

Снежана САВКИЋ

Институт за књижевност и уметност

snezada@outlook.com

МЛАДА СРПСКА ПРОЗА ≠ ФОРМИЗАМ?

(„Поетика форме“ на примерима прозе
Миленка Пајића и Саве Дамјанова)

Апстракт: У студији *Форма или не о љубави* (1985) Добривоје Станојевић је, трагајући за оперативним термином који би ујединио ствараоце „младе српске прозе“, предложио да се почетак 80-их година прошлог века у српској књижевности означи као „стилска формација *формизам*“, будући да је у текстовима „младопрозаиста“, који су били супротстављени поетици „стварносне прозе“, трагајући за инвентивнијим стратегијама писања свеprisутна појачана семантизација форме, која до тада није била на тај начин присутна у српској књижевности. Иако је ова студија била један од најсистематичнијих покушаја синтетичког осмишљавања „новог прозног концепта“, и усмерена на доминантну формоцентричну поетику аутора „младе српске прозе“ (Пиштала, Дамјанова, Митровића, Басаре, Пајића, Петковића и др.), термин формизам није „заживео“ у књижевној науци, али је Станојевић прецизно оцртао поетичке константе овог прозног концепта: иронијско-пародијски стилски комплекс, метанарација / аутореференцијалност у неодвојивости од форме, противжанровско усмерење, продор фантастичког, деконструкција / деструкција симбола, фрагментарност, „тривијализација“, окретање радикализму авангардних експеримената итд. „Младопрозаисти“, будући постмодернисти („високи постмодернизам“) имали су незанемарљиву улогу у свеукупном преобликовању књижевне сцене 80-их, стога је и њихово стваралаштво битно у контексту ширих разматрања постмодернистичких поетика. Циљ овог рада јесте да на примерима ранијих текстова Саве Дамјанова (*Истраживање савршенства*) и Миленка Пајића (*Једноставни догађаји*, *Пут у Вавилон*) укаже на оне поступке и детерминанте поетике која је одредила овај прозни талас, а која је доминантно била усмерена ка

експерименту са формом, будући да су дела ових аутора релевантни одраз превирања на књижевној сцени 80-их и да су, и у садашњем тренутку, важна карика у превредновању и ревалоризацији једног тада још увек „концепта у настајању“, а данас део већ устаљене традиције.

Кључне речи: „формизам“, „млада српска проза“, поетика форме, експеримент, постмодернизам, жанр, метатекстуалност, Миленко Пајић, Сава Дамјанов

*Наша проза ће волети, памтити, проучавати наше
учитеље и вође,
а онда ће, намерно, гужвати њихове слике.
Бориће се, побеђиваће непријатеља, унутрашњег и
спољашњег,
и у свему ће видети материјал за причу.
Изградиће нове форме живота, нови тип понашања,
зачет још у делима наших учитеља,
а потом ће, намерно, изопачити прихваћена обличја.
Никада се нећемо одрећи баналних, тривијалних и малих
ствари,
јер једино ће све то остати када нас не буде више.¹*

У оквиру едиције „Пегаз“ Књижевна омладина Србије објавила је 1985. године научну студију Добривоја Станојевића *Форма или не о љубави* која је, као што то имплицира и њена поднасловна одредница (*Прилог изградњи модела прозне формације на грађи текстова „младе прозе“ с краја 70-их и почетка 80-их година*), представљала један од најсистематичнијих покушаја синтетичког осмишљавања „новог прозног концепта“ познатијег као „млада српска проза“ (даље: МСП). Као аутор једне од првих комплексних студија посвећених овом књижевном феномену,² Станојевић

¹ Из „Похвале глумима“ (*Поетички манифест младе српске прозе. Прилог феноменологији књижевне еволуције*. У: Добривоје Станојевић, *Форма или не о љубави*, Књижевна омладина Србије, 1985. 132–133.

² О самом феномену „младе српске прозе“ писали су како њени аутори, тако и критичари и значајни проучаваоци постмодернистичких тенденција у српској књижевности: Добривоје Станојевић (*Форма или не о љубави*, 1985), Михајло Пантић (*Искушења сажетости*, 1984), *Александријски синдром: есеји и критике из савремене српске и хрватске прозе*, 1987; *Александријски синдром II: огледи и критике о савременој српској прози*, 1994), Предраг Марковић („Млада српска књижевност“, 1985), Иван Негришорац („Колачи

је у исцрпном дијалогу са руским формалистима, али и полемишући с одређеним идејама загребачке школе (Флакер, Павличић, Шкреб, Франгеш...) и значајним радовима А. Јеркова, И. Негришорца и М. Пантића, предочио сопствену надградњу постојећих књижевнокритичких поимања овог прозног таласа који је у моменту изласка студије још увек био „прозни концепт у настајању“.

Подсетићемо се: након учвршћивања позиције „новостилиста“ 70-их, када су се потоња дела и валоризовала спрам књижевних остварења „прозе новог стила“, Књижевна омладина Србије („Пегаз“), Матица српска и *Књижевна реч* биле су она врата која су се отворила новој генерацији прозаиста чијом појавом је „стварносно крило српске прозе добило свог унутаргенерацијског опонента“ (Јерков 1992а: 93). Аутори ове „прозе разлике“ (Немања Митровић, Радослав Петковић, Сава Дамјанов, Миленко Пајић, Владимир Пиштало, Миодраг Вуковић, Светислав Басара и др.)³ били

постмодернистичког нонсенса: прилог истраживању обмане и савршенства“, 1989. и *Алгебра црног велосипеда: о неким поетичком одредбама младе српске прозе*, 1984), Александар Јерков („Господар прича: оглед о младој српској прози“, у оквиру студије *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*, 1992. и у предговору *Антологији српске прозе постмодерног доба – „Постмодерно доба српске прозе“*, 1992), Сава Дамјанов (*Шта то беше „млада српска проза“?: записи о „младој српској прози осамдесетих*, 1990), Ненад Шапоња (*Бедкер сумње*, 1997), Ала Татаренко (*Поетика форме у прози српског постмодернизма*, 2013), Силвија Новак Бајцар (*Мапе времена*, 2015) итд. Чињеница је да је МСП заступљена и у текстовима критичара млађих генерација, што потврђује њену ревалоризацију и реинтерпретацију у садашњем тренутку, а значајно је поменути и студију *Историја, псеудологија, фама* Маје Рогач (2010), која је и прва докторска дисертација посвећена делу неког од представника некадашњих „младопрозаиста“ – Светиславу Басари.

³ Уз велики утицај Давида Албахарија у креирању нове „поетичке мапе“ и књига Данила Киша, Борислава Пекића, Мирка Ковача и Милована Павића, које су „упоредо са *стварносовцима* понудили један другачији, готово противуречан, концепт ’новине““. Добривоје Станојевић у поменутој студији истиче да је, у опонентном односу према овом концепту, у „стварносној прози“ новина „канонизирана“ а жеља за променом сведена на понављање неколико кључних поступака, док „млада српска проза“ тежи разбијању сваког канона. Оно што Станојевић издваја као заједничку детерминанту оба прозна правца јесте „сумња у литерарни поступак“: „*Стварносна проза* своју сумњу актуализује тако што понавља поступке да би их преиспитала и продубила, док млада

су спремни да се супротставе опредељењима „новостилиста“⁴ занетих „локалном бојом“ и њиховим епигонима (в. Јерков 1992а: 92–93). Александар Јерков појаву нове генерације писаца посматра као израз „нове текстуалности“ препознајући у њиховим текстовима „наслеђе поетичких расправа шездесетих и седамдесетих претворено у дуготрајан процес самоиспитивања“ (Јерков 1992б: 33).⁵ У трагањима за новим облицима текстуалне организације МСП је одбацила линеарну континуирану нарацију активирајући конструкцијско начело у тежњи за инвентивнијом формом, затим принцип фрагментарности, метапрозни дискурс, противжанровско усмерење, иронијско-пародијски и „цивилизацијски“ стилски комплекс и друге поетичке константе које ће додатно детерминисати ову „прозу разлике“ (в. Дамјанов 1990; Татаренко 2013; Станојевић 1985), притом активно негујући и експерименталну баштину авангарде.

