

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA SŁOWIAŃSKA NR 56

OD UCHA DO UCHA

Redakcja naukowa
Ana Samardžić
Ninoslav Radaković



POZNAŃ 2022

Žarka Svirčev

Institut za književnost i umetnost, Beograd
zarkasv@yahoo.com

Čitajući slušamo: poetika saundtrekova u romanima Srđana Srđića



Abstract: By Reading, We Listen: the Poetics of Soundtracks in Srđan Srđić's Novels

One of the poetic constants of Srđan Srđić's novels is soundtracks. The music references are constitutive elements of the narrative and semantic-symbolic configurations of his novels. Moreover, they are part of a broader narrative complex that I've depicted as the core of Srđić's novelistic poetics. In addition to music, the constitutive elements of that narrative complex are the discourse of talk (conversation) and traumatic narratives. The permeation of music, talking, and trauma form a micro poetics that ultimately requires a specific concept of reading, *reading as listening*, that I conceptualized in this paper.

Keywords: Srđan Srđić, music, trauma, reading strategies, performativity

U jednom intervjuu Srđan Srđić je uputio na formativni značaj muzike u svom stvaralaštvu: „Od prve knjige mi se učinilo da mogu da napravim izvesne posvete ljudima, autorima muzike koja je menjala i menja moj život, koja ga je oplemenila. Pokazalo se da popularna kultura i muzika, čak i u svojim radikalno avangardnim formama, nosi poruke koje bi u određenim delovima teksta mogle da budu potrebne. [...] Vrlo sam brižljivo birao muziku i znam zašto je to tako” (Srđić 2017a). S obzirom na to da je reč o autoru izrazite poetičke samosvesti, uzornih čitalačkih, kritičko-esejističkih i muzičkih kompetencija, njegovi auto-poetički iskazi su podsticajne čitalačko-interpretativne smernice. Tim pre što Srđić *posvete* ne ispisuje u podvodnim tokovima svoje proze, već ih uključuje u manifestnu ravan. Pokušaj interpretativnog sagledavanja prisustva muzike u narativnim kompleksima Srđićevih romana apriorno je svestan svoje prološke koncepcije, te u najboljem slučaju može da pretenduje na status nacрта. Međutim, isticanjem ove istraživačke omeđenosti ne želi se opravdati interpretativna nezaokruženost ili pak potisnuti potreba za zahvatom šireg obima. Cilj mi je da ponajpre izložim jedan potencijalno konstruktivan heuristički model za ra-

zumevanje i diskutovanje o Srđićevoj prozi u čijoj osnovi je muzika kao formativna konstanta njegovih romana.

Romani Srđana Srđića *Mrtvo polje* (2010), *Satori* (2013), *Srebrna magla pada* (2017) i *Ljubavna pesma* (2020) izrazito su intermedijalni, uspostavljajući složene suodnose sa muzikom i na formalnom i na konceptualnom planu¹. Auditivni kompleks/potencijal neposredno je i posredno utisnut u tekstove, te upute za njegovu aktuelizaciju nalazimo u autorskim natuknicama, materijalnim aspektima teksta, kao i u narativnim strukturama romana. Muzičke reference su istaknute u naslovima, paratekstovima, u tematskim svodovima romana, njihovoj jezičkoj ekspresivnosti, te formalnoj organizaciji teksta i postupcima narativizacije. Srđićevi romani se približavaju „muzikalizovanoj fikciji” i putem postupaka muzičke tematizacije i muzičke imitacije². O bitnosti muzike za romaneskne konfiguracije naročito osvedočava njihova metapoetička ravan na kojoj se precizno i svrsishodno projektuju stvaralački postpci. Takođe, metapoetička ravan je i mesto artikulacije inovativne hermeneutike čitanja koja proističe iz susticanja različitih semiotičkih vidova govora u romanima.

Već sam katalog muzičkih tematizacija i imitacija u Srđićevim romanima upućuje na polivalentan status muzike u njegovim tekstovima, kao i na dinamičan raspon recepcijskih mogućnosti i heurističkih strategija. U romanima su, primera radi, prisutne interpretacije muzičkih numera, biografije muzičara, likovi su muzičari i likovi slušaju muziku (*Mrtvo polje*, *Satori*, *Ljubavna pesma*); muzičke reference su važne komponente *Bildungs* narativa, karakterizacije i psihološkog senčenja likova, njihovih epistemoloških raskola i sudara i epifanijskih iskustava (*Satori*, *Ljubavna pesma*). Sponu između tematizacije muzike sa njenim modelativnim principima predstavljaju refleksije o psihologiji stvaralaštva i iskustvu pisanja/govorenja koje se na metaforičkom planu izjednačavaju sa muzičkom performativnošću (*Srebrna magla pada*, *Ljubavna pesma*); muzika formira specifične „zvučne pejzaže” koji semantički ispunjavaju redukovanu prikazanu predmetnost, a mogu se razumeti i kao metonimijska projekcija vanliterarne stvarnosti, kao i indikativni element antropologije svakodnevnice i političkih transverzala koje presecaju (sve) ukupno iskustvo likova (*Mrtvo polje*, *Satori*, *Srebrna magla pada*). Interferencija saundtrekova sa naracijom i jezičkom materijalnošću zahvata različite planove teksta: žanrovski repertoar muzičkih numera važan je raster smisaonog obliko-

