

потпуности зависи од њега. Неке од прича, попут „ФИ 12”, „Герда” или „Хаљина за маму 1”, изазивају различите реакције код читалачке публике, па ће тако неке изазвати немир и нервозу, док их други неће доживети тако интензивно. Због тога, књижевна рецепција *Полега њог сукњу светиа* неретко се разилази у мишљењима, сматрајући га или полетним, или песимистичним и меланхоличним делом, али, свакако, истински упечатљивим.

Софија РАКОЧЕВИЋ

РОМАН КОЈИ ГЛУМИ РОМАН

Андреа Јефтановић, *Рајна њозорница*, прев. Бојана Ковачевић Петровић
Академска књига, Нови Сад 2024

Први роман чилеанске списатељице српско-јеврејског порекла симболично се вратио на географске просторе са којих је ауторкина породица пре више деценија емигрирала, са извесним закашњењем, у издању Академске књиге и у изврсном и разиграном преводу Бојане Ковачевић Петровић. Та бројка, двадесет четири године које су протекле од првог издања *Рајне њозорнице* (*Escenario de guerra*) у Сантјагу, неодроживо је близу броју година Одисејевих лутања пре коначног повратка на његово острво. И бројни догађаји који су обележили путовања Андреа Јефтановић, најпре у Сарајево, град њеног оца, па затим и у Београд и Нови Сад, и о којима она радо проговара на представљањима свог романа, симболичка су одисејевска препознавања и враћања на Итаку, одвојену не само Атлантским океаном већ и временом довољним да стаса нова генерација која на предачку културу чува успомену само у „постсећању” (*posmemoria, postmemory*), како се тим појмом у свом теоријском раду служи ауторка. Реч је, заправо, о термину Маријане Хирш (Marianne Hirsch) који, најједноставније објашњено, представља онај однос нове генерације према успоменама, најчешће на рат и страдања, које не припадају том нараштају, већ њиховим прецима. Тако је и *Рајна њозорница* на једном од својих многих нивоа веома успело књижевно обликовање постсећања на страдања на нашем културном подручју средином и крајем двадесетог века.

Не желећи претерано да роман тумачим у контексту ауторкиног живота, јер он својим општијим смислом и не дозвољава тако уско читање, вреди ипак поменути суптилне могућности компаративног сагледавања *Рајне њозорнице* са врхунским остварењима српске књижевности. Понудићу тек пар таквих примера, уз напомену да би се, како се и остала

њена дела буду преводила, o тим значењским и формалним везама могла написати и опширнија студија. Не може се не наметнути на првом месту, када је реч о роману који у једном свом току покушава да реконструише оца и његово страдање, паралела са Кишом. Међутим, дечји глас који приповеда почетак романа, и бројни упливи лирског, роман пре доводе у везу са *Раним јадима* и романом *Бацџа, њејео* него са *Пецчаником*. Нема у *Рајној њозорници* толико опседнутости и ислеђивања колико једне оптимистичне жеље да се отац разуме и да се у крајњој линији оцу помогне како би и његова ћерка могла да разуме све оно што ју је пренатално обележило, а о чему она готово ништа не зна. Уосталом, пут истраживања је другачији: „Решавам загонетку спајајући татина питања и своја открића.” Друго компаративно читање које ми се чини оправданим јесте оно са Давидом Албахријем, овога пута не само због тематизовања оца већ и због идеје о дијаспори, о којој је у Канади промишљао писац у есејима који су (ето још једног синхронизитета) објављени такође у Академској књизи, у збирци *Дијасџора и грује сџвари*. У једном од текстова писац наслућује појављивање оног слоја књижевника који ће писати о нашем простору и о нашој култури, али не на нашем језику, јер су рођени у иностранству, које, у ствари, из њихове перспективе, и није никаква страна земља. Само појављивање романа Андреа Јефтановић на српском говорном подручју, и када не би имао књижевну вредност коју има, значио би битан датум у успостављању веза са свим слојевима и генерацијама српске дијаспоре. Због обима текста, поменућу само још занимљиву паралелу са Милорадом Павићем: док његове Хазаре историја сврби, код протагонисткиње Тамаре је историја виђена као бројка коју отац „несвесно исписује на руци на мој девети рођендан. Та бројка ме боли, толико дана је трајао рат, то су све сузе које је тата исплакао.”

