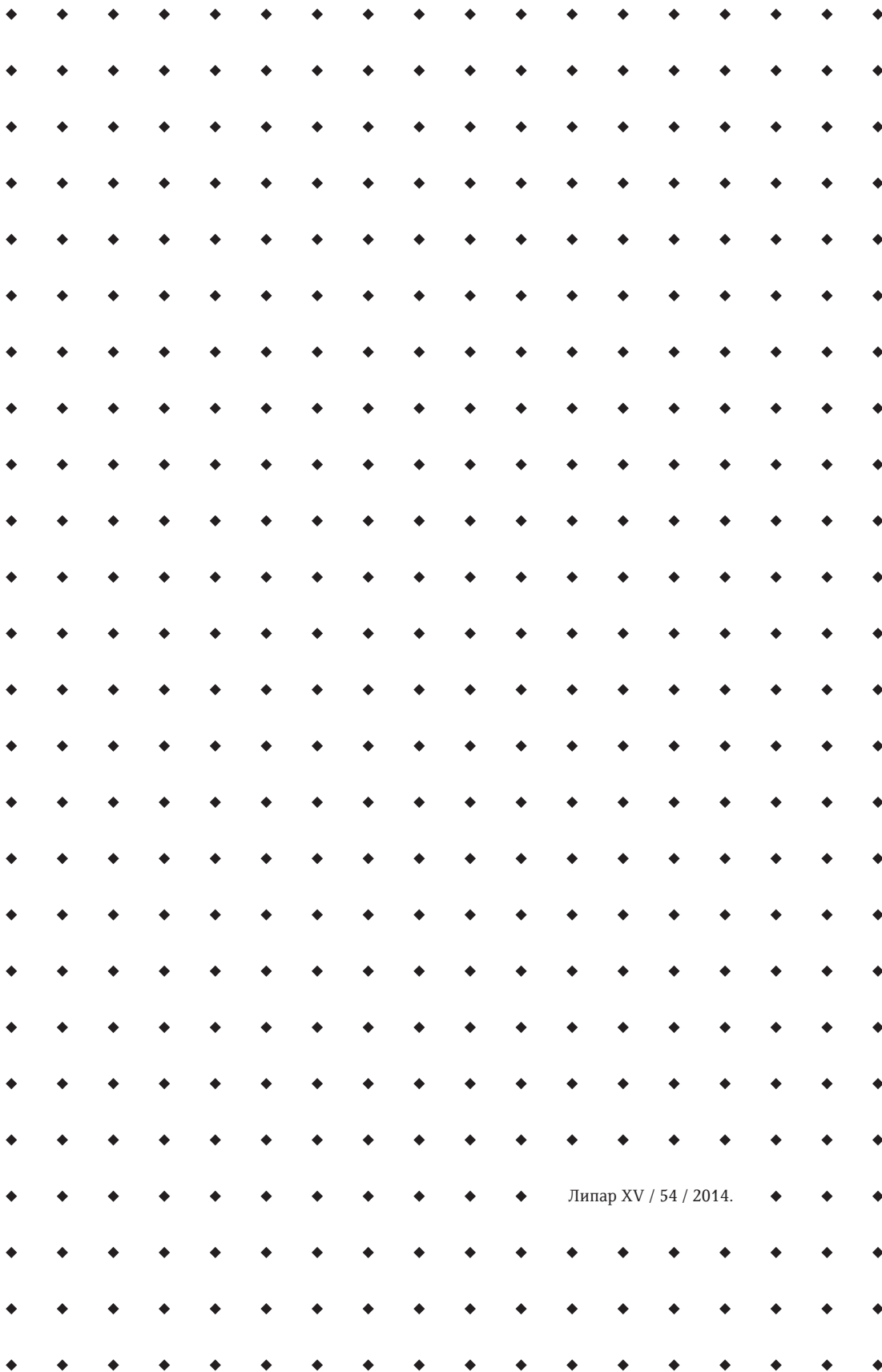




Липар XV / 54 / 2014.

Уредништво

доц. др Часлав Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
одговорни уредник

доц. др Владимир Поломац
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Никола Бубања
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Јелена Арсенијевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Радомир Митрић

проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо
Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

доц. др Јеленка Пандуревић
Филолошки факултет, Босна и Херцеговина

доц. др Светлана Калезић
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

доц. др Иван Мајић
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска

доц. др Остап Славински
Филолошки факултет Универзитета „Иван
Франко“, Лавов, Украјина

доц. др Борјан Јанев
Пловдивски универзитет, Пловдив, Бугарска

Секретар уредништва

Бојана Вељовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Editorial Board

Časlav Nikolić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Editor in Chief

Vladimir Polomac, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Nikola Bubanja, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Jelena Arsenijević, Assistant, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Radomir Mitrić

prof. Persida Lazarević di Giakomo, Full Professor, PhD
The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia

Jelenka Pandurević, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology in Banja Luka, Bosnia and Hercegovina

Svetlana Kalezić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro

Ivan Majić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philosophy in Zagreb, Croatia

Ostap Slavinski, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology, „Ivan Franko“ National University of
Lviv, Ukraine

Borjan Janev, Assistant Professor, PhD
University of Plovdiv, Plovdiv, Bulgaria

Editorial assistant

Bojana Veljović
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Лийар

Часопис за књижевност, језик, уметност и културу
Journal for Literature, Language, Art and Culture

година XV / број 54 / 2014
Year XV / Volume 54 / 2014



Универзитет у Крагујевцу
University of Kragujevac

САДРЖАЈ

Јелена М. Ковач

ИСТРАЖИВАЊА УГРОЖЕНИХ ЈЕЗИКА
У ПОРОДИЧНОМ, ОБРАЗОВНОМ ДОМЕНУ
И ДОМЕНУ ЛОКАЛНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ СА ЦИЉЕМ
ОДРЖАЊА ЈЕЗИКА И ЈЕЗИЧКЕ РЕВИТАЛИЗАЦИЈЕ 9

Милка В. Николић

ФУНКЦИОНАЛНОСТИЛИСТИЧКИ ПРИСТУП
СРЕДЊОШКОЛСКОЈ НАСТАВИ ЈЕЗИКА
НА ПРИМЕРУ СИНТАКСИЧКОГ ПОДСИСТЕМА
ПОРЕДБЕНИХ И НАЧИНСКИХ ЈЕДИНИЦА..... 27

Дивна М. Рулић, Анђелка Д. Пејовић

ПРЕВОЂЕЊЕ ВЛАСТИТИХ ИМЕНА
У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ 43