¹ Srđićeve zbirke priča *Espirando: pesme na smrt* (2011) i *Sagorevanja* (2014) takođe su poetički bliske muzikalizovanoj fikciji, međutim, njihove formalne karakteristike iziskuju drugačiji metodološki pristup i posebnu istraživačku pažnju.

² Ideja *muzikalizacije književnosti* podrazumeva postojanje određenih sličnosti između dva medija, odnosno između muzičkog i književnog umetničkog izražaja. Intermedijalna imitacija podrazumeva tri principa, a to su princip akustičnog naglašavanja, autoreferentnost i odstupanje od referencijalne ili gramatičke konzistentnosti i narativne verodostojnosti (v. Wolf 1999).

vanja narativa; ritam teksta (od rečenice do diskursa) prožimaju *pulsevi* muzike (pojam R. Barta)³ i kodovi prelingvističke komunikacije; jezička ekspresivnost romana bliska je muzičkoj ne samo po raznotonim ozvučenjima jezika i lirskim postupcima oblikovanog iskaza već i lirskom nemimetičnošću, odnosno nestabilnom i fluidnom referencijalnošću muzike kao specifičnog komunikativnog/komunikacijskog okvira.

Interpretacija Srdićeve romaneskne poetike (intermedijalnosti) može da pretenduje na sintetičnost tek kada se analitički ukrste različiti činioци, dejstva i pozicije muzičkog diskursa. Moja istraživačka pažnja je usmerena ka specifičnim vidovima muzikalizacije koji nadilaze kategorije tematizacije i imitacije (bivajući im i uporišta), i meandriraju odnosom tekst–čitalac: ka auditivnim otvaranjima teksta koja iziskuju naročite mehanizme recepcije. Reč je o specifičnoj autorskoj mikropoetici, a njeno interpretativno privilegovanje motivisano je (hipo)tezom o njenoj integrativnoj ulozi u narativnoj mreži Srdićevih romana. Sa stanovišta pripovedne a/logike, narativne ekonomije teksta i njegove semioze, muzičke reference su metapoetički čvorovi koji upisuju (potencijalne) interpretativne linije. Takođe, one imaju potencijal da modeluju čitaočev kognitivni odnos prema tekstu / s tekstem. Najzad, one su deo šireg narativnog kompleksa koji posmatram kao jezgro Srdićeve romaneskne poetike. Pored muzike, konstitutivni elementi tog narativnog kompleksa jesu diskurs (raz)govora i traumatski narativi⁴. Prožimanje muzike, (raz)govora i traume formira mikropoetiku koja u konačnici iziskuje specifičan koncept čitanja – čitanja kao slušanja.

Paratekstualna oprema romana *Satori* je sa aspekta muzičke intermedijalnosti vrlo sugestivna. Dizajn korice drugog izdanja romana vizuelna je aluzija na omot ploče *F# A# ∞* grupe Godspeed You Black Emperor čija pesma *The Dead Flag Blues* biva intertekstualni predložak „prološkom” poglavlju i saundtrek romana. Epigrafi poetički fundiraju roman: Bartov zapis o koanu i satoriju predočava narativni scenario; Liotarov iskaz „Čutanje je rečenica” sažima važne aspekte ekonomije teksta, prevashodno njegovog odsustva, povlačenja, a naslov numere benda Mogwai *We're No Here* mapira odsustvo na egzistencijalnom planu. Da su paratekstovi važni hermeneutički migovi, sugerisao je Vladimir Arsenić u prikazu

³ Jezička performativnost Srdićevih romana otvorena je za interpretaciju iz perspektive Bartovog razumevanja muzike kao telesne inskripcije. Pojmom *pulsa* Bart implicira osnovnu vrstu uticaja muzike na telo, implicirajući međusobnu povezanost ritmova muzike i ritmova tela. Značenje u tim transferima pulseva biva pak eluzivno, neopisivo, nepredvidivo i dislocirano, ali dejstveno u sinergiji muzike i korporelanog iskustva (v. Barthes 1985: 299–312).

