домену, излазећи вјешто на крај са свим предоченим задацима које је пред себе поставио. Посебну вриједност *Ойрошџајној дара* чини језичка педантност, која можда није на први поглед уочљива из разлога монолитности наративне визууре. Преламајући, наиме, цјелокупну приповиједну грађу кроз властиту оптику, наратор није пропустио да доследно задржи дистинкцију између свог и братовог говора, што кардинално недостаје многим савременим романима. Стога су рани критички захтјеви писцу да надаље покаже „брижљивији однос према језику и стилу” (Потић 2002: 117), као и многа друга запажања и примједбе поводом природе, значења и мјеста *Ойрошџајној дара* у савременој српској књижевности, мишљења која треба узети са дубоком резервом како би се овај значајни роман сагледао у одговарајућем књижевноисторијском свјетлу. Томе упркос, највећу пажњу од свих Тасићевих дјела

⁴ О хронотопу савремене Канаде у дјелу двојице писаца више у: Гвозден 2004.

⁵ Тасићев, као и Албахаријев роман, по свој прилици је имао у виду и Угљеша Шајтинац у својој индикативно насловљеној прози *Сасвим скромни дарови*, која такође тематизује однос рођене браће, пресељавајући га у *виртуелни* свијет интернет преписке (в. Шајтинац 2011).

добрио је роман *Киша и харџија* (2004). Осим најугледније, *НИН*-ове награде за роман године, као и признања „Златни сунцокрет”, *Киша и харџија* је имала критичку рецепцију која према обиму и ширини аналитичког захвата превазилази све друго написано о књигама Владимира Тасића.

Киша и харџија означена је као „суморна прича о једној генерацији” (Вучковић 2005), али и као „роман новог сензибилитета”, који је, у традицији *Романа о Лондону* Милоша Црњанског „још један роман о расељеним лицима” (Петковић 2005: 44). Међутим, за разлику од великог броја савремених књига о *искусџу еџила*, ово дјело је претежнијим својим дијелом, заправо, прича о повратку из туђине. Тема *Кише и харџије* прије је *nostos*, него што је избјеглиштво и странствовање, као једно од распрострањених обиљежја транзиционе епохе. Роман се у основи бави свим врстама транзиције која је наступила након овдашњих криза с краја XX вијека: ратова, распада државне заједнице, емиграција, бомбардовања Србије и Црне Горе... Када је о егзилу ријеч, онда се првенствено може говорити, како је већ и запажено, о ономе што се метафорички учестало означава као „унутрашњи егзил” (Варагић 2005: 101).⁶ За писца је речено да „фуковском стратегијом замагљивања хоће да испита/искаже однос фикцијског и документарног, лирског и егзактног” (Живановић 2020: 132). Тиме је тачно назначен истакнуто *експериментални* карактер Тасићевог другог романа.

У истом погледу, а уз нешто херменеутичке попустљивости, трагало се и за архетипским матрицама у причи о новосадској групи петоро младих и авангардних типова: „Лутање јунака заправо је потрага за целином, за сопственим утемељењем у друштву – а то је најважнија функција мита” (Стевановић 2005: 42). Стварање *нових митова* је нешто што је писац у својим теоријским радовима више пута истицао као потребу савремене (српске) књижевности. Ипак, далеко од циља реактивације великих митских матрица, *Киша и харџија* је прије свега интимна прича о појединим судбинама у конкретном историјском времену. То је низ сјећања на неколико

⁶ Просторно измјештање било је у фокусу пажње неколико радова посвећених Тасићевој прози у цјелини: Jovanović 2011; Jovanović 2014; Кољевић 2015.

не сасвим типичних представника једне генерације и њихове напоре да превладају искушења поремећеног животног тока, чија је нормалност изненадно и неповратно нарушена. У истом смислу су упитне и паралеле које овај новосадски микрокосмос доводе у везу са класичним дјелима западноевропског канона, од којег се *Киша и харџија* очито свјесно дистанцира.⁷ Више је на дјелу свјестан покушај да се предочена прича спецификује: да се једно вријеме, средина и једна група људи покажу у својој пуној индивидуалности. Зато је тачно речено за јунаке овог романа да „желе свет да мењају, али тај свет је, кроз сложене механизме индустријског, маркетиншког или медијског присвајања, већ уткао у себе сваку могућност промене” (Гвозден 2018: 31). Пишчево је, отуда, да предочи њихов напор, а везе са митом/књижевношћу успостављене су као и са свим осталим одредницама културе, које је *Киша и харџија* у себе можда и у претјераној мјери упила.

