

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена М. Журић

ПОЕТИКА ПРОЗЕ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

Докторска дисертација

I

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jelena M. Žurić

THE POETICS OF THE PROSE OF VOJA  
ČOLANOVIĆ

Doctoral Dissertation

I

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Елена М. Журич

ПОЭТИКА ПРОЗЫ ВОЙИ ЧОЛАНОВИЧА

Докторская диссертация

I

Белград, 2018.

## ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

**проф. др Михајло Пантић, редовни професор**

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

**проф. др Радивоје Микић, редовни професор**

Филолошки факултет Универзитета у Београду

**проф. др Владислава Гордић, редовни професор**

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Датум одбране: \_\_\_\_\_

На подстицајима, подршци, помоћи, разумевању и стрпљењу свесрдно  
захваљујем

свом ментору, професору др Михајлу Пантићу,  
својој породици, посебно супругу Вулету Журићу,  
породици Воје Чолановића,  
колегама и пријатељима,  
а нарочито проф. др Бошку Влаховићу.

## ПОЕТИКА ПРОЗЕ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

*Сажетак:*

Предмет докторске дисертације је поетика прозе Воје Чолановића, по многим одликама специфична и репрезентативна за српску књижевност друге половине 20. века. Прозном опусу Воје Чолановића (1922–2014), који чине романи и приповетке, припада значајно место у приповедном систему српске књижевности друге половине 20. и почетка 21. века. За више од пола столећа стваралачког рада, В. Чолановић је углавном сматран *ајарџиним* писцем, а његово дело било је предмет тумачења ретких књижевних критичара. Тек од *Нинове* награде за роман *Зебња на расклајање* (1988) може се пратити нешто шире и доследније интересовање српске критике за Чолановићеву прозу. Међутим, поетика прозе Воје Чолановића није до сада била предмет обухватнијег научног разматрања, нити јој је, углавном, у књижевноисторијским текстовима и релевантним прегледима српске књижевности посвећена одговарајућа пажња. Циљ истраживања састојао се у томе да се што помнијом анализом Чолановићевих прозних остварења сагледају дometи његовог стваралаштва у контексту српске књижевности од четрдесетих година 20. века до прве деценије 21. века.

Прозни опус Воје Чолановића показује препознатљиве карактеристике које се могу посматрати као део једне доследне и самосвојне поетике – и то у контексту централних токова и мена српске књижевности, од почетка 50-их година обележених полемиком између реалиста и модерниста, одбацивањем и превазилажењем идеолошки наметнутих (соц)реалистичких образаца, и увођењем модерних књижевних проседа; а касније, педесетих и шездесетих година, означених успоном модерног српског романа и приповетке; и, најзад, од седамдесетих година наовамо у светлу појаве оних поетичких конфигурација које наговештавају и установљују постмодернизам.

Док се, на једној страни, у појединим критичким и интерпретативним текстовима доследних тумача Чолановићеве прозе не само наглашавају (поред модернистичких) постмодернистичке одлике његове поетике (уз доследно

истицање да је реч о недовољно тумаченом, „непрочитаном” аутору, о „апаратности” његове појаве), на другој се, у највећем броју релевантних књижевноисторијских прегледа и књижевнотеоријских погледа (као и у антологијама) – Воја Чолановић или и не помиње, или се, скупно побројен јавља у контексту говора о реалистичким и модерничким стремљењима српске књижевности и њених прозаиста друге половине 20. века. Истраживање је имало и тај задатак да покуша да осветли питање *ауторитетности*, и да открије и установи на који се начин поменута дискрепанција може, накнадним читањима и тумачењима, ублажити, или сасвим превазићи. Услед тога је било потребно распрострајити готово све критичке текстове у којима је проза Воје Чолановића тумачена. Ти текстови били су и инструктивни и инспиративни у покушајима да се, на једној страни, помније приступи анализирању битних елемената поетике његове прозе, а на другој, да се увиде и потенцијални разлози због којих ту прозу нису доследно пратила и адекватна тумачења.

Истраживање је показало извесне књижевноисторијске (у одређеном смислу и књижевнотеоријске) чињенице и, сходно њима, довело до дефинисања закључака у вези са тачнијим одређењем досадашњег места Чолановићеве прозе (и њене поетике) у корпусу савремене српске књижевности: 1. нема „парадигматичан” статус; 2. не сагледава се у својој укупној вредности и значају, нити се историографски прецизније бележе мјене кроз које је пролазила – од реализма, преко модернизма, до постмодернизма; 3. не прикључује се постмодерном току српске књижевности, иако му, по свим карактеристикама и вредностима, својим знатнијим делом, припада – од романа *Пустоловине по мери* (1969) до романа *Ога мањем злу* (2011).

Навођењем ширих извода из критичарских текстова о прози Воје Чолановића, као и подробним аналитичким читањем и тумачењем његових приповедака и романа у овом раду настојали смо да трасирамо и могуће линије даљих истраживања. Резултати истраживања приказани у дисертацији „Поетика прозе Воје Чолановића” формулисали су закључак да се проза Воје Чолановића највећим делом, својом вредношћу и значајем, сврстава у репрезентативне примере модерничког и постмодерничког приповедања, те да јој у складу с

тим припада сасвим диференцирано место у оквиру савремене српске књижевности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** поетика, проза, реализам, модернизам, постмодернизам, апартност, савремена српска књижевност.

**НАУЧНА ОБЛАСТ:** Српска књижевност

**УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ:** Приповедачке поетике у српској књижевности 19. и 20. века

**УДК:**



## THE POETICS OF THE PROSE OF VOJA ČOLANOVIĆ

### *Summary:*

The subject of doctoral dissertation is the poetics of the prose of Voja Čolanović, in many aspects specific and representative for the Serbian literature of the second half of the 20th century. The prose work of Voja Čolanović (1922–2014), which consists of novels and stories, belongs to the important place in the narrative system of Serbian literature of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. For more than half a century of creative work, V. Čolanović was mostly considered a writer *apart*, and his work was the subject of the interpretation of rare literary critics. Only after the NIN Award for the novel *Zebnja na rasklapanje* (*Dismantle anxiety*, 1988) a wider and more consistent interest of the Serbian criticism for Čolanović's prose can be seen. However, the poetics of prose by Voja Čolanović has not been the subject of more extensive scientific research so far, nor has it been given adequate attention in literary-historical texts and relevant reviews of Serbian literature. The aim of the research was to examine the scope of his work in the context of Serbian literature from the 1940s until the first decade of the 21<sup>st</sup> as much as possible by analyzing Čolanović's prose works.

The prose opus of Voja Čolanović shows recognizable characteristics that can be seen as part of a consistent and self-evident poetics – in the context of the central course and phases of Serbian literature, from the beginning of the 1950s marked by polemics between realists and modernists, by rejecting and surpassing ideologically imposed socrealistic patterns, and by the introduction of modern literary procedure; and later, in the fifties and sixties, marked by the rise of a modern Serbian novel and story; and, finally, from the seventies, we are in the period of those poetic configurations that suggest and establish postmodernism.

While, on the one hand, in some critical and interpretative texts of the consistent interpreters of Čolanović's prose there are not only emphasized (in addition to modernist) postmodern features of his poetics (with a consistent emphasis that this is an insufficiently interpreted, "unread" author, about the "apartness" of his appearance), on the other, in most of the relevant literary reviews and literary theoretical views (as well as in anthologies) – Voja Čolanović is either not mentioned, or is, commonly appeared

in the context of speech about realistic and modernistic aspirations of Serbian literature and its prose writers from the second half of the 20th century. The research also had the task of trying to shed the light on the question of the *apartness*, and to discover and determine how the said discrepancy can be mitigated, or completely overcome, by subsequent readings and interpretations. As a result, it was necessary to distribute almost all critical texts in which the prose of Voja Čolanović was interpreted. These texts were both instructive and inspirational in attempts to, on one hand, more closely approach the analysis of the essential elements of the poetics of his prose, and on the other, to understand the potential reasons why this prose was not consistently followed by adequate interpretations.

The research has shown certain literary historiographic (in a certain sense, literary theoretical) facts and, according to them, led to the definition of conclusions regarding the more precise determination of the current position of Čolanović's prose (and its poetics) in the corpus of contemporary Serbian literature: 1. there is no "paradigmatic" status; 2. it is not perceived in its total value and significance, nor does it historiographically accurately record the points through which it passed – from realism, through modernism to postmodernism; 3. he does not join the post-modern course of Serbian literature, although he, according to all characteristics and values, with his considerable work, belongs – from the novel *Pustolovine po meri* (*Custom adventure*, 1969) to the novel *Oda manjem zlu* (*Ode to Less Evil*, 2011).

By listing the broader excerpts from the critical texts about the prose of Voja Čolanović, as well as by the detailed analytical reading and interpretation of his stories and novels in this paper, we were trying to trace the possible lines of further research. The results of the research presented in the dissertation "Poetics of the prose of Voja Čolanović" formulated the conclusion that Voja Čolanović's prose, by its value and significance, is ranked in representative examples of modernist and postmodernist narrative, and that accordingly it belongs to a completely differentiated place within the contemporary Serbian literature.

**KEY WORDS:** poetics, prose, realism, modernism, postmodernism, apartness, contemporary Serbian literature.

**SCIENTIFIC FIELD:** Serbian literature

**NARROWER SCIENTIFIC FIELD:** Narrative poetics in the Serbian literature of the 19th and 20th century

**UDC:**

## САДРЖАЈ

Сажетак

Abstrakt

**1. УВОД** ..... 1

### **2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР**

2.1. Стил. Поетика. Аутопоетика ..... 6

2.2. Проблем књижевне истине: од Хакслијеве *пошћуне истине* до *естетске истине* ..... 12

2.3. Игра фикције и истине ..... 26

2.4. Концепт *реалности* и концепт *субјекта* ..... 32

2.5. Проблем поетичког одређења односа *модернизма* и *постмодернизма* ..... 33

### **3. КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ**

3.1. Биографски и социокултурни контекст ..... 49

3.2. Проза Воје Чолановића у књижевноисторијским прегледима

3.2.1. Реалистичке и модернистичке одлике ..... 78

3.2.2. Постмодернистичке одлике ..... 91

### **4. ПОЕТИКА ПРОЗЕ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА: ОД РЕАЛИЗМА ДО (ПОСТ)ПОСТМОДЕРНИЗМА**

4.1. ЧЕТРДЕСЕТЕ: У знаку *реализма* ..... 99

4.1.1. Ране приповетке ..... 99

4.1.2. Дневнички записи ..... 112

4.2. ПЕДЕСЕТЕ: Други *модернизам*. Између *реалиста* и *модерниста* ..... 121

4.2.1. ОСЕДЛАТИ МЕЋАВУ (1958)

4.2.1.А. Уобличавање критичарских судова и проблем поетичке контекстуализације ..... 126

4.2.1.Б. Базични приповедни елементи и примарне поетичке особености ..... 131

4.2.1.1. „Биљка ружна и неугледна” ..... 135

4.2.1.2. „Бријање” ..... 140

4.2.1.3. „Чудо се дешава у мраку”	144
4.2.1.4. „Тек овлаш за рукав”	147
4.2.1.5. „Гваш”	152
4.2.1.6. „Валижа”	156
4.2.1.7. „Врата без посетнице”	161
4.2.1.8. „Незгода”	164
4.2.1.9. „Владалац”	168
4.2.1.10. „Ванчулни опажај”	173
4.2.1.11. „Море података”	180
4.2.1.12. „Excelsior”	187
4.2.2. „Злодуси свачијег кутка” (1958)	191
4.2.3. „Последња прилика” (1958)	209
4.3. ШЕЗДЕСЕТЕ: Од <i>модернизма</i> ка <i>постмодернизму</i>	
4.3.1. ДРУГА ПОЛОВИНА НЕБА (1963)	
4.3.1.1. Књижевноисторијски прегледи	215
4.3.1.2. Критичка рецепција: „неуспели покушај романа с тезом”	219
4.3.1.3. <i>Модернисџички роман: ратни портрет уметника у младости</i>	224
4.3.2. „Ерос и Танатос” (1964)	243
4.3.3. „Мирис промашаја” (1964)	250
4.3.4. ПУСТОЛОВИНА ПО МЕРИ (1969)	
4.3.4.1. Књижевнокритичка рецепција: „реалистички роман, пример новог савременог градског романа”	255
4.3.4.2. <i>Постмодернисџички роман: функција самообнажујућег приповедања (метафикције) у роману <i>Пустоловина по мери</i> ...</i>	262
4.4. СЕДАМДЕСЕТЕ: У знаку <i>постмодернизма</i>	
4.4.1. ТЕЛОХРАНИТЕЉ (1971)	
4.4.1.1. Књижевноисторијски контекст, критичка рецепција: „изван граница наше књижевне традиције”	303
4.4.1.2. <i>Телохраниџељ</i> – роман без кључа или деконструкција жанра	313

4.5. ОСАМДЕСЕТЕ: <i>Модернизам/постмодернизам</i>	
4.5.1. ЛЕВИ ДЛАН, ДЕСНИ ДЛАН (1981)	
4.5.1.1. Књижевноисторијски контекст, критичка рецепција: „гранична ситуација”	343
4.5.1.2. Архетипски образац: <i>о лојорском искуству</i>	364
4.5.2. МИРИС ПРОМАШАЈА (1983)	
4.5.2.1. Критичка рецепција: доследност и „изузетни модернитет”	387
4.5.2.2. <i>Начело неизвесности</i> или: проблем времена	395
4.5.2.2.1. „Начело неизвесности” (1981)	399
4.5.2.2.2. „Another Brick in the Wall” (1981)	409
4.5.2.2.3. „Крава на отоману” (1982)	425
4.5.3. ЗЕБЊА НА РАСКЛАПАЊЕ (1987)	
4.5.3.1. Прикази и критике: од афирмације до негације	435
4.5.3.2. Роман на расклапање: <i>бурлескна трагедија</i>	472
4.6. ДЕВЕДЕСЕТЕ: „Високи <i>постмодернизам</i> ” и српска проза у транзицији	507
4.6.1. ОСМЕХ ИЗ ЦРНЕ КУТИЈЕ (1993)	
4.6.1.1. Критичка рецепција: „покушај да се озбиљно измени граматика приповедања”	513
4.6.1.2. <i>Постмодернистичко приповедање</i> и смрт у четири годишња доба	521
4.6.1.2.1. „Моира”	521
4.6.1.2.2. „Природан одговор”	527
4.6.1.2.3. „Шапат истих разлика”	543
4.6.1.2.4. „Увек Ваш, Тројански Коњ”	553
4.6.2. ЦЕПНА КОБ (1996)	
4.6.2.1. Критичка рецепција: „радикални експеримент”	563
4.6.2.2. <i>Хипермифафикција</i> у роману <i>Цейна коб</i>	576
4.7. ПРВА ДЕЦЕНИЈА XXI ВЕКА: „После” <i>постмодернизма</i>	603
4.7.1. ЛАВОВСКИ ДЕО НИЧЕГА (2002)	
4.7.1.1. Критичка рецепција: „три приповетке или роман”	603
4.7.1.2. <i>Истраживање прадоживљаја</i> и метафикција у роману <i>Лавовски део ничега</i>	617
4.7.2. „Non testatum” (2002)	646

4.7.3. НАЧЕЛО НЕИЗВЕСНОСТИ (2003) .....	660
4.7.3.1. „Опште место” .....	663
4.7.4. ОДА МАЊЕМ ЗЛУ (2011)	
4.7.4.1. Критичка рецепција: „љубавни роман” или „поигравање с романескним конвенцијама” .....	675
4.7.4.2. Две верзије романа .....	688
4.7.4.3. „Поетички асиметричан еротски диптих” .....	699
4.7.4.4. Природа и функција коментара .....	717
4.7.4.4.1. <i>Начело неизвесности</i> – позиција приповедача .....	721
4.7.4.4.2. Примарне језичко-стилске одлике .....	727
4.7.4.5. Интермедијалност – роман и други медији .....	746
4.7.4.6. О наслову романа и његовом значењу .....	748
4.7.4.7. Енциклопедијски модус или максималистички роман ...	759
<b>5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА .....</b>	<b>767</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА</b>	
Извори .....	776
Радови о прози Воје Чолановића .....	780
Теоријска литература, други извори и речници .....	787
<b>БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ .....</b>	<b>799</b>

Распоред табела у раду:

Табела 1: Листа модернистичких и постмодернистичких одлика према Ихабу Хасану (38–39)

Табела 2: Једанаест одлика постмодернизма према Ихабу Хасану (41)

Табела 3: Преглед релевантнијих прозних остварења објављених 50-их година начињена према Ј. Деретићу и Н. Петковићу (125)

Табела 4: Преглед приповедака заступљених у Чолановићевим збиркама (132)

Табела 5: Наслови објављени у књизи изабраних приповедака В. Ч. (132)

Табела 6: Српска проза 1960–1970. (215)

Табела 7: Српска проза 1970–1980. (303)

Табела 8: Српска проза 1980–1990. (347–348)

Табела 9: Српска проза 1990–1999. (511–513)

Табела 10: Конститутивни елементи романа ППМ и ОМЗ (703–704)

## 1. УВОД

Прозном опусу Воје Чолановића (1922–2014), који чине романи и приповетке, припада значајно место у приповедном систему српске књижевности друге половине 20. столећа. За више од пола века стваралачког рада Чолановић је углавном сматран *аџарџиним* писцем, а његово дело било је предмет тумачења ретких књижевних критичара. Тек од *Нинове* награде за роман *Зебња на расклапање* (1988) може се пратити нешто шире и доследније интересовање српске критике за Чолановићеву прозу. Међутим, поетика Воје Чолановића није до сада била предмет обухватнијег научног разматрања, нити јој је, углавном, у књижевноисторијским текстовима и релевантним прегледима српске књижевности посвећена одговарајућа пажња. Циљ истраживања садржан је у томе да се што помнијом анализом Чолановићевих прозних остварења сагледају дometи његовог стваралаштва у контексту српске књижевности од четрдесетих година 20. века до прве деценије 21. века.

Проза Воје Чолановића јавља се у српској књижевности средином 20. века, и све до прве деценије 21. века показује препознатљиве карактеристике које се могу посматрати као део једне доследне и самосвојне поетике – и то у контексту централних токова тада актуелне промене српске књижевности, од почетка 50-их година обележене полемиком између реалиста и модерниста, одбацивањем и превазилажењем идеолошки наметнутих (соц)реалистичких образаца, и увођењем модерних књижевних проседа; а касније, током педесетих и током шездесетих, обележеног успоном модерног српског романа и приповетке; и, најзад, од седамдесетих година наовамо до појаве оних поетичких конфигурација које наговештавају и установљују постмодернизам.

У критици је појам (одређење) *постмодернистички* почео да се везује за Чолановићеву прозу тек после *Нинове* награде за роман *Зебња на расклапање* (1987), премда се на сличан начин могло говорити већ после романа *Пустоловина по мери* (1969). Међутим, тек је осамдесетих година постмодернизам почео значајније да се диференцира, како у тадашњој српској прози тако и у пратећој критици. Захваљујући постмодернистичким писцима млађе генерације који су



уједно били и критичари, као и појединим критичарима претходних генерација, Чолановићева проза је постепено добијала одговарајућа тумачења и њима сагласна вредновања. Роман *Зебња на расклањање* постао је граничник у историји критичарске рецепције Чолановићевог прозног стваралаштва: пре *Зебње* – нередовна, непотпуна, (често) недовољно компетентна и, после *Зебње* – (углавном) редовна и (најчешће) компетентна.

Значајнија критичарска вредновања прозе Воје Чолановића, од његове прве књиге, збирке приповедака *Оседлајти међаву* (1958), до последње, романа *Ога мањем злу* (2011), у првом реду листом истичу склоност писца према специфичном виду хумора и ироније. Захваљујући тим особинама, Чолановићево дело обогађује српску књижевност управо оним елементима за које би се могло рећи како су у њој колико значајни толико и ретки. У Чолановићевој прози је заступљен једноставни мисаони образац према којем приказ људске стварности није у потпуности дат ако у њему истовремено не егзистирају узвишено и тривијално, трагично и комично, у пољу често обележеном драматичним односом између ероса и танатоса. Та визура, позната још у најстаријој књижевности, а прихватана или одбацивана у каснијим епохама, уграђена је у темеље (пост)модерног приповедања. За писца модерног сензибилитета, какав је Воја Чолановић, та иста визура представља суштинску одредницу целокупне његове прозе, посебно романа.

Но, то је тек само један препознатљиви елемент Чолановићеве поетике, који је не одређује у оптималној мери. Истраживање поетике прозе Воје Чолановића нужно је морало ићи у правцу откривања и дефинисања њених битних, конститутивних црта и поетичких константи: од одређивања хронотопа, доминантних особина књижевних јунака, социо-историјских и културних реалема и идејних слојева, до стратегија приповедања и језичкостилских својстава. Посебна пажња посвећена је дефинисању природе хумора и ироније, језичкој имагинацији, асоцијативности, функцији коментара, као и трајном пишчевом опредељењу за парадокс, што се огледа у избору наслова, имена јунака, приповедних ситуација и у језичком обликовању наратива.

Нужно је, сагласно реченом, било отварање и питање односа поетике и истине, *есџејске истине* у контексту постмодернистичке књижевности – у којој

се, подривањем аутентизације, у експерименталном истраживању форми, деконструишу миметички наративи, и предност даје пре брехтовском него аристотеловском моделу. Чолановићева проза, као репрезентативан, уметнички остварен пример таквог опредељења, показује како се и подривањем аутентизације и радикалном деконструкцијом миметичких наратива могу стварати нова, друкчија, не само корозивна значења. Подривањем аутентизације, дакле, подрива се и сама миметичка доктрина и, сходно томе, готово онемогућује миметичко читање, и свођење књижевноуметничког дела на искључивост одређења да ли је оно *истииниџо* или *неистииниџо*. Чолановићева проза, а посебно романи, нуди читаоцу *креативну истиину констџрукције*, али га при томе не лишава и могућности долажења до чињеничне и парадигматске истине: препознавања (и сазнавања) времена, места и света чији је и он сâм део, у ком може да се пита о истини, смислу и значењу.

Аутореференцијалност, цитатност и интертекстуалност (најфреквентнија обележја постмодерне прозе) заузимају доминантно место у Чолановићевој поезици, те им је – као сврсисходним елементима којима се гради виши значењски слој дела – посвећена посебна пажња. Посредством функционално одабраних стратегија приповедања, хумор и иронија налазили су подесан језички израз у Чолановићевим приповеткама и романима: у поетско функционалној и ефектној употреби *лудичкоџ* потенцијала језика – у језичким играма и каламбурима, у стварању и обликовању фигура хармоничног противуречја (оксиморона, антитеза и парадокса) више него неких других стилских средстава (тропа, на пример); у стварању карактеристичних индивидуализама (оказионализама и потенцијалних речи); у настојању да се и графички делује на рецепцију текста – не само уметањем (стриполиких) цртежа, знакова, натписа и репродукција, већ и (псеудо)документаристичких текстова.

Резултати истраживања водили су ка осветљавању и контекстуализацији многих, ако не и свих битних саставница Чолановићеве поезике, праћени одговарајућим просуђивањем естетских вредности, односно релевантности у контексту српске књижевности, превасходно прозе.

Коначно, истраживање је у основи замишљено као (монографска) студија која би требало да пружи увид у поезику прозе Воје Чолановића, односно – да

заснује свеобухватније тумачење његовог прозног опуса који се развијао више од пола века, аналитички сагледа његове досадашње рецепције, те да понуди нове закључке о вредности и месту које тој поетици по значају припада у проучавању савремене српске књижевности.

Студија је организована у више поглавља, са одговарајућим, посебно насловљеним потпоглављима. У првом делу су дефинисане књижевнотеоријске поставке за промишљање одређења књижевне поетике и, у оквиру тога поетике постмодернизма/постмодернистичких поетикâ. Преглед књижевног деловања Воје Чолановића подразумева говор о социокултурном и књижевном контексту у којем се оно одвијало. Неопходан је био и осврт на досадашњу рецепцију Чолановићеве прозе у српској критици и књижевноисторијским прегледима, уз навођење поетичких својстава његове прозе која су се временом издвојила и усталила у критичким читањима. Предлозима одговора на кључна проблемска питања настојали смо и да оцртамо главне координате Чолановићеве поетике, на шта се касније позивамо, синтетично, и у закључку. Средишњи део посвећен је анализи Чолановићевих дела (романа и сваке приповетке понаособ): до потпуније слике о томе шта чини поетику прозе Воје Чолановића долазили смо тумачењем сваког појединачног дела – ради прегледности излагања, хронолошким редом. У оквиру тога неопходно је било систематизовање и коментарисање и пишчевих (ауто)поетичких исказа и записа, било да су они део метафикционалних стратегија (аутореференцијални) или представљају одговоре на директна питања постављена у интервјуима, уз стално поређење експлицитности и имплицитности изнетих поетичких ставова. Посебна пажња посвећена је анализи језичкостилских карактеристика Чолановићеве прозе и то са становишта лингвостилистике и лексикологије, будући да се најпре на том, својеврсном микроплану, огледају и уочавају темељне пишчеве поетичке поставке. У завршом делу рада сумиране су поетичке карактеристике из ране и касне фазе стваралачког деловања аутора, као што је понуђен и синтетични одговор на питања постављана и анализирана на почетку и током интерпретативне процедуре.

Поетичка анализа књижевног опуса Воје Чолановића условила је и научно-методолошки плурализам, не само услед опсега пишчевог књижевног стваралаштва него и с обзиром на периоде у којима се оно одвијало. Поред

књижевноисториографског приступа и културноисторијских разматрања – тумачење, интерпретација и анализе (појединачне и компаративне) усаглашени су са аспектима које омогућавају наратолошки, структуралистички и постструктуралистички књижевнотеоријски приступи.

## 2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

Критичка алатка не треба да постоји пре анализе.  
Путеви приступа су исто толико слободни и разноврсни  
колико то може да буде пишчево замишљање.  
Жан Русе

### 2.1. Стил, поетика, аутопоетика

Постоји неколико кључних књижевнотеоријских одредница неопходних за сврсисходније и ефикасније представљање одређених претпоставки у тумачењу поетике прозе Воје Чолановића и за касније извођење евентуалних закључака. Једна од њих односи се, наиме, на питања стила и/или језика најчешће одређиваних као битних елемената сваке индивидуалне (иманентне) поетике. За тумачење поетике прозе Воје Чолановића најподеснијим се чини оно одређење појма *стила* које је дао Умберто Еко, тим пре што је оно најприближније и Чолановићевом схватању тог појма. Наиме, на трагу Прустове идеје, у есеју *О стилу* Умберто Еко објашњава стил као сваку стратегију семиозе захваљујући којој се дело конституише, и помоћу чега се представља одређени поглед на свет. Стил је видљив у свим нивоима текста, и не треба да се везује само за специфичну употребу језика. Он се остварује и посебним начином распоређивања наративних структура, грађењем ликова и артикулисањем гледишта (Еко 2002: 150–166). Еково одређење *стила* се, према томе, може посматрати и као нешто шире дефинисање појма *поетика* које налазимо код Цветана Тодорова, где се тај термин примењује на „избор који чини аутор између свих књижевних могућности (у области тематике, композиције, стила, итд.)”<sup>1</sup>

Dakle, jezik dolazi pre Književnosti. Stil je gotovo izvan nje: iz piščevog tela i njegove prošlosti rađaju se slike, način izražavanja, rečnik, i postaju malo-pomalo pravi automatizmi njegove umetnosti. Tako se pod imenom *stila* stvara jedan samosvojni

---

<sup>1</sup> Појам *поетика*, према Цветану Тодорову, има троструко значење: „Термин *poetika*, како нам је пренет традицијом, означава, прво, сваку унутарњу теорију књижевности. Нјиме се, затим, означава и избор одређених могућности у књижевном стваралаштву (у области тематике, композиције, стила, итд.) који је извршио један аутор: критичар, тако, може говорити о ’Igoovoj poetici’. Најзад, поетиком се могу називати нормативни кодови изграђени унутар једне књижевне школе, skupovi pravila čija se primena smatra obaveznom” (Todorov 2000: 41).

jezik uronjen isključivo u ličnu i zapretenu mitologiju autora, u onu hipofiziku govora gde se obrazuje prva sprega reči i stvari, gde se jednom zauvek smeštaju velike verbalne teme njegove egzistencije (prema: Bart 1979: 38).