Марија Б. Нијемчевић

МОТИВАЦИЈА УЧЕНИКА ЗА УЧЕЊЕ НЕМАЧКОГ
КАО ДРУГОГ СТРАНОГ ЈЕЗИКА 57

Biljana R. Vlašković

BERNARD SHAW AND THE FEMALE VOICE 81

Тамара С. Пилетић

ОСВРТ НА АНТОЛОГИЈУ ПРИПОВЈЕДАЧА
ИЗ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ ВУКА КРЊЕВИЋА 93

Ана С. Живковић

`СМИСАО ЗА ИСТОРИЈУ` И `ЖИВА ТРАДИЦИЈА` У
ЕЛИОТОВОЈ ПУСТОЈ ЗЕМЉИ И ПОЕЗИЈИ
ШЕЈМАСА ХИНИЈА 107

Милан Д. Тодоровић

ПОИГРАВАЊЕ СА ТЕМАМА, МОРАЛОМ И ВРЕМЕНОМ
ПУТЕМ СТРУКТУРЕ У РОМАНУ *СТРЕЛА ВРЕМЕНА*
МАРТИНА ЕЈМИСА 115

Софија Калезић-Ђуричковић

САТИРИЧНИ ПОДТЕКСТ РОМАНА ГОЈКА
ЧЕЛЕБИЋА *CITY CLUB* 131

Јелена С. Младеновић

ПОЕЗИЈА И РОК МУЗИКА – РОК ПОЕЗИЈА:
ЗАОВДЕИЛИЗАПОНЕТИ НИКОЛЕ ВРАЊКОВИЋА..... 139

Владан Бајчета	
РОМАН ИЗБЛИЗА – О ПРОЗИ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА	153
Милица М. Карић	
ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА У ДЕЛИМА <i>ХАРИСОН БЕРГЕРОН</i>	
КУРТА ВОНЕГАТА И <i>ТЕЛО</i> ХАНИФА КУРЕЈШИЈА У ОКВИРИМА	
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ ДОНЕ ХАРАВЕЈ <i>МАНИФЕСТ</i>	
<i>ЗА КИБОРГЕ</i>	171
Stefan P. Pajović	
ELEMENTS OF THE EARLY GOTHIC IN E. A. POE'S "THE FALL	
OF THE HOUSE OF USHER"	185
Бранка Лазар-Младеновић	
НАЈВЕЋИ 'СОФИСТА' ЈЕ ПРИРОДНИ	
НЕПРИЈАТЕЉ СОФИСТА.....	203
Нина Манојловић	
UNBOUNDED TELIC SITUATIONS IN ENGLISH LANGUAGE	
AND THEIR TRANSLATION EQUIVALENTS IN SERBIAN	215
Панајотис Асимопулос, Иоана Фоку	
ЕСХИЛ И ЕУРИПИД О КАСАНДРИ	227

Владан Бајчета¹

Институт за књижевност и уметност²

РОМАН ИЗБЛИЗА – О ПРОЗИ ВЛАДАНА МАТИЈЕВИЋА

У раду је дат поглед на досадашње прозно стваралаштво Владана Матијевића. Учињен је покушај да се издвоје поетичке карактеристике појединих Матијевићевих дјела, као и да се назначи развојна путања његовог опуса. Квалитативни раст уочен је у првој фази Матијевићевог књижевног рада, који врхуни у његовом до сада најистакнутијем роману *Писац издалека*. Одустајање од наглашено експериментаторске поетике окренуло је Матијевића у смјеру жанровски профилисаније прозе, односно нешто традиционалнијем приступу романескној форми. Осим Матијевићевих романа, у фокусу је и његова збирка приповједака *Прилично мртви*, а збирка дискурзивне прозе *Мемоари, амнезије* послужила је као пишчев аутопоетички бедекер.

Кључне ријечи: Ван контроле, Р. Ц. Неминовно, Прилично мртви, Писац издалека, Часови радости, Врло мало светлости

Опус Владана Матијевића представља посве особен књижевни феномен и вриједан допринос српској књижевности насталој у последње двије деценије. Иако је ријеч о апартној, изузетно провокативној и шокантној поетици, Матијевић се нашао у једном од главних токова наше новије прозе, нарочито у другој декади свог умјетничког развоја. Уобичајена пјесничка иницијација у свијет књижевности, којом аутор није био задовољан, вјероватно је један од разлога са ког се писац окренуо прози, што се, пак, није испоставило погрешним потезом. Превасходно као писац романа, Матијевић је прошао стваралачки пут који је у свим етапама изњедрио успјешна остварења, посебно у његовом, у сваком смислу средишњем дјелу, роману *Писац издалека*. Перманентни квалитативни успон његове прозе на тој тачки кулминира, одакле се запутио у нова поетичка истраживања чији исход још увијек није на видику. У томе видимо значај Матијевића као писца и аутентичност његове књижевне појаве: на путу једне литерарне оријентације, освојивши жељени израз и доведши га до врхунца, писац није пао у гријех самодопадања, који је увијек праћен казном аутоманиризмом и који писца неминовно води ка рециклажи сопствених дјела, досадном понављању познатих образаца, па према томе и паду квалитета његове умјетности. Супро-

1 bajcet@yahoo.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

тно томе, Матијевић ће се окренути једном од доминантних тематских садржаја своје дотадашње прозе, да би потом прешао на поље психолошког романа, што је у оба случаја резултирало успјешним дјелима.

Осим што се у њему могу тражити замеци каснијих прозних творевина, на шта критика неријетко и не увијек оправдано своди ране радове писаца, први Матијевићев роман *Ван контроле* (1995) треба осматрити и као интересантну умјетничку цјелину за себе. Компонован у инверзном сижеу, од краја ка почетку фабуле, почиње насловом *ДИ ЕНД*, сугеришући тако дату структуру, али и суптилно антиципирајући један аспект романа: пародијски преобликоване филмске жанровске тополе пропуштањем кроз филтер „овдашњих“ нарави на шта управо упућује ћириличка транскрипција енглеске ријечи „крај“. (Упркос доследно германским именима ликова у роману, захваљујући псовкама, насловима пјесама новокомпоноване народне музике или „клековачи“, јасно је да је ријеч о камуфлираној српској провинцији.)

Главни (анти)јунак и приповиједач Арнолд Кригер је типичан матијевићевски парадоксални аутсајдер: пропали студент атомске физике, случајни отац, алкохоличар, мизогин и еротоман.³ Како каква карикатура Мерсоове незаинтересованости, осим када се ради о алкохолу, његова нарав је узрок немогућности разумјевања и здравог односа према супротном полу. Од суђења, које је почетак романа а крај приче, до почетка приче на крају романа гдје Арнолд сједи испред телевизора буљећи данима непомично у екран, читалац се пробија кроз лудницу приповједачевог изругивања полицији и суду пред који је доведен због силовања, кроз урнебес кафанских туча, алкохола и ултрамушкошовинистичке филозофије Арнолдовог пријатеља Хермана, до низа покушаја двоје јунака, Гертруде и Арнолда, да заснују брачни живот, што се редовно завршава батинама и на крају разлазом. Кроз роман дефилују: Фудбалерка Ева, која оптужује Арнолда за силовање, Лили Курва и Фригидна Хелена, Арнолдови женски пандани, Адолф кога убија баба јер јој је сипао шећер у мотор, доктор наука Роланд који се пропио када због протекције није примљен на посао, Јозефина и Бертолд, Арнолдови бивши станодавци који се заљубљују на његовом суђењу, Минђушари (омладина) и Фосили (пензионери) који ратују по улицама, и још гомила познатих и непознатих статиста овог опскурног карневала. Цијела та нискомиметска збрка завршила би се у неефикасном премазивању тамних боја једне преко друге, да писац не посједује и спретно примјењује разноврстан комички репертоар, наткриљен срећно изабраном визуром

3 Писац истиче склоност оваквим личностима у својој прози: „Већина јунака мојих књига су људи са маргине, људи који се разликују од обичног света. Да ли су ти моји хероји одувек били у бездану или су се из неког хира судбине одједном сурвали у њега, зависи од приче до приче. Значи, писао сам о људима од којих многи окрећу главу; уживео сам се у живот оних у чије животе је мало ко спреман да се уживи, да парафразирам познатог критичара, говорио сам језиком разних несрећника, посматрао сам свет са тачке гледишта другачијих, завирио сам у мрак и ћутање одбачених.“ (Матијевић 2012: 45).