⁴ Iako se u Srdićevim romanima suočavamo sa širokim spektrom političkog, društvenog i kulturnog iskustva post/jugoslovenskih zajednica, njegovi traumatski narativi pak nemaju svoje ishodište u konkretnim istorijskim udesima, događajima ili prilikama. Reč je pre svega o strukturnim traumama (melanholično žalovanje odsustva), a ne o istorijskim traumama. O razlici između strukturne i istorijske traume, odnosno o narativima o odsustvu i gubitku koji je oblikuju v. LaCapra 1999.

romana, primetivši da „ako ništa drugo znamo da se nalazimo u postsvetu” (Arsenić 2020: 191–192). Na omot knjige, koji poziva/sugeriše slušanje, nadovezuje se Liotarov iskaz. Ovaj iskaz je, međutim, obeležen (auto)poetičkom višeslojnošću i upućuje podjednako i na potencijalnu čitalačku reakciju na tekst, ali i na model razumevanja *tišina* i njihovu semantičku raslojenost. Time se žanrovsko-motivski korpus odlaska, odsustva, povlačenja i praznine narativno raslojava i postaje istovremeno i deo formalnog sklopa i semantičko-simboličkih linija romana.

Pozicija i osobenost pripovednog govora (glasa) predočava se u „prološkom” poglavlju – narator sopstveno iskustvo smisaono oblikuje čitajući/slušajući *The Dead Flag Blues* (*Efrim je zapisao, Efrim kaže*), odnosno interpretirajući stihove. Srđićevi likovi su i u drugim romanima važni posrednici intertekstualnih veza čiji se interpretativni potencijal ne formira samo uključivanjem u romaneskni kontekst kao takav, već metafiktionalna jezgra formiraju interpretativne linije povučene iz različitih pozicija. Naratorova interpretacija je nekoherentna, samisaono iščaurena, selektivna, pretenciozna, posvajajuća – *priča* koja sledi odgovor je na *The Dead Flag Blues*. Otuda je vrlo zanimljiv ambivalentan status „prološkog” poglavlja, koje i jeste i nije deo priče koja sledi, a posmatramo li ga kao interpretativno otključavanje romana, onda tekst koji sledi možemo da čitamo i kao paratekst numere *The Dead Flag Blues*, kao što i stihovi ove numere figuriraju kao paratekst romana. Narator reaguje i u sferi intelekta i na emotivnom planu, ali i telesnim pokretom, bivajući projekcija samog čitaoca romana. Isticanje telesnog situiranja čitanja/slušanja važan je marker korporealnosti poetike čitanja. Na početku prvog poglavlja narator nas postavlja na sopstveno mesto iz prološkog segmenta, signalizirajući tu preraspodelu pozicija formulom oralne komunikacije i komunikacione situacije „ovako je bilo”.

Čitalac je u *Satoriju* pozvan da sluša naratorov govor i nezavisno i u sadejstvu sa impliciranom muzičkom pozadinom. Takođe, čitaoci su pozvani da slušaju i romaneskne tišine. Tekst *Satorija* gradi se i kao apofatički narativ – tekstualne lakune, procepi, praznine (na narativnom i tematskom planu) smisaono su obeležene. Ovaj segment teksta naročito je zahtevan čitalački izazov jer podrazumeva napor usaglašavanja strategija čitanja koje su upisane u roman i konvencionalnog čitanja koje se o njih oglašava. U muzici tišina je inherentna ukupnom doživljaju, a u susretu sa narativnim svetovima pomalja se (čitalački) spor između prepuštanja nereferecijalnom svojstvu apofatičkih mesta i kognitivne žudnje, svojstvene ustaljenim obrascima čitanja, da se popune praznine i da se prevedu na simbolički plan. Međutim, ova mesta su činoci romaneskne koherencije koja se utemeljuje u poetici neisprivedanog, neiskazivog, u iskustvima koja se ne mogu narativizovati ili se svesno od toga odustaje opredeljenjem za njihovo posredovanje predlingvističkim komunikativnim sredstvima. Ovu poetičku liniju *Satorija* Srđić će radikalizovati u romanu *Srebrna magla pada*, uspostavljajući i time međuromaneskne kontinuitete.

