

Владан Бајчета
Књижевност транзиције
Прилози за историју српске прозе
1990–2020.

Библиотека
Знакови

Уредник
Гојко Божовић

Рецензенти
Др Сава Дамјанов
Др Игор Перишић
Др Предраг Петровић

Ликовни уредник
Душан Шевић

Владан Бајчета

Књижевност транзиције

Прилози за историју
српске прозе 1990—2020.

Архипелаг
Београд, 2024.

На корицама:
Владан Бајчета, *Графићи на осџацама*
Берлинског зида,
фотографија, 2019.

Увод

1.

Ова књига посвећена је опусима десеторо писаца који су генерацијски и стваралачки обиљежили једну епоху. То су Горан Петровић (1961), Владан Матијевић (1962), Срђан Ваљаревић (1967), Владимир Тасић (1965), Владимир Арсенијевић (1965), Јелена Ленголд (1959), Игор Маројевић (1968), Веселин Марковић (1963), Вуле Журић (1969) и Зоран Ћирић (1962). Наведени аутори припадају периоду српске књижевности који би се на основу детерминишућих историјских околности, а затим и поетичке разноврсности најреlevantнијег што је у њему написано, могао именовати као *транзиција*. То је период између 1990. и 2020. године.

Циљ није да се понуди cjеловит књижевноисторијски преглед назначене три деценије српске књижевности, већ настојање да се једна генерација прозних писаца окупи под истим кровом како би се дао прилог разумијевању поетичких мијена карактеристичних за омеђено доба. Ријеч је о нараштају стваралаца рођених у распону од 1959. до 1969. године, који су у кратком временском размаку ушли у савремену српску прозу на прелому епохе: одмах након 1989. године и пада Берлинског зида, односно, за локални контекст значајније, почетком растакања државне заједнице у којој су ти писци рођени. Година 1990. преломна је управо у ономе гдје су се судбина социјалистичке Југославије и њене никад до краја хомогенизоване књижевности најочигледније преклопили. Наиме, угледни писац Слободан Селенић и последњи предједавајући Савезу књижевника Југославије, на питање о виђењу будућности тог удружења у времену великих историјских турбуленција, лаконски је одговорио: „Ако ми ви будете рекли шта ће бити са Југославијом, ја ћу вам одмах рећи шта ће

бити са савезом.“ (Селенић 1989: 17) Савез књижевника Југо-славије распао се управо 1990. године, а према Селенићевом увјерењу, саботажа опстанка угледне еснафске заједнице била је проба настојећег државног разједињења. Отуда би се за ову генерацију књижевника могло рећи да је прва која ствара савремену српску књижевност изван расформираног *националног* контекста, који је у једном раздобљу представљао њен шири оквир.

Изузимајући годишта изван граничних датума рођења писаца (1959–1969), књижевно-историографски преглед са претензијама на интегралност морао би у обзир узети и опусе (или њихове сегменте) аутора који су рођењем припадници истог, али својим уласком у књижевност и одређеним поетичким особеностима ипак сапутници претходног литерарног нараштаја (Милета Продановић, Владимир Пишталo, Немања Митровић). Такође, ширу али утолико типолошки разводње-нију слику дао би поглед на дјела још неколико запажених стваралаца, који не би значајно промијенили приказани поетички диверзитет (Мирјана Митровић, Мирко Демић, Александар Гаталица, Мирјана Новаковић, Ласло Блашковић). У истом периоду, с краја стољећа, нека од значајних дјела објавили су и аутори старије књижевне генерације (Милорад Павић, Слободан Селенић, Драгослав Михаиловић), док су изузетна остварења исписали и припадници нараштаја претходећег овде заступљеном (Давид Албахари, Светислав Басара, Радослав Петковић). Почетком новог вијека јавља се и талас нових имена, чији су опуси и даље у настајању (Срђан Тешин, Угљеша Шајтинац, Владимир Кеџмановић, Слободан Владушић, Мухарем Баздуљ), а долази и неколицина најмлађих стваралаца, који већ поуздано најављују даљи стваралачки развој (Љубомир Кораћевић, Филип Грбић). Међутим, такав један преглед захтијевао би сасвим другачију концепцију, а његови резултати значајно би се разликовали од већ поменутих намјера овог истраживања. Стога наредна поглавља и јесу *прилози* за књижевну историју – не и једна могућа *историја књижевности* назначеног периода – чија је амбиција да на репрезентативном узорку понуди нове увиде о још

непроученом раздобљу динамичних поетичких мијена, као и претпоставке о вриједносним диметима конкретних књижевних остварења епохе. У том смислу, књижевноисториографски мањак надомјештен је књижевнокритичким вишком – уколико га тај вишак додатно не производи.

И са друге стране временске линије извјесни *историјски* чиниоци одредили су као граничну 2020. годину, са којом почиње глобална пандемија и долазак *нове нормалности*, која је претходила епохалним гигањима и на геопетичкој мапи. Новонастале околности детерминисале су и нове видове комуникације, измијењен начин публиковања, пласирања, избора, па и количине конзумирања литературе, што тек треба да покаже долазећа књижевна историографија, па и социологија књижевности, када се створи довољна дистанца и оформи корпус за објективан поглед на оно што је из ове перспективе и даље у настајању. Ратни сукоби који су за пандемијом услиједили одразили су се и на проток књижевних идеја, активну и ретроактивну цензуру, (не)пожељност одређених тема, писаца као и појединих националних књижевности. Мало ко уопште доводи у сумњу да је са почетком треће деценије XXI вијека почела и нова етапа савремене историје, чији се обриси из разумљивих разлога слуте у не тако свијетлој перспективи. То су само неки од важнијих спољашњих и унутрашњих разлога из којих понуђена *геометријски* округла периодизација није заснована на књижевноисториографској арбитраности, већ на чињеницама контекстуалне, па у одређеном смислу и супстанцијалне природе.