По свему судећи, и сам Барт у то време термин *écriture* користи у значењу термина *стил*.

Наведеном Тодоровљево (иначе многоцитираном) терминолошком одређењу треба додати допринос који је, у теоријском разматрању и дефинисању појма *поетика* у српској књижевности дао Новица Петковић у тексту „Поетика српске књижевности: предмет и сврха проучавања”, са битном дистинкцијом коју уводи за потребе интерпретације и књижевнотеоријског и критичког дискурса: *теоријска* и *иманентна* поетика, и *имплицитна* и *експлицитна* поетика. Наиме, Петковић истиче да „разлучивање поетике на *теоријску* и *иманентну* – где је прва везана за научну дисциплину, друга за њен предмет” – није ни необична ни проблематична (Петковић 2006: 44). Међутим, он истовремено подвлачи да проблематично управо може бити везивање придева *иманентна* уз поетику, и то не само по себи него по томе што може (у рецепцији неких књижевних стручњака) имати конотацију са („одвећ разглашеним”) иманентним приступом књижевном делу:

Кад се овај приступ доктринарно изолује и стави насупрот спољашњег, приговара му се што у књижевном делу види искључиво фиксирани, обично трагички запечаћени текст, при чему опадају и две, као што знамо, значајне димензије дела: једна везана за аутора, друга за читаоца. И да би се оваква конотација избегла, свеједно да ли је оправдана или не, место иманентне поетике може се предложити назив *имплицитна*. Несрећа је, или баш срећа, са овим последњим називом што је он неопходан за једну такође значајну разлику. Ако, наиме, теоријску поетику потиснемо из књижевности у науку о књижевности, где јој је и место, онда иманентна остаје као целовит предмет наших поетичких изучавања. Иманентна је она, да поновимо, просто зато што постоји унутар књижевности, у текстовима које сматрамо књижевним, а не научним. Али и у књижевним текстовима једног писца или групе писаца, жанровски врло различним, налазимо места где се експлицитно описује сопствена поетика, што није исто и што се понекад налази у доста сложеним односима са имплицитном поетиком. Ето отуда

и потреба да се, прво, од теоријске поетике одвоји *иманентна*, па да се онда у проучавању самих књижевних текстова разликује пишчева *експлицитна* од његове *имплицитне* поетике (Петковић 2006: 45).

У аналитичком тумачењу поетике прозе Воје Чолановића (*иманентне* поетике) настојаћемо да издвојимо и њене експлицитно дате координате (*експлицитна* поетика: „места где се експлицитно описује сопствена поетика”) и њен имплицитни слој (*имплицитна* поетика: где се та поетика саопштава посредно). Тиме долазимо и до појма *аутопоетика* – који је од посебног значаја приликом тумачења дела *поетички самосвесних аутора*, у које се В. Чолановић несумњиво сврстава.

У вези с тим упутно је подсетити на закључке које о томе даје Станиша Тутњевић у својој књизи *Поетичка и поетолошка истраживања*:

Као трајна и константна категорија теорија у начелу увијек подразумијева ужи, унутрашњи аспект проучавања и тумачења књижевног дјела, који се заснива на особинама садржаним у самом дјелу. Отуд је и разумљиво да се књижевнотеоријска схватања готово искључиво усмјеравају према што дубљим слојевима дјела. У вези с тим су и настојања да се покуша утврдити унутрашња, иманентна, односно имплицитна поетика за тумачење неког дјела, аутора, књижевне епохе, па и читаве књижевности (Тутњевић 2007: 9).

Тутњевић истиче да се „на истом регистру појмова среће [се] и појам *аутопоетика*” а објашњава га служећи се терминолошким одређењем које је понудио Игор Перишић, наиме да аутопоетика „не обухвата све поетичке особине текста које би се могле ишчитати преко иманентне поетике, него само оне које дело пројектује само на себе. Аутопоетика је *напашенија* од иманентне поетике иако су обе присутне у тексту” (Перишић 2005: 623).

Један од (ретких) експлицитних аутопоетичких Чолановићевих исказа везује се и за питање поетичких сврставања и за дефиницију стила:

Тачно је да, приповедајући, не презам од тога да, кад затреба, ставим тричаво уз узвишено, љупко уз огавно, смешно уз достојанствено. Али то ваљда чини и сам живот. Наравно да посреди није никаква постмодерна досетка, њоме се и Хомер

сербез служио. Ослањам се, као и моја сабраћа по перу, на све што може учинити да једна прича зазвучи *hic et nunc* истинито и убедљиво. Отуда ме веома занима површина као гримаса, а комедија не само као апсурд него и као прецизна представа. Отуда и оно што пишем пародира само себе. Но, немојмо ни то приписивати постмодерни: сетимо се само Жидових *Ковача лажној новца* (1925) или Гомбровичевог *Фердигуркеа* (1937). Све у свему, реч је о стилу, чији је средишњи проблем, одувек – како навести читаоца да осети и доживи посебност наше емоције. О томе је, дакако, најбоље ћутати јер стил није никакво и з д в о ј - љ и в о својство оног што се пише: оно је само то писање.<sup>2</sup>

Према томе, Чолановићева тврдња како *стил није никакво и з д в о ј љ и в о својство оног што се пише: оно је само то писање* најближа је Ековом погледу на исто питање.

ОвOME треба додати још једно инструктивно Тодоровљево одређење, као проблемску поставку – оно које се односи на *иманентно* читање: „[...] два читања једне књиге никада нису истоветна. Док читамо, упуштамо се у пасивно писање; тексту који читамо додајемо оно што у њему желимо да нађемо, или из њега изостављамо оно што у њему не желимо да нађемо; чим постоји читалац, читање више није иманентно” (Тодоров 2000: 10). Тиме долазимо до проблематизовања питања „објективног суда” и поузданости/целисходности естетичког вредновања, чиме залазимо у област теорије рецепције, којом се на овом месту нећемо посебно бавити. Укључићемо део рецепционистичких схватања касније, у аналитичком делу рада.

Додајмо само тачно запажање Жана Русеа о томе како „[Н]и аутор ни критичар не знају унапред шта ће наћи на крају подухвата” те да „[к]ритичка алатка не треба да постоји пре анализе”, јер: „[П]утеви приступа су исто толико слободни и разноврсни колико то може да буде пишево замишљање” (Русе 1993: 19–20). С тим у вези, ипак треба поменути крилатицу *Solvitur scribendo* – која, као што ћемо показати, у поетичком свету Воје Чолановића има повлашћено место, и истовремено дословце описује његову *технолојiju писања*, о којој је у више наврата и нескривено говорио: „[...] радећи онако како радим, никад не знам на шта ће изићи. Наслов будуће књиге, по правилу, држим у глави годинама,

---

<sup>2</sup> *Као измицање тла*. [разговор водио] Д. [Драган] Богутовић. У: *Вечерње новости*. – Год. 40 (8. октобар 1993), стр. 22.



инкубација је дуга. Но, кад једном седнем за сто, ствари се решавају малтене саме од себе. Треба ли рећи да верујем у крилатицу *Solvitur scribendo*?”<sup>3</sup>

Без унапред смишљеног плана, али са насловом који одраније постоји и попут магнета привлачи садржај и форму, тај поступак је подразумевао (како објашњава Воја Чолановић, на пример, скоро две деценије касније, у беседи изговореној у Трстенику) следеће:

[...] текст не пишем отпрве („из цуга”) од почетка до краја да бих га потом, већ колико треба, преправљао и дотеривао, него са застојем након сваке реченице унутар којег на њој радим, најчешће узастопним верзијама, пет речи напишеш а шест избришеш, све дотле док не закључим да је готова за штампање, што значи... одсад 100% недодирљива; па тек онда прелазим на следећу реченицу. [...] Како са Лесингом делим осећање да је случај богохулна реч, и да ништа под сунцем није случајно, сигуран сам да ми јамачно није било друге доли да се и у раду на свом романескном првенцу, *Друјој ђоловини неба*, послужим истом технологијом. Хировито захтевном (што се тиче стрпљења), пипавом, спором, у неку руку упоредивом с финишером за асфалтирање, али богме и захвалном, будући да, не пристајући ни на какав крут сценарио или концепт, ослобађа и окрилаћује замишљање, а боље од бевиплекса разгорева концентрацију. (Чолановић 2006: 34–35)

Текст *Solvitur scribendo*, из којег је наведен претходни одломак, указује се као исказ који се на први поглед односи на саму „технологију писања”, што подразумева низ корака у *сјољашњем*, конкретном уобличавању књижевног текста, а заправо – представља базични (ауто)поетички став, којим се и објашњава и илуструје успостављање најдиректније и најдубље *унушарње* везе са оним што настаје (*проналази се*) у току стваралачког процеса. Наиме, у већ поменутој књизи Жан Русе, поводом Флоберовог *Дневника* и романа *Госпођа Бовари*, констатује „да оно што није било предвиђено у првобитним плановима, да је у роману

---

<sup>3</sup> Овде Воја Чолановић први пут јавно помиње израз *Solvitur scribendo* (*Пронаћи у шоку стварања*, односно: *Решава се писањем*, како сам то преводи) – у интервјуу који је после доделе *Нинове* награде са њим водила М. Огњановић, на захтев да „мало открије своју стваралачку радионицу” – који је под насловом „И прикрајак има својих чари” објављен у: *Полишка*, субота 23. јануар 1988. стр. 10.

управо то било највећма флоберовско. Израда открива Флоберу оно што без ње није могао сазнати: самога Флобера.” Односно:

У делу се скрива тајна творца; управо док саставља дело, управо у настајању облика, уметник постаје песник, сликар или музичар. То неће бити пре или после, него управо кроз стварање уметник ће постати оно што јесте. „Пронаћи у току стварања”, пише Делакроа, кога често затичемо како оклева, како се колеба између два поимања уметности што му раздвајају дух, поимање класика које је још припадало његовом времену, и свест о будућности, коју је његово искуство понекад наслућивало. Те неизвесности, ти немири доприносе изузетном значају његовог *Дневника*. (Русе 1993: 15–16)

Такво искуство веома је блиско стваралачкој пракси постмодерне. „Umetnik ili pisac postmoderne u položaju je filozofa: tekst koji piše, delo koje stvara, nisu vođeni već uspostavljenim pravilima, pa se o njima ne može suditi na osnovu jednog određenog suda, odnosno da se na taj tekst, na to delo primene poznate kategorije. Ta pravila i te kategorije su ono za čim samo delo traga” (Liotar, према Наџион 1996: 35). У таквом сазнању, у које дубоко верујемо, можда се и крије очекивана могућност за сусретање аутора и читаоца у самом делу – ако се пренебрегну тврдње о иманентности дела, и читања. Сасвим у складу са Хајзенберговим открићем да посматрач увек изобличава посматрано<sup>4</sup>, из чега

---

<sup>4</sup> Хајзенбергова дефиниција *неодређености* у оквиру питања квантних система полази од позиције онога ко посматра, као и од инструмената који се при томе користе, нарочито када је реч о микросистемима. Он каже: „Не можемо да посматрамо без узнемиравања појава које треба посматрати, а квантни ефекти који утичу на опсервационо средство сами по себи доводе до неодређености појава које треба посматрати” (В. Хајзенберг, „Део и целина”). Уп.: „Wir können nicht beobachten, ohne das zu beobachtende Phänomen zu stören, und die Quanteneffekte, die sich am Beobachtungsmittel auswirken, führen von selbst zu einer Unbestimmtheit in dem zu beobachtenden Phänomen” (W. Heisenberg, „Der Teil und das Ganze”, 7. Aufl. München: Piper, 2002, S. 126, ISBN: 3492222978 <https://zitate-aphorismen.de/zitat/wir-koennen-nicht-beobachten-ohne-das/> приступљено 12. 12. 2016).

Односно: „А како стварно стоје ствари у природи, то ми не можемо поуздано знати темељима материјалистичке тачке гледања: сваки процес посматрања, каже Хајзенберг, производи грубе промене у малим грађевним ћелијама материје, па се не може говорити о понашању честица независно од посматрача, што значи како представе о објективној реалности елементарних честица ишчезавају у прозраној јасности математике, ’која не представља понашање елементарне честице, него наше знање о том понашању’” (Аћимовић 2003: 22).

произилази начело неодређености (неизвесности) и проблем „објективне истине”, те у вези с тим и *књижевне истине*.

Томе посвећујемо следеће потпоглавље.

## 2.2. Проблем књижевне истине: од Хакслијеве *философске истине* до *есетистике истине*

Кад кажем да говорим истину, не мислим, наравно, да је она хемијски чиста. (Чолановић 1963, 1999: 12)

Новинарка: *Шта је истина у друштву где све може бити истина?*  
Воја Чолановић: *Цокер*.<sup>5</sup>

Ово није ријалити шоу. (Чолановић 2011: 265)

Једно од кључних питања којим се бави теорија књижевности од античког времена до данас јесте питање *књижевне истине*. То је, истовремено, доминантно питање у разматрању поетике прозе Воје Чолановића: не само као проблем који имплицитно искрсава при тумачењу његовог прозног опуса него и као проблем који се експлицитно апострофира у стратегији (или, боље: стратегијама) приповедања, посебно у романима – од првог (*Друја половина неба*, 1963) до последњег (*Ога мањем злу*, 2011). Теоријски оквир који овде постављамо послужиће касније у аналитичким тумачењима сваког дела понаособ и, истовремено, отвориће поље за истраживање оних поетичких својстава који ту прозу чине особеном и препознатљивом: стратегија приповедања, природа приповедачког субјекта, природа и функција коментара, однос миметичког и немиметичког у наративу, конструкција и деконструкција у стилизацији фикционалног текста у функцији стварања *нових значења*, и, с тим у вези, удео хумора и ироније у обликовању семантичких доминанти.

---

<sup>5</sup> „Старци су опасни”/ Воја Чолановић, разговор водила Тамара Пешић. У: Студент, год. 51, бр. 4 (26. 2. 1988), стр. 6–7.

У роману *Друџа ђоловина неба* (1963), у исказу интрадијегетичког и хомодијегетичког, аутодијегетичког наратора Данка Секулића да је у његовој исповести реч о истини, али не оној која је *хемијски чистија*, налазимо траг који води до парадигматичног есеја „Трагедија и потпуна истина” Олдоса Хакслија, чију је прозу иначе Чолановић високо ценио. Познато је, наиме, да Хаксли у поменутом тексту проблематизује питање истине у књижевности, наводећи као пример Хомера, у опозицији према трагедији: „Трагедија је хемијски чиста. Одатле њена моћ да делује брзо и снажно на наша осећања. Свака хемијски чиста уметност има ту моћ да делује брзо и интензивно” (Хаксли 1974: 35). На другој страни: „Хомерова истина је, понављам, потпуна истина” (Хаксли 1974: 31). У чему је, дакле, према Хакслију, разлика између *хемијски чистије* и *ђошћуне истиине*? Укратко, потпуна истина, наводи Хаксли, огледа се у Хомеровом описивању начина на који су Одисеј и његова посада оплакали страдање својих другова у трагедији која их је задесила: њих шесторицу Сцила је растргла на уласку у своју пећину. Пошто је опасност прошла, посада се искрцала на сицилијанску обалу, „зналачки” припремила вечеру, потом се сетила својих пострадалих сапутника, а онда их и оплакивала, те на крају и позаспала:

А кад веће за пићем и јелом подмире жудњу,  
сете се драгих другара и за њима ридати стану,  
што их прогута Скила из простране зграбивши лађе;  
а њих док ридаху тако освежавани савлада санак.<sup>6</sup>

„Сама веродостојност, само погодовање пишчева забележеног искуства читаочевом искуству, замишљеном или запамћеном, није довољна да једно уметничко дело изгледа ‘истинито’. Добра уметност садржи извесну надистину – која је вероватнија и прихватљивија и убедљивија од саме чињенице” – каже Хаксли (1974: 30). Тврдећи да је Хомер један од ретких великих писаца прошлости који нам пружа „потпуну истину”, он такву истину образлаже тиме што Хомер поменуто певање није завршио само сузама ожалашћених јунака:

---

<sup>6</sup> Превод стихова из Хомерове *Одисеје* Милоша Ђурића, Дванаесто певање, стихови 308–311.

Хомер, међутим, више воли да каже потпуну Истину. Он зна да и најдубље ожалошћени мора да једе; да је глад јача од туге, и да утољавање глади претходи чак и сузама. [...] Он зна да кад је стомак пун (и једино кад је стомак пун), људи себи могу да дозволе бол и да жалост после вечере дође готово као луксуз. И, најзад, он је знао да, као што глад има првенство над патњом, тако и умор, који се надовезује, скраћује патњу и утапа је у сан, тим слађи јер доноси заборав. Једном речи, Хомер не пристаје да тему схвати трагично, он више воли да каже потпуну истину. (Хаксли 1974: 32)

За разлику од писаца трагедије, који и ситуацију и карактере настоје да одрже хемијски чистим – истиче Хаксли – они други, аутори „одисејски написаних књига”, допуштају све чињенице, не избегавају ништа. У такве писце он сврстава аутора *Тома Џонса*, Филдинга, али не и Шекспира, јер његова иронија и цинизам служе „да продуби свој свет трагике, а не да га прошири”. „Да су га оне проширивале, као што Хомерове неважне ситнице проширују свет *Одисеје* – е, онда би свет шекспировске трагедије аутоматски престао да постоји” (Хаксли 1974: 32).

Потпуна истина простире се и изван оквира трагедије и „показује нам, иако само овлаш или на начин који подразумева шта се догодило пре почетка трагичне приче, шта ће се догодити пошто се она заврши и шта се догађа истовремено унаоколо (а ‘унаоколо’ укључује све области духа и тела протагониста који нису тренутно уплетени у трагични сукоб). [...] Уметност потпуне истине успева да обухвати читаве реке истовремено са вртлогом. Она је сасвим различита од трагедије, иако може да садржи између осталих битности и све елементе од којих је саздана трагедија” (Хаксли 1974: 36). Хаксли не изоставља ни читалачку рецепцију: „Пошто хемијски није чиста, књижевност потпуне истине не може да нас покрене тако брзо и снажно као трагедија или било која друга врста хемијски чисте уметности. Али верујем да јој је дејство дуготрајније.” [...] „Катарза трагедије је жестока и апокалиптична; али ублажена катарза књижевности потпуне истине је дуготрајна” (Хаксли 1974: 37). Он даље напомиње да модерна књижевност „постаје све више свесна потпуне истине”, али да потпуна истина никако не подразумева ограничење на натуралистички начин писања („Дело може

да буде плод чисте маште а ипак да имплицира потпуну истину.”<sup>7</sup>), и наводи да нема савременог писца од значаја који не жели да потврди или наговести присутност потпуне истине. Савременим писцима заједничка је тежња ка потпуној истини – Прусту, Лоренсу, Жиду, Кафки, Хемингвеју. Ниједан од њих није написао „чисту трагедију”. Но, ипак на крају Хаксли закључује како је „трагедија сувише драгоценa да би јој се дозволило да умре” и да су људском духу потребне обе књижевне врсте – „хемијски чиста и хемијски нечиста, књижевност потпуне истине и књижевност делимичне истине” (Хаксли 1974: 38).

Инсистирајући на томе да није реч о „хемијски чистој” истини, и то у више својих дела почев од романа *Друџа ђоловина неба*, Воја Чолановић заправо поетички подвлачи основну сврху и тежњу својих приповедних текстова – дати „потпуну истину”, у хакслијевском смислу, у „одисејски написаној књизи”, у којој ће паралелно егзистирати високо и ниско, узвишено и банално, озбиљно и тривијално – из чега ће произилазити и одговарајуће наративне стратегије и присуство специфичног хумора и ироније.

Будући да је проблем књижевне истине далеко комплекснији од тога како га је Хаксли представио, настојали смо да испитамо како се већи део Чолановићеве прозе, посебно романа, може тумачити са аспекта теоријске мисли о проблему књижевне истине. Следећи, у највећој мери, Аристотелова и Гадамерова стајалишта о истини књижевности (парадигматично истакнутих у студији Корнелија Кваса *Istina i poetika*), али и увиде постмодерних теоретичара о тој теми, те тако истражујући елементе чињеничне и парадигматске истине у постмодерном роману, испитивали смо могућности долажења до „естетске истине” књижевног текста – у некој врсти мирења постструктуралистичке и деконструкционистичке неутрализације истине у књижевности са ставовима оних који тврде да истина књижевности постоји. Као полазиште, и парадигматичан пример, послужиће нам, у извесном смислу тестаментарни (*summa poetica*), роман *Ода мањем злу*, зато што сабира све конститутивне елементе Чолановићеве романсијерске и, уопште, приповедачке поетике видљиве још од *Друџе ђоловина неба*, а нарочито истакнуте у романима *Пусџоловина ђо мери* (1969),

---

<sup>7</sup> Такав став изриче и Андрић када каже да је права уметност оно што се никада и нигде није десило, а што представља највећу истину живота.

*Телохранииџел* (1971), *Забња на расклаијање* (1987) и *Џејна коб* (1996) – по свим особинама очигледним примерима постмодернистичког приповедања.

\*

Џао ми је што нисте у прилици да га видите онako како га ја видим: и даље заваљеног; забаћене главе а једва растављених усана.

Delovao је не само као субјекат ђапинског културног кода него и као предикат мишљења и понашања утемељеног на ѓакобовској логици живог. Али чим су му с Финкинјиних облина склизнуле шаке, онај први утисак, његов личосни бељег такорећи, уступио је место мерилу свега и сваћега – смртнику који, након доброг ручка, спавајући вари иће и пиће.

I...

Ѓта.

Ovo *није* ријалити шоу.

Pa otpada и обавега да разгивавам зглобове реченце како бић читаоца држао у току с оним што сналази уснуде салцбуршке љубавнице. Знате већ на која дешавања циљам. На она ванјска. Будућии да је у поткровљу све мрачније, тешко да би се дала уочити чак и повремена мешкољjenja тог пара, а некмолу дејства микродраматских преинака на њиховим facama. Jeste да бић за текуће потребе могао штогод и измајmunisати. Oробити Tesлу или успорити обданicu. Али чему такво и толико бактанје. Њјиме ионако до истинâ које нас занимају не бисмо доспели. Само што би нарација платила цех празним ходом све док се то двоје не пробуди. А кад ће и како до потонјег доћи, videmur.

U ствари, pardon. Smem ли да предлозим мали исправак?

Koliko ми је познато, nigde не пише да је naratorу забранјено да прескочи време у којем се spolја ништа не догађа. А ако је тако, биће ми valјда дозволјено да lakoatletски, без застоја, пређем на приказ јунакових *unutarnјih* zbivanja (не и јунакинјиних, јер, нажалост, као што читалац вероватно памти, у њих немам никакав увид).

Ѓтите?

Znaчи pristajete. (2011: 265)

„Oво *није* ријалити шоу”, подвлачи наратор у роману *Oда мањем злу*, и та тврдња заузима не само централно референцијално место у цитираном одломку него и у формално-садржинским и поетичким аспектима романа у целини.

Супротно Балзаковом (односно Шекспировом) *All is true*<sup>8</sup> – дакле као свесни одмак од императива реалистичког књижевног поступка, или од тенденције да се *истиниито* приказују и дочаравају ликови и догађаји, или да се уверљиво приказују *истиниите* личности и догађаји – том дистинкцијом уведено је још једно, пост-модерно, или постмодернистичко, значење. Балзак истиче да је Чича Горио *драма*, која није ни *измишљотина* ни *роман*. Наратор у Чолановићевом роману све време скреће пажњу читаоцу да овај управо чита *шекућу измишљотину*. Метафикционалност (и, још: интертекстуалност), као битна одлика Чолановићевог романа (као и поетике, посматране у целини), како показује наведени одломак, заснована је на инвентивном повезивању савременог искуства новог телевизијског жанра (ријалити ТВ, ријалити шоу), који приказује сцене из „реалног” живота људи, са позицијом наратора да „извештава” о ономе шта се догађа у романескном свету. Поигравајући се *медијским* искуством модерног читаоца у гледању ријалити програма, наратор се, истовремено, хуморно и иронијски односи и према таквом искуству и према својој улози: далеко од моћи тзв. *свезнајућеї приповедача* (својеврног *демијурџа*), његово је *својство* садржано у спознаји илузорности, или узалудности (излишности) такве моћи, и одрицању од ње: „Jeste da bih za tekuće potrebe mogao što god i izmajmunisati. Orobiti Teslu ili usporiti obdanicu. Ali čemu takvo i toliko baktanje. Njime ionako do istinâ koje nas zanimaju ne bismo dospeli.” Одустајући од реалистичке дескрипције, наратор се *пшава*, да тако кажемо, „објективним” и „субјективним” разлозима. „Објективним” – јер пада мрак и он није више у стању да јасно види јунаке о којима приповеда, а самим тим ни да их *истиниито* прикаже; „субјективним” – јер му, иако има многе начине да то ипак уради, до таквог „бактања” није ни стало, пошто се до истинâ које га „занимају” тим путем, по његовом мишљењу, и не доспева. Према томе, закључак који из тога производи могао би да гласи: наратора не занимају истине посредоване *описивањем објективне стварности*, већ неке сасвим друге. Зато он „лакоатлетски” прелази на „prikaz junakovih unutarnjih zbivanja (ne i junakinjinih, jer, nažalost, kao što čitalac verovatno pamti, u njih nemam nikakav uvid)”. О томе у шта има, а у шта нема *увид*

---

<sup>8</sup> Преузимајући га од Шекспира, тај исказ Балзак користи како би назначио природу свог романа: „Ali, zapamtite dobro: ova drama nije ni izmišljotina ni roman. *All is true*, ona je toliko istinita da svako može uočiti njene bitne sastojke, možda čak i u svom srcu” (Balzak 1989: 16)

Исказ *All is true* – *Све је истина* други је наслов Шекспирове трагедије *Хенри VIII* (*прим. аућ.*)



наратор *Ode мањем злу*, како је постављена његова улога у роману у односу на аутора, на свет романа, и у односу на читаоца – говорићемо касније, испитујући однос *фикције* и *истине* у Чолановићевом роману.