ајсурда.⁴ Апсурд се у овом роману појављује као *ајсурд ситуације* и *ајсурд јовора*. Плесање на журци уз звуке усисивача, незанимљиви филм у биоскопу у којем и глумци од досаде гледају на сат, меци који пију пиво испред продавнице уморни од јурњава за одбјеглим Арнолдом, сјај у очима полицајца Клауса преостао из дјетињства услед прста гурнутог у утикач за струју и сличне „бесмислице“, само су неке од илустрација бујности и инвентивности Матијевићеве „апсурдне“ имагинације. Гротескне персонификације апстрактних појмова, или животиње у алогичним акцијама, чине подгрупе апсурдних слика учесталих у роману, као и у Матијевићевој прози уопште. Често лишене повезаности са развојем ситуације, оне представљају бизаран декор налик више Јаковитијевим стриповним лудоријама, него што имају било какве везе са традиционалном литерарном употребом зоолошко-фантастичких мотива. Са друге стране, на пољу језика, Матијевић ужива у апсурдном извртању конвенционалних израза: „Расположење се кварило из часа у час, док се није скроз покварило, усмрдело и учрвљало“, „Прекрстисмо се и помолисмо за спас наших тела. Душу нико од нас није имао“, „Свађа је пала. Није се ударила при паду“ и сл. (Матијевић 2005: 26, 64, 93)

Приповиједање у овом роману је „огољено“, што подразумемијева приповједачево размишљање „наглас“ о писању романа, макар се радило и о безначајним техничким питањима писања малог или великог слова, или давању упутстава и објашњења читаоцу, односно штампару. Ту откривамо коријен Матијевићеве склоности ка метанарацији, која ће се развијати у наредним романима, постајући његовим водећим литерарним усмјерењем. У једном тренутку, читалац је позван да допише дио текста, којег се приповиједач не сјећа, што аутоматски евоцира Стернов први покушај овакве интеракције писца и читаоца, и упућује на традицију европског романа на коју ће се Матијевић надовезати својим *Писцем издалека*. Са том традицијом га повезује и наглашен графички карактер текста, који се огледа у особеној употреби и комбиновању интерпункцијских знакова, као и духовитим замјенама устаљених ознака за границу између поглавља.

Иако је ријеч о неспорно занимљивом и квалитетном „забавном кратком роману“, како га је окарактерисао Васа Павковић у предговору првом издању који је предвиђао да ће његову судбину разријешити наредна пишчева дјела, до тога, упркос Матијевићевим све квалитетнијим и читанијим прозама, није дошло. *Ван контроле* је остао у сјенци Матијевићевих каснијих награђених дјела и њиме је писац тек одшкринуо врата у кућу српске прозе, у којој ће сваким следећим остварењем освајати себи сигурније мјесто.

На том путу је његов други роман *Р. Ц. Неминовно* (1997) још сигурнији корак. Знатно чвршће конструкције, развијеније нарације,

4 „Дах апсурда је свуда присутан, а највише у судбинама људи. Уопште, писати о људским судбинама у овом добу, а при том не писати и о апсурду, ја не умет. Моја стална тежња да прикажем лице апсурда повезује све моје књиге.“ (Матијевић 2012: 96).

сложенијих ликова и успјелијих дигресија, књига открива писца сигурније руке и све еруптивније имагинације. Радња је смјештена у српску варош ратних деведесетих година, што је, прије свега, Матијевићу отворило могућност да духовитом ономастиком изврши карактеризацију ликова, а затим да, у позадини приче, обликује аутентичну сатиру провинцијских нарави и обичаја. Радоман Циврић звани Неминовно и његова жена Ранка, познатија као Веки, Слободанка Киш звана Боба Фуруна, Велика Гуза и Дино, Можекоњурепдаишчупа и остали, слика су и прилика типова преживјелих из југословенског социјализма и оних изниклих у последњој деценији двадесетог вијека из овог поднебља, преломљена кроз пишчеву искривљујућу оптику вјештог карикатуристе.

Окосницу приче романа *Р. Ц. Неминовно* чини судбина ситног општинског службеника Радомана Циврића (званог Неминовно по његовој узречици), ситничара и циције који искорачује из свог баналног и неуротичног малограђанског бивствовања понесен љубављу према новопридошлој колегиници Слободанки Киш. Љубомора и супарништво према Слободанкином момку Венјамину, помјешана са паранојом у коју га увлаче непознати људи, литерарни ловци, одводе Р. Ц. -а у лудило и на крају га претварају у убицу. У епилогу ћемо сазнати да је Циврићева заблуда Диново масло, колеге који му се свети за батине добијене од Циврићевог станара Можекоњурепдаишчупа, које му је овај приредио због Диновог новчаног дуга Циврићу. Одређен поднасловом као *Роман о случају, Р. Ц. Неминовно* је садржином и обликом својеврсна пародија крими-романа, али и постмодернистичког топоса „приређеног текста“, гдје се приповиједач понаша и као архивар, прилажући различита документа у вези са случајем којим се бави: од слика, позивница, шифрованих писама, до лексикографских одредница или литерарних текстова актера романа. У тим прилозима налазимо и низ прозних фрагмената које „пишу“ неки од српских писаца, нагађајући ријечи једне од јунакиња, или дајући приказ књиге у сред романа ради враћања читаочеве пажње. И када су у првом плану покушаји пастиша, и онда када су то стварна „гостовања“ писаца, ти одломци представљају занимљив експеримент и коинцидирају са *Зимским дневником* (1995) Срђана Ваљаревића, објављеним двије године раније, у којем се на сличан начин актуелни писци појављују као аутори „сарадници“ у писању.

Пародичност, као средишња карактеристика овог романа, не заобилази ништа што јој се нађе на путу: сцене хорора, научне фантастике или карате филмова, аматерску, народну и панк поезију, драму апсурда, али и искуства преломних књижевних достигнућа у литератури двадесетог вијека. Пародија жанровског филма је пракса позната из претходног Матијевићевог романа – сцену индијанског напада на воз наслеђује фиктивна туча главног јунака са својим ривалом у маниру Брус Лија, а прича може да скрене и у иживљавања са комадањем људских тијела, или битку вјештица са смрћу, преобликујући хуморно хорор манирстику. Циврићева ступидна љубавна пјесма једнако је бисер пародије ко-

лико и пјесма Храниславове мајке гусларке, обрађена од стране панк групе. Матијевић је врло ефикасно у свој роман уградио и текст драме, који се приписује једном од јунака, а, распоређен на три мјеста, одређује етапе приче и утиче на развој догађаја. Ријеч је о драми апсурда (или у овом случају можда боље рећи „апсурдној драми“) *Послвигдовански бој*, која представља класичан примјер бурлеске гдје су мотиви из епске поезије травестирани простим говором и апсурдним обртима.⁵

Поигравања на потезу писац – јунак – читалац, карактеристична за Матијевићеву прву фазу, развијају се у роману *Р. Ц. Неминовно* до вишег ступња, кроз пародичне обраде књижевних поступака који помјерају границе у свим релацијама између те три књижевне инстанце. И пиранделовска сусретања аутора са својим јунаком, и калвиноовско увлачење читаоца у свијет прозе, и борхесовско преплитање фикције и стварности, постају у роману *Р. Ц. Неминовно* предмет пародичког третмана. Тако се писац обраћа свом јунаку захтевајући од њега да покаже мало спремности за акцију, јер му постаје досадно писање романа, публика исту ствар замјера писцу, гађајући га флашама уквареног парадајз саса, док литерарни ловци траже лудака који прелази из књиге у књигу, чинећи злочине и убиства. *Р. Ц. Неминовно* на тај начин тежи једној врсти пародијске енциклопедичности, што је одлика репрезентативних остварења (пост)модернистичке књижевности.