Рецентна проза већине аутора заступљених у овој књизи показује да је након 2020. наступила и промјена *поетичке* парадигме када је о њиховом стварању ријеч. Двојица репрезентативних писаца са крајњих тачака обухваћеног спектра, Горан Петровић и Срђан Ваљаревић, својим најновијим насловима назначили су наступајућу смјену: први публиковањем уводних дијелова романа-делте у настајању *Пајир* (2022), *Иконоста* (2022) и *Палаи* (2024); а други новинским колумнама окупљеним у књигама *Фриц* и *Добрила* (2022), *Брод који је зашљовио кроз маглу* (2023) и *Наратор* је

коначно *проговорио* (2024). Парадоксални контраст епохе, која са једне стране ужива у кумулативном конзумирању опсежних сага телевизијских серија и романа-река, а са друге не подноси ништа што се гледа или чита дуже од пет минута, проналази у овим дјелима сасвим одговарајућу инкарнацију. И остали генерацијски аутори такође су махом ступили у нову фазу свог стваралаштва након назначене године: Владан Матијевић се романом *Пакрац* (2023) први пут окренуо једној врсти тихог књижевног ангажмана; Владимир Арсенијевић је завршио тетралогију *Cloaca Maxima* романом *Духови* (2023) и најавио повратак у даљу прошлост наставцима историјске реконструкције започете у роману *Леи* (Арсенијевић 2013); Јелена Ленголд је стваралачку оданост краткој причи замијенила све снажнијим романсијерским замахом у два узастопна наслова из истог домена *Одусијање* (2018) и *Лаконоги дан* (2022); Вуле Журић се интензивно посветио документарној прози углавном везаној за историјске личности XX вијека у књигама *Хероји и губишници* (2023) и *Нас два браћа* (2024)... Нема сумње да је трећа деценија двадесетог вијека за ову групу стваралаца у готово свим појединачним случајевима означила извјестан поетички заокрет, који је, као и увијек, дошао подстакнут импулсима унутрашњег стваралачког развоја у споју са спољашњим друштвено-историјским околностима. Управо такву врсту иманентистичке, односно позитивистичке искључивости ова студија жели да превлада.

Једна од замки које потенцијално вребају књижевноисторијске прегледе овакве врсте јесте потреба да се по сваку цијену проналази унутрашња поетичка кохезија међу разноврсним писцима као што су то десеторо заступљених аутора. Стваралачка хетерогеност једног нараштаја одавно у српској књижевности није била видљивија, па би свака насилно тражена одредница неминовно представљала неопростив дуг конвенцији књижевноисторијске класификације и, што је горе, научно и критички неадекватну генерализацију. Књижевна историографија већ сада увиђа одсуство *поетичке доминанције* у савременој српској прози:

Посматра ли се са одстојања, у данашњој српској књижевности није могуће одредити поетичку доминанту, а у делујућој стваралачкој разноврсности и разностраности пре се може говорити о одређеним индикацијама него о довршеним концепцијама које би одредиле природу и лик централног тока, укључујући тематске приоритете и одговарајућа вредносна мерила. Тако уз књиге које тематизују питања од опште друштвене важности (новија историја, колективна идентитетска питања, политика, превише трагично тешких садржаја, премало хумора, ведрине, пародије...) паралелно опстојавају аутсајдерска парадигма, говор о маргиналицима или мањинским друштвеним групама, а посебно аутофикција која тек донекле, колико да се укључи у поље књижевности, у форми исповести стилизује личне доживљаје и искуства из времена ратова, инфлације, бомбардовања, добровољног или принудног егзила, живота у другим земљама и повратка из њих, а понајвише свакодневицу која је резултанта свих тих и других збивања. (Пантић 2024: 73)

Поетички диверзитет омеђеног раздобља прије треба разумјети као трагање за могућим путевима на изласку из епохе која је у великој мјери исцрпила своје могућности, него као одјек друштвено-историјског метежа, који ипак није могао *не* извршити извјестан утицај на затечено стање ствари. У том свјетлу препоручљиво је сагледавати и ствараоце окупљене у овом прегледу, јер ће се само тако њихови умјетнички домети указати у правим контурама: као индивидуални феномени који се више или мање додирују и преклапају, али исто тако у много чему разилазе, стварајући рељефну слику једног живописног периода у новијој српској књижевности.