Проблем третирања односа између књижевности и истине једно је од темељних питања у теоријском разматрању поетике уметничког стварања, које не престаје да заокупља филозофе и теоретичаре књижевности од антике до данас. У ту сврху, као вишеструко аналитички инструктивне за промишљање односа фикције и истине у поетици прозе Воје Чолановића, узимамо за полазиште сажетке о тој теми из двеју књига – *Istina i poetika* Корнелија Кваса (2011) и *Heterokosmika. Fikcija i mogućí svetovi* Лубомира Долежела (2008), да бисмо касније укључили разматрања и других теоретичара (Кете Хамбургер, Гадамера, Барта, Линде Хачион и других).

К. Квас у студији о проблему књижевне истине (*једној врсти теорије књижевности*) полази од античких поетика – Платоновог, Аристотеловог и Хорацијевог разумевања истине књижевности – што, као компаративна анализа, чини средишње делове студије, док уводни и завршни њени делови промишљају однос античког теоријског наслеђа и савремених теорија о проблему уметничке истине. У првом, најобимнијем, поглављу, „Теорије истине i istina pesništva”, Квас поставља питање може ли се књижевности приписати категорија истинитости – као суштинско питање у разматрању различитих и бројних теорија истине<sup>9</sup> (2011: 24). Проблем мимезе, истиче Квас, далеко је више обрађиван у литератури од односа поетике и истине. Систематизацијом и компаративном анализом мишљења

---

<sup>9</sup> Кете Хамбургер, на пример, у књизи *Istina i estetska istina* (1982) подсећа да се реч „истина” често појављује у исказима и изјавама уметника и песника, у уметничкој критици и естетици, а да појам истине још више раби уметничка и, не случајно, књижевна критика, постављајући га као критеријум вредновања (17). Издвајајући појам истине из контекста идеја истинитог, доброг и лепог, она истиче: „Појам истине или истинитог star je, ali nije zastareo, u smislu kao što su to recimo, više ili manje, pojmovi lijepog i dobrog, sa kojima ga – i to ne na sasvim primjeren način – stavljaju u platonsku trijadu ideja istinitog, dobrog i lijepog. Ako stoji da se u približnom smislu pojam dobroga može dodijeliti etici, pojam lijepoga estetici, uobičajeno, trijedom uvjetovano pridruživanje istinitoga i istine spoznaji i znanosti nipošto se ne podudara sa fenomenom koji se imenuje pojmom istine. Za razliku od dobrog i lijepog, on je u upotrebi na gotovo svim područjima filozofije i duhovnih znanosti (ali, što je karakteristično, ne na području prirodoslovlja): on pripada etici i esteticima, javlja se kao problem logike i spoznajne teorije, metafizike ili ontologije, filozofija i religije, hermeneutike i semantike. Staro pitanje ‘Što je istina?’ postavlja se danas kao i uvijek, i ulazi u najmodernije, npr. jezičkoteorijske i formalnogičke teorije” (Hamburger 1982: 20).

Платона, Аристотела и Хорација о проблему уметничке истине он указује на три средишња књижевнотеоријска аспекта ове теме: прво, блискост Платона и Хорација по идеолошком приступању уметности, што за последицу има релативизацију истине, за разлику од Аристотела, који се залаже за принцип строге формалне организације песничког дела и уочава блискост између песништва, науке и филозофије; друго, разлика између античког и нововековног (романтичарског и неоромантичарског) разумевања истине књижевности: античке поетике не познају нововековну истину фикције, већ остају у категоријама чињеничне и парадигматске истине; треће, савремена релативизација песничке истине има два главна узрока – Платонов онтолошки приступ песништву, који је удаљио песму од истине, и нововековно схватање књижевности као фикције, које омогућава крајњи релативизам у учењима постструктуралиста и деконструкциониста (Kvas 2011: 6).

У последњем, петом поглављу, „Relativizacija i formalizacija književnosti i umetnosti”, Квас сумира резултате анализе коју је применио и долази до следећих закључака:

- 1) *уметничка, песничка истина кореспондира или не с једне стране чињеничној (физичкој, материјалној) и парадигматској (метафизичкој, духовној) стварности* – што је омогућио Платонов идеализам, који је „posredovao razdvajanje činjenične i paradigamske istine zasnovano na dualizmu materijalne i duhovne supstance i uočavanje korespondencije pesničkog dela prema činjeničnoj (fizičkoj, materijalnoj) i paradigamskoj (metafizičkoj, duhovnoj) stvarnosti” (2011: 191);
- 2) *počev od Platona, zatim Horacija, preko Hegela, marksista, pa sve do poststrukturalista i dekonstrukcionista, traje ideologizacija i suštinska instrumentalizacija umetnosti i, istovremeno, relativizacija i neutralizacija istine u umetničkom književnom delu* (2011: 194) „Zatvorena u barijere jezika, književnost postaje sredstvo u osnovi nihilističke ideologije, sredstvo negacije humanističkog nasleđa, istorijskog konteksta i ukupne duhovne i književne tradicije, a za istinu književnosti proglašava se novootkrivena istina da istine nema” (2011: 199).

3) *Umetnički uspelo delo je uvek i nužno paradigmatски истинито. Критериј (paradigmatске) истине на тај начин постаје вредносни критериј уметничког, песничког дела. Књижевно дело, на тај начин, поред естетске, добија и етичку, епистемолошку, културну и антрополошку функцију. (2011: 205)* Квас истиче Гадамерову идеју херменеутике којом се он противи релативизовању и негирању књижевне истине: јер „problem nije u zalaganju za logičnost, koherentnost i iscrpnost tumačenja, već u tome što relativistički pristupi književnosti negiraju književnu tradiciju, nejezičku stvarnost i istinu sadržanu u književnom delu. Gadamerova hermeneutika tvrdi da razumemo književno delo koje pripada nekoj tradiciji, jer i sami pripadamo toj tradiciji u onoj meri u kojoj je ona u stanju da nam se obrati. Zato on uvodi logiku pitanja i odgovora koje razumevanje ne redukuje na metodu, već shvata kao učestvovanje u razgovoru s tradicijom u traženju istine i smisla dela” (2011: 200). Као кључни, Квас издваја аристотеловски приступ истини песничког дела, који „miri naučnu i umetničku (pesničku) istinu”. „Prema Aristotelu, nauka i umetnost saraduju u poduhvatu pronalaženja paradigmatске, univerzalne истине, те, shodno tome, pesništvo nije laž i izmišljotina, kao što to nije ni nauka” (2011: 202). „Aristotelova poetička shvatanja, zasnovana na teoriji korespondencije i elementima teorije koherentnosti, pored mimetičkog, uklapaju se i u okvire epistemološkog modela književne истине; за Aristotela, pesničko delo nastalo pod dejstvom mimeze носи неко особено знанје које води и до чинјеничне и до парадigmatске истине” (2011: 203). „On u pesništvu sagledava znanje i prvi se suprotstavlja neutralizaciji истине u pesništvu, jer je ono za njega vrsta spoznaje. Aristotelovska ontološka dimenzija pesništva u savremenom shvatanju književnosti uklapa se u jedan širi, epistemološki okvir, zadržavajući autonomiju pesništva u odnosu na druge načine saznavanja истине”. [...] „Čitanjem književnih dela mi težimo istini i u nekoj meri je nalazimo” (2011: 204)

Сумирајући резултате истраживања које је предузео у студији *Istina i poetika*, Корнелије Квас – насупрот идеологизацији уметности, која је довела до релативизације и неутрализације уметничке истине – поставља 1) Аристотелово залагање „за autonomiju umetnosti u odnosu na mišljenja, uverenja ili ideologiju” и 2)

Гадамерову побуну против „modernog subjektivizma, koji je u dubokoj vezi s našim vremenom i negacijom čovekove sposobnosti da razume Biće, kao ontološku suštinu sveta i umetničkog dela” (2011: 207) и закључује:

Književno delo sastoji se od društvene, kulturne i istorijske tradicije, kao i od elemenata sveukupne književne prošlosti. Poesma je srodna filozofiji, nauci i religiji i ume da dospe do filozofskih, naučnih ili religijskih istina, do večnih istina o čovečanstvu i svetu, što, uostalom, dokazuje i dosadašnja istorija književnosti. Istovremeno, istina do koje dolazi književnost je i osobena umetnička istina o čoveku i svetu. Istina književnog dela nudi se uvek kao način čovekove spoznaje Bića, razumevanja sveta, društva, kulturne i istorijske tradicije i kao mogućnost jedinstvenog načina samorazumevanja. Na taj način, istina je uvek lepa, a lepota uvek istinita (Kvas 2011: 207).

О образовању појма „естетска истина” говори Кете Хамбургер у књизи *Istina i estetska istina*, подсећајући да се у постхегеловском добу више или мање испунио Шилеров захтев да се као принцип уметности постави истина уместо лепоте, те да је Гадамер могао да каже како је у Хегеловим „Predavanjima o esteticima” „na veličanstven način odatо priznanje sadržaju istine koji leži u svem iskustvu umetnosti”; тако се, тврди она, образује појам „естетске истине”, у који је старији основни естетички појам лепоте или лепога такорећи упијен, али је још придржан и у Хегелово и постхегеловско доба, у покушајима да се на овај или онај начин повеже са појмом истине. У складу с тим, К. Хамбургер подсећа на чувене стихове из те епохе, који као суштину уметности славе узајамну преплетеност лепоте и истине: *Beauty is truth / truth beauty...*”, којима Џон Китс завршава своју „Ode on a Grecian Urn”: „Pjesma, građena u pet stanci, opisuje – na isti način kao što Homer opisuje Ahilov štit – slike predstavljene na urni kao scene iz života, koje su, međutim, prognane u tišinu i vječnost umjetničkog dela, opisuje istinu (života) u ljepoti ili kao ljepotu, ljepotu kao istinu” (Hamburger 1982: 74–75). Њен закључак је да „istina nije estetska kategorija ni u subjektivnom smislu volje za istinu, niti u objektivnom smislu istine umjetnosti: istina je kategorija realnosti, i kao takva ima sva ona ‘jedinstvena’ svojstva koja je čine neupotrebljivom u području umjetnosti, područja formi i značenja, pa otuda i tumačenja.” У својој анализи естетичких категорија истине, она је настојала да „pojam istine koji se primenjuje u njima покаже као

značenjski prazan, a pojam estetske istine kao aporiju, i upravo time, da istinu 'spase' od zloupotrebe u području umjetnosti i da je u njenom naposljetku etičkom značenju pojmi kao vodeći vrednosni pojam ljudskog života i ljudskog društva" (Hamburger 1982: 162).

Гадамер у књизи *Istina i metoda: osnovi filozofske hermeneutike* (1960) истиче да се филозофски значај уметности и састоји у томе „што се на једном уметничком делу истражује истина, коју другим путем не можемо доsegнути, значај који се одржава uprkos svakom umovanju.” Он сматра да је, „pored iskustva filozofije, iskustvo umetnosti najuverljivija opomena naučnoj svesti da prizna svoje granice” (Gadamer 1978: 22). Осим тога, утврђује да је суштина уметности управо у ономе, како је формулисао Хегел – да она „čoveka dovodi pred njega samog” и налази да је Хегелова естетика „potpuno na stanovištu umetnosti: u umetnosti čovek susreće sebe, duh susreće duh” (Gadamer 1978: 87). Говорећи о *естетском доживљају*, он тврди како је у доживљају уметности „prisutna punoća značenja, koja zastupa smislonu celinu života: estetski doživljaj uvek sadrži iskustvo neke beskonačne celine” (1978: 98–99). С друге стране, „iskustvo umetnosti priznaje za sebe da ono nikad, u nekoj zaključnoj spoznaji, ne može doći do potpune istine onoga što iskušava” (1978: 130). „Predmet iskušavanja na umetničkom delu, na koji smo usmereni, jeste koliko je ono istinito, tj. koliko u njemu spoznajemo i prepoznajemo nešto i same sebe. [...] Radost prepoznavanja je, naprotiv, u tome što spoznajemo više od samog poznatog” (1978: 144). Исто тако је „u prikazu umetnosti na delu prepoznavanje, koje ima karakter prave spoznaje biti, i to je stvarno bilo dokazano upravo time što Platon svaku spoznaju *biti* shvata kao prepoznavanje: Aristotel je mogao poeziju nazvati filozofskijom od istorije” (Gadamer 1978: 145).

Неким већ изложеним разматрањима и ставовима вратићемо се касније, а сада је остало да још, у вези са нашом темом, скренемо пажњу на Долежелово схватање аутентизације и подривања аутентизације, изложено у књизи *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi* (2008) – својеврсној синтези његових проучавања семантике фикционалног приповедања и истраживања у области стилистике, књижевне теорије и наратологије. Проучавајући фикцију у оквиру парадигме могућих светова, Долежел на почетку подвлачи да његова књига „najoštrije kritikuje antičku doktrinu mimezisa koja još uvek istrajava u tvrdnji da je

fikcija puka imitacija ili predstava stvarnog sveta i stvarnog života”. Нарочито због тога што се „mimetička doktrina nalazi u samoj srži popularnog načina čitanja koji pretvara fiktionalne osobe u žive ljude, izmaštane predele – u stvarno postojeća mesta, a izmišljene priče – u događaje iz stvarnog života. Mimetičko čitanje”, упозорава Долежел,

svojstveno je naivnim čitaocima i sveprisutno je u novinskoj kritici, te predstavlja jednu od, u najvećoj meri redukujućih operacija za koje je sposoban čovekov um; takvim se čitanjem beskrajno raznolik i dražestan fiktionalni univerzum svodi na model jednog jedinog sveta, na svet stvarnog čovekovog iskustva. Međutim, osporavanje mimetizma u stvaranju fikcije nipošto ne podrazumeva poricanje višestruke isprepletenosti fikcije i stvarnosti” (2008: 10). „Poraz mimetičke semantike nimalo nije slučajan: nužna je posledica njenog oslanjanja na modelativni okvir jednog sveta” (2008: 21). „Osnovni problem svih semantika koje se oslanjaju na modelativni okvir jednog sveta sastoji se u tome što ne mogu da objasne fiktionalne posebnosti. Ukoliko verujemo da fikcija govori o konkretnim fiktionalnim osobama, koje poseduju individualna svojstva u konkretnim prostorno-vremenskim okolnostima, i koje su povezane na neponovljiv način, koje se bore, tragaju, gube ili trijumfuju, onda moramo osmisliti alternativni teorijski pristup fiktionalnosti” (Doležel 2008: 22).

Моделативни оквир једног света, дакле, треба заменити оквиром вишеструког света. Ова замена је подстакнута једним динамичним трендом у савременој логици и филозофији – *семантичком моућних светова*. Она је настала током 1960-их, превасходно у класичном раду Сола А. Крипкеа (1963); „Крипке је предложио ‘model structure’ modalne logike i interpretirao ga u terminima mogućih svetova” (2008: 24). Према томе: „Fiktionalni tekst je medij stvaranja fiktionalnih svetova, kako u piščevoj konstrukciji, tako i u čitačevoj rekonstrukciji”. У оквиру тога разликујемо: представљачке текстове (P-текстове) и конструктивне текстове (K-текстове). Притом је неопходно уочити битну дистинкцију: „Представљачки текстови су представе стварног света; они пружају информације о њему у различитим извештајима, сликама, хипотезама и томе сличном. Конструктивни текстови претходе својим световима; текстуална делатност конструише свет и детерминише његове структуре.” Долежел упућује

и на чињеницу да су фикционални текстови посебна категорија К-текстова, те да је њихова различитост у односу на П-текстове „utemeljena [je] na drugačijim uslovima istinitosti”:

Kao predstave stvarnog sveta, P-tekstovi su podložni istinitosnom vrednovanju; njihovi iskazi mogu biti ocenjeni kao istiniti ili neistiniti. Nasuprot tome, fikcionalni tekstovi su izvan domašaja istinitosnog vrednovanja; njihovi iskazi nisu ni istiniti, ni neistiniti (2008: 36).

U semiotičkom sistemu nazivanom književnost, fikcionalni entiteti postoje zahvaljujući specijalnoj vrsti konstruktivnog teksta, fikcionalnom tekstu. Moć teksta da dodeljuje fikcionalnu egzistenciju objašnjena je postupkom autentizacije<sup>10</sup>, a formalno je predstavljena intenzionalnom funkcijom autentizacije (2008: 154). Čin konstruisanja sveta ne može se poistovetiti ili porediti sa predstavljачkim govornim činovima, kakvi su izricanje istine ili neistine, laganje, podražavanje i pritvornost (2008: 154). Fikcionalni tekstovi mogu vršiti funkciju autentizacije upravo zbog toga što su oslobođeni istinitosnog vrednovanja; to su performativni govorni čini. [...] Fikcionalna činjenica je mogući entitet koji je autentizovan srećno iskazanim književnim govornim činom (Doležel 2008: 155).

Међутим, поводом појаве *подривања аутентизације* у модерној књижевности Долежел закључује:

Poznato je da književnost ne ispušta nijednu priliku da podrije vlastite temelje. Snaga autentizacije je stalno bila uzurpirana u prošlosti, da bi naposljetku bila ukinuta u modernističkoj i postmodernističkoj fikciji. To ‘brisanje’ je jedan od najfascinantnijih događaja u evoluciji književne pripovesti. Ono potvrđuje da u toj ‘igri rečima’, koju nazivamo književnost, narušavanje normi i konvencija nije destruktivan već produktivan proces: otkriva nove načine kako možemo stvoriti značenja. (Doležel 2008: 169)

Како је у Чолановићевој прози често посреди подривање аутентизације, да бисмо касније показали како се она подрива метафикцијом и иронијом (у сказу),

---

<sup>10</sup> По дефиницији Лубомира Долежела: „Autentizacija. Transformacija mogućeg entiteta u fikcionalni entitet, ostvarena performativnom snagom fikcionalnog teksta” (2008: 285).

важно нам је да пре тога подсетимо на инструктивне, аналитички употребљиве Долежелове тврдње:

Samoponištavanje se nalazi u samoj srži fikcionalnih eksperimenata koji kultivišu neuspeh autentizacije. Podrobnije ću razmotriti dva pripovedna načina koji zloupotrebljavaju čin autentizacije tako što ga ne izvode „ozbiljno”:

a. U skazu, snaga autentizacije podriva se ironijom. Skaz je ludički pripovedni čin, slobodna i neobavezujuća igra konstrukcije sveta. U znamenitim primerima ruskog skaza, u pričama „Šinjel” i „Nos” N. V. Gogolja, pripovedna tekstura kreće se slobodno i proizvoljno od Er-forme do Ich-forme, od uzvišenog i književnog stila do kolokvijalnog načina izražavanja, od „sveznanja” do „ograničenog znanja”. [...]

b. U samoobnažujućem pripovedanju – opštepoznatom pod nazivom metafikcija – čin autentizacije poništava se tako što biva „ogoljen”. Svi postupci stvaranja fikcije otvoreno se predočavaju. Samoobnažujuća pripovest radikalna je manifestacija moći književnosti da generiše novi smisao tako što se razmeće vlastitim skrivenim konvencionalnim temeljima. U paradigmatičnom slučaju metafikcije, tekst u isti mah konstruiše i fikcionalni svet i priču o njegovoj konstrukciji (Doležel 2008: 169–170).

Волас Мартин се у књизи *Novije teorije pripovedanja* у поглављу „Šta je proza” осврће и на теорије могућих светова и закључује:

Iako teorije mogućih svetova imaju uznemirujuću tendenciju da ispune svemir imaginarnim stvarima, one takođe mogu pružiti uvid u načine na koje realistička proza ponovo stvara svet koji je po svim pojavnim obeležjima sličan našem svetu. Kad filozofi proučavaju rečenice u prozi, njihov pristup ih navodi na traženje materijalnih objekata (referenata) i posebno, ličnih imena: Endru Čejs (Andrew Chase White) nikad nije postojao (fikcija); Dablin postoji (činjenica). Svaki pokušaj da se razume šta se dešava u romanima uz pomoć takvih razlika je izuzetno neproduktivan. Efekti realizma ne zavise od relativnog broja stvarnih i imaginarnih objekata koji su imenovani, već od ‘podrazumevanja po referentnosti’ koje povezuje obe vrste zajedno u skladu sa onim što znamo o svetu” (Martin 2016: 170).



Наше је уверење, ма како то парадоксално изгледало, не само да се узурпирањем аутентизације, или њеним укидањем, могу *откривати начини како можемо створити значења* него је могуће створити значења и дати им легитимитет и чињеничне и парадигматске истине, које свој увир имају, у чему другом до у – „естетској истини”. То ћемо настојати и да покажемо у анализи Чолановићевих прозних остварења.

### 2.3. Игра фикције и истине

U igri fikcije stvara se drugi svet. On može biti sličan našem, ali može biti i u potpunosti drugačiji. Međutim, većina fikcijskih svetova, čak i onih najčudnijih, slični su ovom našem u jednoj stvari: a to je da u okviru njihovih granica i oni zadržavaju razliku između činjeničnog, lažnog i fikcijskog (Abot 2009: 250).

Разматрајући проблем *истине фикције* (фикцијске истине) у поглављу „Narrativ i istina” књиге *Uvod u teoriju proze*, Х. Портер Абот утврђује да чак и такозвана реалистичка фикција нема нужну снагу истине, а да ћемо ми, читајући, обично „pretpostavljati da je fikcijski svet simulakrum sveta u kome živimo” (Abot 2009: 240–241). У питању је, заправо, најчешће „ефекат стварности”, како је то дефинисао Ролан Барт, означајући тиме утицај детаља који треба да нас убеди да је наратив „istinit kao i sam život” (Abot 2009: 246). О поменутом *ефекту стварности*, између осталог, на свој начин говори и Андрић у есеју *Разговор с Гојом*: „Јер, знајте, на свакој слици увек је само једно место које дочарава илузију стварности, гледачеве стварности. Оно је једино важно и одлучујуће, као потпис на меници. То место могу бити очи или рука, или просто метално дугме осветљено на особит начин” (Andrić 1981: 22).

Говорећи о „претензијама уметности на истину”, Кете Хамбургер поставља кључна питања за разматрање тог проблема: како се утемељује да је та истина естетска истина и која су то специфична уметничка средства која износе такву

истину?<sup>11</sup> Одговор на то питање већ смо сугерисали у уводном делу овог поглавља, наводећи сажетке из Квасове студије и, посебно, Гадамерове ставове, при чему нарочито имамо у виду његову тврдњу како *искусство уметности признаје за себе да оно никад, у некој закључној спознаји, не може доћи до поштинске истине онога што искушава* (Gadamer 1978: 130). Зато је важно овде подсетити и на Гадамерово објашњење сврхе читања и тумачења: „Оно што заправо искушавамо на уметничком djелу, и на шта смо усмјерени, jeste koliko je оно истинито, tj. koliko u njemu spoznajemo i препознајемо нешто и same себе. [...] Radost препознавања је, напротив, u tome što spoznajemo više od samog poznatog” (Gadamer 1978: 144).

Гадамерова теорија лепоте као истине позива се на реторску традицију, према којој се очевидни доживљај лепог не доказује, јер је апсолутно поуздан, подсећа Квас у својој студији; Гадамер

postavlja ontološku osnovu svog shvatanja estetskog nerazlikovanja kao nepostojanja razlike između načina na koji je delo oblikovano i identiteta samog dela. Povezujući svoje shvatanje estetskog nerazlikovanja sa svojim razumevanjem prirode jezika, on dolazi do svoje teorije lepote kao istine: ‘[...] pojava lepog kao i način bitka razumevanja imaju karakter događanja [...] a hermeneutičko iskustvo, kao iskustvo baštinenog smisla, sudeluje u onoj neposrednosti koja oduvek karakteriše iskustvo lepog, kao i uopšte i svaku evidenciju istine (Kvas 2011: 69).

Искусство лепог се, према томе, у читању Чолановићеве прозе у којој се експлицитно апострофира питање *књижевне истине*, не исцрпљује само у откривању присуства чињеничне (историјске) и парадигматске (универзалне) истине – нарочито због тога што она поседује све особине постмодернистичког наратива, па и негирање истине, односно афирмацију истинâ. У *естетском*

---

<sup>11</sup> Притом, истиче да је, с једне стране, намера да се фикција учини истином лако прокламована, а с друге, како је теже да се знаје или да уметник назначи како фикција ствара истину: „Lako je ponoviti riječi Maksa Libermana da je umjetnička istina poezija kojom genij poima svijet. Teže je utvrditi čime se ova poezija iznosi kao istina, ili – ako je baš poezija (recimo boja, izražajnosti ili ugođaja) – kako se njome iznosi istina? Ako se na stajalištu realističkog shvaćanja umjetnosti misli na konkretan smisao istine, na istinu prirode ili života, ne može se na isti način odgovoriti na pitanje kako se takva istina manifestira kao estetska” (Hamburger 1982: 159–160).

*доживљају* присутна је и свест о томе да је пред нама савремена проза, део наше „постмодерне” стварности, у којој је одавно постало очигледно да *истине постоје само у множини, никада једна истина*. Савремено читалачко искуство поводом Чолановићевог последњег романа, као и претходних (романа колико и приповедака), може се у потпуности испунити *задовољством у шекспиру* само уколико се унапред не очекује тотализујуће проповедање истине преломљено кроз реалистички дискурс, односно просто миметичко приказивање стварности и нарочито не ако му се прилази са позиције миметичког читања<sup>12</sup>. „Ово није ријалити шоу!”, подсетимо се, наглашава наратор у роману *Ога мањем злу*. Експерименталност доминантно одређује форму постмодерног романа, па и *Оге мањем злу*: проблематизује се свезнајући приповедач, а нарочито осмишљена стратегија приповедања пародира и иронизује традиционалне приповедачке структуре; интертекстуалност се подразумева, приповедање је обликовано у својеврсној техници монтаже, те мимезис у традиционалном смислу подражавања стварности не само да губи свој престиж у компоновању фикцијског наратива него постаје и предмет пародирања и ироније, и, коначно, (поетичког) оспоравања.

Сумња у онтолошку стабилност рационалистичког и позитивистичког поимања стварности, познато је, испољена већ крајем 19. века, одразила се на целокупну уметност у првим деценијама 20. века, а у књижевности је (посебно у роману) водила ка оспоравању и разградњи конвенција реалистичког дискурса. Имајући, вероватно, на уму могућност уметности да декомпонује и изнова креира *шекспир* у којем питање истинâ о томе шта стварност заправо јесте проиходи из *еџисџенцијалне језе*, али и *стваралачкој узбуђења* при откривању начина да се створе *нова значења*, Воја Чолановић је свом наратору доделио да изрекне (парафразирајући) једну од несумњивих *естетских истина*, „*da treba da smo srećni što je Uliks uopšte i napisan ... makar tu knjigu niko živi nikad i ne pročitao*” (Čolanović 2011: 125).

---

<sup>12</sup> Рифатер у *Referencijalnoj iluziji* истиче да референцијална илузија прави грешку тако што замењује „predstavu o stvarnosti samom stvarnošću, i ima pogrešnu tendenciju da tumačenje koje se od nas očekuje zameni predstavom” (1990: 197).