Свакако да је једно од свеprisутних поетичких константи међу представницима МСП била и *формоцентричност* која је Добривоју Станојевићу постала кључни импулс за писање студије *Форма или не о љубави*, у којој је трагао за оперативним термином који ће, што приближније, објединити ауторе „новог прозног таласа“. Он се супротставио термину Ивана Негришорца – „фантазмички конструктивизам“ – који, по њему, није погађао суштину „једне струје“ у оквиру „новог концепта“ и могао се односити и на дела „стварносне прозе“ или, шире гледано, на било коју прозу израженог „фантастичког обликовања“ (в. Станојевић 1985: 148). У текстовима „младопрозаиста“ уочава један другачији „рад на форми“,⁶ који није сам

српска проза напушта откривене поступке радикално сумњајући у све што прети да се на било који начин устолочи“ (Станојевић 1985: 22).

⁴ Мирослав Јосић Вишњић, Радомир Глушац, Јован Радуловић, Видосав Стевановић, Драгослав Михаиловић, Милисав Савић...

⁵ Јерков истиче и како је појава две збирке приповедака – *Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша и *Периферијски змајеви* Видосава Стевановића – била „круна прикривене поетичке расправе двају прозних токова са краја шездесетих година“ (Јерков 1992а: 81).

⁶ Поједина разграничења између „стварносне прозе“ и „младе српске прозе“ Станојевић дефинише управо на плану форме: док прва форму активира тематиком, МСП тематику активира већ самом формом (в. Исто: 23).

себи сврха већ има „наглашени симболички карактер, нову естетску садржину“ и који „проширује скалу афективних вредности приповедања“:

Форма се у овим текстовима појачано семантизује на специфичан и у нашој књижевности досад непознат начин, при чему добија одлике и значења које је собом носила традиционална фабула и реалистичка мотивација (Исто: 24).

Он предлаже да се почетак 80-их година у српској књижевности означи као зачетак „стилске формације *формизам*“, позајмљујући овај термин из пољске међуратне књижевности. Иако је веома прецизно био усмерен на доминантну „формоцентричну“ поетику која је постала „заједнички именитељ“ текстова МСП-е, познато је да овај термин није „заживео“, а о могућим разлозима његовог неприхватања писала је и Ала Татаренко у исцрпној студији посвећеној српском постмодернизму,⁷ која указује на чињеницу да су се и прозни писци и књижевни критичари ове генерације током 90-их определили за одредницу постмодернизам,⁸ иако и појам *формизам* доста јасно презентује „специфичност потраге“ (будућих) представника „друге генерације постмодерниста“:

Разлози за то могу се тражити и у тежњи младих писаца да се одреде као они који се супротстављају владајућем књижевном моделу („млада“ проза која се супротставља „старој“; проза „разлике“) и у опадању популарности теорија руске

⁷ *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник, 2013.

⁸ Татаренко износи став да ће МСП остати запамћена као „генерација која је извукла крајње консеквенце постмодерних наговештаја код Киша и Пекића, учвршћујући термин (постмодернизам) и поетику која је, уз све различитости, у већини случајева могла бити уопштена као поигравање унутар *књижевног простора*: унутар жанра, архива, библиотеке“ (Татаренко 2013: 17), али ауторка подсећа да се, и поред изразито постмодернистичких црта поетике, „младопрозаисти“ у први мах нису декларисали као постмодернисти, а као могућност оваквог „колебања“ наводи једно од поимања постмодернизма као „критичке књижевности“, које се проширило у српској науци о књижевности под утицајем П. Палавестре (в. Исто).

формалне школе. За разлику од представника претходне генерације, Данила Киша, који се у својим аутопоетичким и аутокритичким исказима често позивао на њену баштину, представници МСП теже ка савременим, по правилу западним, теоријским оријентирима. [...] Истраживање стваралаштва представника МСП и њихових књижевних претходника које се врши уз коришћење инструментаријума и терминологије формалне школе замењује се студијама у којима се оно уписује у координате структурализма, семиотике, херменеутике. Као најутицајнији (с позиције одређивања путева даљег књижевног развоја) показују се радови изграђени уз примену постмодернистичке књижевне теорије (Ролан Барт, Жак Лакан, Жан Франсоа Лиотар, Жак Дерида) (Татаренко 2013: 17).

О „формизму“ као могућем термину изјашњавали су се како писци тако и критичари. Михајло Пантић у студији *Александријски синдром* (поглавље „Закључни фрагменти“) истиче да су оба термина – и Негришорчев „фантазмички конструктивизам“ и Станојевићев „формизам“⁹ – неодогувајући и непотпуни, јер покривају „доминантни део интереса новијих српских полазника али их ни издалека не обухватају“, доводећи притом у питање и стабилност самог назива „млада српска проза“:

Термин млада српска проза никада није имао и никада неће имати апсолутну поетичку тежину. Реч је, пре свега, о дескриптивном радном појму (термину индикатору) којим се у текућој критици последњих година обележавају дела нове генерације српских прозаика са размеђе 70/80. (Pantić 1987: 239).

⁹ Добривоје Станојевић је у својој студији дао осврт управо на Пантићеву књигу *Искушења сажетости* истичући да је у датом тренутку ова књига била најцеловитији „приручник“ младе прозе, али је, истовремено, исказао и мане Пантићеве анализе ове прозне оријентације: „расправе о жанровима чине готово трећину написа посвећених МСП а да нису учиниле значајно померање према интерпретацији самих уметничких текстова“; „идеја о сажетости исказа мимоилази суштинске проблеме и више говори о особеностима нетипичних текстова“; изостављени су романи, што у једној мери „нарушава кохеренцију књиге и основних теза заснованих на испитивању граница између одредница кратке приче и дужих прозних целина [...]“; Пантић „боље оцењује него што квалификује“, истиче Станојевић.

Сава Дамјанов, један од најрадикалнијих аутора МСП са аспекта формотворних стратегија, у приказу Станојевићеве књиге отворио је питање адекватности самога термина будући да је у „својим основним литерарним конотацијама исувише широк“ да би се могао односити само на генерацију 80-их („он би, рецимо, могао у доброј мери да важи и за прозни талас који су предводили Киш, Ковач, Пекић“), а, са друге стране, поставља питање „да ли је за тзв. ’формисте’ иронијско-пародијски стилски комплекс у толикој мери релевантан, и да ли је присутна одређена неселективност (’не вредносна, већ иновацијска’) при избору текстова које Станојевић разматра“ (в. Дамјанов 2012: 107).¹⁰

Важно је напоменути да је 1985. године новосадски часопис *Поља* у сарадњи са Културним центром града организовао разговор / округли сто (*Млада српска књижевност*) о прози, поезији и критици која је била актуелна 80-их година прошлога века. Полемици су присуствовали и „младопрозаисти“ износећи сопствена мишљења о вредносним и поетичким аспектима књижевне струје којој припадају, као и о (не)хомогености поетика њихових представника и оним тачкама уједињења у мисији замене истрошених поетичких парадигми и у свеприсутној „латентној нетрпељивости“ према претходном књижевном моделу тзв. „стварносне прозе“. Овај округли сто јесте био својеврсни „субјективни прилог“ писаца-представника, на којем су, између осталог, исказали и полемичке ставове о питању употребе термина млада српска проза, фантазмички конструктивизам, поетика сажетости, формизам... Међу њима је био и Радослав Петковић: „Очигледно је да

¹⁰ У истом тексту Дамјанов је указао на чињеницу да је врло брзо започео „распад заједничког поетичког језгра“ тзв. формиста... о чему пише и у тексту „Субјективни прилог за биографију *младе српске прозе*“ истичући да у оквиру ове струје све очигледније егзистира више, често не тако блиских оријентација, тј. да „ова продукција пружа све мање истинског оправдања за најуопштеније, генералне (а ипак редукционистичке) критичарске захвате пре него што се довољно уверљиво и свестрано промисли на нивоу појединачног и парцијалног“ (Дамјанов 2012: 111). Дати текст Дамјанов исписује као „врсту опроштаја од приступа *младој српској прози* као релативно хомогеном, јединственом феномену“.