Међутим, заједничка црта која одликује све опусе о којима ће у књизи бити ријеч јесте ауторски однос према исходштима постмодернизма и литературе стваране у том хоризонту, на шта су без изузетка сви писци посредно или непосредно дали умјетнички одговор. Рани књижевноисториографски прегледи краја XX и почетка XXI стољећа пружили су парадигматску класификацију постмодернистичких тенденција у српској прози, засновану на дјелима њихових узорних представника:

Ако она прва, условно казано павићевска линија српског постмодернизма, и оног поимања литературе које је из њега произишло, почива на „барокно“ разуђеној и стилски исцрпљујућој евокацији модернистички ерудитне фантастике борхесовског типа, за коју историја углавном представља „предложак“ и повод комбинаторичке игре имагинације, па се стога може говорити о својеврсном *историографском маниризму*, онда се ова друга, исто тако условно названа, албахаријевска линија или „фракција“ по свему судећи у већој мери ослања на стилско-изражајни минимализам новије англо-америчке књижевности [...] У извесном смислу, то је и могућа копча с оном визијом што се појављује у оквиру треће релевантне „струје“ или „фракције“ српског постмодернизма, а која би, захваљујући несумњивој популарности фикционалног опуса Светислава Басаре, могла да буде именована као басаријанска линија *историографског карневализма*. (Брајовић 2009: 87–88)

Све три „варијанте“, „струје“ или „фракције“ постмодернизма пронашле су свој пут и у дјелима стваралаца најновије епохе. Тако би се могло рећи да Горан Петровић довршава *павићевску*, Владимир Тасић *албахаријевску*, а Владан Матијевић *басаријанску* постмодернистичку парадигму. Треба свакако нагласити како нипошто није ријеч о томе да дјела поменутих аутора представљају искључиво или чак превасходно дијалог са својим поменутих претходницима, или још мање врсту епигонске расправе у духу вјечите иницијацијске потребе за рушилачким превладавањем постојећег литерарног поретка. У сваком појединачном случају на дјелу је комплексан стваралачки приступ и ономе што је затечено и ономе што се умјетнички настоји уобличити, па однос према остацима епохе, чији се одједи још снажно чују, представља логично упадљиву, али *шек* једну од карактеристика наступајуће формације. Због свега тога *књижевност* *транзиције* представља адекватан периодизацијски термин, будући да покрива не само друштвено-историјски оквир епохе већ и збирну одлику поетичких детерминанти, које су у константној потрази или *прелазу* ка новим могућностима наступајућих поетичких концепција. Као што, међутим, природни поредак

налаже, поузданијим закључцима о томе биће потребно још времена док не добију солиднију сазнајну основу.

2.

Термин *транзиција* претежно се користи да означи прелазак из једног друштвено-политичког поретка у други. Период 1990–2020. године у Србији означио је транзицију из социјализма у либерални капитализам и демократско уређење државне заједнице. Осим што у великој мјери *шемашизује* појаве карактеристичне за овај процес, а нарочито кризне епифеномене ужег подручја у конкретном историјском времену (ратови у СФРЈ), српска књижевност је, дакле, *транзициона* у *поетичком* смислу те ријечи. Последњи издanci постмодернизма, неореалистичке тенденције, нови сентиментализам, продор аутофикције, жанровска литература – представљају скупа нека од главних обиљежја поетичког плурализма назначене литерарне епохе, што није одлика видна искључиво у националном књижевном контексту. Књижевност транзиције је, етимолошки изворно, књижевност *прелазног* периода, као што су то били многи други периоди у општој књижевној повијести.¹ Како то истичу поједини проучаваоци, *транзиција* је постала неком врстом епистемолошке облигације, појам који оптерећеношћу политичко-идеолошким садржајем унеколико замагљује слику ствари у ономе што књижевност првенствено јесте, као грана *умјешности*:

Мада је књижевност стално у транзицији, тј. у непрестаном мењању и процесу изналажења нових форми које јој омогућавају преживљавање и прилагођавање промењеним социјално-културним околностима, друштво које је манифестно кренуло у сасвим конкретну транзицију из социјализма у капитализам наметнуло јој је можда и сувише оптерећујућу обавезу да се и о оваквој транзицији изјасни и да њој буде обележена у последњих двадесетак година. (Перишић 2017: 113)

¹ Уп: „Овај појам био је ознака за декоративни стил из периода 1750–1780, онај и онакав који је на размеђи рококоа и класицизма.“ (Стефановић 2017: 106)

Српска књижевност је несумњиво дала снажан и вишегласан одговор на епохалне изазове, али књижевна историја и даље стоји пред њеном *транзицијом* са задатком да се оглашена поетичка полифонија адекватно опише и разумије. Од исте или веће важности је и потреба за успостављањем вриједносне хијерархије корпуса о коме се говори, будући да је назначени идеолошко-политички притисак, по неуништивом механизму карактеристичном не само за дату епоху, аксиолошку скалу (дневне) критике подешавао изван чисто естетских параметара. Једном ријечју, ова књига покушава да постави у адекватнији квалитативни поредак дјела која су некада прецијењена, а нарочито она која су потцијењена, са намјером да укаже на врхунски допринос једног књижевног нараштаја како својој (књижевној) епоси тако и цјелокупном литерарном наслијеђу матичне културе.²

Овдашња теоријска мисао сразмјерно је рано кренула са промишљањем питања везаних за „Транзицију и нова лица књижевности“, како гласи наслов тематског броја часописа *Имџулс* из 1998. године, посвећеног наведеној проблематици. Поједини ставови изнесени на симпозијуму претходећем публикацији и даље су мјеродавни за разумијевање феномена који је тада још био у својој првој фази. Наиме, појам транзиције, превасходно везан за смјену доминантног идеолошког обрасца и политичког система југоисточне Европе и махом усмјерен ка координатама граница његовог простирања, садржи инхерентно *западни* поглед на овдашњу културу, па последично и књижевност омеђеног периода:

Транзиција је искључиво географски окренута ка земљама источне Европе. Именовање транзиције као процеса у земљама источне Европе је именовање споља. Ми смо одређени да вршимо транзицију, јер је тамо, односно тамо где именују

² Термин *транзиција* ушао је у општу употребу домаће науке о књижевности нарочито у новом вијеку, од када се његов теоријски оквир не преиспитује значајније, већ користи као саморазумљив концепт. Посебно су се проучавања поезије овог доба служила његовим општеприхваћеним значењем (Негришорац 2005; Алексић; Ђуковић 2023).