Матијевић у роману *Р. Ц. Неминовно* унапређује технику необичних исцртавања апстрактности и животињских фигура, дајући им статус споредних јунака. „Радно вријеме“ се шета ходницима општинског уреда лупајући палицом о радијатор као какав затворски чувар, лиже лилихип или игра ластиш, „нормална атмосфера“ искаче кроз прозор остављајући на цедуљици поруку да се више неће вратити, док певач Доминго полива водом брачни пар Циврић ради буђења, или се скрива под језик своје газдарице кад пригусте. Овај аспект Матијевићеве прозе постаје једном врстом манира, који разумијемо и као стилску вјежбу за оно што слиједи у наредном роману. Уједно је и оригиналан вид гротеске, уникатан у српској књижевности.

Дух апсурда је свеприсутан у прози Владана Матијевића. Два вида његовог испољавања које смо издвојили говорећи о првом пишемом роману срећемо и у роману *Р. Ц. Неминовно*. Његова иновативност на том пољу је колико у умијећу да створи апсурдну ситуацију, толико нерву да у фразама као окамењеним метафорама открије потенцијал апсурдног у самом језику. Ево неколико упечатљивих примјера: „Р. Ц. пружи девојци динар. Динар блесну на јутарњем сунцу. Девојка узме динар, али замало јој његова тежина не извали раме. [...] Била је тачна прича његових колега да је његов динар тежи од поклопца за канализациони шахт.“; „Дино је почео да се смеје, истина кисело. Кап киселине

5 Матијевић ће се касније показати и као врстан драмски писац књигом *Жилави комади*, која садржи црнохуморне комедије апсурда „Ударна игла“ и „Сачувати крила“ писане у стилу и са резултатима Јонесковог хумора. (Матијевић 2009).

са Динове усне капнула му је на панталоне и прогорела их.“; „И тада, родила му се идеја. Порођај идеје је био тежак, породила се дуго напрезала и мучила и морало се приступити царском резу. Идеја је здраво закмечала и Р. Ц. ју је прихватио.“ (Матијевић 2004: 13, 56, 58)

Апсурдом је обиљежена и појава дигресија о појединачним судбинама ликова безначајних за фабулу романа. Арнолд ће, у претходном роману, позирати сликару, који је побио своју породицу и запалио кућу и школу, када је и одлучио да постане умјетник у жељи да овјековјечи тај пламен, док Р. Ц.-у ловац у шуми препричава свој прошлогодишњи лов, пошто је овог пута остао празних руку, а што Р. Ц. саслуша и продужи без ријечи својим путем. Апсурдност ових епизода зрачи из несразмјера дужине испричаног и његове битности за главни ток фабуле.

Упркос многим дигресијама и другим за пародију карактеристичним рушилачким настојањима, други Матијевићев роман чува стабилну конструкцију приче, са зналачки оствареном развојном динамиком и ефектним финалом. Такође, надовезујући се на роман *Ван контроле*, он истиче превасходно хумористичку оријентацију писца и унапређује је до новог квалитативног степена. Критика ће после романа *Р. Ц. Немојно* скренути пажњу на Матијевића, предвиђајући му свијетлу књижевну будућност и њена очекивања ће се у наредним дјелима испунити.

Збирка кратких проза *Прилично мртви* (2000), којом писац осваја престижну Андрићеву награду, представља до сада једини Матијевићев искорак из романескне епске наратије ка краћој прозној форми. Ипак, сам аутор сматра другачије. Према његовим ријечима, збирка је блиска роману и врло је важан редослед читања тих прозних цјелина – онако као их је писац распоредио.⁶ Подјељене у четири поглавља, од којих свако носи назив према наслову неке од прича, и у којима се може уочити извјесна тематска или наратолошка повезаност, проповијетке су распоређене са видном намјером да се створе прозни низови по сродности, иако постоји уочљива корелација између појединих прича из различитих група.

Прва три наслова („Мрља“, „Тама“ и „Пууф“) повезује приповједање у другом лицу и присуство *наратора*. У све три приче наратор се обраћа некоме, покушавајући да оствари комуникацију, расправљајући о наратеровом поступку или се присјећајући догађаја које су заједнички преживјели. Већ у овим прозама, од којих је тек последња нешто усложњенија, откривају се доминантни поступци већине прича у збирци: превласт хомодијегетичког приповједања, приказивање афектних ситуација, изазова или искушења који утичу на динамику говора и понашања

6 „Моја, за сада једина, збирка прича казује више од било ког мог романа да сам романописац. Она је успела захваљујући томе што сам у једном тренутку почео да се према њој понашам као према роману, и што сам јој наметнуо структуру какву је пожељно да има роман. И зато сваки пут кад сам био у прилици саветовао сам потенцијалног читаоца да приче чита од прве ка последњој и да се према мојој збирци понаша као према роману. Мислим да је то пожељно за добар доживљај књиге.“ (Матијевић 2012: 98).

ликова, затим, давање слике свијета пропалица, несрећника, девијаната, лудака који су, како смо већ чули од писца и видјели у претходним књигама, главни предмет његовог интересовања. Ријечима јунакиње једне од прича, ту се ради о „фрустрацијама, мрачњаштву, агресиви, насилној смрти и сличним темама узетим из савременог друштва“. Отуда је и наслов књиге дјелотворна игра, јер је у њему степенован придјев који у денотативном значењу нема ту граматичку могућност, па је јасно да је у питању пренесено значење и да је ријеч о „унутрашњем“, „душевном“ мртвилу протагониста.

Неколико прича из наредне цјелине („Дошљак“, „Пуштање шарене лопте или Промена“) приказују, на трагу Булатовићевих *Људи са чешири ирсиа*, несрећне судбине овдашњих емиграната у незнању свог потуцања. Управо булатовићевски обликоване, теже натуралистичком приказу типова „из подземља“ и њиховог свијета изопачености и деструкције. Иако је слика позната из раније Матијевићеве прозе, она се битно разликује по „начину израде“, нарочито у редукцији хуморно-пародијских елемената, језичких обрта, метанаративних елемената и осталих препознатљивих метода којима је Матијевић обликовао егзистенције својих јунака. То је, највјероватније, условљено првенствено смјеном имплицитног аутора, до које долази услед хетерогености приповједаних ситуација и приовједачких позиција од једне до друге приповјетке.

У једној од прича под насловом „Официр ружног лица“, врсти сотије која описује дјетињство Михаела Лефлера, аутистичног дјечака који лови „авионе“ (муве) у теглу побијајући изнова рекорд у броју живих уловљених примјерака, успјешно је створена слика одрастања будућег SS официра кроз спретну умјетничку примјену и духовиту обраду Фројдових сазнања из области развојне психологије (однос главног јунака према родитељима). Из фусноте на самом крају приповјетке открива се да ће муве у тегли замијенити људи у православној цркви „у једном балканском селу“ када Лефлер постане оно за шта га је отац још у дјетињству опредијелио.⁷

Приповијетка „Тамна страна месеца“ изведена је у два паралелна фабулативна тока са различитим нараторима. У првом дјевојка опсједнута музиком групе *Pink Floyd* прича историју снимања њиховог најпопуларнијег албума и описује своју посјету њиховом концерту, док у

7 Игор Перишић је открио подтекст наслова ове приповјетке, дајући потом вриједне закључке: „Prazor postmodernističke književnosti, vitez tužnog lika, Don Kihot, u Matijevićevoj interpretaciji postaje 'Oficir ružnog lica', čime se degradira lepi san i 'životne' i borhesovske (ima li 'donkihotskijeg' poduhvata od Menarovog ponovnog pisanja Don Kihota?) nesvrhovitosti. Dečak iz ove priče, koji će izrasti u SS oficira, muve koje hvata u tegle vidi kao avione i time se intertekstualno nastavlja na motiv istine/iluzije vetrenjače. Ali, ovdje je taj mit subjektivno preobražene stvarnosti, koja je možda stvarnija, a svakako plemenitija, od one tzv. objektivne, pervertovan u suprotnom smeru: dečak će muve pretvoriti u avione skoro svesno; shvatio je, za razliku od Don Kihota, da nema nebeske pravde. A onda je od stvarnosti napravio igračku podatnu uništenju, igračku kojom se infantilni sadizam zabavlja dok ne odraste u smrtno ozbiljno konstruisani nacizam.“ (Перишић 2006)

другом, њен момак Лари размишља о масовном убиству у својој фирми, на које се спрема већ годинама. Приповједни фрагменти се смјењују наизмјенично, кроз које се лајтмотивски провлачи плоча *The Dark Side of the Moon* и Ларијев пиштољ, као предмети фетишистичке фасцинације њихових власника.