то што јесте *млада српска проза* нама, овде присутнима, није превише јасно. Овај термин један је од врло срећних термина, али и врло релативних, растегљивих.“

Нарочито се занимљивим чини текст Саве Дамјанова „Нешто **као** завршни акорди“, који започиње поднасловом „Субјективни прилог за биографију *младе српске прозе*“ а завршава се питањем последњег, у низу, подналова: „Куда иде постмодерна проза?“, чиме се, на неки начин, исписује опроштај од МСП, и отварају даља питања о судбини књижевних постмодерних струјања, уз закључак да је МСП поседовала значај „*превасходно* као оријентација“ и да је, као таква, и била много значајнија на нивоу оријентације него на нивоу конкретних остварења, са циљем (покушајем) да „*суштински*, и то *радикално*, преокрене и промени премисе уобичајених, стандардних прозних парадигми“ (Дамјанов 2012: 116).

*

Стваралачка свест о замени „истрошених“ поетичких матрица и потреба за новим „формотворним стратегијама“, у полифонији српског постмодернизма нарочито је била уочљива 80-их година прошлог века када се на књижевној сцени појављују управо аутори „младе српске прозе“. Дамјанов у тексту „Неколико теза о постмодерној српској прози“ предочава генерацијску разноликост тадашње поетичке мапе на коју су, с једне стране, млађи писци радикалније уносили „постмодернистичке ознаке“ док су, са друге стране, старији аутори „тежили остварењу синтезе постмодернистичких елемената и сопствених већ изграђених и уобличених, углавном модернистичких парадигми“ (Дамјанов 1994: 1302–1305).

У вези с тим потребно је указати на поменути студију Але Татаренко *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, у којој је ауторка, ослањајући се на доминантне тенденције „рада на форми“ писаца-постмодерниста, успоставила аутентичну периодизацију засновану на три фазе развоја српског постмодернизма: *протопостмодернизам* (период 60-их и 70-их), *високи постмодернизам* (80-их и почетком 90-их) и *пост-постмодернизам* с краја 90-их и почетком XXI века (в. Татаренко 2013: 26–37). То нас поново враћа

на добро познати термин Добривоја Станојевића, будући да Татаренко тзв. „формисте“ (С. Басару, С. Дамјанова, М. Пантића, Н. Митровића, Р. Петковића, В. Пиштала и др.) сврстава у представнике „високог постмодернизма“ прикључујући им, притом, и Милорада Павића – „писца без генерације“. На тај начин она указује на значај „формиста“ у свеукупном преобликовању књижевне сцене 80-их, инкорпорирајући њихово стваралаштво у шири контекст постмодернистичких поетика.

Иако термин *формизам* у књижевној науци никада није у потпуности прихваћен, већ је остао присутан само као термин-индикатор, Станојевић је прецизно потцртао неке од кључних поетичких детерминанти аутора МСП-е, и њихову неодвојивост од „рада на форми“: усложњавање / семантизација форме, фантастичка опсервација, поетика минимализма и сажимање, нова мотивација (наглашено ирационално, пародира се каузални принцип посматрања ствари), фрагментарност, противжанровско усмерење, доминантни стилски комплекси (поред иронијско-пародијског, битан је цивилизацијски комплекс), нарушавање постојећих наративних матрица, метатекстуалност као „демон сумње“ присутан код свих аутора, својеврсна „тривијализација“ и окретање радикализму авангардних експеримената.

У даљем тексту неке од аспеката поетике форме представити ћу на примерима раних радова двојице „младопрозаиста“ / представника „високог постмодернизма“: *Истраживање савршенства* Саве Дамјанова и *Једноставни догађаји* и *Пут у Вавилон* Миленка Пајића.

Миленко Пајић је већ својом првом књигом прича *Једноставни догађаји* (1982) објавио сопствене поетичке интенције које су се доминантно испољавале на пољу наративних и формалистичких стратегија, са свеприсутном аутореференцијалном / метапрозном корелацијом са формом, што ће остати поетичка константа и у његовим потоњим књигама, међу којима посебно ваља издвојити *Нове биографије* (1987) и *Пут у Вавилон* (1992). Управо је Албахари, говорећи о 80-им годинама прошлог века као о једном од најбурнијих периода у историји српске прозе (и то не у смислу „политичког, идеолошког или критичког

сукоба или врења“, него на основу чињенице да су „тада постмодернистички оријентисани писци достигли врхунац у својим *бурним* трагањима за новим прозним садржајима и формама“ – Албахари 2018: 166), указао на Пајића као постмодернисту „најнеповерљивијег према стварности“, а његову појаву на тадашњој књижевној сцени означио је као „долазак једног новог, особеног, препознатљивог приповедачког гласа на помоћни терен савремене српске прозе“:

На том терену „вежбали су“ они аутори који ће касније бити означени као постмодерни српски приповедачи и романијери, док су на главном терену у то време владали разноврсни српски реалисти и модернисти, од припадника тзв. „стварносне прозе“ до монументалних модерниста попут Александра Тишме и постмодерних претеча, какав је био Данило Киш“ (Албахари 2018: 165).

У сопственом трагању за једном другачијом текстуалношћу, Пајић није сакривао вишеструке утицаје који су, у мањој или већој мери, одредили његово стваралаштво:

Све претходне активности биле су веома важне. *Спрег, Студио, Билтен А, Електра, Распис...* Пређени пут узорног читаоца: Кафка, Хемингвеј, Лорка, Бекет, Бруно Шулиц, Борхес... Био сам избирљиви кустос у приватној галерији: Леонардо, Микеланђело, Бројгел, Бош, Вермер, Пикасо, Дали, Кандински, Мондријан, Ешер... Угледао се, бирао претече: Растко Петровић, Сава Шумановић, Милош Црњански, Милена Павловић Барили, Данило Киш... Упознао сам велике уметнике и видео их на делу: Јозеф Бојс, Владан Радовановић, Милорад Павић, Драган Мојовић, Влада Урошевић... Дружио се и сарађивао са савременицима: Давид Албахари [...], Михајло Пантић, Светислав Басара... Имао сам довољно читалачког стажа, пратио бројне (југословенске) листове и часописе, располагао солидним увидом у нашу и страну књижевност и уметност. [...] Највише су ми лежале лирске, ониричке, фантастичне приче, блиске поезији у прози; на ивици лирике, могле су да се читају и као прозаиде (Пајић 2018 229). [...]

Друга линија била је концептуална; просто, волео сам да сажимам и почиштавам текст, све док не дођем до чисте

идеје. Време проведено у СКЦ-у седамдесетих година, искуство са проширеним медијима (Бора Ћосић, *Mixed media*), додир са концептуалним и мултимедијалним остварењима, истраживање и експерименти (Владан Радовановић, *Verbo Voko Vizuelno*) свакако је оставило многе трагове у мојој прози (Исто, 230).¹¹

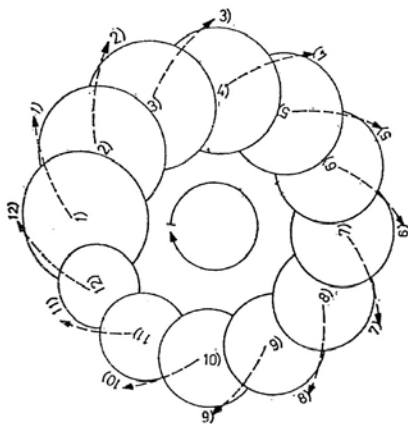
А са поносом говорио је о томе да се одувек осећао „павићевцем“, и да је управо од Павића много научио на пољу иновирања књижевне форме и третирања документа у литератури, најављујући и свој будући текст „Шта све дугујем Павићу?“

Формоцентричност Пајићеве прве књиге огледала се већ у његовом опредељењу када је у питању однос СА-ДРЖАЈ–ФОРМА где, што је типично у прози „формиста“ која тежи конструктивизму, форма причу прилагођава себи, тематика се активира формом (за разлику од „стварносне прозе“), а њена појачана семантизација често одређује и правила сижеа... На једном месту у књизи *Једноставни догађаји* Пајић исписује:

[...] долазим до закључка да је важан предуслов за добру прозу – добра композиција, а да је паралелно томе, за *необичан* прозни подухват (какав би могао бити овај који ми је на уму) – неопходна *необична* композиција. Па, добро: мада је нелогично прво знати форму, а касније наћи садржај, ипак имам један занимљив *концепт који се може, касније, употребити*: реч је о низу текстова – можда о песмама, или кратким, лирским приповеткама, о фантастичним епизодама или једноставним догађајима и слично од којих се сваки фрагмент везује звездицом за онај који следи (дакле, посредством директних

¹¹ У тексту објављеном у *Летопису Матице српске* – „Уметност је сам живот или исповест једног концептуалног уметника“, Пајић истиче један од битних догађаја који га је усмерио управо ка концептуалној уметности: „Преломни (животни) догађај за мене и за мог друга Зорана Даниловића био је одлазак на велику изложбу, на Тријенале југословенске уметности, која је постављена у Музеју савремене уметности на Ушћу (Саве у Дунав) у Београду. Била је то година 1968. (или 1969?) [...] И, шта нас је највише узбудило? Две Шејкине беле слике: *Складиште, I* и *Складиште, II*! Такви какви смо онда били (потпуно отворени и неупућени) ипак смо непогрешиво детектовали неодољиви магнетизам Леонида Шејке и Уметничке групе *Mediala*“ (Пајић 2011: 430).