Čitalac se nalazi pred izazovom da tekstualne lakune lomi interpretacijom ili da na njih afektivno odgovori, otvarajući se za *pulsaciju* teksta i muzike. Nereferencijalnost *Satorija*, inherentno muzički kvalitet u saglasju je pak sa ikoničkom reprezentacijom, takođe svojstvenoj muzici – najdominatniji vid ikoničke reprezentacije u Srdićevim romanima su snovi. Tu gde prestaje (klasična) naracija, gde nastaje fraktura teksta i praznina (i drugi vidovi ikoničkih predstava), počinje muzika, telesno iskustvo slušanja muzike jer muzika ulazi u oblasti u koje jezik ne može da uđe ili od njih zazire. Otuda roman iziskuje čitanje formatirano na principima slušanja muzike koji podrazumevaju sinergiju psihičke i fizičke komponente.

Telesnost i mehanizmi senzorne percepcije povezuju heremeneutiku čitanja romana sa njihovim ključnim narativima koji se sabiraju oko traume. Ovo je poetički intenzivirano u romanu *Srebrna magla pada*, „dvoglavom svedočenju o privremenoj prirodi i finalnoj neodrživosti prisnog, intimnog kontakta, o nemogućnosti autentične komunikacije, o usamljenosti kao neotklonjivom atributu čovekovog stanja” (Radosavljević 2017: 256). Složena i ambivalentna struktura romana tvori se ukrštanjem postupaka i različitih narativa specifičnih za „govornu prozu” (v. Kacandes 2001). Orijentaciju ka razmeni i interakciji, svojstvenu „govornoj prozi”, u slučaju *Satorija* implicirao je još Vladimir Arsenić, zapazivši da „Tekst kao da pita: Šta je tvoj svet, šta čini tvoj život?” (Arsenić 2020: 194). Predstavljanje u *Srebrnoj magli* povuklo se u korist govora, naracijom dominira diskurs distorzične psihe likova, te logika nelinearne i afektivne/muzikalizovane naracije svedoči, (auto) poetički osvedočava romaneskno sidrište – traumatu i kruženje oko traumatskog kao neiskazivog, a sveprisutnog. Otuda se i gube konture i jasne granice između sećanja, košmara, prošlosti i sadašnjosti. Narativne linije nisu, međutim, amimetične, već se mimetički princip ostvaruje u korelaciji sa amnezijom, izolacijom, utrnuošću, odnosno sa realnošću traume koja je van empirijske kauzalnosti i koju tek čitalac treba da prepozna kao traumatski narativ. Brojni formalni, pripovedački i tipografski postupci – narativne lakune i elipse, temporalne nesaglasnosti, diskontinuirana paginacija – tragovi su koji pozivaju čitaoca na svedočenje i saučestvovanje, a pre svega slušanje.

Govor traume ili govor o traumi posreduje se u romanu i muzičkim referencama. Na čelu poglavlja koja pripoveda naratorka istaknute su muzičke *sugestije* – The Mount Fuji Doomjazz Corporation, Scorn, Nadja, Controlled Bleeding, Baba Brooks, Harold Budd, Hector Zazou, Oxbow, Jodis, Azonic, The Killimanjaro Darkjazz Ensemble, Sunn O., Yakuza i Godglesh. Ta poglavlja se otvaraju za razno-smerna čitanja, odnosno razumevanja narativnog u sadejstvu sa predloženom muzikom (poglavlja se stilski otvaraju za čitanje u saglasju sa muzikom; minuciozna intervencija u sferu psihologije likova; žanrovski kodovi muzičkih numera referentni okvir za rekonstrukciju sveta neprikazane predmetnosti u romanima itd.). Muzika ne samo da usmerava razumevanje teksta već i čitalački doživljaj, provo-

cirajući afektivnu reakciju, konstitutivni element performativnosti čitanja Srdićevih romana. Na performativni vid čitanja *Srebrne magle* pregnantno je uputio Ivan Radosavljević u pogovoru romanu, insistirajući da roman valja da bude shvaćen u skladu sa njegovim vlastitim zakonitostima:

Kako arhitektonskom konstrukcijom romana, tako i načinom predstavljanja pripovednog sveta, autor ovde otežava čitaocu recepciju, izvlači je u prednji plan i postavlja nas u poziciju plesača koji s partnerom treba da odigra novi ples čije korake ne poznaje. Te korake prinuđeni smo da „hvatamo“ tokom samog plesa, dok muzika svira i da sopstvene pokrete – odnosno, razumevanje književnog dela koje upravo čitamo – korigujemo u hodu. (Radosavljević 2017: 255)

(Raz)govor likova (i pisanje kao dijaloški čin i forma) pokušaj je da se raščauri otuđeno sopstvo, da se probije solipsizam subjekta. Stoga su deiktičke zamenice (jedinice usmenosti) i mesta identifikacije i mesta poroznih identiteta, abrazivnih identiteta, identiteta u stalnom procesu razmene i zamene, pucanja i sabiranja. One su pak i čvorne tačke u romanesknom svetu redukovane referencijalnosti, koja dodatno nijansira neutemeljivost likova i njihove još fluidnije karakterizacije u kojoj je naročito vlastito ime kao oznaka identiteta refleks krize. *Ti* je povod za samoogoljavanje, autonaraciju, *ti* je mesto upisa, ali raslojenog subjekta, ono je prazno mesto koje i čitaoca poziva na upis, jedna od najsugestivnijih romaneskih metalepsi.