транзицију, транзиција већ одавно завршен процес. (Прокопиев 1998: 102)

Иманентно становиште културне и сваке друге супериорности према земљама Источног блока носи у себи несумњиво остатке политичког рата који се, у домаћим оквирима, након сукоба за *југословенско наслијеђе* наставља другачијим средствима. Отуда је термин *транзиција* потребно не сасвим очистити од таквог идеолошког наноса, јер у крајњу руку то и није могуће, већ до извјесне мјере прекодити у сугерисаном – *идеолошком* смислу. На дјелу је нескривена или тек донекле дипломатски камуфлирана ситуација одржавања читавог једног културног простора у перманентном саморазумијевању властитог лиминалног статуса, чиме се он настоји учврстити у већ наметнутом положају економске и политичке инфериорности.³ Дух безнађа и свеопште деградације по окончаним ратовима снажно одише са страница многих књижевних дјела, па и цијелих опуса писаца о којима ће надале опширније бити ријечи. О томе се пишу читаве студије и то управо из перспективе тенденциозно фаворизованих тема попут *егзила*, редефиниције (националног) *идентитета*, међуетничког *помирења*, представе *другог*, *прауме* и низа књижевнотеоријски површно маскираних идеологема које се намећу као сама литерарна суштина или интерпретативна облигација.

³ Теоријска мисао луцидно запажа свјесно рабљење неопросветитељске језичке сликовитости, посредством које извјесни идеолози *идеолошког* *сћања* под кринком *транзициологије* производе свој подјармљујући дискурс: „То су били цинични идеолози транзиције, како можемо назвати претече мислилаца посткомунистичке трансформације. Но, њихов цинизам следи једну сасвим јасну логику, логику господовања. Када се ‘васпитање у правцу зрелости’ пропагира у служби интереса господовања и при том претвара у бесконачан процес чији могући свршетак одређују само старатељи сами, онда то самопозивање на ‘зрелост’ више не служи, како пише Роберт Шпеман (Robert Spaemann), ‘проширењу круга зрелих, већ круга оних које најпре треба прогласити незрелим’. Тако се дечија метафорика типична за жаргон посткомунистичке трансформације показује као симптом новог модела господовања. Она јасно указује на репресивно лишавање зрелости правог субјекта ‘демократских промена’, на његову потоњу десубјективизацију.“ (Буден 2010: 125)

Томе упркос и транзициона књижевност српског говорног подручја показује своју одавно потврђену унутрашњу виталност, али и високу хуманистичку вриједност, која се ускогрудо жели представити као етички дефектна у својој културалној детерминисаности.⁴ Међутим, српска књижевност је и у овом, као и свим претходним епохама, суверено одговарала на поетичке умјесто политичких изазова, кроз креативни дијалог са неким од кључних стваралачких проблема свог времена.

Питање „да ли је транзиција заправо рушење последњег идеолошког прибежишта уметности?“ (Јерков 1998: 15) добило је у поменутом истраживачком контексту сасвим једнозначан одговор, који ће у долазећим деценијама бивати све очигледнији: „У транзицији, књижевност је препуштена самој себи, али уместо да ужива у новој слободи, она је притиснута новом безначајношћу, јер је остала без друштвене моћи и утицаја.“ (Исћо: 16) Губитак угледа и статуса писца као друштвене институције, маргинализација врхунске литературе немилосрдним законима тржишта, потпуна немоћ критике у истом поретку и хиперпродукција као кључни непријатељ вриједносне хијерархије, скупа су утицали на све већу ирелевантност књижевности у њеној традиционално схваћеној улози.⁵ У транзиционом периоду дошло је и до радикалне девалвације књижевних награда, као једне врсте критичке аксиологије, што је нарочито видљиво на примјеру *НИН*-овог

⁴ В. Вахтел 2001; Вахтел 2006.

⁵ Уп: „А данас? Данас се све променило, писац се углавном претворио у експоненцијалну функцију, у извршиоца наруџбе одговарајуће уредничке или тржишне воље (укључујући и тржиште идеја), а његова улога је, од некадашње етичке, етничке и просветитељске, полако трансформисана у улогу нешто амбициознијег, интелектуализованог или провозирајуће-квази-субверзивног забављача захтевнијег, образованијег дела публике. Друкчије речено: писац је постао мултипликатор или нови дизајнер оних стереотипа или митова које тржиште уметности захтева. Одавно се, у доба проглашене слободе, све може рећи, али је питање да ли се с тиме што је речено може било шта учинити, уколико, наравно, то није подржано одговарајућим интересом, иза којег готово по правилу стоји ново божанство нашег доба – профит“ (Пантић 2010: 231).