Однос постмодерне према стварности, и нарочито према модерној науци<sup>13</sup>, оличен је у Бодријаровој сумњи и довођењу у питање „принципа реалности” односно објективне стварности и постојања истинитих, несумњивих чињеница. У једном од последњих интервјуа (који је са њим водила уредница РТС-а Неда Валчић Лазовић у лето 2005. године<sup>14</sup>) Бодријар симптоматично разјашњава тај проблем: „Принцип је тај који нестаје. Ствари такве какве јесу постоје. Нисам толико неразуман да кажем да више не постоје. Постоје, али више нема принципа веродостојности или реалности који би потврдио то постојање. Налазимо се у једној великој игри. Све могућности су отворене. Али, по мом мишљењу, нешто се опире том нестанку – независно од закона вредновања истинитог – а то је јединственост, специфичност. [...] Цео један свет који смо сматрали стварним, савременим, који је достигао изван историјски развој доведен је у питање. А нисам га ја довео у питање, већ сам тај догађај, сам живот. Имам утисак да ја, једноставно, пратим једну истинску реалност, али не ону коју нам обично сервирају као реалност. И шта је било с том стварношћу? Од ње је остала савршена баналност.”

Овде је упутно подсетити и да дистинкцију коју је увела Линда Хачион у поимању истине у постмодерни: „Nije istina da su istina i referenca prestale da postoje, kao što tvrdi Bodrijar; nestali su samo neproblematični predmeti. Mi ne prisustvujemo degeneraciji hiperrealnog bez porekla ili stvarnosti, već dovođenju u pitanje šta ‘stvarnost’ može značiti i kako je mi možemo znati” (Наџион 1996: 368). Усаглашујући се са Хабермасом да ту „није рећ о уметности која ‘emituje bilo kakve jasne signale’”, истиче како „она то ни не покушава. Она покушава да проблематизује и самим тим да нас доведе до упитности. Али она не нуди одговоре. То не може да чини а да не изда своју антитотализујућу идеологију” (Наџион 1996: 380).

---

<sup>13</sup> Није случајно да су јунаци *Оде мањем злу* управо молекуларни биолози и да, највећим делом, коментаришу достигнућа модерне науке, будући да сâм аутор компететно располаже таквим сазнањима, и да она нису плод припремања за писање романа већ последица бављења том темом, заокружених књигом *Прекрајање живої (іенейичко инжењерство – гостійінућа, іредвићања, оїасносійи)* (1998) У извесном смислу и Чолановићев последњи роман представља својеврсни коментар *гостійінућа, іредвићања, оїасносійи* модерне науке.

<sup>14</sup> <http://www.kockicica.org/blog/zan-bodrijar-intervju> 24. јун 2009 (Приступљено 10. 3. 2014)

Коначно, остаје да подсетимо на фигуративни модел књижевне истине, који настоји да помири постструктуралистичку и деконструкционистичку неутрализацију истине у књижевности са ставовима свих оних који тврде да истина књижевности постоји, о чему Квас говори у наведеној студији:

On [figurativni model] objedinjuje teorije koje polaze od stava da su književna dela proizvodi fikcije, ali i da ona imaju sazajnu funkciju. U tom smislu, na primer, Riker govori o metaforičnosti književnog dela zahvaljujući denotaciji prvog i drugog reda diskursa. Reč je o dvostrukoј referencijalности као основној карактеристици књижевности као фикције. Prema Rikeru, u književnom delu 'diskurs razvija svoju denotaciju drugog reda zahvaljujući obustavljanju denotacije prvog reda'. Denotacija prvog reda omogućava iskazivanje istine stvarности, a denotacija drugog reda je, u stvari, fiktivna referencijalnost, koja omogućava oslobađanje diskursa u cilju ponovnog saznavanja stvarности. Narativnost književnog teksta, pre svih romana, jeste ta koja omogućava čitaocu posredno saznavanje stvarности i njegovih osnovnih kategorija, kao što je, na primer, vreme (Kvas 2011: 50).

Према томе, књижевно дело као фикција рефигурише истину стварности, и води до субјективног знања „које posredno može da vodi do istine, koja nije ni činjenična ni paradigmatska, već metaforička istina” (Kvas, 2011: 52). У том се смислу може говорити о томе да је, за разлику од директне и непосредне научне истине, истина књижевности заобилазна и метафоричка. Наводећи како Хајдегер наглашава да је суштина уметности певање, Гадамер објашњава да „он тиме хоће да каже да суштину уметности не чини преобликовање претходно обликованог, нити пресликавање већ раније постојећег, него нацрт захваљујући којем наступа нешто ново као истинито: да се 'поставља једно отворено место', чини суштину збивања истине која лежи у уметничком делу”.<sup>15</sup>

Амерички романописац и критичар Роналд Сукеник (Ronald Sukenick) о питањима истине и уметности каже:

---

<sup>15</sup>Гадамер о томе говори у „Уводу у *Извор уметничког дела* Мартина Хајдегера” (у: Ханс Георг Гадамер, *Похвала теорији: филозофски есеји*, избор и превод Саша Радојчић, Подгорица: Октоих, 1996)

Sva umetnost može se s pravom uporediti sa iznošenjem tvrdnji. Kada definišemo umetnost prema kriterijumu predstavljanja, mi je tada u neku ruku ograničavamo na kopiju života i dolazimo do stava da umetnost, kao proizvod mašte, do istine dolazi laganjem, što je krajnje besmisleno i ograničavajuće. Moj pristup oslobađa umetnost od obaveze mimezisa, koju većina ljudi, uključujući i neke kritičare, smatra njenom osnovnom osobinom (у: Abot 2009: 309).

На сличан начин, могло би се рећи, и Чолановићева проза, бар својим знатнијим делом, „ослобађа од обавеза мимезиса” – а сасвим у складу, уосталом, са својим метафикционалним карактером.<sup>16</sup>

На трагу Гадамерове херменеутике и схватања истине, Ричард Палмер у четрнаестом поглављу дела *Херменеутика*, објављеном 1969, „Тридесет теза о интерпретацији” О херменеутичком искуству, под тачком 9, *Херменеутичко искуство јесте разоткривање истине*, каже:

Интерпретатор данас не може без новог темеља у објективности (гореописане) и нове дефиниције истине видети природу онога што се овде подразумева као кореспонденција тврдње и ‘чињенице’; истина је динамично јављање бивствовања у светлу откривености. Истина никада није потпуна, нити недвосмислена; њено ‘неприкривање’ пре је истовремено прикривање истине у њеној неисцрпној пуноћи. Истина се темељи у негативитету; из тог разлога откривање истине најбоље се одвија унутар дијалектике у којој моћ негативитета може деловати. Јављање истине у херменеутичком искуству долази у том сусрету с негативитетом, који је овом искуству суштински; у том случају искуство се јавља као ‘естетски моменат’, или ‘језички догађај’. Истина није појмовна, није чињеница – она се догађа (Палмер 2017: 156).

Разуме се, са „догађањем истине” у књижевноуметничком делу (у уметности уопште) у непосредној су вези и „концепт *реалности* и концепт *субјекта*” – на посебан начин проблематизовани у постмодернизму.

---

<sup>16</sup>О питањима истине и објективности занимљиво је писао и Тери Иглтон у књизи *После теорије*. Између осталог, каже: „Поборници просветитељства јесу били у праву: истина заиста постоји. Али у праву су и њихови критичари: истина постоји, али је ужасна” (Иглтон 2005: 191)

#### 2.4. Концепт *реалности* и концепт *субјекта*

Најважније проблематизовање које предузима постмодернизам свакако се односи на концепт *реалности* и концепт *субјекта*, јер их третира сасвим различито од хуманизма и модернизма. Модел *субјекта* нарочито постаје предмет напада теоретичара постмодернизма, посебно француских: Бартова „смрт аутора” заправо укида представу о ауторском субјекту као неоспорном ауторитету над значењем текста, а М. Фуко деконструише модернистички концепт субјекта. Одриче се постојање *нормативног субјекта*, па се сагласно томе утврђује да не постоји ни нормативно читање текста. Фундаментална нестабилност сваког текста коју је установио Дерида, тако се преноси и на субјекат; субјекат постаје не *сојство* него *сојства*, јер је заснован на плурализму различитих сила и сложених односа. Осим тога, постструктуралистичка промишљања утврђују и то да никада и није постојао *јединствени субјекат* – можда једино као „идеолошка фатаморгана” (од Ничеовог да је субјекат „само фикција”). Постмодернизам, дакле, испоставља уверење да се ничему не може апсолутно веровати: не постоје апсолутне датости, и отуда понајмање таква датост може бити *сам субјекат*.<sup>17</sup> Из угла постструктуралистичке, феминистичке и постколонијалне теорије, између осталог, Линда Хачион утврђује да се у постмодернизму субјективност представља увек у процесу, а не као фиксирана и аутономна, изван историје (реч је о родно посредованој субјективности, обележеној сталежом, расом, етничком припадношћу и полном оријентацијом).

У већини својих дела, посебно романа, остајући доследан метафикцијској оријентацији колико и поигравању њеним препознатљивим (постмодернистичким) постулатима, Воја Чолановић остаје веран и обликовању романа лика, као и проблематизовању појма *субјекта* и појма *реалности*. (Није стога нимало чудно што већина Чолановићевих јунака себи поставља питање *Ко сам ја?* – што писац на различите начине иронијски контекстуализује, као и питање *шта је реално*, односно *истинито*, уосталом.)

---

<sup>17</sup> Донатан Калер сажима то питање: „Pitanje subjekta je 'šta sam ja'? Postao sam ono što jesam zahvaljujući okolnostima? [...] Teorija je sklona tvrdnji da neko mora biti podvrgnut različitim uređenjima (psiho-društvenom, seksualnom, lingvističkom) da bi uopšte bio subjekat.” (Kaler 2009: 127)

У складу с тим, важно је размотрити како је такво *проблематизовање* текло од прве до последње Чолановићеве књиге – што ћемо показати у аналитичком делу рада. Истовремено, разматраће се и проблем критичких рецепција Чолановићеве прозе, посебно тумачења оне врсте о којој Долежел говори као о „миметичком”, „наивном”, чак и „погрешном” читању, којим се „beskrajno raznolik i dražestan fiktionalni univerzum svodi na model jednog jedinog sveta, na svet stvarnog čovekovog iskustva”.

Пре тога било би нужно размотрити и кључна, поетичка одређења односа између модернизма и постмодернизма, а потом и *проблем* књижевноисториографског и поетичког сврставања Чолановићеве прозе у контекст савремене српске књижевности. Наиме, како ћемо показати – место Чолановићеве поетике у периодизацијама српске књижевности у досадашњим прегледима карактеришу уочљива нестабилност и неодређеност када је реч о смештању његове прозе у модернистичке и, посебно, у постмодернистичке периодизацијске оквире.

## 2.5. Проблем поетичког одређења односа *модернизма* и *постмодернизма*

Једно дело може постати модерно само ако је прво било постмодерно. Жан-Франсоа Лиотар<sup>18</sup>

Наоко парадоксална, чувена Лиотарова мисао о томе како „[Ј]едно дело може постати модерно само ако је прво било постмодерно”, не може се разумети у пуној мери ако на уму немамо и његову тврдњу да „постмодерно није модернизам на измаку, већ модернизам у стању рађања, а то стање је стално”. Реч је, заправо, о непрекидном уметничком противљењу. „U eksplicitno polemičkom ogledu ‘Odgovor na pitanje: šta je postmoderna?’ Liotar zahteva neprekidno umetničko protivljenje. Kulturama je, kaže on, potreban izazov novih oblika ukoliko ne žele da se

---

<sup>18</sup> „Којем то простору Сезан упућује изазов? Импресионистима. Чију тему нападају Пикасо и Брак? Сезанову... Једно дело може постати модерно само ако је прво било постмодерно. Тако схваћено, постмодерно није модернизам на измаку, већ модернизам у стању рађања, а то стање је стално” (Лиотар 1988: 79).



uljuljkaju u samozadovoljstvu ili, još gore, teroru i strahu” (Belsi 2010: 101). Кетрин Белси издваја неке од кључних Лиотарових погледа на реализам и на постмодерност:

Realizam nas štiti od sumnje, kaže Liotar. Nudi nam sliku sveta koja nam izgleda poznato i potvrđujući da je ta slika istinita potvrđuje naš status subjekta znanja. Stvari jesu, ljudska bića jesu, i iznad svega, mi jesmo baš onakvi kakvi smo oduvek pretpostavljali da jesmo.

Postmodernost, po Liotaru, određuje jedan drugačiji književni i umetnički postupak, pre nego neki poseban period u istoriji umetnosti (Belsi 2010: 102).

Михаил Епштејн, у књизи *Постмодернизам*, на месту у ком се бави даљим перспективама постмодернизма и његовим прелазом у „прото-” моделе, налази за сходно да се задржи „на једном моменту у историји овог појма, који често измиче пажњи истраживача”:

У свом првобитном пројекту код Жан Франсоа Лиотара, постмодернизам наступа управо као покушај повратка из финалистичких и телеолошких претензија модернизма на стање почетне непостојаности и „ембрионалности”, који је постојао у полазним модернистичким експериментима. „Дело може постати модерно само ако је оно у почетку постмодерно. Тако схваћен постмодернизам није завршетак модернизма него пре његово рађање, и то као стање сталног рађања. [...] Постмодерно је било оно што у модерном приказује непредстављиво у самом представљању [...], оно што тражи ново представљање, не да би се уживало у њему него да би дало већи значај непредстављивом. [...] на тај начин, уметник и писац раде без правила, да би формулисали правила онога што је *већ мојло биши*.” [...] Постмодерно би требало схватити сагласно парадоксу ‘будућност у прошлости’. Дакле, 1979. године Лиотар је осмислио постмодернизам као повратак на изворе модернизма, на игру чистог експеримента, који је претходио утопијској и тоталитарној озбиљности, која је претендовала на прераду света (Епштејн 1998: 127).

Међутим, Епштејн одмах ту подсећа и на чињеницу да је пет година касније Фредерик Џејмсон констатовао сасвим другу усмереност постмодернизма – „на завршеност у модусу прошлости, што много више одговара смислу

префикса 'пост': 'јер крахом идеологије стила, која је карактеристична за високи модернизам [...], произвођачи културе немају коме да се окрену осим прошлости: имитација мртвих стилова, говорење у име свих маски и свим гласовима, нагомиланим у замишљеном музеју културе, која је постала глобална"<sup>19</sup>.

Епштејн преноси и срж Џејмсоновог неслагања са Лиотаревим виђењем постмодернизма, исказаном у „Предговору” који је, 1984. године, Џејмсон написао када је Лиотарова књига преведена на енглески:

Сама (Лиотарова) приврженост експерименталном и новом, ипак, ствара естетику, која је ближа традиционалним идеологијама високог модернизма него текућим постмодернизмима... Дакле, мада Лиотар с полемичким циљем одобрава паролу постмодернизма и брани његове најпротивречније творевине, он у ствари уопште не жели да потврди постмодернистички стадијум, који се радикално разликује од периода високог модернизма. [...] Он (Лиотар) је окарактерисао постмодернизам не као моменат који смењује модернизам у кризи легитимизације, него пре као циклични моменат, који се враћа пре појаве нових модернизма у строгом смислу... Његова (Лиотарова) приврженост културном и формалном обнављању јесте оцена културе и њених снага, још увек у оном духу у коме је западна авангарда тако напредовала од краја прошлог века<sup>20</sup> (Епштејн 1998: 128).

Занимљиво је како Епштејн, упоређујући та два виђења постмодернизма, закључује да је очигледно постмодернизам какав познајемо ближи Џејмсоновој карактеризацији, али да „наредна еволуција постмодернизма све више води на ону границу коју је означио Лиотар, а још раније Бахтин”. Његов закључак поентиран је реторским питањима, драгоценим за даља теоријска проблематизовања:

Идеја „последњег”, „завршног” исцрпљује се пред нашим очима. Сама концепција постмодернизма почиње да бива све апсурднија. Колико времена треба да прође после модернизма да бисмо престали да га користимо као једину тачку одбројавања? Зар наше доба није у подједнакој мери „постантичко”,

---

<sup>19</sup> (Jameson. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review (Oxford the Alden Press), June 1984 (146), стр. 65)

<sup>20</sup> (Jameson. Foreword, in Jean-Francois Lyotard. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.*)

„постренесансно”, „постромантичарско”, „постреалистичко”? И, ако је доба, које нам већ непосредно претходи, названо „постмодернизам”, значи ли то да смо ми већ ступили у стадијум „пост-постмодернизма” или чак „пост-пост-постмодернизма”? Уместо умножавања тих префикса „пост”, предложио бих да се савременост одреди као време „прото-” (Епштејн 1998: 129)

У књизи *O književnosti* (2002) Џ. Хилис Милер не само да поставља базична питања о томе шта је књижевност, и зашто је читање важно, него, полазећи од своје страсти према књижевној уметности и личног односа према њој – пролази и кроз све релевантне књижевне теорије од антике до данас, са многим освртима и на дела савремене књижевности и њихова тумачења/поетичка одређења. Тако, на пример, о Куцијевом роману *Φο*, еклатантном примеру постмодернистичке прозе по мишљењу многих критичара, пише:

Може се чинити да тије одлике *Foa* чине карактеристичним postmodernim delom: isprepletanost pripovesti koja realnost i fikciju izokrece naopačke; parodijska ironija okrenuta protiv izvora teksta; ponavljanje s razlikom iste proganjajuće fraze u različitim kontekstima [...]; otvorena razmišljanja, sklona razbijanju žanrova, o prirodi pripovedanja koja *Fo* čine delom teorije književnosti isto koliko i romanom, dovođenje u pitanje istorije književnosti, istorije *tout court*, biografije i autobiografije; potiskivanje referencijalnog „ili realističkog modela” pripovedanja; moćno dovođenje u sumnju čitaočeve stabilnosti i izvesnosti tako da se plaši da budan sanja. Може се učiniti да је *Fo* „типично” postmoderan – може, ukoliko се zaboravi да је takva pripovedna isprepletanost postojala još u Servantesovom *Don Kihotu*, kod Kalderona u renesansnoj Španiji i Luisa Kerola u viktorijanskoj Engleskoj, да не pominjemo Šekspira – „Život je san”. „Mi smo predivo od kojeg / Snovi se tkaju<sup>21</sup>”, каже Prospero у *Buri* (Miler 2017: 128–129).

Слично поетичко гледиште делио је и Чолановић<sup>22</sup>, што је видљиво у неким од аутопоетичких исказа забележеним у интервјуима, на која ћемо се касније и

<sup>21</sup> Viljem Šekspir, *Bura*, preveo Branimir Živojinović, SKZ–BIGZ, Beograd, 1993, str. 87.

<sup>22</sup> Овде су се, заправо, преклопиле две заједничке прте Милеровог и Чолановићевог схватања: став према сврставању и важност која се приписује цитату из Шекспирове *Буре* – који има повлашћено место и у Чолановићевој прози (поетици), као и у личном животу (ако се то може уопште и одвојити). Наиме, те речи записане су и као епитаф на надгробној плочи Воје Чолановића (*Ми смо*

посебно осврнути. У најкраћем, „постмодернистичке одлике” Чолановић није везивао за одређени књижевноисторијски период, већ их је налазио и код Џојса, и Жида, и Гомбровича, па чак и код Хомера. Уосталом, и Линда Хачион у *Poetici postmodernizma* утврђује како постмодернизам „odlazi dalje od samorefleksivnosti da bi diskurs smestio u širi kontekst. Samosvesna metafikcija uz nas je već dugo, možda od Homera, a sigurno od Don Kihota i Tristrama Šendija” (Наџион 1996<sup>23</sup>: 79). А на питање новинара о томе како види своју прозу у контексту постмодернистичке књижевности – на једном месту, пошто је (ауто)иронијски и хуморно описао „муку” да одгонетне поетичка одређења постмодернизма из разних извора („не мање скрхан но збуњен тумачењима која се слажу као рогови у врећи”) Чолановић одговара: „[...] могао бих рећи да је видим – или, тачније, да је све теже назирем – где се очајнички батрга, замишљајући, по свој прилици, да то и није контекст, већ Кустоова цепна подморница” (Чолановић 1994: 19<sup>24</sup>).

Међутим, будући да је доминантан циљ нашег истраживања да тумачењем Чолановићеве прозе допремо до њених кључних поетичких одређења, те да је тиме, неминовно, поставимо у припадајући периодизацијски и поетички контекст српске књижевности важно је да, макар у најкраћем, размотримо и проблем поетичког односа између модернизма и постмодернизма. С обзиром на комплексност тог односа, као и на мноштво извора који се баве његовом проблематиком, определили смо се за то да издвојимо само оно које сматрамо, за ову прилику, у највећој мери аналитички употребљивим. То је, у првом реду, гледиште Ихаба Хасана – у првом реду услед тога што је он један од првих теоретичара постмодернизма који је настојао да артикулише његове главне поставке, а онда и због тога што је сусрет са њим за Воју Чолановића несумњиво представљао један од битнијих стваралачких подстицаја: „С једним од првих књижевних критичара, проучавалаца и теоретичара који су артикулисали појам

---

*место од којег се праве снови*). Цитирани стих је део реплике, коју у првој сцени четвртог чина Шекспирове *Буре изговара* Просперо. У преводу Живојина Симића и Симе Пандуровића гласи: „Ми смо грађа од које се праве / Снови, и наш мали живот нам је сном / Заокружен. [...]” (Шекспир 2011: 26)

<sup>23</sup> Наведено према: Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press

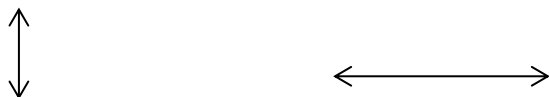
<sup>24</sup> Рада Саратлић, „Стрепња од освртања”, *Политика*, 5. март, 1994. бр. 28873, стр. 19, Сусрети са савременицима: Воја Чолановић (поводом Андрићеве награде и награђене приче „Природан одговор”).

постмодерног, био сам годинама у контакту и преписци. Мислим на Ихаба Хасана, чија сам предавања о америчкој авангардној литератури слушао, као стипендист, средином 1965. на Семинару америчких студија у Салцбургу” (Чолановић 2012: 211–212).<sup>25</sup>

Разматрајући и само исписивање речи *постмодернизам* које примењује Хасан: „POSTmodernISM” (Hassan 1987: 25–45), Горан Радоњић у студији *Фикција, метафикција, нефикција* инветивно разлаже на која питања такво писање реферира: „[...] Hasanov način pisanja termina već problematizuje svaki deo te složenice. [...] Šta je to uopšte modernizam i kakav se odnos gradi u odnosu na njega? Šta bi trebalo da znači to ‘post’? Da li to znači nastavljanje ili negiranje modernizma? I najzad, da li je sufiks ‘izam’ uopšte upotrebljiv, da li je u pitanju neki organizovani pokret?” (Radonjić 2016: 25).

Подсетимо се, дакле, како је Ихаб Хасан, сматрајући се на неки начин одговорним за, можда и преурађену, афирмацију постмодернизма, саставио, као додаток у својој књизи *Комадање Орфеја* (1982), вероватно најобухватнију листу постмодернистичких, али и модернистичких одлика – налик бинарним опозицијама:

Табела 1: Листа модернистичких и постмодернистичких одлика према Ихабу Хасану



<b>Modernism</b>	<b>Postmodernism</b>
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric

<sup>25</sup> Воја Чолановић: *Воја Чолановић*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 211–212.

Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Rooth/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
<i>Lisible</i> (Readerly)	<i>Scriptable</i> (Writerly)
Narrative/ <i>Grande Histoire</i>	Anti-narrative/ <i>Petite Histoire</i>
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genitall/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Difference /Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinacy	Indeterminacy
Transcendence	Immanence <sup>26</sup>

У преводу, та табела би изгледала овако:

#### Модернизам

Романтизам/Симболизам  
 Форма  
 Сврха  
 Замисао  
 Хијерархија  
 Надмоћ/Логос  
 Објект уметности/Завршено дело  
 Дистанца  
 Стварање/Тоталитет  
 Синтеза  
 Присутност  
 Центрирано  
 Жанр/Граничност  
 Семантичко  
 Парадигма  
 Хипотакса  
 Метафора  
 Селекција  
 Дубина  
 Интерпретација/Читање  
 Означено  
 Читање

#### Постмодернизам

Патафизика/Дадаизам  
 Антиформа  
 Игра  
 Произвољност  
 Анархија  
 Исцрпљеност/Тишина  
 Процес/Перформанс/Догађај  
 Учествовање  
 Разарање/Деконструкција  
 Антитеза  
 Одсутност  
 Расуто  
 Текст/Интертекст  
 Реторичко  
 Синтагма  
 Паратакса  
 Метонимија  
 Комбинација  
 Површина  
 Против интерпретације/Погрешна интерпретација  
 Означитељ  
 Учитавање

<sup>26</sup> Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, second Edition, The University of Wisconsin Press, 1982, 267–268.

Велики наратив/Велика историја	Антинаратив/Мала историја
Главни код	Идиолект
Симптом	Жеља
Тип	Мутант
Једнообразан	Полиморфан
Параноја	Шизофренија
Корен/Узрок	Разлика/Траг Ризом/Површина
Бог отац	Свети дух
Метафизика	Иронија
Детерминисаност	Индетерминисаност
Трансцендентност	Иманентност <sup>27</sup>

Хасанова табела из „Поговора” другом издању књиге *Комадање Орфеја*<sup>28</sup> потом је често прештампавана и навелико цитирана у литератури о постмодернизму. Сам Ихаб Хасан је, међутим, у тексту који следи испод табеле нагласио: прво, како су наведене појаве присутне у многим, научним и уметничким, пољима (реторици, лингвистици, књижевној теорији, филозофији, антропологији, психоанализи, политичким наукама, па и у теологији, код многих, европских и америчких, аутора, у различитим покретима, групама и погледима; друго, како је та подела условна, јер: „Yet the dichotomies this table represents remain insecure, equivocal. For differences shift, defer, even collapse; concepts in any one vertical column are not all equivalent; and inversions and exceptions, in both modernism and postmodernism, abound” (Hassan 1982: 269).

Дакле, што је потпуно разумљиво, табела је дата уз извесну ограду у погледу еквивалентности, а у вези са инверзијама и изузецима којима обилују и модернизам и постмодернизам – али и као таква, ипак представља у већој мери поуздани водич у сагледавању модернистичко–постмодернистичке дихотомије. Четири године касније, у чланку „Плурализам у постмодерној перспективи” (1986<sup>29</sup>), И. Хасан ће апострофирати питање<sup>30</sup> – *Шта је постмодернизам* – поновиће како не може да предложи „ригорознију дефиницију” од те, ни више него што је могао да дефинише сâм модернизам, да је то „актуелни термин који означава тенденције у позоришту, плесу, музици, уметности и архитектура; у литератури и критици; у филозофији, психоанализи,

<sup>27</sup> Превод Ј. Ж.

<sup>28</sup> Прво издање је из 1971, Oxford University Press.

<sup>29</sup> Ihab Hassan, Pluralism in Postmodern Perspective, Critical Inquiry, Vol. 12, No. 3 (Spring, 1986), pp. 503–520, The University of Chicago Press

<sup>30</sup> Чији тип засигурно није никада био својствен ниједном дотадашњем покрету/правцу/периоду.