Ток свијести као основно обликовно начело повезује поједине приче са осталом Матијевићевом прозом, нарочито са *Писцем издалека*. Такве су, на пример, „Одлазим, рекао сам гласно и разговетно“ или „Пролеће Филипа Кукавице“, која би могла послужити и као илустрација друге особине једне групе ових приповједака. Ријеч је о помјерању тежишта на сам крај приче – приповједање најчешће одржава неизвјесност до последње реченице, у којој се откривају узроци јунакових поступака, или се на њих баца нова свијетлост („Тренутак смрти Добривоја Бургуза“, „Официр ружног лица“...)

„Цвеће за доктора“ и „Каменчићи пута Брне Зрнч“ представљају сабијене сторије животних путева двије јунакиње, гдје можемо препознати скице за Мацу Аксентијевић, јунакињу романа *Часова радосћи*, док се прича „Суноврат“ издваја од осталих топлином љубави главног јунака према својој преминулој дјевојци. Приповјетке „Замагљени круг“ и „Ништа, тишина“ савијају лук ка причама „Мрља“, „Тама“ и „Пууф“ опсесивним репетицијама ријечи – фиксација главних ликова.

Већином својих одлика збирка *Прилично мршви* данас изгледа као благо скретање са пишчеве поетичке магистрале и кратак предах пред *tour de force* у његовом наредном дјелу.

Писац издалека (2003) је, несумњиво, Матијевићево најзрелије и највриједније остварење, или, како би сам аутор рекао, средиште његовог књижевног мозаика.⁸ Конципиран као готово потпуни метанаратив у којем се пише искључиво о писању, уз неколике ретроспекције на околности које су довеле приповједача у насталу ситуацију, роман представља помјерање граница једног од карактеристичних постмодернистичких литерарних поступака. У Матијевићевом маниру потпуне релативизације књижевних конвенција ту је до крајности доведен пишчев доминантно пародијско-хумористички проседе. Његове од раније познате методе приказивања стварности, које су, како смо видјели, обиљежиле и прва два романа, сада су усложњене до вишег степена приповједачке умјешности. Томе, једним дијелом, *Писац издалека* има да захвали обједињујућој и развијеној хомодијегетичкој свијести која је, чини се, Матијевићу неопходна да се у најбољем свијетлу испољи његов списатељски таленат и експлозивна имагинација. (Управо је одсуство

8 „Али, ако моје књиге не припадају истој врсти, ако нису сачињене од исте ствари, део су истог мозаика. На своје целокупно дело гледам као на мозаик у настајању. Моја појединачна дела су делићи мозаика које не ређам један до другог, већ следим неке унутрашње, компликоване и мени самом непознате мапе. Тај мозаик сам прво оивичио и сад га полако попуњавам. На једном крају је орман Р. Ц. Неминовно, а на супротном су приче из књиге *Прилично мршви*. У средини је роман *Писац издалека*. Између њих има доста празног места предвиђеног за будуће књиге.“ (Матијевић 2012: 166).

такве наративне инстанце у претходној књизи условило поетички дисконтинуитет и квалитативну стагнацију.) Са друге стране, *Писац издалека* је пред аутора отворено поставио питање које је у ранијим дјелима имплицирано општим пародијским ставом, а то је питање смисла писања, или можда прецизније, смисла писања у времену у којем то наш писац ради. На тој структурној и тематској основи израста овај роман левијатан новије српске прозе.

Уводна бизарна сцена насиља, која је више од обичног списатељског трика, открива нам, уствари, пишчеве дубље разлоге за писање романа, а то је: „обрачунати (се) са самим собом“. Одлука да књигу отвори ужасним приказом содомијског силовања не би ли тако одагнао пуританске читаоце јесте колико пишчево настојање да се ослободи притиска површног хоризонта очекивања толико и жеља да се у литеарарни „окршај“ ступи брутално, без компромиса, да све оно што слиједи не изненади Литературу чије је лице, према пишчевим ријечима, при њиховом првом сусрету подсјећало на лице силоване јунакиње. Однос писца и литературе једно је од средишњих питања романа и разасуто је кроз цијело ткиво текста, као што је иманентно самој структури дјела.

Џони Глинтић, „писац“ *Писца издалека*, Матијевићев алтер-его, упушта се у авантуру писања са прецизно одређеним циљем: написати роман чијом популарношћу би побиједио фолк-пјевачице и освојио књижевну награду фабрике шећера. Он то ради у Србији, године 1999, уз звуке сирена за ваздушну опасност. Дате околности, које позиционирају јунака у оно што најчешће зовемо граничном ситуацијом, само су један ниво његове угрожености. Онај други, по њега опаснији је његов клинч са Литературом. Наиме, Глинтић има необичне списатељске ритуале, а то су, прије свега, неопходност апсолутног континуитета у писању, без иједног прекида, за шта је неопходно испразнити цријева; као и писати у одсуству дневне свјетлости, са рударском лампом на шлему. Та за писање неопходна „тама“ прелива се кроз изванредну конкретизацију метафоре у духовито уобличење историјског тренутка и друштвене реалности, али је и Матијевићев поетички вјерују, који се односи на његову прозу у цјелини:

„А после, после сам узео нешто таме у руку, и пропустио је кроз прсте. [...] Дивно. Више сам него сигуран да никад до сада нисам стварао у квалитетнијој тами и зато се не могу сложити са онима који тврде да у Србији све пропада, не могу се са њима сложити, већ годинама примећујем да је тама у Србији све квалитетнија и квалитетнија. За писца не може бити ништа лепше, ништа инспиративније. И што је најбоље, ова тама ће још дуго потрајати, просто је немогуће да је неко преко ноћи упропасти, кад је овако густа и добра. Нимало не бринем за тачност својих тврдњи.“ (Матијевић 2003: 12–13)

Писање романа у једном даху, нараторова опсесија и услов без кога нема стварања, одредиће и његов приповиједни поступак. Ток

свијести као примарни обликотворни принцип преплиће се са „током свијета“, док писац стоји између те двије стране, окрећући се по потреби једној или другој. Уколико материјала за писање понестане у глави, наратор стенографски биљежи све што му се нађе у видокругу, и обрнуто. Готово је невјероватно колико је драматике постигнуто из једне тако статичне позиције и како је одржана без престанка кроз обимно ткиво романа. Осим свих познатих Матијевићевих приповједачких мајсторија, за такво нешто је великим дијелом заслужна композиција романа, коју је писац устројио у равноправном смјењивању два пола између којих се нашао: писања и живота, али тако да никада не оде предалеко на једну или другу страну.