признања за роман године, некада најугледнијег књижевног одликовања за прозу на подручју цијеле Југославије. Одржавајући одређени ниво друштвене мјеродавности у последњој деценији XX вијека, око *НИН*-ове награде се почетком XXI стољећа, а нарочито у последњих неколико година, створио готово потпуно таблоидни амбијент, произведен са једне стране идеолошки инспирисаним награђивањем – које није било посебна новина али је досегло врхунце вриједносних промашаја у читавој историји признања – а са друге из редова писаца који су јој као недостижном идеалу полемички отворено нарушавали реноме, често на крају ипак пристајући на испрва критикована правила игре. Кључним недостатком признања није се у коначници испоставио неповољни статус књижевне вриједности по себи или писца као живог споменика неке будуће *традиције*, већ одсуство слуха за домете који би у било ком другом националном контексту били запажени и третирани као остварења најуниверзалнијег значаја. Вријеме је на крају ипак издвојило поједине ауторе и наслове знатнијег домета, потпомогнуто незанемарљивим херменеутичким напорима, који су услједили за текућом критичком реакцијом.⁶

Сматра се и то да је нека врста моралне узорности, каква је за лијепу књижевност мање или више подразумијевана у претходним епохама, нешто што је изгубило на свом значају у транзиционом процесу: „Дефинитиван прелазак књижевности из етичког у естетички статус јесте вероватно кључна промена коју у књижевности смемо очекивати од транзиције, мада је то везано са књижевном самосвешћу макар колико са транзицијом.“ (Божовић 1998: 111) Ово становиште посједује далекосежне импликације, нарочито када се говори о периодима снажног утицаја друштвено-политичких прилика једног времена на умјетност уопште, будући да се лако може *прецијени-ти* социјални фактор у процесима са одувијек примарно одређујућом *унутрашњом* логиком. Без обзира на *својашње* околности, потреба за умјетничким изражавањем има

⁶ На све релевантније студије и огледе о појединим ауторима и дјелима биће указано на одговарајућем мјесту у књизи.

аутономне законитости и циљеве, па понекад и књижевност која је у чврстој вези са стварношћу може такву своју референцијалност учинити потпуно споредном. Поједина дјела, па и читави опуси, попут романа Срђана Ваљаревића, који су у великој мјери ослоњени на *сћварне* догађаје, било да је у питању актуелни историјски тренутак или пишчева биографска датост, одмичу се умјетнички сугестивно од те *сћварносне* подлоге и читају као проза изразите *лишћерарне* аутономности. Ту је све подређено естетском учинку, чак и у оним дјелима која су стварана са једном врстом појачане свијести о друштвено-историјским приликама, као, на примјер, *Зимски дневник* (1995), односно о писању као чину моралног обрачуна са властитом прошлошћу, какав је случај у *Дневнику друге зиме* (2005). У том смислу опаска о напуштању етичког у корист естетичког наводи на закључак да ће фамозно упозорење постмодерниста о „фантазији као сестри лажи“ (Киш 2007: 112) добити у епоси транзиције инверзни пандан у инхерентној опомени да истина није нужно сестра аутофикције. То је један од домета којим ће ово раздобље стваралачки аутентично одговорити на велики изазов литературе новог времена: како контролисати несразмјерно *демокрашизовани* простор, широко отворен ка садржајима пишчеве сирове свакодневице.

Ипак, оно што је 1998. године још било пресудно одређење ране транзиционе фазе, данас се у извјесном смислу чини заокруженим:

Литература која настаје у стању транзиције је литература која настаје у једном стању за које се не зна какво је, у једном стању које је стање недостајања и неодређености. Уколико треба да говоримо о лицима књижевности у транзицији, онда заправо треба да идентификујемо лица која се појављују унутар једног простора који се креће и који је нестабилан и неодређен, исфрагментиран и организован око темељног одсуства свих могућности да га идентификујемо. (Великић 1998: 81)

Из данашње перспективе, четврт вијека касније, може се у прилично поузданој мјери говорити о кључним конститутивним чиниоцима и поетичким смјерницама транзиционог

периода, чије се „стање недостајања и неодређености“ сели у доба након 2020. године, макар се и у том простору већ учавале одређене назнаке. Међутим, „нестабилност и неодређеност“ и даље се могу односити на детектовано одсуство поетичке унисонности, на опирање кровном изму, који увијек мами књижевноисторичарску склоност ка термилолошки атомизованој класификацији. Подложност таквој врсти конвенције, на један или други начин, неизоставно води ка Прокрустовој постељи сваког дијахронијског премрежавања, каквом се у конкретном случају опирају и сами анализирани опуси у својој комплексности и изразитој међусобној дивергенцији. Цјелокупан рад појединих писаца заступљених у овој студији не разликује се битно од примјера добро познатих историји књижевности: да иста стваралачка индивидуалност прође кроз неколико развојних етапа, покривајући кључне поетичке тачке свих важнијих одредница епохе.

Једно претежно социолошки засновано истраживање транзицијских процеса у српском контексту резултовало је тематом у часопису *Култура* из 2013. године. Тада већ поодмакли транзицијски токови сагледани су кроз двије етапе, које се мање или више поклапају са двијема деценијама у којима трају: „Ако 1990. годину, узмемо као почетну годину транзиције, можемо да разликујемо њене две фазе: од 1990. до 2000. и од 2000. до 2012“ (Аврамовић 2013: 236). И у књижевности овог периода могла би се прихватити слична, мада унеколико флексибилнија периодизација, будући да је последњу годину вијека обиљежило дјело које поједини аутори сматрају и задњом великом књигом српског постмодернизма, а то је *Ситничарница* „Код срећне руке“ (2000) Горана Петровића. Прва деценија транзиционе књижевности још је била обиљежена видљивим остацима постмодернистичких тенденција, а такође и знатно већим продором свјеже *историјске* реалности у тадашњу прозу. Друга њена декада – прво десетљеће новог вијека – снажније је потиснуло остатке претходне стилске формације у корист неосентименталистичких, неореалистичких и осталих сродних настојања, доносећи природно измијењене тематске комплексе, хронотоп и друге