Sva četiri Srdićeva romana su izrazito traumatski narativi, usmereni ka legitimizaciji traume (u interpersonalnim odnosima i šire, u društveno-političkom kontekstu)⁵. Proces koji se predočava u *Srebrnoj magli* jeste pronalaženje i osmišljavanje jezika („brodolomnički jezik“) kojim se trauma može verbalizovati ili posredovati diskurzivno i vandiskurzivno. Kao što tek subjektivni odgovor upotpunjuje realizaciju muzike, tako tek čitalac može da ih prepozna kao traumatske narative. U oba slučaja čitanje se otvara za svoj performativni potencijal. Jer, svedočenje traume je, kako nas podseća psihoanaliza, intersubjektivni (i društveni) čin. Da bi se trauma/priča eksternalizovala potrebno je hermeneutičko saučešće (prisustvo i empatija) Drugog.

U *Srebrnoj magli* trauma jezika je postavljena u središte. Pitanje koje se od početka ili na samom početku moglo postaviti jeste šta muzika kompenzuje u jeziku, šta (sve) nadoknađuje. Ako se u *Satoriju* odustalo od narativizovanja i stremilo ka važnosti neizrecivosti kao punopravnom sazajnom i spoznajnom zabranu i se-

⁵ Jedna od rana na telu postjugoslovenskog društva koje mu je nanelo ratno iskustvo devedesetih jeste trauma jezika koja se u *Mrtvom polju* formuliše posredstvom muzičkog iskustva Lori Anderson. Muzičke reference su i važan marker angažovanosti Srdićeve proze koja je u kontekstu savremene srpske književnosti usamljen primer vanrednog spoja etike i estetike.

miotičkom fundusu, u *Srebrnoj magli* je evidentna čežnja za raz/govorom, povezivanjem putem jezika, sjedinjenjem u jeziku. Naratorkine refleksije o sopstvenom činu pisanja raskriljuju ove narativne impulse:

I evo pišem, ali to ne može i nikad neće moći, jezik ne ide toliko duboko, preduboko toliko i to što radim, i ja pokušavam, neće nalikovati čak ni na pseudopsihološki traktat, po sebi neuspelu stvar, antirpiču. Tog jezika nema, nemam ga; traži se novi instrument, usisivač svih omaški u sintaksi iz zaleđa priče, iskrivljenja, psihotične ritmike, dijakritičkih posuvraćanja; došlo je do kontakta, njegov opseg je mistika, ili su preinačenja, dislokacije, prekratki spojevi. Ne uspevam da opišem, netaletovana sam, ne odeljujem jezik od slike – šta čemu prethodi? – bilansi su u magli. (Srdić 2017b: 124–125)

Kriza njenog jezika proističe iz čitanja sabesednikove književnosti: „Davao je sve od sebe da kontroliše jezik, kroćenje ga je skupo koštalo, iz svake naredne knjige jurišala je surova oporost, nabubrena i gnojna, mogla sam da primetim kako to nema nikakve veze sa svetom, već je jezik doveden u pitanje. Zubi čoveka u vratu jezika“ (Srdić 2017b: 17). Oštrinu njegovih zuba osetila je i u svom jeziku, ali i na svom vratu.

Novi *instrument* za kojim naratorka traga, koji je u svojoj suštini muzički, jeste jezička utopija romana *Srebrna magla pada* koja seže preduboko, na mesta gde referencijalnost ne seže – zvučnost se upisuje u telo, u dubine tela. Za tim jezikom naratorka je čežnula slušajući/čitajući naratora, razumevajući ga upravo onako kako zakonitost Srdićevih tekstova nalaže – kao interakciju koja počiva na kodovima usmenosti, kao razgovor na koji se psihosomatski odgovara:

Spremala sam se za bajni jezik; njegova zvučanja, pre sve, odgovor sam ja, sva ja, zato što mi činiš dobro, razgovaraš sa mnom, pre si to činio i ja te znam, ali sad je unikatno, sad si ti moj brodolomnički jezik, razumem te malo malo malo razgovetnije, podvlačim te, dodajem napomene, zapažam, učim, tu sam, i neću otići (Srdić 2017b: 15);