Неки од пищевих поступака познатих из претходних романа добијају под пером Џонија Глинтића (Бизмарком или Џеки Ченом, како је именовао своја два пенкала) пожељену одмјереност и одатле хумористички потенцијал вишег реда. Урнебесне персонификације сада су сведене само на Аутоцензуру, чији је задатак да ратује са Класиком, док су дигресије ка безначајним личностима, у односу на претходни роман, редуковане на ефектне гогољевске сличице „рађања споредних ликова“ (како их је именовао Набоков). (Набоков 2006: 29–31) Тако ће, нпр. након поменуте уводне сцене Глинтић одлутати у мислима и на папиру:

„Можда мало жалим младића са обронка Старе планине, у тим тренуцима наслоњеног на коље свога тора, који је спреман да да живот за сваку трепушку девојке што је једног јутра отишла пут града, и који је спреман да истог момента са леђа скине кожух од овчије коже и мења га за прилику да девојци открије колико је воли, не сумњајући да ће у тој прилици, напokon, победити стид.“ (Матијевић 2003: 9)

У својим поетичким експликацијама наратор нас упућује на континуум европског романа на који се његов роман надовезује. Говорећи о губитку квалитета и смисла књижевности, поменуће два имена којима његова проза очигледно дугује:

„Од априла хиљаду петсто педесет и треће, када су у Паризу убили Раблеа, све је без квалитета и без смисла. Лажу да је Рабле умро. Лажу и да је Маркиз де Сад умро децембра хиљаду осамсто четрнаесте у Шарентонској лудници. Њега су убили јер је он био у стању да оживи смисао. Зато ни на чему не инсистирам, па ни на смислу, ни на квалитету, ни на складу, ни на лепоти. Док пишем, ништа не улепшавам, не дотерујем.“ (Матијевић 2003: 33)

Глинтићево карневалско виђење свијета је разазнатљиво у изокретању вриједности којих се додирне, као и у озбиљно-смијешној оптици кроз коју пропушта стварност у своју прозу што га скупа чини Раблеовим књижевним потомком; док је де Садов утицај очигледан у склоности ка описивању сексуалних бизарности, содомије или класичног садизма.

Важно је истаћи да такви одломци нису никада сами себи сврха, већ увијек у циљу субверзије конвенционалних обликовања еротских сцена или пародичности друге врсте. Тако је у једном несвакидашњем споју поетике и порнографије дата сума Глинтићевог списатељског креда, као ултимативна пародија свих поетичких размишљања о односу књижевности и стварности:

„Писац, који држи до себе, мора своје дело оголити, мора га очистити, како од измишљотина, тако и од фолирања. Користити само голе чињенице. Да све буде исто као у порно-филму. И то као у порно филму у којем су полни органи непрестано у првом плану, у којем је женски полни орган сниман и дубински и површински, а мушки из свих углова. Тако треба писати романе. Само да шљапће, да читалац не зна да ли је одвратнија стварност или роман, као што гледалац доброг порно-филма не зна да ли је лепши мушки или женски полни орган. Тако ја пишем. Ја сам добар писац. Одгледао сам на стотине порно-филмова, без тога нема доброг писца.“ (Матијевић 2003: 219)

Трећа књижевноисторијска инстанца, поред Раблеа и де Сада, у роману *Писац издалека* је Класик. То Глинтићев фиктивни јунак кога само он види и који представља неку врсту литерарног полицајца увијек спремног да на пишећем одређени поступак одреагује негодовањем или незадовољством, кроз гестикулацију или мимику. Иако Глинтић не може да се сјети његовог имена, јасно је на основу цитата из Класиковог манифеста и помена фотографије са Полом Елијаром и Тристаном Царом да је ријеч о гуруу надреализма, Андреу Бретону. Оног Бретона, који није хтио да уђе у собу Фјодора Михайловича, Матијевић доводи у собу Џонија Глинтића да надгледа писање његовог романа, у којем су надреалистички постулати „психичког аутоматизма“ и „диктата мисли изван сваке естетике“, уз отворену полемичност, примјењени у потпуно обрнутом смјеру: док је Бретон са својим следбеницима каналом аутоматског писања пуштао снове вани, Глинтић истим путем у свој роман усисава стварност мрачнију од сваког кошмара.

Пародијска обрада литерарне грађе добија у *Писцу издалека* још један вид кроз прикривене травестије појединих сентенци канонских дјела модерне европске и српске књижевности. Маскирани се могу срести Орвел: „зато ме никако није могао заварати мој наизглед неприродан натрђени став, који је тврдио да су четири ноге лоше, а две ноге добре“, или Селимовић: „Позивам за сведока патрону и перо и оно што се пером пише, да је предузимљив писац увек на добитку.“ (Матијевић 2003: 123, 148) Књижевност се, сагласно постмодернистичкој пракси, јавља као „јунак“ Матијевићеве прозе најчешће на до сада виђене начине, али путем алузија на неке славне фикционалне карактере (Кафкин Грегор Самса, Преверова Барбара)

Основна књижевна упоришта: писац, дјело, читалац, жанр, критика, па затим друштвене вриједности: љубав, породица, патриотизам,

у роману *Писац издалека* подвргнути су рушилачком замаху непрекидног потеза нараторовог пера, а све је изведено као да је последњи тренутак и за књижевност и за свијет, као да се само још сада има казати оно што треба рећи, прије него се на главу сруши намргођена стварност, или се не потоне у разјапљено мрачно ждријело Литературе. Тај пургаториј писања кроз који пролази Глинтић доводи га на крају пред егзистенцијални понор у којем су се укрстили резултати његове борбе са Литературом и катастрофа која се надвила над земљом у којој живи. Изнуреног вишедневним писањем, жена његовог брата код кога се сакрио од војне обавезе, као у некаквој метафоричкој одмазди Литературе садистички ће га злостављати све док бомба не погоди стан у којем се налазе. „Ужас“ који Глинтић приређује Литератури од самог почетка и током цијелог романа, свети му се у завршној сцени и преко сазнања да је „ЛИТЕРАТУРА, његов, о ужаса, његов ЖИВОТ“, па остаје отворено питање да ли је у том случају страшније оно што се из живота улило у литературу, или што се из литературе прелило у стварност. Као једини одговор, у последњем мунковском призору романа, чује се на улици од стране „однекуд познатог човека [...] ужасан, неми врисак“. У таквим завршним тактовима карневалски свијет *Писца издалека* заокружује се као један од аутентичнијих поетичких напора савремене српске прозе да се преиспитају разнолика лица традиције европског и српског романа.

Наредни роман *Часови радости* (2006) представља, могло би се рећи, врсту поетичке легуре раних Матијевићевих романа и његове једине збирке приповједака: дводимензионални ликови у провинцијском егзистенцијалном бесмислу и фрагментарност лабаво повезаних прозних цјелина чине тематско-формалну осовину књиге. Но, да се не схвати погрешно: није ријеч о рециклажи пишчевих претходних остварења, већ у понечему напуштање познатих образаца, али не без сачуване нити са својим прецима. Одређен поднасловом као *крајњи вишешки роман*, чију садржину пародијски изневјерава, ово је *de facto* еротски роман. Авантуре Маце Аксентијевић припадају витешком роману уколико је могуће замијенити за тај жанр карактеристичну куртоазну љубав појмом тјелесна љубав (који је у случају главне јунакиње драстични еуфемизам), а разноврсност витешких пустиловина комичном сличношћу Мациних љубавних догодовштина. Ипак, Маца Аксентијевић посједује једну витешку особину: стоицизам којим подноси неуспјехе и упорност да настави своју авантуру, иако би се на основу прочитаног могао препоставити пишчев приговор да није сигурно коме је упорност својственија: Дон Кихоту или Маци Аксентијевић. Матијевић, дакле, наставља утабаном стазом своје пародичности, али сада директном усмјереношћу на жанр.