И поред три наговештене паралеле, које се у једном пасусу свакако нису исцрпле, било би једноставно погрешно читати *Рајну њозорницу* изван њеног легитимног контекста, шпанског језика и чилеанске или, уопштеније, хиспаноамеричке књижевности. Сама та разлика између хазарског свраба и Тамариног бола може послужити као синегдоха разлике између двеју традиција. Наиме, хиспаноамеричка књижевност у последњих неколико деценија изградила је богату традицију приказивања насиља. Од фантастичног мешања насиља и магије до његовог готово штурог документовања, бројни писци изнашли су своје методе за обликовање ове, чини се, повлашћене теме. Андреа Јефтановић користи се, на првом месту, онеобиченим приповедачем: деветогодишњом девојчицом која кроз роман све више стасави и све више разуме, или бар препознаје, насиље око себе, а у њеној перцепцији све има тенденцију да постане насиље, односно да се о свему проговара језиком рата, који је једини могући дискурс њеног приповедања. Језик рата је њен једини прави матерњи језик, њено лингвистичко породично наследство (сетимо

се на овом месту лингвистичког термина *heritage speaker*) и она једино њиме може да говори о својој породици. Рат је, у ствари, и надјезичка структура, он је метајезик којим се и сам мајчин говор описује: „Бомбардује ме самогласницима, сугласницима, изобличеним словима који ми буњају у глави. Врисак, урлик, разлагање звукова који се развлаче у најпримитивнији језик.” Потресан је и садржај тог језика: „Силована жена, гладна беба, мушкарац стрељан у рату, човек који пада низ степенице, моја мајка која плеше са мном у дневној соби. Сви имају истоветну гримасу, једнако деформисано лице.”

Такав ефекат присутан је све време у роману. Збијеност „великих” речи, оних које треба да пробуде најједноставније ефекте у читаоцу, са посебним инсистирањем да их изговара девојчица, у њеној вешто имитираној ограниченој инфантилној синтакси, велика је списатељска замка. Наиме, у цитираној реченици с краја романа нижу се, један за другим, ужаси: силовање, глад и стрељање. Ипак, у *Рајној џозорници* нема ни баналности ни бесмисленог и јефтиног поигравања са читачевим емоцијама које би било клише. Напротив. Рат и насиље су реалност коју неселективни децји ум бележи. Они постоје у истој равни као и тај пад низ степенице, или плес мајке и ћерке. Формирана у језику насиља, свест главне јунакиње не може га се никако ослободити. Очево сећање је болно, али је подједнако болан и мајчин заборав, њена болест због које је заборавила своју најмлађу ћерку: „За мене нема места у мамином сећању.” Тематски, боље речено, роман тематизује управо породично кружење и понављање научених структура. Компликован однос са мајком, са којом не проналази „ниједну сличну црту”, подједнако ће је обележити као и прво потпуно поистовећивање са оцем који има „исто година”. Њена сестра Адела ће у игри преузети особине њене мајке; у разговорима са оцем сама ће Тамара почети да се понаша као да је она њему мајка. Тако се *Рајна џозорница* конституише и као роман о немогућности одрастања, да би ту тезу сам роман поништио Тамарином одлуком да оде на очев континент и да разуме себе како би могла да изађе из круга насиља, чиме роман постаје и један веома занимљив трансгенерацијски билдунгероман.

Сама његова форма је онеобичена већ избором приповедача и фрагментарним језиком и синтаксом. Насловна „позорница” отвара у роману широко истражено семантичко поље позоришта и приближава роман свету драмског. Сама организација романа, подела на три чина, као и на бројне сцене или чак слике, уз само постојање пролога и на самом крају представе, чини да прозни текст, који већ рачуна са контролисаним упливом лирског, не може да изнесе и силовит нанос драмског и престаје да функционише као роман, претварајући се, у недостатку бољег термина, у монолог који у последњој сцени, „Представа”, прераста у прави драмски текст, али без драмског графичког одређења. Тако реченица „Улазе

брат и сестра држећи се за руке, витки, леви, бистрог погледа” несумњиво јесте и дидаскалија и део псеудоромана. Занимљиво је да се у тој генолошкој игри ауторка одлучила да и жанровске конвенције драме не спроводе дословно, већ да их потпуно промени. Нема, разуме се, никаквог говора ни о аристотеловским, ни о другим јединствима радње. Међутим, чак и текстуалне одлике драмског текста Андреа Јефтановић преобличава. Тако је попис ликова, који стоји на почетку драме и не припада самом тексту, у *Рајној њозорници* дат на крају као једини текст који се изводи. Ликови излазе један за другим и проговарају о себи: „Ја сам Давор”, „Ја сам Тамара”, „Ја сам тата”, „Ја сам Франц”, „Ја сам стриц”, „Ја сам Адела”, „Ја сам мама”. Сам избор глумаца који излазе на коначну позорницу већ је продефиловао Тамариним романескним монологом, чиме се поставља питање о аутентичности представе. Није ли она само наставак Тамариног говора, упркос текстуалној белини која би могла да наговести промену фокализације?