веза, асоцијација или сасвим слободно) – и обратно, као у неком „претапању“ штива, затамњивању и изоштравању, које се завршава онде где је и почело (147–148).



Овако он укључује појам „необичне композиције“¹² алудирајући на „очућавање“ / „зачудност“ у теорији руске формалне школе, али уз јасно усмерење ка бегу од миметичности, ка замагљивању појавног и „фантастичким резovima“ типичним за текстове МСП; (уз дати визуелни додатак) опредељује се за „цикличност“ форме у којој се текст бартовски јавља као „мноштво које тријумфује“, без почетка и краја. Влада Урошевић је, управо осврћући се на овај аспект Пајићеве прве књиге, уочио да аутор тежи свођењу приповедачког поступка на испуњење неке апстрактне схеме:

¹² Владан Радовановић у тексту „Поводом тридесетогодишњице објављивања књиге *Једноставни догађаји* Миленка Пајића“ наводи два основна принципа организовања текста која владају овом књигом – *очућавање* и *ментализација*, при чему први доводи у везу са Борхесом, и то у односу „између иреалне фабуле и језика какав се користи за причање реалних ситуација, који треба да побуди поверење у стварносну природу догађаја“, док ментализацију дефинише као својеврсну „персонификацију приче“: прича се понаша као живо биће – „Има своје прохтеве, своје ћуди, жеље, чак и успоставља однос према писцу као према себи равном“ (Пајић 2018: 160), као што је то у примеру „Апсолутне приче“.

Теме којима се он бави и њихова реализација, просто маме да буду представљене неком геометријском формом (отвореном спиралом, затвореном кружницом...). Може се ту говорити о геометризму као есенцији приповедања (Урошевић 2018: 156).

И заиста, уколико се у обзир узму и друге књиге М. Пајића (нарочито роман *Пут у Вавилон*, о којем ће бити речи у даљем тексту), као и део преписке са Војиславом Петровићем (Пајић 2018: 185–187), очљиво је изражено одушевљење овог писца геометријском прогресијом – коју је Пајић у свом делу лудички, у сасвим експерименталном коду, повезао са циклизмом форме. Семантизација форме овде бива оваплоћена у моделу цикличне „бесконачне прозе“, у којој форма нечесто постаје носилац садржаја, а „једноставни догађаји“ преузети из репозиторијума стварносног, бивају „демиметизовани“.

Сасвим својствено „младопрозаистима“, и ова књига је, у тежњи за разбијањем жанровских стереотипа, активирала „поетику сажетости“ или, може се рећи, „приче-крхотине“, као „противжанр“ који ће уверљиво испољити иманентну логику књижевности. Настављајући се на Албахаријеву поетику „урањања у предметности“, кратка прича, сада као „текст-процес“, постаје уметнички обликована игра „још увек неоформљених жанрова, жанрова чија својства јесу игра у поступку, и поступак као игра“ (Станојевић 1985: 67). У њој „прожимање наративног и поетског није артифицијелни гег већ отелотворење нове антижанровске парадигме“ (Исто: 62). Попут Албахаријеве кратке прозе (али и прича Н. Митровића, В. Пиштала, Д. Ђоковића и др.), унутар целине уграђују се фрагменти поетског ритма,¹³ прича се ослобађа традиционалне мотивације и, уз прожетост реалистичким и фантастичким елементима, успоставља нове мотивско-симболичке везе.

¹³ У причама М. Пајића често је поигравање поступком наизменичног „кадрирања“, а Станојевић указује управо на ову особеност његових прича као функционалних „структурних резова“ којима се постиже „неухватљивост форме“, будући да смењивање и сажимање „противжанровских кадрова“ доводи до јединственог жанра: „Антижанровско збрајање модела води њиховом укидању“ (Станојевић 1985: 64).

Једноставни догађаји активирају многобројне аспекте постмодерне књижевности, попут идеје неререверзибилног читања и Ековог „отвореног дела“, тј. значајних промена у теорији рецепције, нарочито на релацији ПИСАЦ–ДЕЛО–ЧИТАЛАЦ; присутно је и „лудичко манипулисање документима“ (Јерков), визуализација као још једно средство метанарације, али од посебне важности за ову књигу свакако су активација фантастичког дискурса (посебно у домену ониричког), конструкцијско начело лавиринта,¹⁴ метатекстуалност / аутореференцијалност у корелацији са формом, и деконструкција симбола. У фантастичко-ониричком кључу границе ових текстова остају само формалне док у семантичким оквирима имамо посла са „ентропијом значења“ и изразитом дифузијом сижеа. Овде, као и у Павићевом *Хазарском речнику*, мотив сна добија структурално-формалну улогу, на пример у причи „Скица за говор картографима“:

И кад би сан с једне и јава са друге стране кренули једно другом у сусрет – увек би између њих остајало још бесконачно много „једноставних догађаја“, увек би остајало незахваћено бесконачно много елементарних честица стварности, које би пролетале, сударале се, одбијале и чиниле остала чудеса, плетући фину потку, танку – да тања не може бити, и од тога би се – у бесконачно много слојева, нагомиланих, сабијених један на други – сачинила, сама од себе, у славу случаја и срећних околности! Стварност на коју се ослањамо (никад довољно чврста, убедљива) или од које бежимо (никад довољно одлучно, далеко) (Пајић 2018: 37).

Образујући аутентични „свет симулакрума“ или својеврсне алтернативне стварности Текста, писац ће извршити деконструкцију и деструкцију традиционалних симбола (Складиште, инвентар, ђубриште, кутије, спирале, лавиринт, огледало...), а своју прозу (како то наводи М. Пантић) напојити визуелно-симболичким искуством Медиале и Леонида Шејке, и још једном потврдити мишљење

¹⁴ И Пајић је, попут Ека, Борхеса и Павића, фасциниран метатекстуалним просторима, мапама и лавиринтима, у трагању за значењима симбола света (в. Живковић 2013: 187) и одгонетању „криптограма универзума“.

Д. Албахарија да је Пајић постмодерниста „најнеповерљивији према стварности“, да је *сумња* у његовим причама постала формално и конструкцијско начело, а његова Прича, док писац записује, „прича причу“ о себи, поправља, преправља, брише, деструише (и деконструише) остварујући принцип *intention operis*.¹⁵

Сличне поетичке интенције Пајић ће реализовати и на плану „велике форме“, у свом „незавршеном роману“, како гласи поднасловна одредница књиге *Пут у Вавилон*. У улози „паратекстуалног маркера“, већ сам поднаслов романа додатно наглашава формалну мотивацију поступака, и у вези с тим може се рећи да је динамика форме (као и динамика жанра) већ унапред сугерисана „представљањем текста“ (Татаренко 2013: 119–128), најављујући дезаутоматизацију наративних матрица прозног дискурса.

У једном разговору, који је са њим водила Радмила Гикић Петровић, Пајић је дао лично објашњење подналова „незавршени роман еротичке композиције и друга искушења“, који се односио само на први део романа, јер је у њему желео да реализује један од својих идеала – „онај о отвореном делу“:

Познато је да волим да експериментишем и да истражујем, како у књижевности тако и у другим уметничким медијима. Тај процес не (до)води увек до успешног исхода, не даје очекиване резултате. Понекад је боље зауставити се, него продужити у неизвесном или у неделатном правцу. Тако сам се и ја у делу *Пут у Вавилон* на једном месту „зауставио“ и решио да га оставим отвореним, без коначно дефинисаног и исписаног краја. По Еку дело може сасвим легитимно остати без утврђеног краја, уз евентуалну сугестију да крај, по својој вољи, замисле, изведу, реализују сами читаоци (експерти, критичари итд.) (Гикић Петровић 2011: 443).