и историографија; у кибернетским технологијама и чак и у науци” (503), и издвојити „своју катену”, ланац или низ од једанаест одлика постмодернизма:

Табела 2: Једанаест одлика постмодернизма према Ихабу Хасану

Indeterminacy, or rather, indeterminacies	неодређеност, или боље неодређености
Fragmentation.	фрагментарност
Decanonization	деканонизација
Self-less-ness, Depth-less-ness	безсебност, плошност (одсуство дубине)
The Unpresentable, Unrepresentable	непредстављиво, неприказљиво
Irony	иронија
Hybridization, or the mutant replication of genres, including parody, travesty, pastiche	хибридизација или мутантне реплике жанрова, укључујући пародију, травестију, пастиш
Carnivalization	карневализација
Performance, Participation	перформанс, учествовање
Constructionism	конструктивизам
Immanence	иманентност

Истовремено, Хасан истиче како у свом чланку нема намеру да дубље теоретизује постмодернизам, већ да уместо тога понуди низ постмодерних карактеристика, једну „паратаквичку листу, истицање културног поља”, те да ће његови примери бити „селективни; особине се могу преклапати, сукобљавати, претходити једна другој или произлазити једна из друге”. Ипак, заједно, они ограничавају област постмодерних ‘индетерманенција’ (не-одређеност смештена у иманенцију) у којој се критички плурализам примењује’ (504).

Укратко, Хасанова аргументација за сваку од одлика гласи:

1. *Неодређеност, или неодређености*. Под индетерминисаношћу Хасан подразумева све видове „нејасноће, руптуре и померања која утичу на знање и друштво”. Полази од науке, где подсећа на Хајзенбергов принцип несигурности (неодређености: *principle of uncertainty*) и друге принципе модерне науке, а онда се задржава на књижевној теорији, где се тај принцип такође очитује: „Од дијалогске имагинације Михајла Бахтина, *textes scriptibles* Ролана Барта, литерарне неизвесности Волфганга Изера, алегориског читања Пола де Мана,



- афективне стилистике Стенлија Фиша, трансакционе анализе Нормана Холанда и субјективне критике Дејвида Блајха”. [...] „Неодређености превладавају наше акције, идеје, тумачења; оне чине наш свет”, каже Ихаб Хасан (504–505).
2. *Фрагментарност*. „Неодређеност често проиходи из фрагментације”, истиче Хасан. Постмодерниста је усмерен против било које синтезе: „друштвене, епистемске, чак и поетичке. Због тога се он опредељује за монтажу, колаж, пронађени или срезани књижевни објекат (the found or cut-up literary object), за паратаксичку хипотаксичку форму, метонимију над метафором, шизофренију над паранојом. Отуда и његово прибегавање парадоксу, паралогији, парабази, паракритици, обесправљеним маргинама” [...] (505)
  3. *Деканонизација*. „У најширем смислу”, објашњава Хасан, „ово се односи на све каноне, на све конвенције ауторитета.” Подсећа на Лиотарову тврдњу о томе како смо сви ми сведоци огромне „делегитимације” мастер кода у друштву, неупотребљивих метанаратива, и фаворизовања, уместо тога, „малих наратива” („les petites histoires”), који чувају „хетерогеност језичких игара”. „Дакле”, закључује Хасан, „од ‘смрти бога’ до ‘смрти аутора’ и ‘смрти оца’, из узнемиравања ауторитета за ревизију наставног плана и програма, деканонизујемо културу, демистификујемо знање, деконструишемо језик моћи, жеље, преваре”. У складу с тим, у вештој игри речи, тако својственој Хасану (али и модернистима колико и постмодернистима), уз комбиновање речи из различитих језика, даље стоји: *Derision and revision are versions of subversion* (Прва реч је из француског језика: *Исмевање и ревизија су верзије субверзије*). На једном крају субверзивности јесте тероризам („бескрајни тероризам нашег времена”), истиче, али су на другом, више добронамерни облици, попут мањинских покрета или феминизације културе, што такође захтева деканонизацију” (505).
  4. *Self-less-ness, Depth-less-ness* (безсебност, плошност или одсуство дубине): „Постмодернизам напушта традиционално сопство симулирајући самобрисањелажну плошност, без унутрашње / спољашње стране или, томе супротно, самоумножавање, саморефлексију.” Истиче како су критичари запазили „губитак сопства” у модерној литератури, али подсећа и на то како је још Ниче био тај који је прогласио да је „субјекат” „само фикција”. Иако „понекад покушава да опорави ‘дубок’ романтични его”, истиче И. Хасан, овај „остаје под строгим сумњама у постструктуралистичким круговима као ‘тотализујући’ принцип” (505).

5. *Нейредставаљиво, нейриказљиво*. Постмодерна уметност је нереалистичка, неиконичка: „њене тврде, равне површине одбијају мимезис”. Постмодерна књижевност, нарочито, често испитује своје границе, забавља сопствену „исцрпљеност”, подрива се у облицима артикулисања „тишине”. Оспорава моделе сопствене репрезентације. (506)

На овом месту, међутим, наступа Хасанова напомена која је изузетно важна за критичарску рецепцију постмодернистичких текстова. Наиме, Хасан ту, најављујући обрт, подвлачи црту, када каже: „Ево, мислим да долазимо до перипетије негација. Јер са мојим следећим ‘definien’, иронијом, почињемо да се крећемо са деконструктивног на коегзистирајуће реконструктивне тенденције постмодернизма.”

6. *Иронија*. „У одсуству кардиналног принципа или парадигме”, објашњава, „окрећемо се игрању, интеракцији, дијалогу, полилогу, алегорији, саморефлексији – укратко, иронији.” А „иронија претпоставља неодређеност, мултивалентност; она тежи јасности, јасности демистификације” [...]. Иронија, перспективизам, рефлексивност: они изражавају неизбежну рекреацију ума у потрази за истином која га стално избегава, остављајући му само иронични приступ или вишак самосвести.
7. *Хибридикација, или мушанџина репликација жанрова, укључујући пародију, њравесџију, џасџиши*. „Де-дефиниција”, деформација, културних жанрова изазива двосмислене облике: „паракритицизам”, „фикционални дискурс”, „нови журнализам”, „нефикцијски роман” и промискуитетне категорије „паралитература” или „гранична литература”, одједном млада и веома стара. Клише и плагијатизам [...], пародија и пастиш, поп и кич обогаћују репрезентацију. У овом погледу, слика или реплика може бити истинита као и њен модел (*Кихоџ* Борхесовог Пјера Менара), чак може донети и „augment d’etre”. Ово представља другачији концепт традиције, у којој се континуитет и дисконтинуитет, високе и ниске културе, мешају не да имитирају, већ да проширују прошлост у садашњости. Сви стилови су дијалектички доступни у интеракцији између сада и не-сада, истог и другог (505).
8. *Карневализација*. Хасан подсећа да је то Бахтинов термин, који „обухвата неодређеност, фрагментацију, деканонизацију, бесебност, иронију, хибридикацију”, на шта је већ упутио. Али тај термин такође преноси комички или апсурдни етос постмодернизма, предвиђан у ‘хетероглосији’ Раблеа и Стерна, шаљивих пре-постмодерниста. Карневализација даље значи „полифонија”,

центрифугална моћ језика, 'gay relativity' ствари, перспективизам и перформанс, учешће у дивљем нeredу живота, иманенцију смеха". „Заиста”, утврђује Хасан, „оно што Бахтин назива романом или карневалом – односно антисистемом – може постати сам постмодернизам, или на крају крајева лудички и субверзивни елементи који обећавају обнову”.

9. *Перформанс, учешће*. „Неодређеност”, подвлачи Хасан, „изазива учешће; празнине се морају попунити. Постмодерни текст, вербалан или невербалан, позива на перформанс: жели да се пише, ревидира, одговора, понаша. Заиста, толико постмодерне уметности носи назив перформанс, пошто се тиме прекорачују жанрови.”
10. *Конструктивизам*. „Пошто је постмодернизам радикално тропичан, фигуративан, нереалистичан – 'оно што можемо да замислимо мора свакако бити фикција', сматра Ниче – то 'конструирате' стварност у посткантовским, заиста постничеовским, 'фикцијама'.” [...] Потом сумира: „Такве ефективне фикције указују на све већу интервенцију ума у природи и култури, што је један од аспеката онога што сам назвао 'новим гностицизмом', очигледним у науци и уметности, у друштвеним односима и високим технологијама” (507–508).
11. *Иманентности*. Објашњење ове одреднице дајемо у целости: „Ово се, без религијског еха, односи на растућу способност ума да се генерализује кроз симболе. Свуда смо сведоци проблематичних дифузија, дисперзија, дисеминације; ми доживљавамо проширење наших чула, као што је Маршал Меклуан показао говорећи о новим медијима и технологијама. Језици, природни и вештачки, реконструирају универзум – од квазара до кваркова и назад, од записа несвесног до црних рупа у свемиру – реконструирају га у знакове сопственог стварања, претварајући природу у културу и културу у иманентни семиотички систем. Појавила се језичка животиња, његова/њена мера интертекстуалности целокупног живота. Патица мисли, означитеља, 'веза' сада лежи на свему чега се дотакне у гностичкој ноосфери, коју физичари, биолози и семиотичари, не мање од мистичних теолога попут Тејара де Шардена, истражују. Свеобухватна иронија њиховог истраживања је и рефлексна иронија ума која сусреће себе у сваком мрачном осврту. Ипак, у друштву које их конзумира, такве иманенције могу постати више празне него пророчке. Они, како каже Жан Бодријар, постају свеобухватно 'об-сцене', 'колективна вртоглавица неутрализације, даљи бег у опсцености чистог и празног облика’” (Хасан 1986: 509).

Иако на почетку изражава сумњу у погледу тих једанаест „дефиниената” (користећи се изнова игром речи: „These eleven ‘definiens’ add up to a surd, perhaps absurd.”) постмодернизма, који остаје, како каже, у најбољем случају „двосмислени концепт”, дисјунктивна категорија, „двоструко модификован подстицањем самог феномена и променљивим перцепцијама критичара”, те не верује у то да тих једанаест одредница служе да разликују постмодернизам од модернизма, ипак наглашава: „Али предлажем да горенаведене тачке – елиптичне, криптичне, парцијалне, привремене – провизорно утврђују двојне закључке: (а) критички плурализам је дубоко уплетен у културно поље постмодернизма; и (б) ограничени критички плурализам је у некој мери реакција против радикалног релативизма, ироничне несигурности, постмодерног стања; то је покушај да их задржите” (508).

На самом крају својих разматрања о плурализму у критици Хасан се враћа кључном питању стваралаштва:

У себи немам профетског, само мало предзнања, које сада изражавам како бих подсетио себе да све евазије нашег знања и акција успевају без одсуства консензуалних веровања, одсуства које такође подстиче наше напоре, наше воље. Ово је наше постмодерно стање. Што се тиче ближих ствари, отворено признајем: не знам како спречити критички плурализам да се склони у монизам или релативизам, осим да позивам на прагматичне оквире знања који би делили вредности, традиције, очекивања, циљеве. Не знам како да учиним нашу „пустињу” мало зеленијом, осим да се позивам на енклаве генијалног ауторитета, где је централни задатак обновити грађанске обавезе, толерантна уверења и критичке симпатије. Не знам како књижевности или теорији или критици дати нову везу са светом, осим да се барем на локалном нивоу ослободи машта и врати владавина чуда у наше животе. У овом случају, мој изборни афинитет остаје код Емерсона: „Орфеј није никакав приговор: само треба да певате, а камење ће се кристализовати, и певати, а биљка ће се организовати, и певати и животиње ће се родити.” Али ко данас у то верује? (516)

Двадесет и две година касније, у интервјуу<sup>31</sup>, поводом свог семинара „Romanticism, Modernism, Postmodernism: Three Isms in Search of a Concept”, на питање како види однос између романтизма, модернизма и постмодернизма, Хасан подсећа на то да се за неке критичаре као што је Харолд Блум, романтизам никад и није завршио – „сви смо само ‘закасниели’ романтичари, као што је и он сам”. Али, утврђује и то „да смо пројектовали ироније и несигурности и неодређености постмодернизма на романтизам; ми смо реинвестирали романтичаре у нашу властиту слику (што је, инцидентно, друга страна ‘анксиозности утицаја’ – мислим на апсорпцију, асимилацију)”. Затим повлачи линију која води од романтизма до постмодернизма:

Одређене теме или проблеми или фигуре, међутим, потичу од романтизма, кроз модернизам, до постмодернизма, који мутира све време. На пример, романтична имагинација постаје модернистичка свест, постаје постмодернистички језик – од маште до језика, као мајсторских тропа. А романтично сопство постаје модернистички его, постаје постмодернистички празни субјекат, и сам дискурс. Али то су углавном француске мисли: покушајте да кажете сопству или егу или субјекту или вашем детету, с тим у вези, да су његове империјалне потребе облик одсуства, ширења или одлагања<sup>32</sup>.

А на питање у вези са табелом и односом између модернизма и романтизма приказаним у бинарним опозицијама, осим што ће напоменути да је је људски мозак „компулсивно контрастиван” – Хасан ће још једном подсетити

---

<sup>31</sup> Ihab Hassan, *Postmodernism, Etc.*:\*an Interview with Ihab Hassan, by Frank L. Cioffi, Princeton University (The following interview was assembled from November, 1998, through January, 1999, and done by telephone, e-mail, and postal mail.) <https://www.scribd.com/document/6567580/Ihabhassan-com-Cioffi-Interview-Ihab-Hassan> (Интервју са И. Хасаном склапан је од новембра 1998, током јануара 1999, а остварен је путем телефона, имејла и поштанских писама. Приступљено 5. 4. 2014.)

<sup>32</sup> Уп.: Now, as you know, for some critics like Harold Bloom, Romanticism has never ended--we are all just 'belated' Romantics, like himself. What is clearer to me, however, is that we have projected the ironies and insecurities and indeterminacies of Postmodernism back onto Romanticism; we have reinvented the Romantics into our own image (which, incidentally, is the other side of the 'anxiety of influence' — I mean absorption, assimilation).

Certain topics or problems or figures, however, do run from Romanticism, through Modernism, to Postmodernism, mutating all the while. For instance, Romantic Imagination becomes Modernist Consciousness becomes Postmodernist Language--from Imagination to Language, as master tropes. And the Romantic Self becomes the Modernist Ego becomes the Postmodernist empty Subject, itself a Discourse. But these are largely French conceits: try to tell the Self or the Ego or the Subject or your child, for that matter, that its imperious needs are a form of absence, dissemination, or deferral.

на своју ограду: иако се табела показала веома популарном (каже, аутоиронијски: нарочито међу онима који су желели да је критикују), сви су игнорисали његову експлицитну опомену да „дихотомије те табеле остају несигурне, двосмислене”. Још је проблематичније игнорисање његове раније тврдње, изречене још 1971. године „да се модернизам не прекида изненада тако да постмодернизам може почети: сада коегзистирају – заправо, рекао сам да постмодернизам лежи дубоко унутар тела модернизма” (in „POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography”)<sup>33</sup>.

А управо та тврдња, на коју, између осталих, скреће пажњу и поједини наши теоретичари и критичари једна је од кључних за разумевање (пост)модернистичке поетике Воје Чолановића. „По свему судећи, кад је реч о постмодерном мимезису, позиција Ихаба Хасана, који тврди да *модернизам није престао да постоји, али да се на хоризонту очекивања појавио постмодернизам и да сада заједно коегзистирају*, јесте најобјективније сагледавање измена у литерарном пејзажу друге половине двадесетог века” (Јоковић 2002: 44).

У светлу онога што смо овде поставили у вези са проблематизовањем односа између модернизма и постмодернизма у даљем тумачењу покушаћемо да аналитички разјаснимо ставове појединих критичара о модернистичкој/постмодернистичкој поетици Воје Чолановића, као и тврдњу Марка Недића, једног од најпомнијих тумача поетике његове прозе – како је Воја Чолановић *најдоследнији модерниста у српској књижевности групе половине двадесетог века*.

И, пре него што се, у наредном поглављу, концентришемо на биографски, социокултурни, на књижевноисторијски контекст Чолановићевог прозног опуса, дужни смо да скренемо пажњу и на методолошки оквир којим ћемо се служити у анализи. Како смо и нагласили у Уводу – користећемо се, углавном, аналитичком апаратуром коју је успоставила наратологија, посебно одређеним увидима Лубомира Долежела – превасходно у вези са аутентизацијом и подривањем

---

<sup>33</sup> Изворно, тај део гласи: „Now, this table proved very popular, especially with those who wished to criticize it. Invariably, they all ignored my explicit caveat: that ‘the dichotomies this table represents remain insecure, equivocal. For differences shift, defer, even collapse; concepts in any one vertical column are not all equivalent; and inversions and exceptions, in both modernism and postmodernism, abound.’ They also ignored earlier statements, going back to 1971, that Modernism does not suddenly cease so that Postmodernism may begin: they now coexist-in effect, I was saying that Postmodernism lies deeply within the body of Modernism (in “POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography”).”

аутентизације у књижевном тексту, а потом и његовим аргументацијама у вези са релативистичким приступима тзв. „слободног погрешног читања”. Као и у делу посвећеном лингвостилистичкој и лексиколошкој анализи – на кључне појмове и поставке упућиваћемо директно у тексту, непосредно или у фусноти.

### 3. КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ

#### 3.1. Биографски и социокултурни контекст

На ободу наших херменеутичко-аналитичких истраживања Чолановићеве прозе смештају се и истраживања скопчана са оним што обично називамо „живот и рад” писца, и то из два разлога, а са једним циљем. Разлоге налазимо у чињеницама да а) за више од пола века Чолановићеве стваралачке делатности (а ни после), није објављен ниједан текст (студија, монографија, зборник интервјуа) који би интегрисао неке релевантне чињенице о животним и стваралачким активностима писца, и да б) био-библиографске чињенице и социокултурни контекст морају бити неопходна полазна тачка за сагледавање опсега плодне књижевне и културне делатности писца. Циљ таквог истраживања није само у „пописивању” поменутих чињеница и њихово сабирања из неколико расутих и несистематизованих извора – него управо покушај прибирања и систематизације оних релевантних података који би на свој начин, „споља”, осветлили Чолановићев књижевни опус. Дакле, није реч о спољашњем, позитивистичком приступу књижевном делу него једноставно о покушају да се, макар и у најкраћем, представе биографски значајне чињенице као и извори у којима су оне садржане. Осим тога, управо у текстовима те врсте налазимо експлицитно или имплицитно садржане (ауто)поетичке исказе, као и трагове о појединим темама и мотивима који ће бити стваралачки транспоновани и литераризовани у Чолановићевом делу.

Изворе за ту врсту истраживања налазимо једним делом у интервјуима, који су са писцем вођени углавном поводом новообјављених књига и додељивања књижевних признања. И ту наилазимо на још једну потврду његове, већ поменуте, апартности. Први интервју са писцем Војом Чолановићем вођен је за НИИ, 1988. године, а поводом награђеног романа *Зебња на расклањање* – када је писцу било шездесет шест година<sup>34</sup>. Тај податак утолико делује необичније што је Чолановић

---

<sup>34</sup> Занимљиво је, у том контексту, посматрати чињеницу да је писац у потпуној сенци: изван очију јавности, изван могућности да открива своју личност, да тумачи своје дело и сопствена поетичка, естетичка, и друга схватања и уверења. А познато је да то није без утицаја на рецепцију његовог дела (и ширу, читалачку, и ужестручну, критичарску). На пример, питање је како би била посматрана Чолановићева проза од тренутка када је објављен његов роман *Пустоловина по мери*



а) у Другом светском рату био митраљезац на бомбардеру у саставу партизанског ратног ваздухопловства и носилац Ордена за храброст, што га сврстава међу писце који су на послератну књижевну сцену ступили, такође, са прве линије фронта, и што је б) највећи део свог радног века провео као новинар, а онда и као један од оснивача, и први уредник, Научног програма Телевизије Београд. Питање је, дакле, како је такав писац, својом биографијом и својим списатељским радом, толико дуго остајао готово скривен од очију јавности. Но, и у невеликом броју интервјуа тек је понегде, штуро и успут, поменуто понешто из пишчеве биографије, што је сасвим разумљиво – јер је он обично више инсистирао на разговору о самом писању односно о конкретном делу. Осим тога, постоје још два извора: аутобиографски текстови у књизи *Воја Чолановић* (из необично драгоцене колекције *Један на један*, чији је покретач и уредник књижевник Горан Петровић) и, од јесени 2014, делови *Дневника* које је сам писац почео да припрема за штампу, и да у деловима објављује, али што није, нажалост, успео да приведи крају. Ту је реч о ратним дневничким забелешкама које је Чолановић водио од 1941, па све до 1944. године. У ономе што је до данас објављено<sup>35</sup> можемо да пратимо дневничко сведочење о ратним годинама и окупираном Београду, с једне, и о одрастању и сазревању младих београдских интелектуалаца и уметника, као и, већ тада, о рађању и развијању једног самосвојног прозног израза будућег писца Воје Чолановића – с друге стране. Тек захваљујући поменутој књизи и дневничким записима, дакле из пера самог писца, читалачка и стручна јавност може, поред задовољства читања, стећи и одређени увид у *дејинство*, *дечаштво* и *млагоси* њиховог аутора, односно у социокултурни спецификум у коме је протицао његов животни и стваралачки век. Није, притом, безначајна ни могућност да се, у аналитичком читању, упореде особености тих текстова с два краја пишчеве делатности: деветнаестогодишњака који започиње дневничко бележење и деведесетогодишњака који у аутобиографском осврту акцентује

---

(1969) – да је тада био познат податак како је похађао семинар Ихаба Хасана у Салцбургу, те са једним од најистакнутијих теоретичара постмодернизма био у преписци и у пријатељском односу.

<sup>35</sup> „Шапат испод обешених”, у: *Београдски књижевни часопис*, бр. 36–37, јесен–зима 2014, стр. 5–16; „Из дневничких записа Воје Чолановића”, у: *Књижевни маџазин*, бр.169–174, јул–децембар 2015. стр. 32–34. и у фрагментима у тексту: Јелена Журић, „Ратни портрет уметника у младости”, *Призор*, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница, бр. 15, 2016, стр. 7–10.

појаве, догађаје, и доживљаје, који су га, у животу и у стваралаштву, формирали и одређивали.

Остављајући, за сада, по страни дистинкције које, у научним разматрањима, прате појмовно одређење *аутобиографије* и *аутофикције* (где се може говорити и о специфичној фикционалности књижевно-научне наративне прозе<sup>36</sup>), што би се односило и на дневничке записе – осврнућемо се најпре на уводно поглавље „Аутобиографија” у поменутој књизи *Воја Чолановић*<sup>37</sup>. То је за сада једини извор у ком се на једном месту може наћи потпунији преглед биографски релевантних чињеница. У иницијалном тексту под насловом „Искоса, ка ‘усамљеничком послу’”..., уз фотографије из породичног албума, на педесетак страна, у свом препознатљивом прозном стилу – почињући, постмодернистички (али и нушићевски!), од „утробног гнезда” и „сећања на пренатални живот” а завршавајући са описом околности у којима му је објављен први роман, *Друџа њоловина неба* (1963) – Воја Чолановић пише о породици, одрастању, школовању, рату, друговима, првим запослењима и уласку на, тада југословенску, књижевну сцену. Коментари и дигресије, из области књижевности, уметности, науке и културе, какве срећемо и на страницама његових романа, доприносе оправданости избора да и тај текст укључимо у (неко будуће), шире разматрање поетичких одлика Чолановићеве прозе.

Вратимо се биографским чињеницама. Родитељи су се упознали у Босанском Броду. Мајка Илинка била је пета кћи ердутског ратара, виноградара и узгајивача свиња Чедџе Лукића, а у Брод је послата код тетке Гроздане Балатинац да се учи кројачком занату. Отац Марко је ту дошао „крајем Првог светског рата (са српском војском, у коју, напустивши Подгорицу, бројну чељад и седми разред гимназије, беше ступио још 1912, као добровољац).” Ту се и родио Војислав Чолановић, 15. септембра 1922. године. Тај податак прати коментар да се његов

---

<sup>36</sup> У првом свом интервјуу, за *Нин*, Чолановић истиче: „Свака реченица писца је, да тако кажем, аутобиографска. Али, на који начин? Ја, на пример, бележим у неке свешчице све што оставља на мене утисак. Чини ми се да још одмалена, без обзира на то што нисам знао да ћу бити писац, имам ‘перцепцију писца’. Примећујете неке ствари, које су за вас као за писца важне, а друге занемарујете. То зна да буде и непријатно у озбиљним годинама. Јер, кад писац с неким разговара, он често памти нешто што се саговорнику не би чинило битним, што би га, наглас артикулисано, можда чак и увредило.“ (Теодор Анђелић, „Трећа половина неба”, *НИН*, 24. јануар 1988. стр. 8–10)

<sup>37</sup> Што, не без разлога, и концепцијски и ауторски, призива и књигу *Ролан Барти њо Ролану Бартију*: R. Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, „Svetovi”, Novi Sad, 1992, prev. M. Radović, 1992.

„биолошки деби поклопио с рођенданом Агате Кристи”, али да би му више „дакако, годило да је рођендан [...] делио” са Андре Жидом<sup>38</sup> или Витолдом Гомбровичем (15<sup>39</sup>). Препознатљиви топос бројева, датума и „синхроничитета акаузалних појава” огледа се и у коментару датом у загради – где је реч о амбивалентности наспрам сазнања да је „поткрај седамдесетих”, баш на тај датум, „скончао Немац Вили Месершмит, авио-конструктор од чијих сам брзих и жестоко наоружаних ловаца, као ваздушни стрелац на јуришнику Ил-2, све до 9. маја 1945. био дужан да зазирем” (15). Када му је било три године – а непуна три месеца пре тога родила се и сестра Мела – преселили су се у Славонски Брод, где је отац пребачен са службом. За тај период везују га сећања на појутарја и повечерја, на момке Железничког пука пристигле „одасвуд из Краљевине”, на дечје несташлуке и фасцинацију птицама, нарочито голубовима: „(и њихова анатомија; добро јутро, због способности летења)” (19–20). Био је, дакле, опчињен летењем, те се, као што то деца иначе обичавају, до исцрпљености предавао опонашању авиона – што (у читалачкој рецепцији) можемо да схватимо као приповедачко антиципирање каснијег опредељења за добровољно учешће у ратном војном ваздухопловству, али и да препознамо корен (пра)мотива голуба у његовој прози. У утиске који су се тада урезали издвајају се они које је сматрао необичним: „Не знам због чега, тек, из окружења сам вазда издвајао (и меморисао) оно што сам опажао као необично. Гдекад је у тај избор стизало и обично... дабоме, ако му (из непознатих разлога) не бих одолео.” (21) И у овим редовима уочавамо битан поетички „податак”: та фасцинација „необичним” и „обичним” касније ће уродити плодним наративним амалгамом, еманаацијом парадокса, оксиморона и гротеске као битних елемената Чолановићеве поетике.

Помињући икону с ликом Светог Николе, наводи податак да је породичног заштитника насликао деда Петар, очев отац, који је био „један од последњих бококоторских иконописаца”. (21) Научивши да чита две године пре поласка у школу, прву недељу почетка школовања ипак проводи, уместо у школи, у циркусу, пред кавезом са мајмунима, што нас подсећа на дечке у Саројановој или

---

<sup>38</sup> Андре Жид је један од оних писаца који ће нарочито утицати на прва прозна Чолановићева дела, што је посебно видљиво у роману *Друга половина неба*, о чему ћемо касније говорити.