битне елементе фикционалног текста. Трећа деценија, и најмлађа фаза, која би се могла додати скицираном дијахроничком концепту, дала је једну врсту синтезе у случају претежног броја издвојених опуса. Наиме, многи аутори завршавали су током ње своје амбициозне романијерске циклусе, назначујући границу иза које се тек слуте даљи смјерови њиховог кретања (Арсенијевић, Маројевић); поједини су у том периоду припремали епске серијале чији су резултати тек поступно излазили на свјетлост књижевне позорнице (Петровић); док је било и све одлучнијих заокрета од приче ка роману и посве новим наративима (Ленголд) или разрадама већ постојећих (Матијевић). Извјесној жанровској расплутаности треће етапе доприносе излети ка путопису (Марковић) или публицистици (Ђирић, Журић), али је очито да се јавила потреба за процјењивањем постигнутог и одређивањем будућих циљева.⁷

Социолози и њиховим трагом упућени херменеутичари инсистирали су током поменутог истраживања на новом виђењу транзиције, за коју тврде да се не завршава на скоку из социјализма у капитализам, већ иде даље, или дубље у истом идеолошком смјеру: „Транзиција у којој живимо није од социјализма ка капитализму, већ од социјализма ка колонијализму“ (Антонић 2013: 273), сматрају поједини аналитичари, док други додају, или варирају да је „транзиција прелаз од културе полиса у културу мегалополиса“ (Владушић 2013: 354). Ова међусобно усаглашена становишта инсистирају на томе да је и књижевност, скупа са осталим аспектима културе који су подложни меркантилизацији, претворена у робу, па је

⁷ Унеколико апартно становиште, мада не без свог основа, упозорава на посебан *сѿаиѿус* прве фазе у описаној периодизацији: „Кад је реч о Србији, поставља се питање да ли је уопште последњу деценију прошлог века легитимно сматрати саставним делом транзиције: због трауматских историјских прилика које их одликују, 90-е више подсећају на ванредно стање него на прелазни период, па би можда било коректније схватити их само као ‘бизарну увертиру’ транзицији [...] Деведесете, ма колико изузетне у свом драматичном искуству, дефинитивно припадају транзиционом процесу, али зато морају бити схваћене као уводна и посебна фаза транзиције.“ (Santochirico 2017: 226)

потпуно подређивање законима тржишта довело до свјесног утицаја на деградацију и тривијализацију умјетности у сврху стицања већег профита. Последице таквог стања на глобалном нивоу нису мимоишле ни српску културу, штавише, али ће управо примјери презентовани у наредних десет поглавља пружити увјерљив доказ о очуваној стваралачкој аутономији, чији се домети не могу свести на непрегледни збир садржаја искључиво тржишно мотивисане књижевне производње.

Постоје и гласови који о слободном тржишту говоре као одређујућем фактору *демокраѿизације садржаја* књижевности – што је имало неупитан ефекат и на савремену српску прозу – сматрајући с правом да она на прелазу стољећа ипак одржава висок квалитативни ниво упркос поменутих изазовима (в. Весковић 2019). За то може бити заслужан, између осталог, један управо *социолошки* објашњив парадокс, који се односи на чињеницу да нико од десеторо аутора о којима ће се у наставку говорити није заснивао свој економски статус искључиво на писању, или је барем таква позиција била доминантна у претежном дијелу њихове *каријере*. Мада тако не изгледа на први поглед, или *сѿоља* посматрано, српска књижевност у доба транзиције као да се вратила тихом отпору неких претходних епоха, саобразно дуго развијаном рефлексу на кризне околности, у којима је *ријеч* чувала одређени простор слободе и притајене непокорности владајућем поретку.

Српску *ѿранзиѿологију* у многим њеним изданима одликује извјесна идеолошка обојеност, која по себи нужно не би била лоша када би у свјетлу принципијелних стајалишта доприносила афирмисању вриједности рецентне литерарне или уопште културне продукције. Примјер за то дају зборници радова *Изгубљено у ѿранзицији: криѿичка анализа ѿроцеса друѿѿвене ѿтрансформације и Иденѿиѿѿеѿске ѿромене: срѿски језик и књижевностѿ у доба ѿранзиције*, који са регионалистичке, „југоносталгичне“, евроентузијастичке, односно националне, „југоалергичне“, евроскептичне позиције, пропитују низ проблема из основног транзитолошког пакета. Обје концепције карактерише мањак или потпуно одсуство *ѿозиѿивне* херменеутичко-критичке аксиологије објективних