Немали број књижевних критичара тражио је и проналазио очигледније литерарне претке и узоре овом Тасићевом роману, којих се није било тешко досјетити из пишчевих есеја или интервјуа. Тако су Данило Киш (Брајовић 2004; Делић 2005; Татаренко 2005), односно Томас Пинчон (Аћимовић Ивков 2005; Владушић 2007), детектовани као представници оних поетичких настојања чије је консеквенце Тасић покушао да реактуелизује у свом амбициозном романијерском захвату. Ријеђи интерпретатори проналазили су паралеле са именима чије би дјело могло у понечему представљати типолошки пандан Тасићевом подухвату, попут романијерских наслова помало заборављеног Милана Оклопцића (Радосављевић 2005). У сваком случају, по свом односу према поменутиим и десетинама других аутора не само из домена литературе, већ и свих других

⁷ “The only place where the heroes of *Rain and Paper* feel less exposed is Djura’s bookstore, where they gather and tell each other stories. Like the heroes of *Decameron*, the characters in this novel, the outcasts from the outside world, which in Boccaccio are captured by the real and in Tasić by a metaphorical plague, tell each other stories that help them survive” [Једино мјесто гдје се јунаци *Кише и харџије* осјећају мање изложено је Ђурина књижара, гдје се окупљају и причају једни другима приче. Попут јунака *Декамерона*, ликови овог романа, изопштеници из спољашњег свијета, које је код Бокача заробила стварна, а код Тасића метафоричка пошаст, једни другима причају приче које им помажу да преживе] (Avramović 2020: 74).

умјетности и савремене културе, *Киша и харџија* у неком смислу заиста представља „вршни изданак традиције енциклопедијско-александријске прозне парадигме, доминантне у светској па и српској књижевности у последњој четвртини XX века” (Пантић 2006: 50). Међутим, питање је у којој мјери такав енциклопедизам обогаћује, а у којој оптерећује други Тасићев роман и његову остварену прозну конструкцију.

Наиме, ерудитност овог дјела, оличена у хипертрофији референцијалности ка најразличитијим симболима и вреднотама из општекултурног фундуса, и у честој наративној дигресивности, на неколико мјеста озбиљно угрожава нешто што се видно жели успоставити као *главни џок* радње.⁸ Романијерски недовољно селектвана обавијештеност, као и склоност ка скретањима са магистралног наративног тока у предјеле историјских, културних, умјетничких и других меандара, не увијек подједнако чврсто спојених са матичном приповиједном струјом, прилично утиче на нејасну слику стваралачког плана и постигнутих резултата у *Киши и харџији*. Док је хетерогеност прикупљених знања одсутног јунака *Ойрошџајној дара* функционална у погледу приповједачеве интенције реконструисања његовог интелектуалног склопа, у *Киши и харџији* се она расипа на све стране без видљивог обједињујућег елемента. То би се могло правдати једино шаренилом свијета радозналих младих људи, заинтересованих за неколико различитих сфера људске духовности у теорији и пракси: математику, историју, филозофију, музику, сликарство, филм, стрип, политику, економију...⁹

⁸ На то је указао и према Тасићу најблагодоклонији дио књижевне критике: „Чести екскурси, односно већ поменута ‘испадања’ из главног тока радње, чине роман заиста непотребно распршеним до степена који озбиљно нарушава читаочеву пажњу, и знатно редукује неспорно високу књижевну вредност” (Мartiнов 2004: 158); „Штета што је Тасић местимично преоптеретио роман беспотребно дугим ‘ерудитским’ шеврдањима овамо и онамо: хајде, није важно што би роман без њих био комуникативнији – то не мора свакоме да буде циљ; важно је што би био *бољи*” (Пантић 2006: 140); „Поетички непрекорно осмишљен, стилски веома коректно сачињен, Тасићев текст управо због доследности у праћењу задатог поетичког алгорита не успева да досегне врхове *Ойрошџајној дара*” (Владушић 2007: 155).