Од претходних проза роман *Часови радости* одваја прије свега фигура приповједача, који се појављује у првом поглављу, да би још само неколико пута „провирио“ до краја гдје ће се схватити да је он је-

дан од јунака – пјесник Раде Пруст. Тако су први и последњи фрагмент исприповједани у првом, а остали у трећем лицу, са ријетким приповједачевим упадицама. Друго, изгледа да се писац овде концентрисао на један аспект своје прозе са жељом да испита могућности обраде тог свог литерарног интересовања, а он би се могао класификовати познатом синтагмом: *физиолошки стилски комплекс*. То је пракса позната из дјела многих писаца склоних другој разради појединих тематских опсесија и представља интересантно поље за ужа тематска изучавања појединачних опуса.

Свеprisутна сексуалност, скаредност, језичка недоличност из досадашњих Матијевићевих дјела експлодирале су у роману *Часови радости*, истиснувши неке од препознатљивих пишчевих поступака. Сва директна поигравања са литературом позната од раније остала су пред вратима књиге, осим ученог жанровског обрта. У погледу форме роман је конципиран као збирка прозних одломака који описују главну јунакињу у различитим животним ситуацијама, које, према законитостима одабраног жанра књиге, имају исходиште у сексу било да поглавље (наратор их зове песмама) носи наслов „Излет“, „Маца Аксентијевић у биоскопу“ или „На љуљашци“. Фрагменти, према томе, не посједују континуирану фабулу, већ представљају мозаички портрет једне нимфоманке, у којима се нижу призори из њеног живота натопљени сексуалном незаситошћу, највише налик оној Аполинеровој из *11000 буждована*. Та сличност се огледа у склоности оба писца да такву незајажљивост комички разобличи.

Карактеристика еротске литературе, коју је истакао Данило Киш у есеју о Маркизу де Саду: „главни и једини хендикеп сваког еротског штива јесте његова репетитивност, његова мономанијакалност“, (Киш 2008: 137) одлика је и романа *Часови радости*. Каталог Мациних еротских авантура пати од незаобилазне мане жанра, иако је надомјешта хуморно обликовање Мациних „сапатника“ од којих њих неколицина посједује већу рељефност придобијајући статус споредних ликова. Други квалитет, којем и тежи свака еротска књижевност, садржан је у мајсторском лирском натурализму којим су описане Мацине пустоловине, од чега бар један одломак посједује антологијску вриједност у својој врсти (поглавље „Оргазам“). (Матијевић 2006: 82–83)

Упркос обиљу и доминацији, као и експлицитности у описивању Мациних сексуалних вратоломија, роман *Часови радости* не треба разумјети као порнографску литературу. Узмемо ли у обзир примједбу Д. Х. Лоренса, мајстора еротског писма: „Чим сексуално узбуђење постоји истовремено са жељом да се пљуне на сексуално осећање, те да се то осећање понизи и сроза, неминовно се јавља порнографија.“, (Лоренс 1982: 47) можемо увидјети да је Матијевићева намјера била окренута у сасвим другом смјеру, а то је откривање смијешног у необузданој сексуалности. Као добар пример могла би послужити поглавља „Излет“ и „Верност“, а „песма“ под насловом „Маца Аксентијевић се удаје“ (Матијевић

2006: 41–44, 120–122) евоцира најбоље странице Матијевићевих претходних дјела. Увијек актуелна Бергсонова теорија смијеха, која је препознала и порок као извор комичног: „Ми њега [порок В. Б.] не компликујемо, он напротив, нас упрошћава.“, (Бергсон 2004: 19) помаже нам да јунакињу *Часова радосћи* схватимо у њеној мономанији као комички симплификован карактер, чије репетитивне поступке је у потпуности могуће подвести под Бергсонов централни појам: „крутост механике“.

За сада најновији Матијевићев роман *Врло мало свјетлости* (2010) готово да сасвим одступа од пишчевог препознатљивог проседеа претходних дјела, са којима га повезује можда још једино сличност карактера које описује. Субверзивна жанровска поигравања виђена у досадашњим романима сада уступају мјесто испуњењу задатка форме романа-омнибуса, са три различите приче идејно повезане у цјелину мрачним судбинама њихових јунака. У једном традиционалнијем приступу романескној форми Матијевић слика живота њему омиљених маргиналаца и лудака, који, лишени ведрих боја експлозивног и преобилног хумора, изазивају код читаоца прије осјећање сабласног сажаљења, него црнотуморног смијеха. Отуда ти ликови потпуно оправдано стоје испод наслова који представља еуфемистички обрт за „веома много таме“ у њиховим животима.

Прва прозна цјелина „Истопити Ендија Ворхола“, осмишљена као десет електронских писама шизофрене историчарке умјетности Хилари Хадсон упућених насумице скованом е-маилу бивше Хиларине дјевојке Доне, па, према томе, никад прочитаних, потресна су прича о младој научници потонулој у лудило услед разлаза са партнерком која јој је помогла да открије свој прави сексуални идентитет. Њена параноидна шизофренија усмјерена је на мушки дио човјечанства који треба уништити као „биолошку заблуду“, заједно са Ендијем Ворхолом, „ђаволом пластике“. Према њеном мишљењу, тај умјетник је инсценирао своју смрт, док и даље из позадине креира филозофију ништавила као прикривену идеологију савременог свијета. Промјена Хиларине сексуалности је дошла, како се може претпоставити, као последица потискиване трауме силоване дјевојчице (одакле вјероватно потиче и њен сексизам према мушком полу), а Енди Ворхол је ушао у овај манични психолошки пакао као некадашња тема њеног доктората. Како Дона не одговара на писма, Хилари преостаје да са њом комуницира у сновима. Њена појављивања и поступке разумије као симболичка упутства у складу са којима дјелује. Свеprisутност воде и повећавање њене дубине у сваком наредном сну симбоолизују превласт подсвјесног дијела њене личности, који све више заузима мјесто, док се у последњим редовима ових писама не излије у стварност и претвори у Хиларино потпуно лудило, иза чега се, можда, слуги и самоубиство. Како садржај приповиједа главна јунакиња, уводна проза је уобличена једном врстом психолошког натурализма, а одсуство хуморне дистанце карактеристичне за Матијевића

повећава ниво читаочеve емпатије, док пишчев поетички компас окреће у другом смјеру. Њиме настављају и наредне двије цјелине романа.

Други дио под насловом „Крчмити ситну душу“ садржи десет тестаментарних параграфа Милутина Чабриновића званог Антрацит, бившег министра и садашњег препродавца хемијских супстанци за уништавање мишева и гамади. Судбина тог пропалог политичара и алкохоличара се надовезује на претходно описану преплитањем ониричког и стварносног, с тим што у овом случају до тога не доводи лудило већ Милутинова болест зависности. Пронеvјеривши велику суму новца намијењеног за предизборну кампању своје политичке партије, он одлучује да се склони из престонице у родни град. У надоласку успомена из дјетињства изазваних повратком, увиђа у појединим сјећањима непријатне истине везане за однос према својој сестри, што је, слуги се, и дубински узрок његове пропасти. Његово одустајање да спаси сестру од утапања проузроковала је инцестуозна везаност, тада маскирана у љубомору према брачној срећи коју је пронашла. Опсесија смрћу тјера га да изнова пише тестамент, поништавајући непрестано своју пређашњу вољу, иако, како каже, готово да нема шта нити коме да остави. Када га напусти дјевојка Ивона, остаје без иједног могућег наследника. Мало свијетлијих тонова на тај дио романа бацају кафанске сцене зачињене препознатљивим хумором, слично првом пишчевом роману. Као и Хилари, Антрацит је жртва инфантилних сексуалних траума, с том разликом што се његова агресија испољава пасивним саучествовањем у трагедији сестре, док је Хиларина освета фиктивна. Према томе, њега осјећамо као негативног јунака, што није случај са претходном причом, чији главни лик дјелује више као трагична личност. У наратолошком смислу ситуација се није промијенила, па је и ова цјелина романа остварена као исповијест приповиједача који је и главни актер догађаја. Једина разлика је у наратеру, или адресату, у првом тексту прецизно одређеном, док је други упућен неизвјесном читаоцу.