<sup>39</sup> С обзиром на то да су наводи из истог извора, у загради ћемо дати само број стране са које су преузети.

Кишовој прози; „опијају” га бајкама Андерсен и браћа Грим, роман *Црвени тусар* Фенимора Купера и *Приче из класичне старине* Густава Шваба. У фрањевачки манастир одлазио је на часове клавира, а у вртићу мсје Зиса учи француски. У Београд су се преселили 1932, због очеве службе, где је уписан у последњи, тада четврти разред Савиначке основне школе, јер су становали „више Славије” (24). Априлски рат дочекују у павиљону за официрске породице, преко пута данашњег Студентског културног центра, у данашњој Ресавској улици (упућени читалац ће препознати важност мапирања улица у прози В. Чолановића: Ресавска улица је тада носила назив Улица Зрињског и Франкопана, што ће лајтмотивски бити употребљено у роману *Ода мањем злу*). Убрзо, те породице, „права Краљевина у малом”, остају без очеве, који су се „нашли у заробљеничким логорима Оснабрику и Нирнбергу” (25). О том искуству обезглављених породица из официрског павиљона више пута је размишљао као о „дужој прози на тему официрских станова у Београду. О књизи која би поштовала захтев да буде (сетимо се Варгас Љосине натукнице) подједнако релевантна и занимљива. Никад се међутим, нисам осетио довољно спремним, односно, оспособљеним за подвиг ове врсте” (25). Даље школовање наставља у Трећој мушкој гимназији, где ће „у већ окупираном Београду, и матурирати” (25). „Одличан само у првом разреду, себи сам поставио за циљ да кроз гимназију прођем као врло добар ђак” – издваја из тог времена школовања В. Чолановић. Надимак „Таленат” добија у првом разреду, пошто је пред друговима прочитао једну своју краћу песму, што га је „дотле опијеног, потпуно отрезнило” јер је „ласерски јасно разабрао да дотично стихотвореније нема никакве везе с поезијом” (26). То је и прилика да истакне како је крштен на књизи Војислављевих песама, по очевој жељи. Поменути надимак скратио је у „Таца” његов друг из гимназије, такође официрско дете, Воја Нановић, „будући творац *Чудошворној мача* (једине наше филмске бајке)”.

Но, пре рата, још пре него што ће кренути у други разред гимназије, подгорички недељник „Зета” му је, у два узастопна броја, објавио *Утиске из Данилова Града* – које је написао „на лицу места, дошавши у петодневну посету из Подгорице (у којој је наша породица, немајући куда другде, проводила део летњег распуста)” (26). Исти недељник је штампао још „два или три прозна састава који су већ и насловом откривали своју социјалну обојеност”, док ће у

подлиску дневника *Време* намењеном деци објавити „пола туцета прича” (28). Радост по објављивању тих прича и „ласкаве речи” уредника више су вределе од успеха у школи и похвала наставника. Потом писање замењује „захтевна лектира”: „Пред рат се, наиме, држало да ће жалостан интелектуалац бити онај ко до матуре није прочитао, макар, Фројдов *Увод у психоанализу*, Бергсонову *Стваралачку еволуцију* и Ничеову *Вољу за моћ*” (30).

Добар део аутобиографског сећања припада ратним годинама, и оно се, на специфичан начин, везује и за, најпре, поменути ратни дневник, а онда и дифузно распоређено унутар Чолановићевог прозног, приповедачког и романсијерског, опуса. Од априлског рата и бомбардовања Београда, уследиле су ратне године обележене одсуством оца, који је, с војском у повлачењу заробљен и одведен у Немачку, избеглиштво (Рајац), потом рад на рашчишћавању рушевина и поправци прозора у Београду. Матуру полаже у женској гимназији, јер су у Трећу мушку смештени немачки пилоти. У то време све интензивније чита и почиње да води дневник, али без жеље да се врати писању. Поред тога, освежавајући школско знање француског и немачког језика, интензивно учи и енглески и руски пошто се „у круговима образованих мислило да ће, по свршетку рата, то бити подједнако важни језици” (33). Овладава вештином „слепог куцања” и стенографијом. Ради у Грегорићевој штампарији, а на заузимање очевих пријатеља прелази у архиву Пореске управе, где се зближава са Сергијем Сластиковом (мужем Десанке Максимовић), који му преноси сопствено „искуство у превођењу руских класика”, и од кога је много научио. Поред осталог, и о Чеховљевом науку младим писцима о потреби скраћивања уводних страница и започињању приповедања *in medias res*. То је време обележено стрепњом од америчких летећих тврђава „чије су бомбе не једном засипале престони град”, упада агената Специјалне полиције, и обавеза које је прописивала Национална служба рада. „Није ме мимоишла ниједна од тих обавеза”, каже Чолановић. Са вршњацима је радио под Калемегданом, у Скели крај Обреновца („селу што су га Немци за одмазду спалили”); па у Јовцу, надамак Јагодине (34). Но то још није било сматрано принудним радом. Под претњом хапшења, принудни рад наметала је немачка војнопривредна Организација Тот. „Тако сам се, средином четрдесет и треће (те исте године кад је Жан-Пол Сартр у свом *Бићу и ништивавилу* устврдио да ‘егзистенција претходи

есенцији’), нашао у радном логору Bayern, удаљеном пола сата вожње од Бора ка Жагубици”, бележи Чолановић, „а на јесен у логор Franken, нешто даље на истом путу, премда на већој надморској висини.” Највише пажње у том аутобиографском осврту Чолановић посвећује тешком и по живот опасном понижењу које је доживео 23. новембра 1943.<sup>40</sup>, када га је управник логора, лагерфирер Рихард Шлојзенер казнио да, до 1. децембра, голим рукама (без алата и колица) каменом поплоча педесетак метара дуг пут од једне до друге баракe у логору, све време у рукама доносећи камење из каменолома. Од самоубиства га спасава школски друг Мића Поповић (касније један од најзначајнијих наших сликара), који слика његов портрет у логору, а од смрти – заробљени италијански санитарски официр који је утврдио да му је озбиљно попустила трбушна марамица, и организовао његово тајно пребацивање, камионетом за хлеб, у Бор и тамошњу болницу. О том искуству касније ћемо говорити и као о грађи која је послужила за обликовање неколико приповедака (*Мој друг Кошарец, Гваш*) и романа *Леви глан, десни глан*. Сам Чолановић у истом тексту – додуше, у загради: сасвим као што ће то чинити у својој прози, где дигресије саопштавају битне ствари – открива да би се поменуто искуство могло „схватити као синопсис мог романа из 1981. *Леви глан, десни глан*, чији би јунак, млади Београђанин Наум Наум – у том случају, био мој *alter ego*. Роман је тада доспео у најужи избор за Нинову награду, а уобличио сам га онако како сам га уобличио, упркос Андрићевом и не само његовом упозорењу да никако не треба описивати ствари из свог живота. Руку на срце, то није ни била дескрипција, већ само мој коначни, безизгледни покушај да себе уверим у истинитост онога што сам у Франкени искусио. Уосталом, допунско оправдање за такав наративни поступак ишчепркао сам из једног другог и другачијег записа нашег нобеловца, где стоји да би се на

---

<sup>40</sup> О месту броја 23 у Чолановићевој прози биће касније више речи. Поводом овог броја, после доделе Нинове награде, рећи ће: „И у мом личном животу број 23 доста тога значи. То би могла да буде, грубо речено, некаква аутобиографска веза између мене и романа. За разлику од неких других, сви подаци везани за 23 врло су аутентични. Овде је изостала тзв. списатељска перфидност. Што се пак тиче броја 23 и мог живота, његова улога је неспорна... Субота, 23. јануар. Тај датум одједном постаје важан и за мене, али за *НИН*, *Полицију*. Сада и они треба да мисле како делује број 23! Постаје некако нуминозан.” (Богдан Мрвош, „Не верујем много у светаштво”, Борба, 22. јануар 1988. стр. 9 (награда је уручена 23. јануара)

свакој уметнички успелој књизи могло написати: ‘Отето од живота, мога и вашег.’ Е, па, молим... наравно, уколико је таква књига посреди.)” (38) Дакле, и овде можемо да приметимо и амбивалентан однос према литерарном транспоновању сопственог животног искуства, према феномену „истинитости” посебно – и сâм (ауто)иронијски тон којим је све то обојено. Утолико ће нам касније бити јаснија мимикрија биографских елемената у Чолановићевој прози.

По повратку у Београд запада у депресију, не силази у подрум за време бомбардовања, „миран и патолошки равнодушан”. Уследило је потом и ускршње савезничко бомбардовање Београда, у коме је „убијено [...] више од хиљаду Београђана а само 18 немачких војника”, и, истовремено, у Подгорици од истих савезника страдали су и мајка његовог оца и очева два брата. Време до ослобођења проводе у Умки, а онда се, са ослободиоцима Београда, појавио и отац, као „мајор Титове војске”. Оца је повратак из заробљеништва у Нирнбергу водио преко заробљеничког логора у Италији (где је са њим био и Стеван Јаковљевић, писац *Српске шрилоије*), одакле су после Мусолинијевог слома успели да побегну, да преко Италије, Словеније и Хрватске стигну у Дрвар и ставе се на располагање маршалу Титу. Будући капетан, добио је чин више. „Остао је у ширем саставу Врховног штаба, и, негде уз пут лакше рањен, половином октобра 1944. стигао у Панчево – и тамо је „руководио даноноћном акцијом млевења жита и пребацивања брашна у изгладнелу престоницу” (39). Отац ће, касније, упркос својим заслугама, бити ухапшен, осуђен и спроведен на Свети Гргур, одакле се неће вратити, а породица ће вест о његовој смрти добити са годином дана закашњења. Један део тог породичног и очевог страдања препознајемо као елементе грађе за приповетку „Природан одговор”.

Одбија очев предлог да ради као службеник у некој од војних установа и, у децембру 1944, као добровољац, са једном групом панчевачких матураната, прикључује се ратном ваздухопловству у својству ваздушног стрелца – митраљесца на штормовику. До краја рата учествовао је у 23 борбена лета, за шта је одликован Орденом за храброст. О том искуству, којем В. Чолановић у свом аутобиографском осврту посвећује више пажње, посебно ћемо говорити као о грађи за више приповедака и за роман *Друџа љоловина неба*. За премештање пука у Скопље, по окончању рата, везан је још један трауматичан догађај који ће се,

такође, касније наћи транспонован у Чолановићевој прози: при парадном летењу пред командантом Кочом Поповићевом, у једном пикуеу, пукло му је слепо црево, а потом га је оперисао у Војној болници у Београду ратни хирург Воја Стојановић „пуна два сата, ваљда грешком – без анестезије” (51). Игром случаја, сестра Мела (а будући лекар) ту је тада добровољно радила као инструментарка, а током операције брисала му је зној са чела и – неколико дана касније – пришапнула да им је отац ухапшен и да је у притвору, што ће доцније, како ћемо видети, постати наративна фикција у приповеци „Природан одговор”, поготову искуство шездесетодневног лебдења „између живота и смрти” (52). Уследило је дослужење војног рока у Нишу, постао је референт за образовање, а тек је крајем лета 1946. демобилисан. Отац је пуштен из притвора, у недостатку доказа (наводно је крњио углед официра НОВ и ПОЈ, док је прави разлог била сумња да је покушао да успостави контакт с четницима: „Стоји да је удовици код које смо ми, његова породица, на Умци били смештени као избеглице помогао да са Сремског фронта пренесе на Умку тело свог погинулог јединца, четнички настројеног младића.” 52). Потом су га вратили на ранији положај у Министарству војске, и убрзо пензионисали.

Будући да је од матуре било већ прошло пет година, В. Чолановић се, иако са жељом да студира, ипак, захваљујући знању четири језика, најпре запошљава у Танјугу, у Спољнополитичкој служби – за Блиски, Средњи и Далеки исток („Оријент ме је увек привлачио.” 53) Тада са Војином Стојићем (вајарем) „самоучки” настоји да овлада јапанским језиком, из уџбеника. У агенцијском новинарству ради у сменама и уписује се на славистику. На послу редигује и сажима вести и извештаје, понешто и преводи са хел-трака и телеграфских записа, а убрзо почиње да пише и чланке, које објављује у тада управо покренутом часопису *Тридесет дана*, чији је уредник био Душан Тимотијевић. Тада се поново враћа и писању прозе:

Чињеница је, међутим, да сам тек као танјуговац наново стао да се занимам за књижевно креирање. Одмалена заошијан том слабошћу, њој ћу се сад вратити под притиском свега доживљеног, поготову оног што ме је заредом сналазило након апокалиптичног Шестог априла, за окупације и, поткрај рата, у ваздухопловству (54).



У томе су га, у Танјугу, охрабривали и само „својим физичким присуством” – Станислав Винавер и Десимир Благојевић. Потом и „мајсторски начињени прикази књига у New York Times-у Le Monde-у” (55). Чолановићевом кратком осврту на првообјављене, ране приче, које је написао од 1946. до 1950, и које никада после нису из часописа прештампане ни у једној збирци, вратићемо се касније, у анализи, кад о њима будемо засебно говорили, као што ћемо учинити и са његовим сећањима на објављивање збирке *Осеглаши међаву* (1958) и првог романа, *Друџа њоловина неба* (1963).

У годинама уочи објављивања прве књиге, наставља се очево страдање:

(Под оптужбом да је, као пензионер, „филозофирао на линији ИБ”, осудили су га на осам година робије и послали на острво Свети Гргур, где је убрзо и умро. Мене су пак, због оца, отпустили из режимски строго контролисаног Танјуга; у Агенцији сам тад већ био на другом послу – радио као уредник за науку, културу и уметност. Заузимањем двојице или тројице утицајних писаца, дошао сам, на крају, до одговарајућег радног места у Југопресу, незваничној агенцији Савеза новинара Југославије.) (56)

У складу с тим, Чолановић бележи да му готово и није било до објављивања прве књиге, али да су га на то непрестано подстицале „старије колеге из уредништва часописа *Савременик* (у чијем сам се саставу, ни крив ни дужан, обрео 1954, на самом почетку његовог излажења, истодобног с рађањем супарничког *Дела*)”. О његовом уделу у сукобу реалиста и модерниста говорићемо нешто више у поглављу посвећеном педесетим годинама, а овом прегледу додајемо само још податак да су рецензенти романа *Друџа њоловина неба* (у Просвети, под уредништвом Петра Џаџића) били Стеван Раичковић и Скендер Куленовић. На изречене похвале, при њиховом сусрету, Чолановић је одговорио да су га уздрмале јер се „ј о ш не осећа писцем”.

Занимљиво је да поглавље „Аутобиографија” В. Чолановић закључује опаском о тренутку када се, заправо, први пут осећао као писац: „Ово толико важно осећање, до којег се стиже ‘усамљеничким послом уз дуго седење’ (Јејтс, о пишчевој вокацији) настанило се у мени са закашњењем. Највероватније, тек од *Пустоловине њо мери*, мог другог романа” (59).

Из наредног сегмента, „Десет (не)снимљених фотографија” (проишао из некадашње сталне рубрике у часопису *Повеља* у време када је Горан Петровић био главни уредник) издвојићемо још неколико биографских чињеница као и најбитније одлике тих документарно-нарративних текстова. У поглављу „Габарит” поново налазимо да је крштен, по очевој жељи, над књигом песама Војислава Илића, по коме је и име добио (али „[...] са половичним учинком. [...] песник нисам постао.”) (153) „Плусквамперфекат” анализира фотографију из детињства на којој су, као трогодишњаци, његов брат од стрица Бранко (који ће „имати једног дана потпис на новчаницама СФРЈ”) и он, са дедом по оцу, Петром Чолановићем, једним од „последњих следбеника угашене Бокоторске иконописне школе”, у то време и власником „кратковоког хотелчића”, „још тада крштеног ‘Југославија’”.

„Тотум” се везује за породичну фотографију и сећање на лето 1927, са сценографијом парка тврђавског гарнизона у Славонском Броду, и на то колико је волео да му мајка „наглас чита *Полиџикин* роман у наставцима”, при чему истиче како се „ласерски јасно” сећа да су му „речи, улазећи у ухо, пријале и стварале слике које ће ми убрзо свести очи” (157).

„Деби” је посвећен сећању на први прозни састав, из 1930, *Слава код блајајника*, инспирисан гостима на крсној слави, а написан оловком на „петнаестак листова формата А-4”. Оно што је као дечак написао пошто је посматрао „(из повлашћене жабље перспективе)” како се гости понашају и шта говоре, на патерице је отац читао „тресући се од смеха са осталим гостима” – а потом је Папа Вучник, инжењеријски официр и афирмисани карикатуриста, од тога начинио „луксузно издање”: „преписао га од *a* до *ш* црним тушем (а штампаним словима), раскошно га илустровао карикатурама у боји, и увезао у тамноцрвено платно”. Нажалост, тај рукопис је, у Београду 1944, нестао „заувек, америчком заслугом, у шуту бомбардоване престонице” (159).

У „Тарифи”, преко сећања на фотографију која је незнано како доспела у његово поштанско сандуче 23. марта 1999, на којој се види како, крајем педесетих, седи на хриди, иза које је морско пространство, и то „из угла који белодано наглашава ненормалну испупченост” његове леве кључњаче – описује околности под којима је задобио повреду са таквим исходом, из 1937, када је,

боравећи у Црној Гори, пожелео да види море, а очев га брат од стрица повео на возњу бициклима „из Кавча, са падина Врмца” ка Будви. Ту бележи податак који је чуо од стрица да је деда Петар „избегао униформу аустроугарског војника” тако што је „још као младић побегао из Боке у слободну Црну Гору, и тамо засновао породицу” (163). На једној низбрдици, а очекујући да угледа морски призор<sup>41</sup>, изгубио је контролу, и пао с бицикла: кључна кост се при паду није сломила, већ само савила. Касније га је отац одвео у кројачку радњу да би му „господин Радовић” сашео одело и фателином наоко исправио „то сантиметар-два спуштено десно раме”, што читалац може препознати као детаљ у обликовању физичког лика једног Чолановићевог јунака.

„(К)апитал” спаја сећање на несрећни час математике, падање на поправни из тог предмета у седмом разреду гимназије – и на погибију школског пара Гандија, Мирослава Радуловића, изврсног математичара, када га је, шест и по деценија касније, док је бициклом хитао на састанак матураната из 1941, у саобраћају с леђа ударио полутеретњак. „Територија” приказује „фотографију” на којој је OT Lager Вауерн, августа 1943, и на њој „делић прилогорске топографије”, „троугласти вршак пропланка” за обављање „јутарње тоалете” – „строго омеђени простори за пражњење црева”, о чему на крају В. Чолановић закључује да су „[У] међувремену” „извојштена и учена имена”: „територијални императив и синдром стешњености” (168).

„Неологизам” је посвећен сећању на професора др Светомира Ристића, филозофског писца и лексикографа (оца његовог гимназијског друга Владете), који је био „студент-узданица славног Вилхелма Вунта”, и радио на Енциклопедистичком немачко-српскохрватском речнику, и „још до Првог светског рата исковао и у српску лексику унео око 8000 дотле непостојећих речи”<sup>42</sup>. Ту је забележено и неколико речи о Ивану Димићу, Дими, такође

---

<sup>41</sup> („Пучине, једноставно, није било. Па, шта је, онда, то што ме отуд гањава до суза, и испуњава чувством да припадам нечему што је веће од мог живота, и од живота самог, биће да сам се на низбрдици запитао. Шта ако не лепота загрљаја та два бескраја: овог ту, ‘привидног’, и оног другог, ‘стварног’.” 165)

<sup>42</sup> О искуству које је то познанство доносило, посебно о помоћи професора Ристића при превођењу Фокнеровог романа *Реквијем за искушеницу* и о утицају на Чолановићев креативни однос према језику, посебно о индивидуалној лексици у роману *Ога мањем злу* (потенцијалним речима и оказионализмима) видети у чланку: Јелена Журић, „Индивидуална лексика у роману *Ога мањем злу* Воје Чолановића”, у: *Зборник Мајшце српске за књижевност и језик*, књ. 65 (2017), св. 1, стр. 219–241.

гимназијском другу, за кога га је целог живота везивало дубоко пријатељство и искрено дивљење, а којег ћемо као прототип, препознавати у Чолановићевој прози.

У „Магији” фотографија са књижевне вечери у Трстенику, одржане 1988, поводом Нинове награде за роман *Зебња на расклапање*, на којој је говорио професор Јован Деретић, подсећа на необичан догађај са књижевне вечери. Тада му је – пошто је из своје бележнице прочитао део записа вођених током писања романа<sup>43</sup> у ком стоји да његовом „јунаку Небојши Тутушу очито више лежи да, у 79. години, сконча у огњу отетог авиона”, а онда и оног у ком бележи да је у *Полицици*, на сопствено запрепашћење, угледао читуљу која обавештава о смрти, у 79. години, (Ђуре) Тутуша, „и то у Аустралији, одакле се вратила снаја мог јунака, можда и сама (бар трунчицу) одговорна за исход Небојшиног бурлескног подухвата” – пришао један човек из публике и испричао да је познавао „тог његовог Тутуша”. Том сећању посвећујемо пажњу и због тога што је Воја Чолановић у више наврата, у својој прози, и у интервјуима поготово, истицао сличне догађаје питајући се да ли припадају „коинциденцији” или „синхронизитету као принципу акаузалних појава”. Поглавље се завршава описивањем сусрета који је уследио, после те књижевне вечери, са мексичким амбасадором Енрикеом Гонзалесом Казановом, у његовој резиденцији – где ће се испоставити да је тај професор књижевности и дипломата добар пријатељ Марија Монтефорта Толеда, писца који је својевремено утемељио награду „Бенито Хуарез” за најбољи први роман у Југославији, чији је В. Чолановић био први добитник (за роман *Друга половина неба*, 1963). Током разговора му је наш писац испричао догађај са књижевне вечери, на шта је мексички амбасадор објаснио како би његов пријатељ са Универзитета, научник познат по „феноменалним” истраживањима древне магије то објаснио: „Рекао би да сте или ви, приповедајући, убили оног Тутуша у Аустралији, или да вам је он, чак и упокојен, држао руку док сте описивали смрт свог ‘измишљеног’ Тутуша.” Између осталих, интересовања те врсте закупљала су Чолановића у његовом новинарском и

---

<sup>43</sup> Која је, уз остале свеске тог типа, пронађена у заоставштини. Међутим, по пишевој жељи, те белешке, нажалост, нису намењене јавности; што је штета, јер би могле, највероватније – као рецимо Флоберова или Жидова – накнадно да осветли његов поетички свет колико и „пишеву радионицу”.

уредничком послу, у научним редакцијама, а одједи тих бављења могу се пронаћи и у његовој прози.

Последње поглавље у том делу књиге заузима „Инструментариј” – поређење фотографије пишчевог радног стола начињене пре но што ће, две-три године пре писања тих записа, „прећи са писаће машине на рачунар” са сликом тог истог простора у време када поменути записи настају. Осим тога што је пред нама у нарацију преточена фотографија својеврсне „спомен собе” – налазимо и неколико кратких опаски које упућују делом на оно што обично зовемо „пишчевом радионицом” („исечак стварности’ моје радионице”), а једним делом и на „технологију писања”. Писац нас упућује на изглед радног стола, предмете који су по њему распоређени, „Унисову” писаћу машину, коју је сменио екран рачунара („монитор ништа мање гломазан од телевизора”), „доњу трећину португалске карте света из XVII века, у чији су рам заденуте репродукција викиншког брода из Музеја у Ослу, и крилатица са неког еколошког скупа *On est dans la merde!*<sup>44</sup>”. Поменута крилатица је, у новом простору, замењена „наводно подстицајном поруком *Solvitur scribendo*<sup>45</sup>, рачунар је „дејвидкоперфилдски” писца спасао мука „да и по седам-осам пута прекуцава страницу једног те истог текста” – због његове „болесне заокупљености непрекидним исправљањем написаног” (179). (Нама је занимљиво да поруку на латинском читамо и разумемо као одговор на француску крилатицу. Није искључено да је, ако имамо у виду склоност писца према хумору и иронији, то и била његова намера.) Исправљању написаног и поруци *Solvitur scribendo*, коју смо већ као поетичко *vjeryju* већ помињали, вратићемо се и касније када будемо говорили о Чолановићевом инсистирању на особеностима сопствене „технологије” писања.

У делу књиге под насловом „Острва искуства” В. Чолановић говори о искуству новинара и писца, односно о искуству у коме је морао да дели те две улоге („пре подне новинар, после подне писац”) – будући да је цео свој радни век провео у новинарству (у агенцијама и на телевизији), а све време пишући и прозу:

[...] две поменуте делатности човеку окрутно постављају захтеве који се узајамно искључују: новинарство тражи да се догађај посматра из угла који би требало да

---

<sup>44</sup> *Ми смо у говнима!* (прев. аут.)

<sup>45</sup> *Решава се писањем.*

се подударе са углом гледања што је могућно већег броја индивидуа, док књижевно стваралаштво, напротив, изискује да, независно од свега, догађај посматрате из угла који ће бити само ваш, крајње индивидуалан. Свеједно, мислим да сам се као приповедач и те како окористио својим новинарским искуством. [...] Нигде другде не би се тако темељно испекао занат прецизног опажања и шкртог а сврсисходног изражавања, нити би игде другде било прилике да се укроти језик као што је *шу* морао да се кроти. А без успеха у овом потоњем, изостала би можебити и незаобилазна претпоставка да се књижевно дело на крају јави не толико као тријумф језика колико као победа над њим. (184)

О поменутом искуству ће, од првог до свог последњег интервјуа, готово обавезно говорити на сличан начин, а ми га можемо поредити са искуством других писаца што су у свом радном веку били на истом послу, међу којима има мало оних који, попут Црњанског, нису сматрали да бављење новинарством шкоди писању прозе (тј. књижевноуметничког дела уопште). Ипак, Воја Чолановић не пропушта да напомене „белај”: „као да се, кроз прсте, преко тастатуре одливала сва циркадијална енергија уобразиље”, те је коначно своје прилоге диктирао дактилографкињама, из главе, пошто је био одавно престао да пише руком.

У поглављу „Create una nuova opera d' arte”, посвећеном искуству превођења, налазимо и податке који, у вези са том делатношћу, нису наведени, на пример, у стандардним белешкама о писцу на крају Чолановићевих прозних дела или у „официјелној” био-библиографској белешци на сајту *Српској књижевној друшћива*, чији је члан био од његовог оснивања (2001). Касније ћемо дати списак Чолановићевих превода, употпуњен подацима из поменутог поглавља, с резервом која подразумева да, ни у том облику, највероватније неће бити апсолутно тачан и поред уложеног истраживачког труда. Ипак, то би био до сада најкомплетније састављен списак преведених дела.