Mogla sam da čujem njegov glas dok čitam. E, tako bude; s romantičnim primislama/učitavanjima, ali i s izvesnošću glasa. Obuzeto sam zamišljala čoveka koji čita sebi, proverava pripovest, koji se zatvorio, sveo faktore prostorne fizike na nulu; na čoveka i glas, kako bi bolje čuo, uvideo, ja sam čula, mislila. Čak i kad nije značilo (ili nisam razabirala), zvučalo je; suptilnije i od poezije, neprevodivo. Rečenica koja peva. Uverila sam sebe, tada, da rečenica traži psihu, nekog, da uđe, nastani se. (Srdić 2017b: 17)

Sonornost jezika i teksta naratorka razumeva kao utopijski prostor, prostor u kom se poništavaju sve ligvističke nedostatnosti, prostor *neprevodivog* kao mesto ukrštanja, kontakta, sinteze svih jezičkih kontigentnosti koja ukida „jednosmerni jezik, bez iskliznuća u naplavine značenja“ (Srdić 2017b: 34). „Rečenica koja peva“ u koju se naratorka želi nastaniti izrasta u hronotop *Srebrne magle* i može se razumeti kao „vremenski ograničena ostrva smislenog zajedništva i razumevanja,

kreativnosti i zadovoljstva, čak i radosti” koje je Ivan Radosavljević prepoznao na drugim „mestima” romana uprkos „mračnoj viziji” i „gnusobi okružujućeg sveta” (Radosavljević 2017: 257). Naratorkine „romantične primisli/učitavanja”, pak, jedna je od vertikala mikropoetike čiji su temelji muzika, razgovor i trauma.

Hronotopičnost muzike, odnosno *muzikalizovane rečenice*, važan je činilac ljubavnog diskursa u romanu *Ljubavna pesma*. Već sama naslovna sintagma upućuje na posredovanje (govora) ljubavi muzikom/pesmom. Tematizacija muzike u romanu odvija se na nekoliko međusobno povezanih planova – Kastor, glavni lik je kompozitor; biografski narativi dvojice muzičara, Kolina Vernkoma i Erika Satija, referencijalni su okvir unutar kog je smešten jedan od centralnih narativa romana – „kako je ljubav (ne)moguća” (Radosavljević 2020: 283).

Roman otvara epigraf, naslov kompozicije Harolda Bada *As Long As I Can Hold My Breath (By Night)*. Poetika Badove kompozicije, dominantan saundtrek romana, kontrapunktski je postavljena u odnosu na poetiku govora glavnog lika, koja je obeležena patosom, antitetičkim konstrukcijama, kalamburima te pastišem. Govor retoričke prezasićenosti, rasplintutosti i kakofonije mimikrija je koja uporno nastoji da zamagli prazninu, odsustvo Drugog. Tu mimikričnost govora najsugestivnije razotkriva saundtrek koji psihološki i emotivno fundira ono što retoričnost i ekspresivnost Kastorovog govora potiskuju. Muzičkoj figuralnosti u romanu se poetički približava onirički diskurs. Oniričko iskustvo, tipološki i simbolički blisko hronotopičnosti „rečenice koja peva”, mesto je na kom se artikuliše jezik žudnje, trauma želje, ranjenog tela, mesto na kom se najdublje markira ništeće odsustvo drugog. Onirički diskurs i diskurs ljubavi u romanu su povezani sa diskursom muzike prevashodno putem doživljaja i artikulacije vremena.

Onirički diskurs nije bezvremen, već mu je intrinzična multitemporalnost, mnoštvenost kao refleks ili projekcija punoće, intenziteta, obilja. Sfera oniričkih iskustava je prostor „neodigranih susretanja u magli”, o kojima je pokušavao da piše narator u prethodnom romanu. O specifičnoj vremenitosti svedoče brojni Kastorovi komentari koji uspostavljaju luk sa doživljajem vremena u *Srebrnoj magli* – „Mislimo u vremenu, ne čujemo kako drugi to rade. Glas ima trajanje. Reč. Razgovor. Priča”. Vreme trajanja *glasa-razgovora-priče* u sebe zaokruženo je vreme, vreme koje se preklapa sa temporalnom dinamikom muzike, ali i vremenom trajanja drugih „romantičnih primisli”, poput „poslednjeg tanga u Parizu”, bazične intertekstualne okosnice *Ljubavne pesme*.