⁹ Критичке примједбе поводом *Кише и харџије* често су се кретале у истом кругу, што ипак говори о недостацима овог Тасићевог дјела. На рубовима полемике

Међутим, на тај начин се, како је већ уочено, остварује „парадокс по коме приповедни климакс роман не задобија у свом основном фабуларном току посвећеном младим новосадским виртуелним ђубретарима, него се то збива у епизодним секвенцама дела” (Негришорац 2005: 426). Поједине наративне екскурзије, попут, на примјер, биографије Тањине баке револуционарке, посједују приповедачку увјерљивост која надилази основни ток радње. Таква ситуација условила је и одређене структурне карактеристике: „Приповеда се у првом лицу, али се врло често то ‘ја’ неприметно претвара у ‘он’, свезнајуће ‘он’ у доживљени говор, а неретко и у ауторитативно треће лице есејистичког дискурса” (Велисављевић 2005: 8). Невоља је у томе што назначени прелази само доприносе детектованој хаотичности, која се стога остварује и на формалном плану.

То нипошто не значи да је роман заснован на потпуној структурној произвољности и одсуству стваралачке концепције. *Киша и харџија* је, прије свега, компонована тако да њено устројство кореспондира са једном од основних, *йоврајничких* тема приче, како је већ и критички сугерисано: „Тања, Жорж (Зоран) и Нестор (Неша) одлучују да се врате у Нови Сад. Да се, симболично и стварно, врате на почетак. Због тога је романескна прича и устројена као својеврсни антиклимакс: од десете ка првој глави” (Аћимовић Ивков 2005: 172). Насловно одбројавање у поглављима тумачено је на различите начине, од асоцијације на новогодишњу ноћ (Божић 2005: 244), што би упућивало на почетак новог циклуса; или као стварање утиска „одбројавања пред експлозију” (Миок 2008: 35), а што је ближе на знацима које је и сам аутор наговестио. Наиме, ту се прије свега ради о оној врсти одбројавања „какво видимо у филмовима, када

у вези са реинтерпретацијама вриједности прозе Данила Киша, која се водила у недељнику *НИН*, повела се ријеч и о рецентном добитнику *НИН*-ове награде (в. Јерков 2005). Један од учесника износио је утемељене замјерке *Киши* и *харџији* на нивоу стила (в. Павковић 2005), а затим и у равни његових структурних аспеката: „Тасић није успео да изађе на крај с позицијом ни карактером главног наратора, ни са преплитањем осталих прича и мноштва различитих знања са централном. Пето поглавље, есеј о историји електронске музике, на пример, вештачки и неуспешно је ‘прилепљен’ уз остатак текста” (Павковић 2005а: 43). Лабавост структуре *Кише* и *харџије* критика је, како се види, вишегласно и са разлогом прогласила недостатком романа.

јунак треба да изађе из стања дубоке хипнозе” (Тасић 2005а: 17).¹⁰ Било да се приклони критичарским интерпретацијама или пише-вој експликацији, читалац није позиван на инверзно читање, већ му је сугерисана специфична атмосфера заступљена у роману од почетка до самог краја.

У једном од најчешће навођених одломака из Тасићевих интервјуа писац открива властите намјере и значење примијењеног поступка, који је очито изазвао одређен рецепцијски отпор:

Хтео сам да напишем нешто што ће бити експлозија прича, информација и дезинформација, референци покултурних и висококултурних, урбаних и класичних митова, нешто што би изгледало као читање на интернету а да ипак задржи форму књиге, не само форматом и повезом, већ по неком личном осећају за неухватљиви квалитет који називамо књижевним (Тасић 2004: 34).