домета књижевности епохе, будући да је њихова идеолошка агенда или ресантимански окренута *џековицима* социјалистичке ере и беспоговорном интегралizmu који заступа декларативно „леви активистички *background*“ (Веселиновић, Атанацковић, Кларић 2011), или са становишта националне забринутости критикује културну политику за мањак сензибилитета према традиционалним вриједностима књижевно-језичке културе, заузимајући се за прокламовано патриотске идеје (Ковачевић, Бабић, Чутура 2022). Издвојени књижевни корпус се по природи ствари развијао својим аутономним током изван (књижевно)историјских процеса који се накнадно откривају или учитавају, али са исто тако природном реакцијом на вријеме у којем је настајао. Међутим, од самих одјека транзицијске стварности, новоустановљених друштвено-политичких релација, историјских промјена и свих других фактора, важније су *џеџичке* карактеристике анализиране епохе, као и процјена њених *умјетничких* домаћаја, умјесто жељене и потенцирано идеолошке *репрезентативности*. И књижевност транзиције, или *нарочито* књижевност транзиције, дијели судбину неких периода у српској књижевној историји, у којима је владао диктат идеолошки мотивисаних процјена над естетички профилисаним судовима. Критичка евалуација у *реалном времену*, нарочито кроз поменуте праксе друштвено институционализованог награђивања, једнако као и у накнадно успостављеној дијахроничкој интерпретацији, још није дала ваљан и утемељен консензус о врхунским вриједностима и релевантном доприносу последње три деценије националном књижевном канону. Општи ламент о *сржавању* и *пројаси* домаће литературе, која више нема свог Андрића и Црњанског, одраз су кризе (књижевно)критичког мишљења, а помало и књижевноисторичарске лијености, којима подручја плодног за обраду не недостаје.⁸

⁸ Неке од рецентних процјена овог одсјечка националне литературе, засноване на нејасним критеријумима који читава формације попут постмодернизма одређују као *најјаловије* *праксе* у *историји књижевности*, сам појам *транзиције* користе као аксиолошки негативан тер-

3.

Критика је с правом указала на чињеницу да је „грађански рат у којем се распала Југославија наметнуо [...] ту тему и српској књижевности“ (Пантић 2024: 541), исказујући с разлогом скепсу о дометима новије прозе када је ријеч о приказивању ратног епилога социјалистичке ере: „Остаје отворено питање какве је естетске резултате српска књижевност датог раздобља постигла у својој намери да сведочи и интерпретира ратну и кризну, транзицијску стварност.“ (*Исти*) Писци овог периода још нису одговорили на изазов литерарно замамне теме, иако она провијава у позадини многих њихових дјела, па и читавих опуса. Ратна стварност деведесетих година XX вијека провлачи се у позадини романа и прича Горана

мин, повезан са непосредно претходећим умјетничким епохама: „Управо поменута ‘најава продора нове генерације’, сарказмом историјске судбине тј. случајном појавом залуталог Владимира Арсенијевића, у свет српске литературе враћа сиров и суров, историјски и уметнички превазиђен тип романеског дискурса тзв. стварносне прозе (‘прозе новог стила’), чији су корени у педесетим а процват у шездесетим и седамдесетим годинама XX века. Настајући као историјски рецидив и реликт прошлости, у новом и промењеном друштвеном, политичком и књижевно-уметничком контексту, овај тип прозног стваралаштва би се могао назвати ‘транзиционим’ јер настаје у посткомунистичком и постјугословенском периоду прелаза ка демократској организацији државе и друштва. Иако је реч о многоликом књижевном феномену, један од његових доминантних појавних облика је препознатљив по реалистичкој бруталности типичној за рурални и приградски амбијент већ поменуте тзв. стварносне прозе. Назначени, рециклирани прозни дискурс се може додатно презицирати синтагмом ‘нови варваризам’ (чији је најживописнији репрезент *Хобо*, 2001, Зорана Ђирића) или ‘нови примитивизам’ (који најбоље илуструје двокњижје *Канце*, 2004/2012, Марка Видојковића). У оба случаја ради се о прозним структурама које, без уважавања не само формалних него и аксиолошких критеријума и стандарда књижевности, на веристички огољен, фељтонистички директан начин описују друштвену стварност насталу у послератним условима након распада друге Југославије“ (Орлић 2023: 79). Навод представља парадигматску слику критичке интерпретације домета транзиционе књижевности, која се у крупним потезима читавих стилских тенденција брише из поретка националних литерарних вриједности.

Петровића или Владимира Арсенијевића, односно далеко одјекује кроз прозу Вулета Журића или Владимира Тасића, док се у знацима тек слуте њени таласи у књигама Владана Матијевића, Срђана Ваљаревића или Игора Маројевића. Разлог отпора непосреднијој литераризацији и таквих садржаја може бити у стално потребној временској дистанци, чему у прилогу говоре и новији наслови неких млађих аутора, директније окренутих назначеном историјском искуству. Други и дубљи узрок такве ситуације оличен је можда у природи самих *сукоба за југословенско наслијеђе*: грађански рат је по својој нарави супротан традиционално схваћено *ејском* духу, који је основа српске књижевне имажинације у њеном најдужем трајању и неким од највиших домета. Историјска реалност с краја стољећа потиснула је у други план многе садржаје, инхибирала или паралисала на одређено вријеме читаве токове литерарног наслијеђа, који су одувјек били једна од највитаљнијих снага српске културе. Можда у једном аутентичном *књижевном* одговору и лежи могућност за коначно разумијевајуће посредовање епохе из чијих је оквира *транзиција* упорно споро и немоћно покушала да изведе овдашњу Историју.