У наставку он још једном призива „*демон сумње*“ у *СВЕ(Т)* као стваралачки порив који ће га само уз помоћ језика – текста као универзума безбројних стварности – можда приближити циљу:

¹⁵ Тежња дела ка универзуму значења.

Зашто сам *Пут у Вавилон* прогласио „незавршеним романом“? Зато што тај „пут“ води у метафизику, у магију и алхемију, дакле у области које су по дефиницији недостижне. Чак и када бисмо били кадри (технолошки) да озидamo палату високу до неба, до Творца, ми још увек не знамо где да је лоцирамо, нити куда да је усмеримо, ни колико високо да градимо. Када бисмо ипак започели са градњом, Господ би нам помео језике и спречио напредак. Дакле, та кула вавилонска није уопште материјална, њена реализација налази се у домену логоса, она се „гради“ као идеја, у пољу језика (и тако се, пометњом језика, може и срушити). Трагове ове дивне замисли (досећи до Творца, пипнути небо, остварити контакт са ванземаљцима) треба поново потражити негде у дубини, у археологији језика. Зато сам ја трагао, писао књижевно дело на ту тему. Зато сам кренуо на пут у Вавилон. За сада ми и не можемо ништа друго него да „путујемо“, иако још право не знамо ни камо ни докле... (Исто: 444).

Позивајући се на поједине тумаче и креативне читаоце који су ову књигу прогласили неком врстом „библије српског постмодернизма“, Пајић признаје и да је други део романа, у којем се налазе приповетке и новеле („Љубавници леди Четерли“, „Нова кутија догађаја“, „Хиљаду и једна прича“, „Мало српско стадо“, „Лудаци у граду“, „Моја открића о ничему“) писао доста амбициозније. Сложила бих се са мишљењем М. Пантића који је у овој књизи уочио енциклопедијску варијанту александријског концепта (в. Пантић 1994: 201) стварајући управо „борхесовски роман-каталог прича“ у којем идеја приче (концепт) доминира над њеном текстуалном реализацијом.

Попут аутора *Истраживања савршенства*, ова Пајићева проза има дијалoшку природу и рађа се у процесу својеврсне „размене енергије“ с другим текстовима. Третирање света као Текста предвиђа „коегзистенцију“ различитих жанровских хибрида – резултата својеврсног жанровског „калемљења“ (в. Татаренко 2013).

Роман започиње експлицитно аутореференцијално, при том указујући на будућу редукцију, тј. постмодернистичку релативност статуса аутора и померање статуса читаоца у контексту односа *аутор-дело-читалац*.

Ја, читалац овог списка, уједно сам и његов главни јунак! [...] Касније ће се, међутим, показати да овакво решење има низ предности над оним класичним. Пре свега, елиминише се једна непоуздана и непријатна појава, наиме – појава писца. [...] Из историје књижевности познато је да су читаоци дуго и предуго били запостављени, да су чамили у сенци писца-скрибомана, да су били приморавани да исконску жеђ за лепотом и савршенством утољују на лажним зденцима, да гутају све и свашта са варљивог и вештачког „пладња уметности“ (Пајић 1992: 7).

На овај начин активира се и „павићевски“ и шире гледано постмодерни „позив“ за укључивање читаоца у сам процес креације дела, као свеприсутног чиниоца семантичких дописивања, али и наговештава јасна интенција ка експерименту са „спољашњом“ и „унутрашњом“ динамиком форме.

Тежња ка „бесконечној прози“ неухватљиве форме у појединим поглављима романа наглашена је интертекстуалним / метатекстуалним пасажима, а нарочито уметнутим „причама у/о причи“ – као у беседи Професора Теофрастуса:

[...] геометрија која није заснована на тзв. „оптималним“ решењима. На пример, они нису тражили најкраћи пут између две тачке. Него су се, с правом, одушевљавали бесконачним скупом решења, снопом бесконачно много путања, којима се могло преспојити ништавило између два ослонца. Свако би проналазио, бирао решење које му се највише свиђало и сва решења била су равноправна, добра и тачна (Пајић 1992: 14).

Поново у споју геометрије и сопствених књижевних концепата, Пајић исписује манифестно сопствени однос према трагању за новом формом, која ће са собом носити и другачије семантичке потенцијале, крећући се по тексту као по свету, сасвим својствено поетици постмодернизма. Игре садржаја и форме на појединим местима поистовећује са игром реалности са фантастичким. Он експлицитно даје осврт на процес сопственог писања истичући да су му поједини репозиторијуми стварности били потребни као „чворна места“, „кота-водиља“, прецизно дефинисана тачка нужна да што успешније „исплива из тог самонарастајућег

честара, сплета, вашара значења и могућности...“ (Исто: 21) која „засипају“ и „даве“ сваким продужењем приче. Овакви „реалистички резони“ отварају могућност формистичког продора фантастичког, и креирања независних прича, и „прича у причи“, које су носиоци самосталних семантичких аспеката романа. Фантастично се нарочито наглашава упливом мотива, симбола и интертекстуалних предлогака из домена алхемије, езотерије, спектра хемијских елемената...

Појединачна поглавља романа фигурирају као самосталне аутореференцијалне целине, или „упутства“, тј. као преиспитивање „поступака“ у формирању приче у настајању „која се управо чита“. У њима аутор преиспитује сопствену сумњу у стабилност онтолошких утемељења, али исто тако преиспитује и сопствену поетику..., најављујући даље формалне преображаје романа. Таква поглавља, не случајно, носе наслов *Међуигре*:

Хеј, колеге читаоци!“ Шта кажете на досадашњи ток овог „незавршеног“ романа? [...] Сада смо стигли до максимума прве амплитуде Пута у Вавилон. Довде „радња“ је текла непрекидно и, како-тако, логично, иако испресецана елементима фантастике, а на резонима излепљена алхемичарским, миришљавим и опојним смолама. Одавде ће се дешавања одвијати скоковито и фрагментарно. [...] Винућемо се стрмо надолу, као да падамо, на измишљени, измаштани пут у Вавилон (Исто: 25).

Он уводи визуализацију дискурса транспонујући сопствену улогу писца / читаоца у улогу „картографа“, и обликује личну, имагинарну мапу Вавилона, која је замишљена више по принципима монтаже и мозаика са циљем реализације концепта „сажимања, јединства, интеграције, али ова мапа условљава и доцнију унутрашњу реорганизацију форме, као својеврсни текстуални путоказ, или мапа читања, која ће додатно активирати интертекстуалне и метапрозне аспекте самог романа, учвршћујући концепт „међутекстовности“.

У „Причи о друштву картографа“, али и у наредним сегментима књиге отвара се и питање статуса документа као битно обележје постмодернистичке прозе, затим се нарушавају устаљене симболичке равни мотива куле и

ЛЕГЕНДА:

А — први, основни прозни слој

В — други слој, путовања

С — трећи слој, дијалози

D — четврти слој, сажимање

Е — пети слој, засад недостижан

РАСПОРЕД ФРАГМЕНАТА:

слој I ААААААА

слој II ВВВВВВ

слој III ССССС

слој IV DDDDD

слој V ЕЕЕ

слој VI FF

слој VII G

ОДАБРАНА ВАРИЈАНТА:

A₁ B₂ A₃ B₄ C₅ A₆ B₇ C₈ D₉ (E)
 A₁₀ B₁₁ C₁₂ D₁₃ A₁₄ B₁₅ C₁₆ A₁₇ B₁₈ A₁₉

замка (активирајући деконструктивне пасаже посвећене Бахтиновој теорији романа и хронотопа), где се упућује на намерно и експлицитно разбијање било каквог јединства времена и простора, у славу фрагментарности и немиметичког принципа. Инкорпорирањем сегмената књиге који не долазе из чисто књижевног спектра текстова (попут разних административних докумената, синопсиса за тв драму, математичких хипотеза, мистично-религијских и езотеријских списа итд.), затим „тривијализованих“ сегмената (процес тривијализације у делима „формиста“ добија посебну улогу), али и активирањем интертекстуалних референци усмерених на светску књижевност, концептуалну уметност, на Библију и *Приче из хиљаду и једне ноћи*, он ће додатно семантизовати форму и проширити скалу афективних вредности приповедања.