Тасићеве ријечи дају за право тумачењу структуре као „одбројавања пред експлозију”, јер се „приче, информације” и све остало што испуњава књигу, управо на начин детонацијске дифузности, распршују кроз текст. Идеална рецепција, која би требало да задобије форму „читања на интернету”, подразумијевала би повезивање путем *линкова*, али је сличност у том смислу постигнута само у разнородности садржаја затечених на неколико отворених *шадова*. Међутим, нигдје се таква врста „читања” не сугерише експлицитно, да би се то претворило у неки вид читалачке игре, толико препознатљиве у литерарној епоси коју Владимир Тасић у својим романима полако напушта. Та инхерентна, непревладана носталгија за постмодернизмом са једне, и напор одвајања од његових трагова, са друге стране, представљају главну поетичку тензију романа *Киша и харџија*. Недовољно строга концепција у том погледу, истовремено и сама књижевна изведба, представљају главни разлог његове инфериорности у односу на *Ойрошџајни дар*.

Будући усидрен у конкретном историјском тренутку, са појединачно оцртаним карактерима, носиоцима једног времена и

¹⁰ Роман *Мејро* поменутог Милана Оклопцића одштампан је у инверзној пагинацији, са сличним смисаоним интенцијама (в. Оклопцић 1983).

поднебља, врло важну улогу у Тасићевом роману игра хронотоп. Стога је слици Новог Сада у *Киши и харџији* посвећивана посебна аналитичка пажња (Вукмановић 2012; Гвозден 2013; Богуновић 2015). Тасићев Нови Сад с краја двадесетог и почетка двадесет и првог вијека мјесто је са повлашћеним статусом: богата повијест војвођанске престонице ограничена је на један период из њеног дужег историјског континуитета. Тиме се писац свјесно фокусира на епоху динамичне *урбанизације* града, не само у дословном већ и пренесеном смислу, када се формира посебан вид (суб)културе на нивоу микрозаједница, које у овом случају репрезентују протагонисти приче. Ријеч је о оним попултурним феноменима, који су у одређеним својим аспектима доживјели пароксизам током назначеног периода на глобалном нивоу. Амблематски је у том смислу успон електронске музике, чијем је историјату посвећена опширна епизода, а тај вид умјетничког израза представља једну од средишњих опсесија актера приче. Фамозни перформанс којим ће се нараторка Тања и њени пријатељи прочути у свом граду, посједује као обједињујући елемент и тај вид музичког израза, у својству парадигме новог доба и једног новог погледа на свијет.

Интересантан је у том смислу избор музичких композиција које Тасић помиње у својој причи, у својству особеног *soundtrack*-а, као све карактеристичније пратеће појаве савременог (српског) романа. То су читаве музичке екфразе пјесама популарних извођача, нарочито оних који су дали упадљив допринос у подручју електронске музике. Дио перформанса „муза Клио и Терпсихоре” и осталих чланова групе праћен је одговарајућом музичком подлогом:

Прво се зачула ритам машина. Клавир. Гитара. Ксилофон? Сетни глас певача. *Sit down. Stand up. Sit down. Stand up.* Нестор је сео. Соња и ја смо устале, поклониле се друштву, представиле се као Тања Клио и Соња Терпсихора. Ритам је још увек уздржан, контролисан. Окрећемо се, споро, њишемо се. Други глас придружује се првом, касни за њим, допуњава га новим вапајем. Крочи у чељусти пакла – седи, устани, седи, устани. Клавир убрзава ритам. Из даљине стижу бубњеви и бас. Можемо вас уништити, можемо вас збрисати. И ми играмо брже. Гледамо се, усклађујемо покрете, пратимо једна другу. Бас и бубњеви, клавир и гитара, експлозија звука, музика постаје брза, дупло бржа, гласови више нису

раздвојени, певају као један, понављају своју формулу, позив, инкантацију кише, молитву за потоп, крај, почетак, искупљење, окајање, спас, прочишћење – *Raindrops! Raindrops! Raindrops!* (педесет, шездесет, можда и више пута) и сада скачемо као да смо обе у потпуности изгубиле разум, млатимо главама и рукама, сударамо се грудима у лету, вртимо се, помахнитало, смејемо се, падамо, заједно, посебно, устајемо, измишљамо покрете и карикирамо једна другу, повезане невидљивим проводницима у LC коло, све док се, уз последњи акорд и незграпан тонлије, ознојане, не сручимо на под, уморне и задовољне, троструко театризоване погледима које смо упућивале једна другој знајући да нас у изненадној тишини гледају трећи (Тасић 2004: 85).