Kastorovo iskustvo vremena je traumatično, i vreme je „velika” tema *Ljubavne pesme*, kao i svojevrсна poetička paradigma Srdićevih romana: sukob „šturog vremena” „bez nišana”, zanemoćalog i jalovog vremena i onog iza jer „iza su nešto i neki, tek iza se nalaze ostvarenosti, ili pokušane ostvarenosti, bukte upijanja, iza, ovde nema ničega” (Srdić 2020b: 65). Ekstaza vremena ljubavne pesme u istoimennom romanu suprotstavljena je vremenu koje i ne postoji van ljubavne pesme,

a intenzivno iskustvo vremena se otelotvoruje, njegova esencija je telesna poput esencije erotike:

nema sati i ne postoji vreme za sve, njegovo vreme, ne, on je svoje vreme suspendovao u surovoj ekstazi, uručio joj ga da ne bude za njega, nego za nju, za njih, jer postoji vreme za ljubavne pesme. Mimo tog vremena, vreme ne postoji. To vreme otkucava u stihovima, držanju žene u nokturnalnoj lirici, davanje kroz formulu *Evo ti ja*, to Kastor radi, *Evo ti ja, ja, ja*, i još mene, *menemenemene*, ženi koju drži. Onda sanja. (Srdić 2020a: 128)

Vreme i muzika se najintenzivnije otelotvoruju u telesnom iskustvu radikalne bliskosti, povezivanja i komunikacije za čijim jezikom žude likovi. Tu vrstu ispušnjavajućeg prožimanja erotskog i muzičkog diskursa kroz iskušenu temporalnost nalazimo u ljubavnom diskursu *Mrtvog polja*, Srdićevog prvog romana:

Bili su sazvučje; onoliko tonova koliko su mogli da izvuku iz sebe dodavali su, neusiljeno ih ređajući, naslanjajući ih jedan na drugi, horizontalno i vertikalno, te je sazvučje od njih dvoje moglo veoma lako da postane rupa u noći, rupa kroz koju se moglo provući, rupa u čijem su mraku prsti plamičastih vrhova ostajali isprepleteni. [...] Sve se promenilo. Osećaji, unutrašnji utisci integrisani u repetitivnu, hipnotičku klavirski frazu u kojoj je sadržana istorija istorije, kao tajna tajne; ritmizovanu klavirsku frazu, onu koja pulsira toplim sokom, uzmičući a tako blisku, vidljivu, sočnu toliko da skuplja usne, grči ih u sladostrasnom zanosu.

Dvoje ljudi u maglinama iznutra osvetljenog akorda koji je od njih samih i do njih samih, akorda što se kotrlja po vilovitoj sredini noći, izrasli iz sebe, rascvetani, rasterećeni i bestelesni. [...] Oni nadiru, rasprostiru se, bremeniti poput zemlje kojom gaze, slobodni, nezajžljivi, zaneseni i nespupani. [...] i ničeg nema, osim tog smeha na poledini muzike, ničeg nema, *ni smrti nema*. (Srdić 2010: 212–213)

Transferi metafora iz erotske u muzičku sferu (i obrnuto) sugestivno predočavaju ideju pretapanja, gestualnosti, fluksa i graničnosti (ja/ti, bestelesnost/telesnost, referencijalnost/nereferencijalnost) kao suštinskih obeležja intersubjektivne komunikacije (i čitanja kao sušanja). Preciznije kazano, sugerišu kruženja oko graničnosti, prekoračivanje i neminovni povratak, jer iskustvo muzike (erotike, čitanja, komunikacije) jeste granično i ograničeno u sebi, van materijalne vremenitosti, a ipak njome uslovljeno. „Muzika traje i znam da ću sačuvati sebe”, reći će narator *Srebrne magle* – trajemo dok traje muzika, erotsko iskustvo (nakon „male smrti” drugo *ja*), dok traje čitanje, koje je u sazvučju sa telom teksta i njegovim *pulsacijama*, traje ono *ja* empirijskog čitaooca, koje je spremno da svoje „romantične primisli” investira u dijalog sa tekstem.

Dinamika ljubavnog diskursa *Ljubavne pesme* naličje je pak navedenog ljubavnog diskursa *Mrtvog polja*. On je, da se poslužim podnaslovom Srdićeve zbirke pripovedaka, „pesma na smrt” jer biva u potpunosti lišena svoje esencije, muzike.