Ту је и податак о томе да му се име „са атрибутом преводиоца” „појавило тек 1952, у књизи *Сликарство и ми (The Approach to Painting)* Томаса Боткина, уз име његовог вршњака и пријатеља Војина Стојића (касније вајара, који у свом раду има и споменике у Јајинцима и на Космају). Са Стојићем најпре учи кинески, али од тога убрзо одустају – „због растељивости фонетских елемената у

кинеском знаку при изговарању (што је за мог пријатеља, који је као момак преболео ТБЦ грла, представљало непробродиву тешкоћу) да бисмо прешли на јапански, тај 'италијански језик Далеког истока'" (186). Над овим податком не можемо а да се не сетимо „амалгамске” природе главног јунака првог Чолановићевог романа, *Друје њоловине неба* – сликара Данка Секулића, који је у младости преболео ТБЦ грла, а у рату био митраљезац на бомбардеру. Осим тога, тај запис доноси драгоцену сведочење о користи превођења за стваралачко писање:

Иза неисцрпног задовољства које сам имао преображавајући енергију кристализовану у изворнику у другу такву енергију, максимално згуснуту у преводу, крило се „себичњачко” чувство: да ће тај труд јамачно оплодити мој језик, па и у целини бити од вајде мојој прози. (187)

Драгоцену је, и упечатљиво, било искуство у превођењу Фокнеровог романа *Реквијем за искушеницу* (СКЗ, 1960), посебно „тежак и дуг окршај” са његовом реченицом, о којој пише да ју је „одликовало, пре свега, стално прекидање”, особина да наликује људском говору, расплунута и „муцава и крцата понављањима”: „На ратној нози са тачком, она је у пријатељству са зарезом, цртицом и двотачком. Не оскудева у тоновима који вређају ухо. Њен ток је час лен, попут реке препуне наноса, час помахнута и синкопован, попут планинске бујице” (187). Подвлачећи да је у превођењу настојао да свој приступ прилагођава правилима које је „профилисао сам изворник” (О’ Нилово „прећутно” величање човекове тежње за превазилажењем јаве и његова „дискретна апотеоза натопљена чистом поезијом пренесе у медијум језика”; или: превођење Маламудове прозе „са чудним осећањем да њу, можда више од свега, обележава бол који, искривљен у хумор, искривљује хумор наново у бол”) – завршава Крочеовом тврдњом: *Tradurre con vena artistica, e creare una nuova opera d' arte* (Превести с уметничком жицом, значи створити ново уметничко дело)” (189).

Телевизијско искуство сабрано је у делу „ТВ емпирија и ‘успутна вајда’”. Уредник научне редакције Образовног програма ТВ Београд (уз то и њен сценариста и водитељ) постаће одмах по њеном оснивању (1970), и на том месту остати наредних десетак година, до краја свог радног века. Поредећи улогу

медија, Образовног програма, са образовним системом, истиче како је настојао је да се води начелом да би „порука која се шаље” „морала да буде високо *редундантна*”, „изразом под којим се подразумева мера вероватноће да ће прималац поруке ову моћи да антиципира, то јест да правилно попуни празнине настале услед ‘шумова’”:

Залагао сам се отуд да ствараоци научних програма растеређују своје поруке разноликих агресивних чињеница како би сразмерно малу количину важних обавештења сигурно дотурили гледаоцу. Макар и по цену читавог арсенала расположивих техника. Понављања, фотоса, дијаграма, музике, анимације, филмских инсерата, демонстрацијских модела, гласа у off-у. (190)

И у наведеним редовима уочавамо књижевне поетичке поступке карактеристичне за Чолановићеву прозу: превасходно колажирања и монтаже<sup>46</sup>. Аутор је великог броја емисија – међу њима и (педесетоминутних) научнопопуларних ТВ филмова”. Издваја емисије: футуролошку, *Уместо кристалне куле* (награђену у Западном Берлину), са темом минијатуризације, *Капачки ишчезавања* (уз учешће песника Миодрага Павловића и психијатра Владете Јеротића), а нарочито – серијал *Кривуља стваралачког процеса*. Са ослонцем на психологију стваралаштва, намера је била да се „реконструише(м) процес кроз који је неко значајно (југословенско) научно или уметничко достигнуће прошло од прве замисли до коначног уобличења”. Учесници су били „Драгослав Срејовић (са својим тумачењем културе Лепенског Вира), Бранко Жежељ (са револуционарним градитељским изумом – преднапрегнутим бетоном), Петар Губерина (са властитим, широм света познатим верботоналним системом и електроакустичким апаратима за рад са глувим особама), Стојан Ћелић (са апстрактним пејзажом), Богдан Богдановић (са спомен-гробљима), Иван Лалић (са преводима поезије), Душан Вукотић (са анимираним филмом *Сурогаити*, за који је добио Оскара).

---

<sup>46</sup> Коју су, заправо, дужни смо да приметимо, нови медији – посебно филм и телевизија – баштинили из књижевних поступака највећих писаца у историји књижевности; да би се, из електронских медија, обогатили, поново вратили у књижевност.



Тек узгред, говорећи о потреби за сценаријима у тим емисијама, наводи и неке податке о својим учешћима на конференцијама и конгресима: Првом светском конгресу футуролошких друштава у Букурешту, Конференцији УН о становању у Ванкуверу, посети Универзитетском граду „на ободу џунгле крај Каракаса” (192).

На самом крају читамо исказ који се односи на везу између писања сценарија и писања прозе:

Не само отуд што сваки сценарио, по дефиницији, опредмеђује сензибилитет свога времена, већ можда и стога што сам понешто из искуства стеченог при писању сценарија несвесно пренео у рад на прози. Где ми је то *понешићо*, надам се, омогућило да увећам пажњу посвећену мери, динамици, ритму и трајању наративе. Њеном визуализовању, такође. Омогућило (изокола) да приповедам делотворније, онако како својим пролажењем двогубо саветују облаци. Пловити неким смером, и, *истодобно* с том врстом кретања, мењати форму (192–193).

Цитирани аутопоетички запис готово у реч одговара ауторовим исказима изреченим последњих година у неколиким интервјуима, те ћемо му се, неминовно, вратити у нашим аналитичким разматрањима.

У делу „Острва искуства”, својеврсном мини-есеју, Чолановић полази од раскола који је својевремено идентификовао Чарлс Сноу<sup>47</sup>, „између природњачког и хуманистичког, научног и уметничког”, чиме је успео да тај однос „драматизује синтагмом о два културама” (193). Даље наводи примере из историје културе, од Леонарда до данас, где су у једној личности обједињени научник и уметник, „свеопштост и јединство духа”, али и истиче: „Оно што култури недостаје био би један шири, заједнички језик. Наука и уметност су га некада делиле. Што данас

---

<sup>47</sup> Чарлс Перси Сноу (1905–1980), британски физичар и књижевник, у својој књизи *Две културе* – насталој на основу предавања „Две културе и научна револуција” (*The Two Cultures and the Scientific Revolution*), одржаног на Кембриџу 1959. године – указао је на дубок јаз који постоји између двеју врста интелектуалаца: „Прометеја и Орфеја”, научника и уметника (заправо, научно-техничке и хуманистичке интелигенције), између којих постоји тако непремостиви јаз да им је немогуће да воде било какву врсту дијалога. Књига је изазвала многе расправе о односу „двеју култура” у Западном свету, које су трајале више од деценије. Код нас је књига објављена у Библиотеци XX век, у преводу Александра И. Спасића, 1971. године (Народни универзитет „Браћа Стаменковић”, Београд).

није случај. Сад им је заједничко ћутање” (194). Наводећи да је прошло већ више деценија „откако психологија зна да свесни и несвесни процеси чине саму основу васколиког стваралаштва, те да су „у суштини, спојна делатност” – Чолановић закључује да је у питању, као у кентаура, „метафорична слика двају острва искустава на заједничком континенту”. Та тема ће, увиђамо, у прози В. Чолановића, на нарочити начин бити актуелизована и проблематизована, поготову у последњем роману, *Ода мањем злу*, где су протагонисти научници, молекуларни биолози. И показати колико су и како Чолановићева интересовања за науку – искуство рада у оквиру Научног програма РТВ Београд, писања чланака за часопис *Galaksija* и, посебно, књиге из области генетичког инжењеринга *Прекрајање животи* – транспонована и интерполирана у књижевноуметничко дело.

У последњем поглављу тог дела књиге *Воја Чолановић*, под насловом „Рекли бисте, однекуд удешено”, реч је о једном личном, више доживљају него догађају из инфлаторне године деведесетих, када је, помисливши да у тролејбусу види једног познаника, а потом утврдивши да је то грешка, истог човека угледао – кроз прозор, између путника који се у возилу крећу и померају – како прелази улицу. Поводом тога износи своја размишљања и пита се: „ако је посреди била прекогниција, а очито јесте, шта је све имало да се стекне и математички усклади да би инжењер искрснуо у мом видном пољу”. С обзиром на то да поменути феномен налази своје посебно место у Чолановићевој прози (посебно у приповеци „Шапат истих разлика”), навешћемо и закључак, у којем се, опет поетички знаковито, јавља Жид са својим дневником, као део пишчеве повлашћене лектире:

Колико ми је познато, извесна теорија заснована на трансакционом тумачењу квантне механике била би у стању да расветли такву загонетку. Уз помоћ таласа који пристижу из будућности. Али, ако будућност већ постоји, шта ће бити од слободне воље. У једном од својих дневника, Андре Жид износи претпоставку да ни наш дух, као год ни наше тело, не може да умакне детерминисаности. Веома суптилна, она одговара многим узроцима (различитим, многоструким и сићушним), па се чини детињастим чак и труд да их побројимо. „И ја прихватам да човек никад није слободан”, каже он. Али најпростије је и најпоштеније држати се као да он то јесте (200).

Последњи сегмент књиге под насловом „Дођавола с озбиљношћу” у првом, истоименом поглављу представља портрет нераздвојног школског друга Ивана Димића, са којим га је спајало пријатељство дуго шест деценија. На посебан начин, то је и мала ода смеху, неизоставном зачину њиховог дружења још од гимназијских дана, од тренутка када се у њиховом одељењу, у петом разреду, Димић појавио дошавши из Швајцарске, односно из Женева, у којој је рођен. Пленio је целокупном својом личношћу – „непатвореног *all-round* спортисте”, али и одличног znalца немачког и француског језика, математичара, шахисте, цртача (карикатуристе и акварелисте), пијанисте. Чолановић истиче да је он „још пре матуре успео да из прве руке упозна све што је Пруст написао” и да је „још тада говорио да се главни део пишчевог посла обавља у души читаоца” (204). Умео је да све око себе посматра са хуморне стране, духовит и вазда спреман и да се сâм насмеје: „Имам и сад осећање да је управо смех, тај сложени, двогуби и свакојако мотивисани вид људског понашања, зближио и нас двојицу” (204). Из ђачког доба везују их и акције смишљене да збуне и насмеју пролазнике, у неку руку својеврсни улични перформанси (данашњим речником исказано), а наставили су да се смеју и даље „и у слутњи да је озбиљност неретко пријатељица лицемерја” (206). Осим тога, читали су и Бергсонов есеј „О смеху” из 1900, и Фројдов „Der Humor” из 1927. Познавање те проблематике, између осталог, омогућило им је занимљиву расправу о разликама и сличностима између двеју врста хумора – коју су водили у авиону, путујући туристички за Пекинг, 1990, окружени шверцерима, а желећи да задовоље своју љубав према Оријенту. То је прилика да Чолановић подсети и на посебан вид „хумора под вешалима” (дајући пример Андреаса Хофера, јужнотиролског побуњеника против баварских и француских окупатора, који, изведен на стрељање 1810. године, после плотуна који га није погодио, узвикује: „Ала бедно гађате!”). Може се са сигурношћу утврдити да у Чолановићевој прози, у широком спектру различитих елемената хумора и ироније, управо „хумор под вешалима” заузима посебно, ако не и повлашћено место.

„Орден и коментари” поново се враћа на искуство митраљесца на јуришнику Ил-2, али овога пута са „коментарима” – односно промишљањима о томе шта је заправо храброст, са присећањем на Орден за храброст којим је

одликован. У својеврсној демистификацији феномена храбрости, с позивањем на одређења која је дала психологија („као одсуство страха; као способност његовог савлађивања; или, као посебну црту личности”), бележи: „Квака је у томе што су емоције, по правилу, изостајале. С њима и храброст. За коју, просто-напросто, није било времена” (210). Једини пут кад се „закитио тим признањем”, „на аеродрому, на захтев комесара ескадриле” било је у козарачком колу „групице одликованих”, али му се „из неког мутног разлога” тада „није певало”. Неку деценију касније објашњење за тај осећај дала му је Волтерова опаска како „не воли јунаке јер ‘праве превише буке’” (210). Орден је потом одложио „у лимену кутију од холандског кекса”, међу дугмад, вуницу, прибадаче, кројачки сантиметар и дрвену печурку за штопање чарапа, из које је, незнако кад и како, једног дана и нестао (211). Међутим, упућенији читалац може приметити како се, на нарочити начин, тај орден појављује у роману *Зебња на расклапање*, као неутољена жудња њеног јунака.

У поглављу „Ихаб Хасан” реч је о сусрету, а затим и контакту и преписци „с једним од првих књижевних критичара који су артикулисали појам постмодерног” – чије је предавање о америчкој авангардној литератури слушао средином 1965, као стипендиста, на Семинару америчких студија у Салцбургу (211–212):

Ту смо се и спријатељили. Генерацијски блиски (Ихаб је три године млађи од мене), често смо се, по завршетку његових дневних обавеза, упуштали у дуже разговоре. О *Хендерсону, краљу кише*<sup>48</sup> и *Голом ручку*<sup>49</sup>, разуме се, али и о писању, уопште. Сећам се и сада његовог мишљења о томе шта би морало да здружује добра проза. „Живахност, одрицање и духовну јасноћу”, рекао је. А предмет мојих занимања био је тад и властити животопис. Од аутобиографије нема демократскије провинције у Републици Књижевност, цитирао је Ихаб нечију (да ли Хауелсову) мисао, додајући да се у тој врсти као најважније увек постављало питање веродостојности онога што је написано. [...]

---

<sup>48</sup> Роман нобеловца Сола Белоуа (1915–2005), у Америци објављен 1959, а код нас 1962, у преводу Јаре Рибникар (Минерва, Суботица – Београд).

<sup>49</sup> Роман Вилијама Бароуза (1914–1997), у издању француске издавачке куће Олимпија прес објављен 1959, у Америци тек 1962. године.

„Мудрост сам одувек стављао изнад интелигенције”, рекао ми је кад сам га запитао одакле му петља да такав блистави почетак инжењерске каријере жртвује зарад повратка ономе што га је као тинејџера опчињавало. (212)

Пријатељство се наставило тако што је Воји Чолановићу Ихаб Хасан слао неке од својих кључних књига и сепарате из периодике, а био му је и уприличио једно предавање у свом Мидлтауну (Конектикат), у Центру за више студије, – „предавање о књижевној панорами Југославије”. Годину дана касније га је, са супругом, и посетио у Београду. „С њим, додуше, одавно нисам у вези. Али, његове књиге *Paracriticisms* и *The Right Promethean Fire* (да, да, те што су у своје време с разлогом узбудиле сав интелектуални свет) и сада су ми надхват руке” – завршава то поглавље В. Чолановић. А колико је поменуто искуство подстицајно деловало на ток(ове) Чолановићеве прозе, видљиво је већ у роману *Пустоловина по мери* (1969).

У делу „О лепоти руком писаног” постоји само једно поглавље, под насловом „Бол”, и поново доноси трауматично сећање на оца. Драга сећања на очеву љубав према калиграфији, на леп рукопис који је он брижљиво неговао, па њиме и с поносом написао име и презиме свога сина на фасцикли у којој је сабрао његове ђачке прозне саставе – сабласно прекривају чињенице, које су породици разјашњене тек годинама касније, о необјашњиво ружном и неспретном очевом рукопису којим су писана његова осуђеничка писма: тај благајник, а касније финансијски контролор, осуђен је на осам година робије у затвору за војна лица на Светом Гргуру, са којег се никад није вратио – био је, при искрцавању, очигледно повредио руку, када га је његов „пар”, неки несрећни учитељ, везан за њега лисицама, повукао павши са даске преко које су излазили на копно. „Писао нам је, значи, или њоме, осакаћеном, или можебити левицом. И сигурно, сваки пут с болом отпатио, замишљајући како ћемо се *ми* осећати и шта ће нам све пролазити кроз главу кад будемо *гледали* то што читамо.”

Књига се завршава посебним сегментом, „Пет најружнијих и пет најлепших речи”, где су, као најружније, наведене, следећим редом: *тубиџак*, *сџрвина*, *цинизам*, *зебња* и *цвокоџи*, а као најлепше – *деџе*, *догир*, *музика*, *нежност* и *разјовор*. Њихово значење, и антиномичност, имају специфичан значај у поетичко-лексичком универзуму Чолановићеве прозе.

Тиме окончавамо подробен осврт на Чолановићеве аутобиографске наративне текстове – подробен из сасвим разложне потребе за подастирањем не само биографских чињеница него и за, кроз примере, указивањем на место, значај и сврху које им сам писац, пред крај живота, даје самим тим што их на специфичан начин селекционише и наративизује. Осим тога, као што смо нагласили и на почетку – оне нам откривају релевантно „поље” за аналитичко истраживање оних поетичких елемената који се везују за списатељски однос према свему личном, емоционалном и емпиријском што је обележило његов људски и стваралачки век.

Поменимо још и то да се у истој књизи налази пет изабраних прича: „Злодуси свачијег кутка”(1958), „Начело неизвесности” (1981), „Another Brick in the Wall” (1981), „Non testatum” (2002), „Моира” (1993) – чији поредак у књизи указује на то да писцу није било толико стало до поштовања хронологије објављивања колико до маркирања одређених тематско-мотивских „пунктова” и поетичких константи.

Кључним биографским чињеницама враћаћемо се и у аналитичком делу рада, тада поткрепљеним и аутопоетичким исказима садржаним у одређеним интервјуима, као и у оним деловима дневника који су до сада објављени. За сада, остале биографске (и библиографске) чињенице допунићемо тако што ћемо их само пренети, упоређене и сабране, из библиотечких и интернет извора, из бележака о писцу које се могу наћи у издањима његових дела или, на пример у сажетој званичној био-библиографији која се може прочитати на сајту Српског књижевног друштва.

Иако је, после рата студирао на Филозофском, Филолошком и Правном факултету (историју уметности, језике и права), дипломирао је ипак на Високој новинарској и дипломатској школи, што је било сасвим у складу са професионалним опредељењем за посао новинара (у Танјугу и Југопресу као уредник за науку, културу и уметност, а на Телевизији Београд као први уредник Научног програма), али и за потенцијалну дипломатску каријеру, очигледно онемогућену очевим хапшењем и затварањем. Годинама је уређивао издања из области светске књижевности у Издавачком предузећу „Рад”, био је ангажован и као драматург у Београдском драмском позоришту, а у дужем периоду – и као

члан уредништва у часописима *Савременик* и *Књижевност*, и у уређивачком одбору Српске књижевне задруге (библиотеке „Поучник“). Водио је београдску редакцију југословенског магазина *Encyclopedia Moderna*, и био секретар (1966–1968) и председник Српског ПЕН Центра (1980–1982). Више од једне деценије био је члан стручног односно издавачког савета часописа за популаризацију науке *Galaksija* (од другог броја, 1972), њен преводилац научнопопуларних чланака са неколико језика<sup>50</sup> и аутор текстова из више научних области и дисциплина: лингвистике, биологије, генетике, психотронике, футурологије<sup>51</sup>. Воја Чолановић је био и секретар Пагвашке групе Србије, националног огранка покрета за мир који су 1957. основали Алберт Ајнштајн и Берtrand Расел.

За више од пола века списатељског стварања објавио четири збирке приповедака *Оседлајти међаву* (1958), *Мирис прромашаја* (1983), *Осмех из црне кућице* (1993) и *Начело неизвесности* (2003; избор Васе Павковића допуњен, поред осталог, причом „Опште место“, која се ту премијерно појавила) и осам романа – *Друја половина неба* (1963), *Пустоловина по мери* (1969), *Телохранилел* (1971), *Леви глан, десни глан* (1981), *Зебња на расклапање* (1987), *Цейна коб* (1996), *Лавовски гео ничеја* (2002) и *Ода мањем злу* (2011). Посебно место припада, већ апострофираној, књизи *Воја Чолановић (Незаобилазни водич кроз њоевички и интимни свет Воје Чолановића, 2012)*. Осим тога треба поменути и књиге *Лејенде о старим јапанским јунацима* (1967) и *Прекрајање живој (теничко инжењерство – досијнућа, предвиђања, опасности, 1998)*.

Томе треба додати и наслове које је Чолановић (нарочито током свог радног века новинара и уредника) превео са енглеског језика: Фокнеров *Реквијем за искушеницу* [Београд: Српска књижевна задруга, 1960 (Београд: Култура)], *Каја Рјуносукее Акутагаве* (1961), *Дуја њуовање у ноћ Јуцина О' Нила* (1964), *Умешност кроз векове* Хелен Гарднер, са Војином Стојићем [Novi Sad : Matica srpska, 1967, (Novi Sad : Budućnost)], *Девојка Италијанка* Ајрис Мердок (1968), *Црно је моја омиљена боја* Маламуда (1969), *Савремени јунак* Луиса Бромфилда [Beograd : Rad, 1976 (Novi Sad : Budućnost)], *М. А. С. Н. Ричарда Хукера* [Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1973], као и дела *Друји светски рат. Том 2,*

<sup>50</sup> Преводио је са француског, немачког, енглеског и руског језика.

<sup>51</sup> До ових података дошли смо листањем бројева часописа *Galaksija*, од 1972. до почетка осамдесетих година.

*Њихов најлепши тренутак* Винстона С. Черчила [заједно са Калиопом Николајевић, Београд: Просвета, 1966. (Београд : БИГЗ )], *Животи и дело Силмунда Фројда* (књ. 1 и 2) Ернеста Џонса [Novi Sad : Matica srpska, 1985 (Београд : „Radiša Timotić”)] и *Историја религија Истока и Запада* Тревора Линга [Београд : Српска књижевна задруга, 2003 (Ужице : Рујно)].<sup>52</sup>

Осим поменутих превода научнопопуларних текстова за месечник *Galaksija*, В. Чолановић је са француског и енглеског језика преводио и постпродукцијска сценарија ТВ серија из књижевности и ликовних уметности.

Као дугогодишњи уредник и/или преводилац у издавачкој кући „Рад” писао је предговоре/поговоре за многа издања у библиотеци „Реч и мисао”<sup>53</sup>, али и других издавача: *Авантуре Артура Гордона Пима* Едгара Алана Поа (1959), *Пожури доле* Џона Вејна [Београд : Младо поколење, 1959 (Београд : „Слободан Јовић”)], *Окрепај завршња* Хенрија Џејмса (1960), *Avesalome, Avesalome!* Вилијема Фокнера, [Београд : Младо поколење, 1961 (Београд : Војно штампарско предузеће)], *Риџ ван Винкл* Вашингтона Ирвинга (1961), *Тајанствени ситранац* Марка Твена (1961), *Каја* Рјуносукее Акутагаве (1961), *Човек који је познавао Кулица* Синклера Луиса (1962), *Изгнаници из Покер Флеша* Брета Харта (1963), *Дуго путовање у ноћ* Јудина О’ Нила (1964), *Црно је моја омиљена боја* Бернарда Маламуда (1969), *Гвоздена пета* Џека Лондона (1970), *Меш* Ричарда Хукера (1973), *Зовем се Арам* Вилијама Саројана (1976), *Док лежах на самрци* Вилијама Фокнера (1976), *Савремени јунак* Луиса Бромфилда (1976), *Чудни случај тћице Ани Сиреј* Луиса Бромфилда (1976), *Изабрана дела* Перл Бак (1983) и др. а у едицији „Савремена светска књижевност“ – *Девојка Италијанка* Ајрис Мердок (1968); у Просветиној Библиотеци великих романа – *Брод Бугала* Кетрин Ен Портер [Београд: Просвета, 1994 (Београд : БИГЗ)].<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> О тадашњој богатој продукцији преводне литературе и свом „аутсајдерком” доприносу каже: „Знатно мање сам сам бирао оно што ћу преводити него што сам прихватао као издавачеву сугестију или понуду. Срећом, ти предлози су готово увек погодвали и мом личном афинитету. Пет-шест деценија раније, преводна литература у нас бележила је вртоглав развој, и мој ‘аутсајдерски’ допринос тој експлозији био је уистину скроман. Свеједно, задовољан сам, јер су се, међу мојим преводима, наша и дела тројице нобеловаца (Фокнера, О’Нила и Черчила) и једног ‘пулицеровца’ (Маламуда).” („Стрпљиво чекање миниепифаније”, С Војом Чолановићем разговарала Љиљана Шоп у: *Књижевни маџазин*, бр. 138–139, 2012. године, стр. 17))

<sup>53</sup> Уз *Радова* издања наводимо само године.

<sup>54</sup> Наслови предговора и поговора Воје Чолановића: 1. Кетрин Ен Портер, *Брод бугала*, Просвета, Београд, 1994, превела Олга Бекић, предговор „Првосвештеница слепе вере у трајност уметничке



Наведеном списку, за који не можемо бити сигурни да даје потпуни преглед Чолановићевих текстова те врсте, јер о томе нигде не постоји заокружени писани траг, додаћемо још само два за која знамо, и које сматрамо важним у промишљању о поетици његове прозе: „Angažovani pripovedač Erskin Koldvel” (*Savremenik*, децембар 1961, књига четрнаеста, стр. 528–535) и „На сафарију са хаубицом или реч-две о стратегији претеривања у америчком новом роману” (*Књижевност*, бр. 11–12, 1979, стр. 1900–1912).

Стицајем околности, још за живота писца (средином деведесетих година прошлог века), већ припремљена грађа за књигу Чолановићевих есеја која је требало да, под уредништвом Васе Павковића (како је он сам посведочио<sup>55</sup>), буде објављена у издавачкој кући КОВ (Књижевна општина Вршац) – по свему судећи бесповратно је изгубљена. Данас, несуђени приређивач не поседује више ниједан

---

речи (Кетрин Ен Портер)” стр. 7–26; 2. Henri Džejms, *Okretaj zavrtnja*, Reč i misao, Rad, Beograd, 1960, preveo Aleksandar V. Stefanović, pogovor „Dvosmisleni Džejms”, str. 153–157; 3. Bret Hart, *Izgnanici iz Poker Fleta*, Rad, Beograd, 1963, pogovor „Bret Hart”, str. 147–152; 4. Mark Tven, *Tajanstveni stranac*, Rad, Beograd, 1961, pogovor „O piscu ove novele”, str. 121–127; 5. Vašington Irving, *Rip van Vinkl*, Rad, Beograd, 1961, pogovor „Beleška o piscu”, 109–113; 6. Sinkler Luis, *Čovek koji je poznao Kulidža – otelovljen u Lovelu Šmalcu, konstruktivnom nordijskom građaninu*, Rad, Beograd, 1962, pogovor „Sinkler Luis”, str. 137–141; 7. Vilijam Sarojan, *Zovem se Aram*, Rad, Beograd, 1976, pogovor „Između alegorije i stvarnosti”, str. 135–142; 8. Vilijam Fokner, *Dok ležah na samrti*, Rad, Beograd, 1976, 1985, pogovor „Dva povoda: ovaj roman i njegov pisac”, str. 169–178; 9. Bernard Malamud, *Crno je moja omiljena boja*, Rad, Beograd, 1983, preveo Voja Čolanović, pogovor „Bernard Malamud”, str. 111–113; 10. Rjunosuke Akutagava, *Kapa*, preveo s engleskog Voja Čolanović, Rad, Beograd, 1961, pogovor „Beleška o piscu”, str. 114–117; 11. Judžin O’ Nil, *Dugo putovanje u noć*, Rad, Beograd, 1964, preveo Voja Čolanović, pogovor „Judžin O’ Nil i njegove drame”, str. 219–227. (u ediciji Nobelovci, Vega media 2004); 12. Ajris Merdok, *Devojka Italijanka*, preveo Voja Čolanović, Rad, Beograd, 1968, pogovor „O piscu ovog romana”“, str. 173–174; 13. Vilijem Fokner, *Avesalome, Avesalome!*, Slovo ljubve, Beograd, 1978. prevela Ljubica Bauer Protić, pogovor „Dorasti snu o savršenstvu”, str. 5–38; 14. Voja Čolanović, „На сафарију са хаубицом или реч-две о стратегији претеривања у америчком новом роману”, *Књижевност*, бр. 11–12, 1979, стр. 1900–1912. 15. Vojislav Čolanović, „Angažovani pripovedač Erskin Koldvel”, *Savremenik*, децембар 1961, књига четрнаеста, стр. 528–535.