Премда нараторка (Тања) не помиње о којој је композицији ријеч, није тешко закључити да се ради о пјесми *Sit down, stand up* британског бенда *Radiohead*. Тасић сигурно не бира случајно тај састав и ту композицију, будући да је ријеч о вјероватно најзначајнијем алтернативном рок бенду на прелазу стољећа, који се након свог трећег студијског албума окренуо експериментима у подручју електронског звука. Управо стога је симптоматично што се у позадини перформанса чују звуци једне од пјесама карактеристичних за њихову другу фазу, са албума *Hail to the Theif* (2003), који у пуном свијетлу репрезентује назначена стваралачка настојања. Уводећи узорке сасвим рецентне музичке производње у причу свог романа, Тасић истрајава у намјери да актуелности локалног у светским оквирима прибави што већу аутентичност. *Radiohead* се може схватити и као жељена поетичка метафора Тасићеве прозе: дајући у својим првим остварењима неке од највиших, али истовремено последњих домета гитарског рок звука, бенд се ускоро окренуо *синтхетичким* формама музичког израза, који се сматра(о) суштом супротношћу правца из ког је израстао. Тако је и Тасић покушао да у својим романима интегрише одређене аспекте оставштине постмодернизма, истовремено трагајући у могућим поетичким смјеровима, који се тек указују на хоризонту. Зато у изабраној поетичкој метафори можда постоји нијанса аутоироније, будући да ће се на *Sit down, stand up* перформанс надовезати и пјесма *Don't Panic* групе *Coldplay*, која је са своја два прва дискографска остварења у то вријеме већ важила за неку врсту умјерених епигона *Radiohead*-а:

Ушао је певушећи у себи, изненађен што још памти речи једне уосталом сасвим просечне поп-песмице: *Bones, sinking like stones, everything we fought for*. У клубу је, супротно очекивањима, затекао групу скинхеда. Скинхеди-муштерије исказивали су осећања бацајући пивске флаше према скинхеду-бармену који је вриштао и ударао главом о метални послужавник. Послужавник је био улубљен. Нестор је изјурio пре следећег стиха, *Homes, places we've grown, all of us are done for*. Трчао је не окрећући се, уплашен да би ако застане могао зачути бат цокула. Наставио је да трчи све док се рефрен, *We live in a beautiful world (yeah we do, yeah we do)*, није изгубио негде иза њега (*Исјо*: 118).

Ипак, стихове двије наведене пјесме повезује изразит песимистички сентимент, осјећање страха и несигурности у свијету преплављеном злом, у његовим новим облицима и све ширим размјерама. Писац је у том смислу несумњиво правио пажљив избор, вођен истанчаним сензибилитетом за умјетничке појаве који се тек уписују у историју ововремене умјетности.

Заснивајући *Кишу и харџију* на нововјековној варијанти билдунгсромана, Тасић је главну јунакињу и остале ликове оцртао сасвим реалистички. Међутим, сви традиционални видови приповиједања, описа, карактеризације и других поступака, код Тасића никада нису праволинијски, већ се текст конституише путањом која се од прве до последње реченице исписује попут непрекинуте линије на папиру. Назире се у појединим пасажима, као и у цијелим епизодама, сигурније вођена списатељска рука, док се нарација још увијек не подреди диктату испрекиданог реченичног ритма и какофонији гласова који их изговарају. Рефлексије незамагљене стилско-језички појачаним онеобичењима показују бољу страну овог књижевног писма:

Када сам први пут чула израз „очи су огледало душе”, од деде, била сам дете. Умела сам да се зачудим; да свет, постојање, значење речи, осетим као чудо. Сатима сам размишљала о очима, души и огледалима, и толико сам се удубила да сам напослетку морала уложити свестан напор да мислим о нечем другом. Имала сам утисак да се налазим на ивици провалије и да нећу моћи да повратим равнотежу; да ће се, ако још само тренутак о томе будем мислила,

заувек променити моје схватање огледала. То су нечије очи, стрепела сам, очи душе која ме посматра, хладно, проучава ме, док подражавам заборављену звезду популарне музике држећи у руци спреј дезодоранс уместо микрофона. Верујем да се нешто слично дешава људима који се загледају у ноћно небо (*Истио*: 29).