У трећој причи, „Окајавати Јулијану Ранковић“, сновиђења главног јунака постају једина тема његових записа, распоређених такође у десет дневничких забиљешки. Ђорђе Истина, дугогодишњи апсолвент на филозофском факултету, тумара по ходницима своје подсвијести јурећи своју аниму, која му се у сну изненада појавила. Ужасно осјећање испразности живота и усамљеност коју осјећа као своју коб, разлуги су због којих не може да поднесе стварност из које бјежи помоћу таблета за спавање. На то га нагони и слугња значаја онога што његова ониричка пројекција женског принципа има да му саопшти: „Заједничко за те моје снове је осећај, или каткад само наговештај слугње, да прелепа црнпураста девојка зна неку тајну која је од судбинске важности за мој живот.“ (Матијевић 2011: 187) Тај приповједачев коментар, као и сами описи његових сусрета са Јулијаном откривају утемељеност последње приче у Јунговој теорији архетипова, али и потврђују психологизам романа у цјелини. Одлучивши се на литерарну обраду три индивидуе

обиљежене различитим траумама, писац је, очигледно, пронашао упориште у неким од доминантних идеја дубинске психологије.

Са занатске стране, у три цјелине романа *Врло мало свјетлости* де-тектујемо успјешно комбинована искуства из књига *Прилично мртви* и *Писац издалека*, гдје се судбине различитих патолошких типова сликају у једном сугестивном исповиједном тону, уз видно смањење удјела хумора, што може бити и будуће пишчево усмјерење. Матијевић је својим романескним триптихом *Врло мало свјетлости* постигао оно што писцима не полази често од руке, да упркос неминовним поетичким метаморфозама пише са једнаком умјетничком и стилском сугестивношћу.

Матијевићева креативна путања у области приповиједне прозе обједињује, за сада, пет романа и једну збирку приповиједака. Претпоставили смо двије фазе на том путу, од којих би се прва завршила романом *Писац издалека*, као највишом тачком дотадашњих књижевних стремљења. Наредна два романа у понечему су напустили трасу зацртану првим дјелима, са све примјетнијим елементима новог умјетничког израза, који је најочитији у престанку доминације хуморно-пародијског фактора и лаганом напуштању поетике деструкције литерарних конвенционалности. Међутим, та промјена, сасвим природна за једну књижевну биографију, није довела до пада квалитета, што су посвједочили и критичка рецепција најновијег Матијевићевог дјела и књижевна признања које је добило (награде „Меша Селимовић“ и „Исидора Секулић“). Та промјена говори и да је ријеч о писцу који се успјешно снашао у новој поетичкој атмосфери, за коју се чинило да би била страна до тада развијеном сензибилитету. По свему судећи и наредна Матијевићева дјела доносиће изненађења не само на радост њихових читалаца, већ и на корист у новије вријеме продукцијом, али не и квалитетом, богате српске прозе.

ИЗВОРИ:

Матијевић 2003: Владан Матијевић, *Писац издалека*, Београд: Народна књига/Алфа.

Матијевић 2004: Владан Матијевић, *Р. Ц. Неминовно*, Београд: Народна књига/Алфа.

Матијевић 2005: Владан Матијевић, *Ван контроле*, Београд: Народна књига/Алфа.

Матијевић 2006: Владан Матијевић, *Часови радосћи*, Београд: Политика/Народна књига.

Матијевић 2011 Владан Матијевић, *Врло мало свјетлости*, Зрењанин: Агора.

Матијевић 2012: Владан Матијевић, *Мемоари, амнезије*, Београд: Службени гласник.

ЛИТЕРАТУРА:

Набоков 2006: Vladimir Nabokov, *Eseji (Nikolaj Gogolj, Fjodor Dostojevski)*, Beograd: NNK Internacional.

Киш 2008: Danilo Kiš, *Homo poeticus*, Međunarodni centar za mir Sarajevo, Nova Knjižica Podgorica, Naklada Zoro Zagreb.

Лоренс 1982: Д. Х Лоренс, „Порнографија и бестидност“ у *Горойадни ерос (оїледи о ероїзму)*, Београд: Просвета.

Бергсон 2004: Anri Bergson, *О смећу*, Novi Sad: Vega medi.

Перишић 2006: Igor Perišić, „Kako vetar duva“, *Sarajevske sveske*, br. 14.

Vladan Bajčeta / THE NOVEL SCRUTINIZED – THE PROSE OF VLADAN MATIJEVIĆ

Summary / This work takes a look at the previous prose works by Vladan Matijević. An effort was made to abstract the poetic characteristics of some of Matijević's works, as well as to indicate the development path of his oeuvre. A qualitative growth has been observed in the first stage of Matijević's work, which culminates in his most prominent work so far, the novel "Pisac izdaleka". By quitting a distinctively experimental poetics, Matijević turned to more genre-profiled prose, i.e. to a more traditional approach to the novelistic form. Apart from Matijević's novels, this work also focuses on his short story collection "Prilično mrtvi", and the discursive prose collection "Memoari, amnezije" served as the writer's autopoetic baedeker.

Key words: Van kontrole, R. C. Neminovno, Prilično mrtvi, Pisac izdaleka, Časovi radosti, Vrlo malo svetlosti.

Примљен: 23. маја 2014.

Прихваћен за штампу јула 2014.

Липар

Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу

Lipar / Journal for Literature,
Language, Art and Culture

Издавач

Универзитет у Крагујевцу

Publisher

University of Kragujevac

За издавача

Слободан Арсенијевић
Ректор

Published by

Slobodan Arsenijević
Rector

Лектор

Часлав Николић

Proofreader

Časlav Nikolić

Преводаца

Никола Бубања

Translator

Nikola Bujanja

Ликовно-графичка опрема

Лазар Димитријевић

Artistic and graphic design

Lazar Dimitrijević

Технички уредник

Срђан Стевановић,

Technical editor

Srdan Stevanović

Адреса

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац
Тел: (+381) 034/370-270
Факс: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.kg.ac.rs/aktuelnosti/lipar

Adress

Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac
Phone: (+381) 034/370-270
Fax: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.kg.ac.rs/aktuelnosti/lipar

Аутор типографског писма *Resavska*

Оливера Стојадиновић

Author of font *Resavska*

Olivera Stojadinović

Штампа/Print

КГ Дигитал Прес, Крагујевац

Print

KG Digital Press, Kragujevac

Тираж

250 примерака

Impression

250 copies

Липар излази
три пута годишње

Lipar comes out
three times annually

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

ЛИПАР: часопис за књижевност, језик, уметности и културу,
одговорни уредник Часлав Николић. – Год. 1, бр. 1 (1999)- . – Крагујевац
(Јована Цвијића бб) : Универзитет у Крагујевцу,
1999- (Крагујевац : КГ Дигитал Прес). – 24 cm

Три пута годишње
ISSN 1450-8338 = Липар (Крагујевац)
COBISS.SR.ID 151188999