У тек понеким аналитичким напорима испитиване су и суптилне промјене *слике свијета* посредоване у савременој српској прози, као дискретним и утолико аутентичнијим знаковима обиљежја епохе. Један инвентивно постављен тематско-критички угао открива да је на трагу репрезентације *стариости* у парадигматским приповједачким текстовима дошло до измијењене визуре када је ријеч о том комплексу. Истражујући дистинкцију између традиционалног и новог литерарног представљања трећег животног доба, будући „да у старијој књижевности на српском језику ова тема, ослоњена на патријархалну матрицу, старе види као важне чланове заједнице, чуваре огњишта, власнике знања и мудрости, што је парадигма која се битно разликује од оне која тренутно постоји“ (Ђурић Пауновић, Стевановић 2019: 88), ауторке сматрају да „на примерима приповедака насталих у прелазним декадама XX и XXI века, које се подударају с транзиционим периодом у Србији“, а међу којима су и приче Горана Петровића и

Веселина Марковића, „могу се уочити механизми специфичног схватања старости како од самих протагониста који се налазе у овом животном добу, тако и од оних који том добу сведоче, коментаришу га и представљају“ (*Истио*: 89). Од посебног је значаја то што се ова тема везује за патријархални модел, као фундаменталан у дугој традицији српске књижевности и уопште културе до дубоко у XX стољећу. Не само у причама „Матица“ Горана Петровића и „Наследник“ Веселина Марковића, које су анализирани као узорне за опажени феномен, већ и у многим текстовима других генерацијских писаца, попут позних приповједака Јелене Ленголд, старост добија посебан умјетнички третман. Са једне стране, ове приче илуструју растакање назначеног културног модела и формирање другачијег комплекса међуљудских односа унутар породице као друштвене микрозаједнице – а затим и шире посматрано. Са друге, у њима снажно одјекује и епохална глорификација тијела, чија пропадљивост и коначно смртност утолико неславније тријумфују у човјековој завршној етапи живота, колико је тјелесност постављена у први план. Књижевност, као и увијек, непогрешиво препознаје културолошке константе свог доба, транспонујући их у естетски дестилисаном облику, овога пута везаном за слику тијела које више није само умјетнички естетизован симбол, већ исувише очигледан показатељ неумитне људске пропадљивости. Патријархални образац смијењен је у поретку новог доба невидљивим унутардруштвеним остракизмом, који стар(ц)е изопштава на системски безличан, али по њих утолико болнији начин. Некадашњи појам *сувишног човјека*, који је у модернизму могао означавати и филозофско становиште, свео се у транзицији на дословност лишену било какве узвишености и сада означава појединца који више није *ујошребљив*.

Стога проза епохе о којој ће у наставку бити ријеч не доноси искључиво слику унутаркњижевних, на стерилну поетичку изолованост сведених феномена, већ и приказ нове осјећајности, мисаоних преокупација и доминантно представљених социјалних модела, карактеристичних за ово историјско доба. Начин на који се преплићу вјечита питања и

(умјетнички) одговори у једном турбулентном и вишеструко динамичном раздобљу новије српске књижевности чини оту-да главну тему ове књиге. Она је у коначници и замишљена као темељ неке долазеће историје књижевности периода који деценије 1990–2020. започињу.

Проза разлике

Горан Петровић

Поклапајући се са значајним датумом у историји модерне Европе, падом Берлинског зида, који ће и назначити нову епоху нарочито у земљама бивше Југославије, појава прве књиге Горана Петровића може се из данашње перспективе узети – како то књижевне историје увијек и чине са свијешћу о накнадно установљеном телеолошком поретку – као почетак новог периода националне литературе. То је, међутим, тек један од разлога зашто Петровићев опус стоји на прочељу читаве генерације плодних и разноликих стваралаца његовог нараштаја. Готово све његове наредне књиге биле су догађај у савременој прозној продукцији и по правилу индиковале епохалне промјене. Роман *Ойсада цркве Светог Спаса* (1997) означаван је, са мање или више разлога и аргументације, као последњи велики роман српске књижевности XX вијека, док је *Сићничарница „Код срећне руке“* (2000), макар самом годином изласка и својим поетичко-синтетичким карактером, описана као крајња тачка постмодернистичког искуства овдашње књижевности.

Иако хваљен као романијер, Горан Петровић је од почетка до краја писао приповјетке, које су такође биле лијепо прихватане, али се чини никада довољно цијењене колико је то био случај са романијерским корпусом његовог дјела. Штавише, поједине његове приче иду у ред не само најбољег што је Петровић написао, већ спадају у антологијске странице националне, па и свјетске књижевности новијег доба. Критика је о томе дала свој суд и он ће у наредним редовима бити уважен, али одређени пропусти захтијевају значајне аксиолошке допуне, за које ће бити понуђена и одговарајућа аргументација. Стога приказ генезе овог изванредног прозног

Садржај

<i>Увод</i>	5
<i>Проза разлике</i>	
Горан Петровић	25
<i>Роман изблиза</i>	
Владан Матијевић	89
<i>Аутиофикција у шраперицама</i>	
Срђан Ваљаревић	129
<i>Интимно сјећање и енциклопедијско памћење</i>	
Владимир Тасић	167
<i>Нови реализам</i>	
Владимир Арсенијевић	205
<i>Нови сензационизам</i>	
Јелена Ленголд	235
<i>Београдска етнофикција</i>	
Игор Маројевић	269
<i>Случај и шраума</i>	
Веселин Марковић	301
<i>Нискобуџетне мело(с)драме с прошезом у девети офанзива</i>	
Вуле Журић	329
<i>Нишвилски крими-весџерн</i>	
Зоран Ђирић	367
<i>Извори и литератūra</i>	395
<i>О аутору</i>	419