Одговор се, рекао бих, крије на почетку романа. Сам „Пролог” завршава се речима: „Затим се зачује жамор иза завесе. Редитељ представе саопштава да је то био одломак, једна сцена. Пролог. Подиже се завеса, почиње представа.” Пролог је, дакле, део представе, као и попис имена. И нема ничега изван те представе. Међутим, ко је редитељ? Фрагментарна синтакса која се може приписати децем гласу још једна је текстолошка замка, јер приповедач сазрева. Она је доказ, тачније остатак, постојања још једног гласа у тексту – гласа редитеља. Те кратке реченице су његове инструкције. *Рајна њозорница* је, уз све побројано, успела у себе да integriше још један жанр. Треба приметити и да је сам наслов романа замка и да се на позорници ни у једном тренутку не одиграва рат. Он постоји у сећању и постсећању, на телевизији и у новинама, али не у непосредној близини, не пред имагинарном публиком. Рат је, дакле, иза кулиса. Оно што је најбитније у роману остало је ван њега, али је обележило и његову структуру и његове јунаке и његов језик. То ипак не значи да је роман остао „ван романа”, нити да би се прави смисао могао ишчитати из ванлитерарних околности. Никако.

Права величина *Рајне њозорнице* је у суочавању сцене са кулисом, последице са узроком, односно Тамарин окршај са прошлосту, која парадоксално и није и јесте њена. Оно што њу одређује остало је ван ње, а сам њен идентитет, по природи ствари испражњен, постаје простор за перформанс: „Ми деца смо заједно и договарамо се да глумимо једни друге. Игра замене, отеловљење друге особе која нас види, издржавање казне.” Она је, дакле, глумица која глуми саму себе – тело које пристаје да буде више особа. Након очеве смрти, она одлази као „окасни сведок ове беспомоћности” да заправо види ратну позорницу након што се тај *сјекџа* завршио. Смисао њеног путовања открива се тек на самом његовом крају: „Претпостављам да је то станица о којој је тата сањао.”

Испуњавањем очеве жеље, она и симболички прекида генерацијску бол и тек тада може да постане она сама, управо иза те кулисе, на другом континенту: „Осећам се као да никада нисам сасвим отишла оданде, да се нисам сасвим вратила овамо.” Та сцена, насловљена „Епилог путовања”, представља и епилог романа, али сцене које следе припремају роман за његово велико финале, које остаје ван њега, за представу. Редитељ је, разуме се, освешћена Тамара, која сада мора да рехабилитује и друге чланове своје повести. Да би њена прича била убедљива, она мора постојати у роману који легитимише нека виша инстанца, неименовани редитељ. Да би успела да помогне својој породици, она мора бити тај редитељ која ће им издиктирати и упутства и речи које они треба да изговоре. У роману који глуми роман, Тамара која глуми Тамару у двоstrukим играма синтетише „овде” и „онде”, како би се насиље коначно завршило. Та победа оличена је у заједничком стајању на позорници, у изнуђеном заједништву које се, док завеса у „Представи” пада, чини веома делотворним.

Лазар БУКУМИРОВИЋ

ТЕЖЕ ОД КОСТИЈУ ЖИВОТА – ЗБОРНИК ПОСВЕЋЕН СТВАРАЛАШТВУ ВАСКА ПОПЕ

Поетски светови Васка Поје, зборник, ур. Јован Делић, Матица српска, Нови Сад 2024

Зборник *Поетски светови Васка Поје*, како му име говори, имплицира да је поезија о којој је у зборнику реч несводива на један уметнички правац, широкооких домета, чији је песник творац не једног него више светова, укрштених митских и историјских равни које су каткад деперсонализоване, а каткад скројене од живог песничког меса. Пред нама је зборник – покушај рашчитавања „звездозначеве оставштине”, „лепше него свет”, а много пута и сложеније – астрономски подухват критичара и теоретичара књижевности и књижевних стваралаца, који остаје да нас подсећа на речито завештање Васка Попе, теже „него кости живота”.

Подељен је у четири целине као четири стране света или, у Попином случају, сваке од четири стране *светова* које је створио. Први део зборника говори о песниковом антологичарском раду и аутопоетичким записима, његовом самосвојном доживљају света, као и културним обрацима у његовој поезији; други део је заокупљен тематско-мотивским константама Попине поезије, док се трећи бави поезијом нашег песника у европском и контексту поезије НОБ-а, али и везом Васка Попе са позориштем и филмом, чиме се уједно отвара и последњи део зборника,