Наслов овог романа означио је можда основни концепт аутора у писању ове књиге, а то је *путовање*: путовање

кроз лавиринте Језика у изналажењу нове Форме, а такво путовање не може имати крај. Језик постаје средство да се превлада „учауреност“ форме и неисцрпни је извор нове текстуалности. Сетићемо се још једном мишљења Д. Станојевића да МСП „не трага за новим облицима него за новим смислом говора“, „не трага за језиком него у језику“... а Пајић, у испуњењу сопственог „књижевног путовања“ не жели да се његов роман икада заврши, и ту улогу препушта управо читаоцу: „Последња реченица незавршеног романа *Пут у Вавилон* могла би да гласи: ’Роман о путовању у Вавилон остаје незавршен. Правом читаоцу, наравно, то не би требало да смета. Он може увек да дочита ово дело боље него што би га записао неко непозван...’“ (Пајић 1992: 38)

У једном другом тексту о *Хазарском речнику* М. Павића и *Истраживању савршенства* С. Дамјанова указала сам на мисао Р. Барта који је између два пола – *Увода у структуралну анализу приче* и оних идеја изражених у чувеном делу *S/Z* – сасвим сигурно илустровао циљеве постструктуралистичких преокрета у рефлексјама о књижевној теорији. Један од њих несумњиво је идеја текста као „слике мноштва које тријумфује“, тј. сваког појединачног текста као теорије „неотклоњиве разлике која се враћа у бескрај“ (Буџинска & Марковски 2009: 345). Читајући сегменте књиге *S/Z*, тј. поглавља *The five codes* и *The weaving of voices*, сусрела сам се са Бартовој идејом о доминантним кодовима / гласовима (у оквиру којих се сви текстуални означитељи групишу) и, у вези с тим, са идејом „стереографских простора писања“:

[...] the convergence of the voices (of the codes) becomes writing, a stereographic space where the five codes, the five voices, intersect: the Voice of Empirics (the proairetics), the Voice of the Person (the semes), the Voice of Science (the cultural codes), the Voice of Truth (the hermeneutisms), the Voice of Symbol (Barthes 2002: 21).

Ова синтагма, која асоцира и на фотографску технику „стереографске пројекције“ (идеју бесконачне панораме у једној фотографији), може се сматрати поетичким инди-

катором у делима два српска аутора у чијим књижевним рукописима „слика мноштва које тријумфује“ постаје вишегласје у потрази за Формом (Савкић 2018б: 290).

Дамјанов, као један од најрадикалнијих представника „младе српске прозе“ (и „високог постмодернизма“) направио је смели корак у интегрисању искуства иновације, разградње и експеримената својих претходника у нову Форму – „интерактивно дело са ергодичким карактеристикама“ (А. Татаренко) формирајући сопствену „текстуалност“ у којој књижевни текст није „структура *signifeè*“ већ „галаксија *signifiants*“: „он нема почетак; повратног је карактера; до њега се може доћи кроз различите улазе од којих ниједан не треба прогласити главним...“ (Буџинска & Марковски 2009: 349). Излазећи на српску културну сцену 80-их година прошлог века, књижевној јавности је, у својој формалној екстремности и изразитој херметичности језика, представљена прва прозна књига Саве Дамјанова *Истраживање савршенства* (1983), која је манифестно указивала на стваралачку свест аутора младе српске прозе о замени „истрошених“ књижевних парадигми и потреби за новим формотворним стратегијама. *Истраживање савршенства* књига је која остварује визију свог аутора о Тексту-универзуму који ће, различитим „формотворним стратегијама“ писања, (ван/интер)жанровским експериментом, као и (интер/хипер)текстуализацијом – отворити врата стварању нове интерактивне комуникације између читаоца и текста, у којој *intentio operis*, „као потенцијална бесконачност значења, обједињује односе ауторове сугестије и читаочевог ’коауторства’“ (Живковић 2016: 45).

По речима Д. Станојевића, ова књига налазила се на фону оне књижевне парадигме на чијем челу стоји *Хазарски речник* као њен крајњи домет. У критичком перу оцењена као пример „експерименталне екстремности“ и „формално најпретенциознији стваралачки покушај“ младе српске прозе из 80-их година прошлог века (М. Пантић), или пак као „херметична парабола алхемијског трагања за истином“ (Н. Шапоња), овај роман (?) је, годину дана пре изласка *Хазарског речника*, манифестовао идеју „бесконачне прозе“, „текста-процеса“ који у заносима семантизације форме и те како антиципира доцнија истраживања хипертекста,

нелинеарног читања и концепт ергодичне књижевности Еспена Ј. Орсета. Као „експериментални роман-река“ (Д. Станојевић) и „репрезентативни пример интерактивног хетерогеног дела са ергодичким карактеристикама“ (А. Татаренко) ова књига опире се било ком облику жанровског утемељења, и може се рећи да нема коинциденције у томе што је при штампању првог издања књиге била изостављена планирана поднасловна одредница – *проза*.

У књизи је доследно спроведен и принцип фрагментарности, при чему овај поетички поступак представља манифестацију ироничног рушења „великих нарација“ и великих форми:

Ироничној ревизији подвргавају се логика жанра и правила дискурса (замена улога основног текста и коментара), фундаментални елементи спољашње и унутрашње организације текста („мрежа читања“ замењује сиже, позицију наратора – аморфна наративна свест која добија различите реализације: јаформа, миформа, безлична форма итд.) (Татаренко 2013: 101).

Александар Јерков истиче да се фрагментизација МСП-е испољава у различитим видовима између два екстрема – „минималистичког апсолута виђеног кроз Албахаријев коан као *прича без речи* и конструктивистичког апсолута какав је *неправи роман* (Јерков 1992а: 105). И сам аутор *Истраживања савршенства* потврђује визију „неправог романа“ проглашавајући га „до бола оностраним романом“.

„Коефицијент иновације“ ове књиге препознат је већ у првим критичким текстовима о „младој српској прози“, а оно што је њена неоспорна аутентичност јесу „тон религијске објаве“ и „глас пророчког казивања“, искоришћени као постмодернистички наративни оквир за приповедање истине о Праискони, о моћи Језика и деконструкцији као афирмативном гесту, тј. афирмацији симулакрума као оспоравања „оригинала и копије“, „модела и репродукције“ – као „сумрака идола“, и „постављања субверзије у свет репрезентације“ (Delez : 197). У езотеријско-алхемијском спектру симбола који са себе „збацују“ традиционалне семантичке ознаке, Дамјанов конструише мултипликовани

„магични квадрат“ као алтернативни универзум у којем се демистификују и изнова именују појмови *Космос*, *Језик*, *Симбол*, *Име* (в. Савкић 2018а).

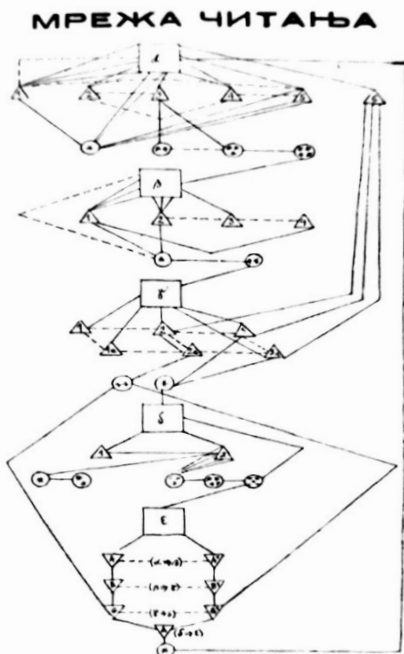
Негришорац истиче да се овај текст гради на јасном порицању „миметичке и антропоцентричне перспективе“, уз „сцијентификацију и филозофизацију језика“ и увођење лирског дискурса, при чему је јасно видљива ауторова опсесија језиком, овај пут у „сфери симболичко-мистичког и квазисцијентистичког језичког слоја“ (Negrišoraс 1989: 186), што додатно активира „отешчалост форме“ и ергодичку димензију овог дела, на шта се надовезује и А. Јерков препознајући у овом делу „борхесовски метафизички постмодернизам“ и посебно необичан статус филозофије пресократоваца јер

враћајући се космолошком периоду Античке мисли, он покушава да књижевним средствима упути на изворну мудрост схватања света. Кореспонденција са херменеутичким захватима Ничеа и Хајдегера, прихватање оне струје филозофије која у космолошком периоду види изгубљени завичај мишљења бића чини *Истраживање савршенства* тешко читљивим делом суоченим са епохалним изазовима (Jerkov 1992а: 106).