Начелно посматрано, у Тањиним успоменама постоји свеприсутан раскорак између приватности сјећања и инхерентног напора да се она романсијерски уобличе као репрезентативно *историјско* искуство. Њене успомене нису обојене претјераним сентиментализмом, али су исувише *личне* и утолико мање литерарно *универзалне*. То је типично младалачко тражење: лутање градским улицама, дружење, слушање музике, гледање филмова, одласци на свирке, бијег у вјештачке рајеве, уобичајени видови интелектуалног и сваког другог формирања... Али је све то – опет се намеће метафора из *Ойрошџајној дара* – налик на споменар са излијепљеним фотографијама једног градског друштва, пропраћеним исцрпним описима забиљежених догађаја, њиховим опсежним коментарима, успутним асоцијацијама, цртежима и арабескама различитог облика и боја, уз есејистичке ескападе власнице те мултимедијалне сваштаре. И то је, несумњиво, и био пишчев замишљени концепт, само је питање умјетничке успјелости његовог остварења, естетског учинка који производе такви, неријетко и видно насумично спајани садржаји.

У књижевној критици усталила се метафора *енциклопедичности* за најразноврсније текстуалне праксе које се служе еклектичким комбиновањем, каталозима и разним другим врстама акумулације приповиједне грађе. Међутим, та фигура, непрецизна већ по себи јер често искључује систематичност као основни организациони принцип, управо је у том смислу неприкладна у случају Тасићевог другог романа. Уколико и посједује извјесну, свакако тешко ухватљиву логику низања захваћеног материјала, све што је садржано у *Киши и харџији* свакако оставља утисак слабо контролисаног прозног меланжа, који своје оправдање проналази једино у епохалној репрезентативности: свијет је у хаосу, он је беспрегледна депонија отпада протеклог (или протеклих) стољећа, а књижевност (умјетност) је његов природни одраз. Тачно је констатовано да писац *Кише и харџије* „у центар пажње ставља информацију” (Илић

2005: 68), али је роман управо *йрейуњен* информацијама, које интенционално затрпавају онај његов аспект који би се условно могао назвати *основном йричком*.

Једно од сталних мјеста у контекстуалним интерпретацијама Тасићевог другог романа гласи: „*Киша и харџија* је роман који настаје са новим stoleћем и најављује још неименовану, али извесну промену поетичке парадигме” (Гавриловић 2016: 41). Међутим, поетичка репрезентативност у назначеном смислу још увијек не значи то исто у естетском домену, мада *Киша и харџија* свакако припада кругу остварења која јесу назначила другачије смјернице литерарних кретања у прози с почетка вијека на српском језику.

ИЗВОРИ

- Тасић, Владимир. *Ойрошџајни дар*. Нови Сад: Светови, 2001.
- . *Киша и харџија*. Нови Сад: Светови, 2004.
- . „Киша и историја”. Разговор водио Небојша Грујичић. *Време*. 4. IX 2004: 34–38.
- . „Роман о губитку”. *Полиџика*. Разговор водила Анђелка Цвијић. 18. I 2005а: 17.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић, Марко. „Романи Владимира Тасића у контексту савремене српске књижевности”. *Научни састџанак слависџа у Вукове дане*. Београд: МСЦ, (2012): 844–855.
- Албахари, Давид. *Краџика књиџа*. Београд: Стубови културе, 1993.
- Албахари, Давид. *Браџи*. Београд: Стубови културе, 2008.
- Аћимовић Ивков, Милета. „Агон и знање”. *Повеља* 35/1 (2005): 171–174.
- Богуновић, Марко. „Поредак степена отуђености: Нови Сад у прози Владимира Тасића”. *Поља* 60/493 (2015): 143–151.
- Божич, Снежана. „Истина окружена метежом”. *Градина* 41/9 (2005): 239–245.
- Брајовић, Тихомир. „Порцеланска утеха”. *НИН* 54/2815 (2004): 56–57.
- Варагић, Никола. „Ковање у звезде или набијање на колац”. *Браничево* 51.1 (2005): 99–101.