Stoga se *Ljubavna pesma* može čitati i kao distopični negativ „rečenice koja peva” jer je njen krajnji ishod govor „nekih snova [koji] su začutili” (Srđić 2020b: 239). Čitanje je nastupilo nakon kulminacije Kastorovog stvaralačkog putovanja, „faustovštine svakog mogućeg znanja”, koja se u svojoj biti razotkriva kao Kastorova fiksacija „na izjednačavanje onoga što stvara s onim što živi, a sve kako bi u telo planete urezao posvetu devojčici sa sferama, izvorištu, portalu, tajni ispeglanog, li-venog dvoglasja. Takva demonska motivacija učinila je da se ne štedi, moglo mu se i tako, da od tog razbacivanja sobom izvede životni i kreativni kredito” (Srđić 2020b: 237). Tako postavljen stvaralački/egzistencijalni princip nije mogao da izdrži ne-uspeh nakon ukinutog dvoglasja. Trauma *Ljubavne pesme* jeste trauma suočavanja sa stvaralačkom nemoći koja proističe iz čitanja drugog sa kim je kušana radikalna forma predavanja, zajedništva i bliskosti. Naposljetku, trauma Kastorovih „nemih snova” može se razumeti kao kazna, sledimo li mitološke konotacije koje prožimaju roman, za njegov stvaralački hibris.

O fundamentalnoj premreženosti muzike (stvaralaštva), erotizma i komunikacije kao egzistencijalnih činova (ili čina) *par excellence*, utemeljenih u korporealnosti podjednako kao i u sferi intelekta, ubedljivo svedoči Kastorov odnos prema sopstvenom telu kao jednom od ključnih govora traume u romanu:

prema svom telu Kastor je, otkad je sve začutalo, u odnosu ontološke negacije. Moje telo nisam ja, tako, ja sam se od njega razveo, s njim sam raskrstio. To je stiropor, erodira s mene, opada. Nije ničemu. Nikome. A nije tako bilo, i Kastor se uzdao u svoju telesnost koliko u svoj umetnički dar, bilo je i to da ih je usaglasio do sijamstva i hodao svetovima kao fertilni Pan. Ars amatoria. A onda se isto to, satirsko telo, nasukalo. (Srđić 2020b: 251)

Negacija telesnosti ga je vodila ka „komponovanju asistiranog telocida” (Srđić 2020b) kao konačnom iskazu tišine, ka ultimativnom ispisivanju i/li urezivanju traume želje, prazninom po praznini. Međutim, „komponovanje asistiranog telocida” takođe je i iskaz dosledne i konačne beskompromisnosti, odbijanja da se živi u svetu obesmišljenom odsustvom drugog, muzike i dijaloga, nemogućnosti takvog postojanja i „slobodi za” njeno prihvatanje. Egzistencijalnu punoću „ekstaze ljubavne pesme” može da nadomesti samo lucidnost drame „vremena neodustajanja”.

Implicitna poetika čitanja romana Srđana Srđića koja proističe iz premreženosti diskursa muzike, raz/govora i traume u konačnici se ostvaruje kao apel na čitalačku slobodu za saučestvovanje. Diskutovanje o meri saučestvovanja i njegovim reperkusijama, kao i o mogućnostima kongenijalnog čitanja, diskutovanje je o politici i etici čitanja Srđićevih romana. Nju Srđićevi romani takođe imanentno-poetički podrazumevaju, ali odgovori na njihove gerilske upade u privatnost intermedijalne temporalnosti u kojoj se odvija čitanje zavise od etike i politike samih čitalaca i, možda pre svega, njihove spremnosti da čitajući slušaju.

Literatura

- Arsenić, V. (2020). Na razvalinama sveta. U: *Satori* (s. 191–195). Kikinda: Partizanska knjiga.
- Berthes, R. (1985). Rasch. U: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* (s. 299–312). Trans. Richard Howard. Berkeley: University of California Press.
- Kacandes, I. (2001). *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LaCapra, D. (1999). Trauma, Absence, Loss. *Critical Inquiry*, 25(4), 696–727.
- Radosavljević, I. (2017). O prirodi ljudskih (ne)mogućnosti. U: Srđan Srđić, *Srebrna magla pada* (s. 255–258). Kikinda: Partizanska knjiga.
- Radosavljević, I. (2020). Kako je ljubav nemoguća. U: Srđan Srđić, *Ljubavna pesma* (s. 283–286). Kikinda: Partizanska knjiga.
- Srđić, S. (2010). *Mrtvo polje*. Beograd: Stubovi kulture.
- Srđić, S. (2017a). *Pronašao sam način da iskažem najgore iskustvo u svom životu*. <https://rs.sputnik-news.com/20171230/Srdjan-Srdic-intervju-1113993898.html> (3. 11. 2020).
- Srđić, S. (2017b). *Srebrna magla pada*. Kikinda: Partizanska knjiga.
- Srđić, S. (2020a). *Satori*. Kikinda: Partizanska knjiga.
- Srđić, S. (2020b). *Ljubavna pesma*. Kikinda: Partizanska knjiga.
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.