Текстуалне просторе књиге употпуњује и визуелна схема – „Мрежа читања“, која сугестивно схематски асоцира на кабалистичко дрво живота – с тим што представе 10 Сефирота и 22 Пута сада бивају замењене пуним линијама, којима су обележене везе у Тексту остварене фуснотама, док су испрекиданим обележаване оне другачије врсте. Тако читалац добија озбиљан задатак: да у сопственој потрази (ре/де)конструише поетички потез аутора и препозна његове сигнале (у кључу „ергодичке књижевности“). Да аутор успоставља визију „Апсолутне књиге“ без Почетка и Краја, показује и умеће инкорпорисања различитих формотворних стратегија. У овом случају то се манифестује визијом цикличног романа, и то у два правца: с једне стране, поглавља насловљена словима грчког алфавета формирају нераскидиво тематско и симболичко јединство тако да се ниједно од датих поглавља не може прогласити првим или последњим – свако поглавље је Алфа и Омега

универзалне Приче, док је, са друге стране, *Мрежа читања* нумерисана као „нулта страница“, што још једном потврђује идеју постојања лавиринта без средишта, идеју „самообнављања“ и поновног рађања Космоса „кроз Реч“. Оваква визија употпуњена је и присуством комплексног симбола Велике Кружнице, који представља једно од кључних семантичких упоришта приче (в. Савкић 2018а: 122).

47/0/



Када се 1983. године појавило прво издање овог романа (?), аутор је наговестио његову „хипертекстуалну природу“ и формалну „незавршеност“, најављујући још један прозни пројекат – *Речник истраживања*, који ће остварити „концепт међутекстовности“. Другачије речено, Дамјанов је антиципирао савремена тумачења „текстуалног“ и „системског“ хипертекста, која налазимо код Умберта Ека,

где се први односи на могућност нелинеарног читања и „семантичке покретљивости“, а други на општи систем свих постојећих хипертекстова (данас познат као интернет). Уколико се осврнемо и на дефиницију Руднева, који као репрезентативни пример хипертекста наводи управо речник или енциклопедију, долазимо до закључка да Дамјанов, попут књижевног мага, у време када наука о књижевности још увек није ни дефинисала овај појам, себе афирмише као антиципатора савремених токова – како у српској, тако и у светској књижевности.

А где је место ове књиге на почетку трећег миленијума? Пишући о деконструкцији као афирмативном гесту, Дерида напомиње да се живот уметничког дела заснива на следећем: преживеће само оно дело које може да рачуна на своје „стваралачко тумачење“; у супротном, оно би било само скуп празних форми и мртвих конвенција... Пред читаоцем је управо једна таква књига... књига која се никада не затвара „до краја“ и која се у контексту 21. века више неће тумачити само у оквирима у науци већ устаљених појмова хипертекста, ергодицке књижевности или пак реверзибилних читања књижевног дела. Она сопственим „метаморфним потенцијалом“ и „семантичком покретљивошћу“ – која спаја Борхесов „врт са стазама које се рачвају“ и „топос укрштања“ Итала Калвина (А. Татаренко), сада у новом формалном „руху“, у оквиру прозног пројекта *Дамјанов: Искони бЂ слово* покренутог 2018. као Изабрана проза С. Дамјанова у Издавачкој кући Агора – реактуелизује мисао аутора о неопходности „еволутивне мутације“ књижевног дела и, укључујући у сопствени текстуални универзум и споменуте „одреднице“ *Речника истраживања*, отвара путеве за нова рецепцијска упоришта. Као што сам истакла и у предговору новом Агорином издању овог романа (Савкић 2018а), тако се и сада усуђујем рећи да је *Истраживање савршенства* неправедно запостављено у рецепцијском низу Дамјановљевих прозних књига будући да је реч о „јединственом роману (?) у савременој српској књижевности, о незавршеном формалистичком пројекту који, у једној изразито мултимедијалној култури каква је култура 21. века, сасвим сигурно чека другачија рецепција“ (Савкић 2018а: 130).

Јасно је да је почетак трећег миленијума донео дигиталне библиотеке, e-book, Амазон, твистере, блогове, online доступност различитих формата, екранизације, свет видео-игара, кинематографије и т. сл., који замењују познати „додир папира“, или постају начини „доградње“ и нова интерактивна мапирања књижевног текста. Дела М. Павића већ су пронашла пут у непрегледној „магли“ техносфере. „Дамаскин“ (прича за компјутер и шестар) превазишао је границу интерактивне хипертекстуалне стратегије у условима штампаног текста, остварујући визију у којој читалац „кликом“ слободно креира сопствену причу, а *Хазарски речник* већ је добио своја мултимедијална издања, и тиме омогућио претварање рецепције у живу перцепцију дела. (Тако се, нпр., и у електронском издању Шекспирових комада читаоцима нуде виртуелне сцене из пишневог живота, костимирани јунаци, инсценације појединих одломака из самога дела...) Док читам *Истраживање савршенства*, сваки пут ми се чини да ова „халуцијантска потрага за центром лавиринта“ својом „перспективом доградње“, типичном за хипертекст, и својом формалном отвореношћу јесте савршен пример „текста-процеса“ који у 21. веку лако можемо замислити у новим формалним околностима (и то не само у електронској репродукцији штампаног текста): нпр. на филмском платну, попут оних чувених „метафизичких слојева“ А. Тарковског, у форми графичке новеле, видео-пасажа о животу писца, на компјутерском екрану који нас „кликovima“ води кроз „мрежу читања“, у видео-игрицама различитих врста: играма симулације, авантуристичким играма, Role-playing games или пак MMORPG, али мултипликовани свет Дамјановљевих јунака сасвим сигурно се може замислити и на позоришној сцени – у савременој драми идентитета“ (Савкић 2018а: 130–131).

Истраживање савршенства на више нивоа активира формоцентричност поетике МСП-е. С једне стране интертекстуални слој (овде заснован првенствено на дијалогској размени семантичког и мотивско-симболичког материјала са религијским, езотеријским алхемијским, уопште мистичним списима), што је типично за представнике „формиста“, постаје „функционално проширење метатекстуалног“, а у Станојевићевом мишљењу он може да сигнализује како позитиван тако и негативан однос према традицији „у покушају да се иронијскопародијским преобликовањем

традиционалних текстова, њиховим превредновањем, створи нови приповедачки свет“ (Станојевић 1985: 46). У вези са метатекстуалним наративом јесте и визуализација наратива, где елементи визуелног такође носе важну формалну улогу, маркирајући однос писца према проблему поетике. И у овом случају, у кључу СУМЊЕ, веза форме и аутореференцијалног је непорецива – „прича приповеда о властитој поетици или бира облик који је њој иманентан (Татаренко 2013: 167). Мишљење Александра Јеркова да је МСП у истраживању модела приповедања ишла у веома различитим правцима, али да се њено „постмодерно стање понајбоље огледало у испитивању књижевног дискурса суоченог са другим приповедним системима, са стратегијом биографије, идеологијом науке и проблемом статуса текста у тексту“ (Јерков 1992б: 34) овде се свакако може применити, будући да се у овом жанровски хибридном тексту Саве Дамјанова, који функционише као „интержанровска творевина и има интермедијалне карактеристике“, преиспитују управо дати аспекти. Попут Павићевог *Хазарског речника*, и овде су присутни и други везивни елементи који добијају формотворни карактер, па тако можемо говорити о продору фантастичког, и у вези с тим ониричког дискурса у повлашћене просторе текста, који, између осталог, бива остварив семантизацијом форме. Сава Дамјанов у тексту „Српска фантастика од средњег века до постмодерне“ истиче да лексикографска парадигма *Хазарског речника* својим предодређеним кодом интензивира алтернативна својства фантастике допуштајући бескрајне варијације унутар самог текста, при чему протоку фантастичког материјала свакако више одговара један фрагментарни, расути изражајни облик (в. Дамјанов 2004: 27), али то користи и у сопственом роману у којем „експлозија текста“ и „полифонија гласова“ обликује један алтернативни свет текстуалности који је формално испраћен изразитом фрагментарношћу која је омогућила честе „фантастичке резове“. У једном од сегмената Приче о „неухватљивим“ метаморфозама Борхесовог *Алефа*, Френк Даустер је ово дело именовао као „фантазијско искуство симултаног посматрања свих тачака простора и времена“, тј. „халуцијантска потрага за центром лавиринта“. И заиста, постоје

она дела која читаоца уведу у „фантазијско-халуцијантску вртоглавицу“, а чију природу не можемо сагледати никако другачије него у њеном сталном преображају, у доживљају бартовске „експлозије Текста“ који се при сваком новом читању опире идеји коначности, нарочито онда када постаје „амблем Суштине кроз Реч“ (в. Савкић 2018а: 119–120). Овде је реч управо о таквој књизи.