- Велисављевић, Иван. „Изгнанство, плес, ентропија”. *Књижевни листи* 4/29 (2005): 8.
- Владушић, Слободан. *На йромаји*. Зрењанин: Агора, 2007.
- Вукмановић, Ана. „Конструкт урбаног у роману *Киша и харџија* Владимира Тасића”. *Philologia* 10/10 (2012): 143–152.
- Вучковић, Радован. „Суморна прича о једној генерацији”. *Трај* 1/1 (2005): 95–97.
- Гавриловић, Миломир. „Енциклопедијска концепција *Кише и харџије* Владимира Тасића: поступци, исходишта”. *Црпје и резе* 7. Ур. Гојко Божовић, Мирко Демић и Оливера Мијаиловић. Свилајнац: Ресавска библиотека, (2016): 9–42.
- Гвозден, Владимир. „Албахаријева и Тасићева Канада”. *Злајна іреда* 4/30 (2004): 21–24.
- . „Новосадски роман и урбана нелагодност (седам напомена и једна опомена)”. *Лейойис Мајице срјске* 188/491 (2013): 101–117.
- . „Постмодерни хронотоп у роману *Киша и харџија* Владимира Тасића”. *Злајна іреда* 18/205–206 (2018): 28–32.
- Деспић, Ђорђе. „Спас од емоционалног”. *Књижевни листи* 2/9–10 (2003): 9.
- Делић, Јован. „У знаку дуета Клио – Терпсихора”. *Лейойис Мајице срјске* 181/475 (2005): 413–419.
- Живановић, Милан. *Свако осваја свој Арарат*. Нови Сад: Градска библиотека у Новом Саду, 2020.
- Илић, Слађана. „Време приче”. *Злајна іреда* 5/41 (2005): 68–69.
- Јерков, Александар. „Самоубиство из охолости”. *НИН* 55/2826 (2005): 40–41.
- Кољевић, Светозар. „Туђина као фарса”. *Између завичаја и џуђине*. Нови Сад: Академска књига, 2015.
- Крмпотић, Весна. *Час је, Озирисе*. Београд: Нолит, 1976.
- Мандић, Зоран М. „Роман о спасавању живота. Владимир Тасић: *Ойрошџајни дар*”. *Злајна іреда* 1/1 (2001): 52.
- Мартинов, Златоје. „(Не)могући повратак или посељачени град”. *Свеске* 16/74 (2004): 156–158.
- Медић, Валентина. „Постмодернистички субјекат у праху или о роману *Ойрошџајни дар* Владимира Тасића”. *Повеља* 44/2 (2014): 103–110.
- Миок, Оливера. „Ко је главни лик у роману *Киша и харџија* Владимира Тасића?”. *Злајна іреда* 8/75–76 (2008): 30–38.

- Негришорац, Иван. „Свет и његово савршенство”. *Летњојис Мајнице српске* 181/475 (2005): 419–433.
- Оклопцић, Милан. *Метиро*. Београд: Књижевне новине, 1983.
- Павковић, Васа. „Велики пескови и говеђа гарнитура”. *НИН* 55/2827 (2005): 44–45.
- . „Заблуда и бирање циља”. *НИН* 55/2829 (2005а): 40–43.
- Пантић, Михајло. „Нови новосадски романи”. *Златина преда* 6/59 (2006): 49–51.
- Панчић, Теофил. *На харџијском задатку*. Нови Сад: Дневник, 2006.
- Петковић, Новица. „Роман новог сензибилитета”. *Књижевни маџазин* 5/43–44 (2005): 44–45.
- Потић, Душица. „Дар љубави. Владимир Тасић: *Ојрошћјајни дар*”. *Повеља*. Год. XXXII бр. 1/2002: 115–117.
- Радосављевић, Иван. „Сума генерацијског искуства”. *Књижевности* 60/114 (2005): 162–165.
- Стевановић, Кристина. „Киша се тешко слика: у узалудној потрази за хармонијом”. *Сћање сћвари* 11/8 (2005): 41–42.
- Татаренко, Ала. „Данило Киш, данас: час поетике”. *Повеља* 36/1 (2006): 176–182.
- Тесла, Никола. *Моји изуми*. Београд: Агапе књига, 2017.
- Шајтинац, Угљеша. *Сасвим скромни дарови*. Београд: Архипелаг, 2011.