Концепт „међутекстовности“ толико је снажан у прозним делима Саве Дамјанова да се његово целокупно прозно стваралаштво и не може посматрати у изолованим структурама појединачних књига. Од *Истраживања савршенства*, преко поетичког заокрета који долази са *Колачима*, *Обманама*, *Нонсенсима*, па све до оног замишљеног *И* на крају ове поетичке формуле оживљене појавом *Итике* [...], сва прозна дела Саве Дамјанова (*Причке*, *Ремек-делца*, *Повести различне* [...], *Глосолалија*, *Историја као апокриф*, *Порно-литургија архиепископа Саве*) постала су део незавршеног Речника Апсолутне књиге чија Мрежа читања започиње управо Овде – у књизи о Потрази која никада није завршена – ни за читаоца, ни за аутора, ма из које Стварности он долазио...

Миленко Пајић увек се осећао „павићевцем“ (стога не чуди да је управо визија о неверзибилном читању, отвореном делу и роману као нелинеарној нарацији била свеprisутни пратилац његовог стваралаштва); Сава Дамјанов био је са више аспеката његов ученик... и годину дана пре изласка *Хазарског речника* активирао управо павићевски однос према концепцији романа у својој најранијој прози (антиципирајући многострука значења хипертекстуалности и ергодицке књижевности)... али то није једина „тачка пресека“ прозе ова два аутора. Повезује их заједничка мисија према књижевној уметности! – Динамика форме проистекла из жеље за променом постаје један од најважнијих генератора промена у прозном моделу, а проза С. Дамјанова и М. Пајића јесте репрезент књижевног „стања“ и односа према књижевној традицији на преласку у 21. век, која не жели да „отврдне у љуштури анахроне форме“. Како то наводи М. Пантић, „постмодернистички круг

српских прозаиста, махом формиран кроз трансформацију раног појма индикатора 'млада српска проза', чврсто је укореењен у српску језичку и духовну вертикалу“ (Пантић 1994: 129), а текстови С. Дамјанова и М. Пајића играли су и играће значајну улогу у реинтерпретацији и ревалоризацији пројеката МСП-е, како у вредносном смислу, тако и у прецизнијем исцртавању „поетичке мапе“ српског постмодернизма...

ИЗВОРИ

- Дамјанов, Сава. *Истраживање савршенства*. Зрењанин: Агора, 2018.
- Пајић, Миленко. *Пут у Вавилон: незавршени роман, еротичке композиције и друга искушења*. Београд: Просвета, 1992.
- Пајић, Миленко. *Једноставни догађаји*. Чачак: Градац, 2018.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари, Давид. „Касније“. *Једноставни догађаји*. Миленко Пајић. Чачак: Градац, 2018. 165–168.
- Barthes, Roland. *S/Z*, 2002. Преузето са: https://monoskop.org/images/d/d6/Barthes_Roland_S-Z_2002.pdf (приступљено 12. 11. 2016).
- Vižinjnska, Ana; Markovski, Mihal Pavel. *Književne teorije XX veka*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Гиќић Петровић, Радмила. „утање уопште није злато“ (разговор са Миленком Пајићем). *Летопис Матице српске*. Год. 187, књ. 487, св. 3 (март 2011). 437–457.
- Дамјанов, Сава. *Шта то беше „млада српска проза“?: записи о „младој српској прози“ осамдесетих*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1990.
- Дамјанов, Сава. „Српска фантастика од средњег века до постмодерне“. *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*. Прир. Сава Дамјанов. Нови Сад: Дневник, 2004. 5–28.
- Дамјанов, Сава. *Шта то беше српска постмодерна?*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Delez, Žil. „Platon i simulakrum“. Преузето са: <https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec-58-4/> (приступљено 11. 11. 2016).
- Живковић, Душан Р. *Отворени лавиринти: Еко и Павић*. Крагујевац: Филум, 2016.
- Jerkov, Aleksandar. „Gospodar priča (ogled o mladoj srpskoj prozi)“. *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Podgorica: Oktoih; Nikšić: Unireks; Београд: Prosveta, 1992a.

- Јерков, Александар. „Постмодерно доба српске прозе“ (предговор). *Антологија српске прозе постмодерног доба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992б. 5–61.
- Mlada srpska književnost (temat). *Polja*, 1985. Преузето са: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2017/06/Polja-312-313-44-51.compressed.pdf>
- Негришорац, Иван. „Колачи постмодернистичког нонсенса: прилог истраживању обмане и савршенства“. *Колачи, обмане, нонсенси*. Сава Дамјанов. Београд: „Филип Вишњић“, 1989.
- Пајић, Миленко. „Уметност је сам живот или исповест једног концептуалног уметника“. *Летонис Матице српске*. Год. 187, књ. 487, св. 3 (март 2011): 427–436.
- Pantić, Mihajlo. *Iskušenja sažetosti (kritička panorama kratkih prozних oblika u mlađoj srpskoj književnosti)*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
- Pantić, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*. Београд: Prosveta, 1987.
- Пантић, Михајло. *Александријски синдром II: огледи и критике о савременој српској прози*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Савкић, Снежана. „Нађох се у књизи чије је име Све(т)“ (поговор). *Истраживање савршенства*. Сава Дамјанов. Зрењанин: Агора, 2018а. 119–133.
- Савкић, Снежана. „Стереографски простори писања (*Хазарски речник и Истраживање савршенства у контексту ’формотворних’ стратегија постмодернистичке поетике*)“. *Lingua Montenegrina*. Год. XI/2, br. 22 (2018б): 289–305.
- Станојевић, Добривоје. *Форма или не о љубави*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1985.
- Татаренко, Ала. *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Урошевић, Влада. „Једноставни догађаји – тридесет година касније“. *Једноставни догађаји*. Миленко Пајић. Чачак: Градац, 2018. 154–157.
- Шапоња, Ненад. *Бедекер сумње*. Београд: Просвета, 1997.

Snežana Savkić

“YOUNG SERBIAN PROSE” ≠ “FORMISM”?
 (“Poetics of Form” on the examples of prose by Milenko Pajić
 and Sava Damjanov)

Summary

In the study *Forma ili ne o ljubavi* (1985), Dobrivoje Stanojević, searching for an operative term that would unite the creators of the so-called “Young Serbian Prose”, suggested that the beginning of the 80’s of the last century in Serbian literature be marked as “stylistic formation of *formism*”, since in the texts of the “young prose writer” the semantization of form was intensified and realized in a way that was not present in Serbian literature until the 1980s.

Although this study was one of the most systematic attempts to synthetically defines a “new prose concept”, and focused on the dominant formocentric poetics of these authors (Pištalo, Damjanov, Mitrović, Basara, Pajić, Petković, etc.), the term “formism” did not “come to life” in literature, but this does not reduce the value of Stanojević’s research because he precisely determined the poetic constants of this prose concept: ironic-parodic stylistic complex, metanarrative / self-referentiality directly related to form, anti-genre orientation, fantastic observation, deconstruction / destruction of symbols, fragmentation, “trivialization”, radicalism of avant-garde experiments, etc... and pointed out the importance of these authors in the context of poetic debates between representatives of “young Serbian prose” and “reality prose” (*stvarnosna proza*). Stanojević also pointed out the importance of these texts in context of new textuality and more inventive narrative and formal solutions. “Young prose writers” (future postmodernists) played a significant role in the overall transformation of the literary scene in the 80’s, so their work is important in the context of broader considerations of post-modernist poetics. The aim of this paper was to use the examples of earlier texts of S. Damjanov and Milenko Pajić and on their poetics show certain constants that determined this prose wave, which was predominantly based on experiment with form.

Key words: “formism”, “young Serbian prose”, poetics of form, experiment, postmodernism, genre, metatextuality, Milenko Pajić, Sava Damjanov