*

- Avramović, Marko. “The Memory of the Avantgarde and the New Wave in the Contemporary Serbian Novel”. *Primerjalna književnost* 43/2 (2020): 61–83.
- Jovanović, Aleksandra. “The representation of ‘Home’: the novels of Vladimir Tasić”. *The Central European journal of Canadian studies*. Vol. 7. iss. [1] (2011): 45–51.
- . “Space and Memory in Vladimir Tasić’s Novel *The Farewell Gift*”. *Le Canada: les nouvelles idées pour le nouveau monde – Canada: new ideas for the new world*. Belgrade: Faculté de philologie – Faculty of Philology / Association Serbe d’études canadiennes – Serbian Association of Canadian Studies, (2014): 289–296.
- Redford, Donald B. (Ed.). *The Oxford Guide: Essential Guide to Egyptian Mythology*. New York: Berkley Books, 2003.

VLADAN S. BAJČETA

BETWEEN INTIMATE MEMORY
AND ENCYCLOPEDIC RECOLLECTION:
VLADIMIR TASIĆ'S NOVELS

Summary

The paper analyzes two novels by Vladimir Tasić, which represent the most significant titles of the writer's prose opus: *Farewell Gift* (2001) and *Kiša i hartija* (2004). Tasić's attitude towards the postmodernist legacy is ambivalent, as he strives to creatively overcome its inherited practices, while at the same time inventively using them. Torn between intimate memories and encyclopedic recollection, the heroes of these works recapitulate their own lives at the crossroads of epochal changes, trying to determine the existential meaning of eternal human trials, embodied in the deaths of loved ones, exile, return, love, parenthood and family relationships.

Keywords: memory, recollection, encyclopedism, postmodernism, new sentimentalism

РЕКОНФИГУРАЦИЈА
ИДЕНТИТЕТА
У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ
1991–2021.

Зборник радова

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ 1991–2021: КЊИГА 1

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
Београд, Студентски трг 3
телефон: 011/2638-622
e-mail: filoloski.fakultet@fil.bg.ac.rs
<https://fil.bg.ac.rs>

АКАДЕМСКА КЊИГА
Нови Сад, Булевар Михајла Пупина 22
телефон: 021/4724-924
e-mail: office@akademskaknjiga.com
www.akademskaknjiga.com

Компјутерски слој
Мариус Рошу, Obliq studio, Нови Сад

ISBN 978-86-6153-770-7

2025



Sadržaj zbornika je dostupan u otvorenom pristupu
u skladu sa licencom CC BY-NC-ND 4.0:
<https://doi.org/10.18485/slitam.2025.1>

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082.2)

**НАУЧНА конференција Реконфигурација идентитета у српској
књижевности (2024 ; Београд)**

Реконфигурација идентитета у српској књижевности : 1991–2021. : зборник радова са научне конференције одржане на Филолошком факултету у Београду 5. јула 2024. године / [уредници Тихомир Брајовић ... [и др.]]. - Београд : Филолошки факултет ; Нови Сад : Академска књига, 2025 (Београд : МАВ). - 347 стр. ; 24 см. - (Библиотека Зборници / [Филолошки факултет, Београд [и] Академска књига]) (Српска књижевност 1991–2021 ; књ. 1)

На врху насл. стр.: Научноистраживачки пројекат Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање. - Тираж 700. - Стр. 9-13: Уводна реч / уредници. - О ауторима: стр. 321-323. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-86-6153-770-7 (ФФ)

1. Брајовић, Тихомир, 1962- [уредник] [аутор додатног текста]
а) Српска књижевност -- 20в-21в -- Зборници

COBISS.SR-ID 168640009