<sup>55</sup> „Наиме, у пишево име сам начинио колекцију његових есеја о америчким и енглеским прозаистима, и назвао је *Острво и континент*. Те опсежне, аналитички бриљантне есеје о Фокнеру, Маламуду, Кетрин Ен Портер и другим мајсторима прозе, писац је стварао за потребе предговора или поговора дела која је превео. Договорили смо се да рукопис понудимо КОВ-у и његовом агилном уреднику, песнику Петру Крдуу. И мада се одушевио рукописом (који је био сачињен од машинописа мог предговора и фотокопија Војиних есеја), Петру је одговлачио и оклевао са објављивањем. Из године у годину, не враћајући нам једини примерак рукописа. Тако се и догодило да, не могући да другачије вратим рукопис у Војине и моје руке, уђем у полемику с Петруом на страницама Данаса. Сем што смо извређали један другог, полемика није имала других последица. Петру рукопис није вратио и књига је, чини се, сасвим изгубљена.

Иначе, шалећи се, Петру би говорио како за добру књигу никад није касно, па чак ни постхумно.” Васа Павковић, „Дух слободе и индивидуализма” – Сећање на Воју Чолановића, у: *Књижевни маџазин*, број 169–174 / година XV / јул – децембар 2015. године, стр. 40.

траг о томе, као ни тачан списак есеја предвиђених за објављивање. Попис који смо ми дали – резултат је наших истраживања и покушај реконструкције.<sup>56</sup>

О Чолановићевој прози објављено је неколико текстова у домаћој и иностраној књижевној периодици: Петар Џацић, предговор у антологији *Послератна српска приповејка* (Нови Сад, „Прогрес”, 1960, стр. 303–333), са освртом на Чолановићеве *Злогухе свачијет кућка*; Маријан Јурковић, прикази збирке *Оседлајти међаву* и романа *Друја половина неба*, у *Оледима и кријичком дневнику* (Београд, Нолит, 1966, стр. 159–164 и 164–167); Сава Бабић, приказ *Пустоловине по мери (Чаролија с мером)*, у књизи *На длану* (Суботица, Освита, 1971, стр. 17–19); Чедомир Мирковић, у тексту „Трагање за облицима и разлозима сасвremenих неспокојстава: о приповеткама и романима Воје Чолановића поводом збирке *Мирис промашаја*“ (Београд, Српска књижевна задруга, 1992, стр. 229–248); Васа Павковић, прикази збирке *Осмех из црне кућице* и романа *Цейна коб*, у књизи *Кријички текстови: савремена српска проза* (Београд, Просвета, 1997, стр. 17–19), и предговор у *Начелу неизвесности*, изабраним приповеткама за плаво коло СКЗ-а, 2003. године („Приповедач Воја Чолановић”, стр. VII–XVIII, касније у готово истом облику поновљен у Зборнику *Савремена српска проза*, бр. 18, Трстеник, 2006, стр. 21–33); Михајло Пантић, приказ романа *Зебња на расклајање* у књизи *Александријски синдром II* (Српска књижевна задруга, Београд, 1994), Богдан Мрвош, приказ *Зебње на расклајање* у књизи *Шта хоће Вавилон* (Бела Црква, „Сава Мунћан”; Панчево, Заједница књижевника Панчева, 1996, стр. 132–135); Љиљана Шоп, приказ *Цейне коби* („Трактат о еволуцији”) у књизи *Велика шетња* (Београд, Народна књига – Алфа, 1997, стр. 296–302); и Марко Недић, текст „Проза Воје Чолановића” у зборнику *Савремена српска проза* (Народна библиотека ЈЕФИМИЈА, Трстеник, 2006)<sup>57</sup>.

За стваралачки рад Воја Чолановић је добио неколико значајних признања: *Бениџо Хуарез* (за роман *Друја половина неба*), *Нинову награду* (за роман *Зебња на*

---

<sup>56</sup> Међутим, срећом, и предусретљивошћу Чолановићеве супруге, већ кад смо текст овог рада структурно и садржински уобличио, и у аналитичком делу готово привели крају – постали су нам доступни још неки текстови посвећени америчким и другим страним писцима, објављивани махом у *Савремену* и у дневним листовима (*Политици* и другим)<sup>56</sup>. Они су нам изузетно драгоцени за анализу Чолановићевих, експлицитних и имплицитних, (ауто)поетичких схватања и ставова.

<sup>57</sup> Потпуни списак досадашњих текстова посвећених Чолановићевој прози налази се на крају, у поглављу Литература.

расклапање), Андрићеву награду (за приповетку „Природан одговор”) и награде Стеван Сремац, Бора Станковић и Данко Поповић (за роман *Ода мањем злу*). За сценарио ТВ филма „Уместо кристалне кугле”, Чолановић је награђен 1975. бронзаном Prix Futoga на истоименом бијеналу футуролошког ТВ филма у Западном Берлину, а за „Винчу, метрополу искони”, 1990 – Сребрном плакетом „Никола Тесла” на XVI међународном фестивалу научно-техничког филма у Београду.

Приповедачком прозом уврштен је у антологије: *Послератна српска приповејка* (Новинско издавачко предузеће „Прогрес”, Нови Сад, 1960), у ужем избору од свега седам приповедача (Иво Андрић, Исидора Секулић, Антоније Исаковић, Миодраг Булатовић, Момчило Миланков, Миодраг Павловић и Воја Чолановић), који прати исцрпан предговор њеног приређивача Петра Џацића, о природи и положају приповетке у српској књижевности, и о тадашњој југословенској приповедачкој сцени; *Књига приповедача младих југословенских писаца* (Младо поколење, Београд, 1966) у избору и са предговором Тода Чолака (уз прозу, између осталих, Бранимира Шћепановића, Антонија Исаковића и Филипа Давида); Вук Крњевић, *Антологија приповедача из Босне и Херцеговине* Књ. I–II, Свјетлост, Сарајево, 1967. (Редослед аутора је хронолошки, представљени су различитим бројем проза.) Петар Кочић (3), С. Ћоровић (3), И. Самоковлија (2), И. Андрић (5), Б. Јевтић (1), Наметак Алија (1), Звонимир Шубић (2), Х. Кикић (1), Н. Симић (1), С. Куленовић (1), М. Селимовић (1), Е. Кош (1), Б. Ћопић (3), В. Чолановић (1), Р. Трифковић (2), М. Ољача (1), В. Лукић (1), Сеад Фетахагић (1).

*Антологија српске приповејке* (1945–1995) објављена је у издању Завода за уџбенике и наставна средства (Београд, 1997), у избору и са предговором Михајла Пантића, садржи Чолановићеву приповетку „Моира”, у ширем прегледу од 36 писаца<sup>58</sup>. Чолакова и Пантићева антологија, свака у своје време, представљала је један од наслова из обавезне школске лектире за осми разред основне школе. Занимљиво је и то да се приповетка, „Моира” нашла у антологијском избору и Михајла Пантића и Васе Павковића, и тиме, како изгледа,

---

<sup>58</sup> Такође и у: Михајло Пантић, *Антологија српске приповејке 1–3*, Источник, Београд, 2005.

издвојила по вредности изнад осталих Чолановићевих приповедака, и сврстала у ред значајних остварења те врсте у српској књижевности.

Воја Чолановић, рођен 15. септембра 1922. године у Босанском Броду, преминуо је 14. октобра 2014, у Београду, у 92. години<sup>59</sup>. Сахрањен је на београдском гробљу Лешће, уз присуство породице и неколико књижевника, пријатеља и поштовалаца његовог дела. Опроштајни говор изрекао је Марко Недић. Захтев *Српској књижевној друшћива* да Воја Чолановић почива у Алеји заслужних грађана надлежни су одбили – са образложењем да писац није био академик (члан САНУ). На комеморацији одржаној у *Српском књижевном друшћиву* (у Француској 7) говорили су Љиљана Шоп, Горан Петровић, Милован Марчетић, Јасмина Врбавац, и њихови су се текстови, уз додатак текстова Васе Павковића и Јелене Журић, доцније нашли у темату *Књижевној маџазина* посвећеном Чолановићевој личности и делу<sup>60</sup>. Већина присутних није пропустила да јавно изрекне жаљење због тога што један од најзначајнијих српских писаца није испраћен са оном пажњом коју његов укупни допринос српској књижевности и култури у целини завређује<sup>61</sup>.

Прозни опус Воје Чолановића остао је до дан-данас познат само веома уском кругу читалаца, међу којима нису многобројни ни писци ни критичари. Питање које се у овом тренутку може поставити гласи: није ли приповедна поетика овог *ајарћиној* писца од оне врсте за чијег се аутора обично каже да је „писац за писце” – чиме се истиче њена ниска комуникативност са ширим слојевима читалачке публике, па чак и са добрим делом књижевних критичара. Извесне потврде за такво размишљање налазимо у чињеници да се

---

<sup>59</sup> У једном незваничном разговору вођеном месец дана пре смрти, Воја Чолановић је поводом свог животног века, поменуо како је четири пута 23, очигледно, не само могуће него и довољно. Са себи својственим хумором, додао је: „Пет пута 23 било би претерано.”

<sup>60</sup> Тема броја: *Воја Чолановић у: Књижевни маџазин*, број 169–174 / година XV / јул – децембар 2015. године

<sup>61</sup> Васа Павковић: „Воја Чолановић је мимо сваког реда и заслуга сахрањен на гробљу Лешће. А на последњи пут га је, сем чланова породице, отпратило тридесетак колега и поштовалаца.” („Дух слободе и индивидуализма” – Сећање на Воју Чолановића, у: *Књижевни маџазин*, број 169–174 / година XV / јул – децембар 2015. године, стр. 40)

Горан Петровић: „Био сам, верујем као и многи, љут. Неки људи, правилници, шта ли, пресудили су да Воја Чолановић не може да буде сахрањен у Алеји великана на Новом гробљу. За место погребна одређено је гробље Лешће. Био сам љут, па опет, тамо ми се, тог дана, све учинило као много примереније него на пренатрпаном Новом гробљу. Јер, било је неба. Много неба. Таман за човека са онаквим осмехом, за човека који се радовао другим људима, благонаклоног, духовитог, племенитог држања, поносног, али скромног...” („До неба” у: *Књижевни маџазин*, број 169–174 / година XV / јул – децембар 2015. године, стр. 46).

интертекстуална веза са Чолановићом прозом успоставља у делима млађих приповедача – не, додуше, често, али се ипак успоставља: на пример, у причи „Повратак Небојше Тутуша (брбљање, по Воји Чолановићу)” Михајла Пантића<sup>62</sup>, или, недавно, у роману *Бумеранг* Берислава Благојевића<sup>63</sup>, где је у питању својеврсни омаж Чолановићевом приповедачком умећу.

Чолановићев роман *Зебња на расклањање* превела је Миреј Робен на француски језик, књига је објављена 1992. године, а преводитељка је 1993. овенчана наградом за преводаштво Фонда „Ђура Даничић”.

У наредном потпоглављу размотрићемо какво место Чолановићева поетика заузима у књижевноисторијским, критичарским и теоријским прегледима и тумачењима српске прозе друге половине 20. и прве деценије 21. века.

### 3.2. Проза Воје Чолановића у књижевноисторијским прегледима

#### 3.2.1. Реалистичке и модерничке одлике

Ако полазимо од тезе да Чолановићева проза, својим најзнатнијим делом, може и треба да се сврстава у сам врх постмодерничких остварења у српској књижевности – а полазимо – питање које у овом делу рада постављамо у вези је са досадашњим њеним вредновањем и, сходно томе, самеравањима у релевантним књижевноисторијским и књижевнотеоријским прегледима. Видећемо да ту наилазимо на симптоматичну дискрепанцију, која би се, у најкраћем, огледала у следећем: док се, на једној страни, у појединим критичким и интерпретативним текстовима доследних тумача Чолановићеве прозе не само потцртавају (поред модерничких) постмодерничке одлике његове поетике (додуше, уз доследно истицање да је реч о недовољно тумаченом, „непрочитаном” аутору, о „апартности” његове појаве), на другој се пак, у највећем броју релевантних књижевноисторијских прегледа и књижевнотеоријских погледа (као и у

---

<sup>62</sup> Објављена у два наставка у недељнику *Време* (*Време*, 28. јун 1997, стр. 62–63, и 5. јул 1997, стр. 62–64), у оквиру књижевног пројекта *На праћу: српска крими прича*, који су осмислили Васа Павковић и Дејан Илић, на странама часописа *Реч*, потом и у засебној књизи у издању Књижаре „Прота Васа” Панчево, 1998, и у књизи *Седми дан кошаве*, Стубови културе, Београд, 1999.

<sup>63</sup> У издању Друштва за афирмацију културе „Пресинг”, Младеновац, 2016.

антологијама) – писац Чолановић или и не помиње, или се, скупно побројен јавља у контексту говора о реалистичким и модернистичким стремљењима српске књижевности и њених прозаиста друге половине 20. века. Према томе, наше истраживање имаће и тај задатак да покуша да осветли то питање (назовимо га тако:) *аѿарѿносѿи*, и да открије и установи на који се начин поменути дискрепанција може, накнадним читањима и тумачењима, ублажити, или сасвим превазићи. Марко Недић, говорећи о таквој појави – апартности – у српској књижевности, а имајући у виду више писаца, можда најтачније описује у чему се она састоји:

У српској књижевности друге половине нашег века постоји један број значајних писаца који су задуго остајали у некој врсти читалачке и медијске, па и критичке изолације. То је најчешће било зато што су се као изворни и аутохтони ствараоци опирали строгим класификацијама и поделама по поетичким, генерацијским или неким другим сличностима са осталим писцима свога књижевног простора, или зато што у својим књигама нису посвећивали већу и очекиванију пажњу актуелном друштвеном времену и његовим пролазним обележјима. Тек последњих година неки од ових писаца, који већ сада припадају старијој генерацији наши стваралаца, почињу да добијају заслужена признања критике за своје најновије књиге, чиме се истовремено скреће већа и неопходнија пажња културне јавности и на целину њиховог књижевног дела и на значај који оно има у оквирима наше савремене књижевности (Недић 2002: 17).

У првом значајном вредновању Чолановићеве прозе, одмах по објављивању његове прве књиге, *Оседлаѿи мећаву* (1958), у антологијском избору *Послераѿина срѿска ѿриѿовейѿка* (1960) Петра Џацића – о чему ћемо касније више говорити – Воја Чолановиће је препознат као „несумњиви реалист, и типичан урбани писац” (Džadžić 1960: 51).

У *Истѿорији срѿске књижевносѿи* Јована Деретића о прози Воје Чолановића стоји:

ВОЈА ЧОЛАНОВИЋ (1922), приповедач с психолошким и интелектуалним склоностима у сликању модерног градског амбијента и човекове судбине у рату

(приповетке *Осеглайши мећаву*, 1958; роман *Друџа љоловина неба*, 1963. и др.) (Деретић 1983: 633).

Као у првом издању Деретићеве *Историје* тако и у коначном издању (истим речима) акценат је искључиво на делима са ратном тематиком, а изостављени су они наслови, у Чолановићевом опусу претежнији, који су настајали у другом поетичком кључу, закључно са *Зебњом на расклапање*, романом овенчаним *Ниновом* наградом, што делује необично с обзиром на чињеницу да је Јован Деретић био председник жирија који је ту одлуку донео<sup>64</sup>.

У огледима о српским прозаистима *Стара и нова проза* (Београд, „Вук Караџић”, 1988), као и у монографији *Између реализма и постмодерне* (2012) Марко Недић својим књижевноисторијским и аналитичко-критичким тумачењима захвата читав век и по српске (и југословенске) прозе, од Стефана Митрова Љубише до писаца друге половине 20. века, али без осврта на Чолановићево дело и његову улогу у савременим књижевним токовима. Међутим, М. Недић огледом „Поетички континуитети модерне српске прозе” започиње књигу текстова настајалих током деценије и по *Основа и прича* (2002), где акцентује однос савремених писаца према традицији, према књижевном наслеђу у односу на које заузимају активан и стваралачки став, тако што „по некој унутрашњој логици и диктату или по сасвим спонтаном индивидуалном избору, успостављају активан стваралачки однос не према целокупној књижевној и културној традицији која им је остављена у наслеђе, већ искључиво према изабраној традицији, према оној традицији која им даје највише подстицаја за иманентну поетичку формулацију савремених књижевних и индивидуалних стваралачких захтева” (Недић 2002: 6). Недић даље подсећа на неколико најважнијих токова традиције српске прозе новијег времена, „од вредносно парадигматског тока оствареног у делима најзначајнијих писаца ранијих епоха до различитих жанровских, тематских, стилских или неких других токова и облика у најновијем времену”. Потом подсећа на то да у српској прози постоји „вуковска традиција у српској прози,

---

<sup>64</sup> Године 1987. објављено је приближно педесет романа. У ужем избору било је пет романа: *Оквир за мржњу* Ивана Аралице, *Холограми страха* Славенке Дракулић, *Повратак у туђину* Бранка Летића, *Траг кочења* Јудите Шалго, *Зебња на расклапање* Воје Чолановић. У саставу жирија били су Јован Деретић (председник), Предраг Матвејевић, Зденко Лешић, Љубиша Јеремић, Славко Гордић и Теодор Анђелић. Одлука је донета већином гласова.

доситејевска традиција, романтичарска и реалистичка традиција, Борина, Андрићева и Настасијевићева традиција, традиција Црњанског и Растка Петровића, традиција авангарде и надреализма, традиција социјалне прозе и обновљеног реалистичког рукописа”.

Међутим, разумљиво је, Марко Недић скреће пажњу и на то да се прозна остварења значајних српских писаца (и оних који започињу посебне традицијске токове), посматрају „у контексту поетичких сличности и разлика најзначајнијих традицијских линија у српској прози новијег времена”, те како се притом уочава „да се најпознатији аутори доста тешко могу сврстати у само у једну од њих” (6):

Поетичке промене у српској прози настале у последње две деценије XX века, само су наизглед инициране појавама и процесима који су, поред оних непосредно произашлих из прозе Данила Киша, Борислава Пекића и Милорада Павића, долазили из страних књижевности, у првом реду из америчке, јер те промене суштински припадају снажном иновативном поетичком току који постоји у српској књижевности XX века као једна од њених најизразитијих развојних константи.

Неке од особина данашње радикално модерне или постмодернистичке прозе – аутореференцијалност, интертекстуалност, цитатност, стварни или фингирани (ауто)биографизам, активирање улоге наратора и читаоца, проблематизовање питања поетике, мозаичност композиције, односно фрагментарност слика и прозних ситуација, енциклопедијско или лексиконско каталогизовање појмова из садржаја текста, појачавање интерферентног односа према другим уметностима, према филму, према рокенролу, чији је некадашњи еквивалент био цез, према сликарству и позоришту – појављује се, некад у назнакама а некад у структурално прочишћеном облику, у већини књижевних остварења српских модерних између два светска рата (Недић 2002: 7–8).

Истичући како је „поетички плурализам” не само „једна од константних одлика већине значајнијих српских писаца друге половине XX века” него да он постаје и „једна од најзначајнијих структуралних константи српске прозе XX века уопште (одлика готово свих књижевних генерација)” Недић констатује како је, обично, „служење искључиво једној поетици” – имала за последицу мање успеле и мање значајне резултате „него у случајевима систематских поетичких



контаминација или спонтаног еволутивног прожимања различитих стилова и поетика у једном прозном остварењу” (12).

Даље наводи и неколико издвојених приповедача и романијера који се на сличан начин („на сличној основи”: „према књижевном наслеђу и нужним иновацијама у структури прозног текста”) односе „и нешто старији приповедачи и романијери савремене српске књижевности, од Павла Угринова, Радомира Константиновића, Драгослава Михаиловића, Милована Данојлића и Светлане Велмар Јанковић до Воје Чолановића, Данила Николића и Александра Тишме. У њиховим књигама, виђеним у целини, готово подједнако делују и традиција и савременост. То се, међутим, најчешће „вешто неутралише појединим средствима привидно стандардног наративног израза, који у мањим структуралним јединицама задржавају својства традиционалног књижевног концепта, да би на плану целине прозног дела добијала значење које их приближава иновативним захтевима савремене литературе”. О прози Воје Чолановића пише:

Воја Чолановић, на пример, као посебну тему приповедача у књизи *Осмех из црне кућије* и романа *Цейна коб* (сами наслови очигледно имају високоиронијско значење!) узима улогу наратора. На различите начине варирајући и повремено демистификујући значај и улогу наратора у својој прози, он на изванредан начин полемише са понекад одиста конвенционализованом улогом наратора у прози постмодернистичких аутора, али им тиме индиректно одаје и знатно признање (13).

С тим у вези, касније ћемо се детаљније осврнути на значајан и инструктиван Недићев текст „Проза Воје Чолановића”, из 2006, о модернистичким и постмодернистичким одликама Чолановићеве поетике (Недић 2006: 9–10).

У књижевноисторијском, критичком прегледу послератних токова српске прозе, *Послерајна српска књижевност 1945–1970. и њена историја* (1972, 2012), Предраг Палавестра дефинише вредности нове генерације писаца и нешто више пажње посвећује „реалистичким” карактеристикама дотадашњег Чолановићевог опуса. Говорећи уопштено о младим писцима који ступају на послератну српску књижевну сцену, истиче њихово „ново осећање литературе и живота”, и способност „да осете и изразе суптилне наговештаје и тиха треперења

психолошких криза модерног градског човека, изложеног опасностима самооуђења, механицизма, еротизације, удвајања личности и губљења перспективе, вере и надања” – Палавестра постепено профилише и карактеристике Чолановићеве прозе:

Како се развијао лагано и с великим прекидима, Чолановић се готово неприметно ослобађао раних почетничких слабости и постепено израстао у писца не исувише великих креативних способности али врло изразите индивидуалности и лепо однеговане и култивисане фразе. Ненаметљив и уздржан, добар познавалац свих важнијих облика и токова модерне књижевности, он је приповедач јасних и доследно остварених схватања о природи и функцији савремене прозе. Како у приповеткама, било скупљеним у књигу *Оседлајти мећаву* (1958), било расутим по часописима, тако и у романима *Друја ђоловина неба* (1963) и *Пустоловина ђо мери* (1969), Чолановић се представља као писац под чијим се пером обична, наоко безначајна, па и банална и тривијална фабула, преузета из бледе свакидашњице градског човека, развија у психолошки танано и зналачки разуђену прозу реалистичког типа. У њој се интелектуална значења и скривени подтексти преплићу с благом иронијом и вешто примењеним искуствима модерне реалистичке прозе. Тон и ритам његовог приповедања углавном су неконвенционални, мада успорени и монотони. Без продорног сјаја и рушилачке снаге, та књижевност вишег приповедачког просека сасвим је ослобођена фолклоризма и хроничарске наративности (Палавестра 2012: 308–309).

Према томе, и овде се, сагласно Деретићевом одређењу, Чолановићева проза види као реалистичка – односно три књиге, колико је објављено до 1970: *Оседлајти мећаву*, *Друја ђоловина неба* и *Пустоловина ђо мери*. Видећемо, међутим, у каснијој анализи, како се прве две могу окарактерисати као модернистичке, а трећа као постмодернистичка.

У поглављу „Савремена књижевност” из текста *Књижевност 20. века* (1996) Новице Петковића нема ни помена о Чолановићевом уделу у српској књижевности, као што се његово дело ниједном речи не помиње у, по цитираности у нашим научним текстовима већ класичној, студији Александра Јеркова *Od modernizma do postmoderne* (1991) – нити се, сходно томе, ниједним

примером не налази заступљено у антологијама овог професора, теоретичара и критичара српског постмодернизма (како смо већ утврдили).

Слично А. Јеркову, ни Бошко Томашевић, говорећи о српској књижевности последње деценије 20. века, у тексту „Токови прозе” (2004), у ком се бави српским постмодернизмом и српским постмодерним писцима, ниједном реченицом не сврстава прозу Воје Чолановића у тај контекст.

У свом настојању да понуди својеврсни периодизацијски преглед српске прозе 20. века, међутим, Михајло Пантић налази и место Воје Чолановића у њеном току и развоју. Сама периодизација би се састојала у следећем:

Тако *модерна*, као фаза инаугурације тих карактеристика пада на почетак века (1900–1918). Њу смењује *модернизам* (1918–1968) којим се осведочава стање неизвесног трансцедента, да би са отварањем кризе хуманизма 1968. године и метастазом неетичног, технолошког знања уследила епоха *постмодернизма* која траје до данас и коју управо живимо. [...]

Но, то Чолановићево место превасходно се види у времену послератног модернизма (тзв. „другог модернизма”):

*Модернизам* нам је донео најзначајније писце и највећа дела откад се пише на српском језику. Приче и романи Иве Андрића, Милоша Црњанског, Растка Петровића, Драгише Васића, Момчила Настасијевића после Првог, па затим Иве Андрића, Милоша Црњанског, Меше Селимовића, Владана Деснице, Миодрага Булатовића, Оскара Давича, Александра Вуча, Радомира Константиновића, Александра Тишме, Павла Угринова, Воје Чолановића и других писаца после Другог светског рата, уздигле су српску прозу на до тада недосегнути, европски ниво. (Пантић 2015: 290)

Ту већ можемо запазити да се Чолановићева проза сагледава одвојено о тзв. реалистичке поетике – али и да, будући да су периоди посматрани и генерацијски, кроз књижевно стасавање појединих генерација писаца у одређеном времену, што периодизација неминовно подразумева, те није остало простора да се, на пример, – уз српску постмодернистичку прозу, односно на месту где се говори о продужавању „искуства високог модернизма” и о посебном замаху који

ће добити постмодернистичка проза (80-их година, стр. 291), уз Павића, нађе простор и за Чолановићеву поетику. Поготову што је ту реч о постмодернистичкој прози, која је „одређена лудичким, непрагматичним односом према поетици и историји, ауторефлексивношћу и ироничном дистанцом према идеологизованом свету, то јест, негирањем просветитељске наративне парадигме” (291). Чолановић је, у време настајања Пантићевог текста, већ био објавио роман *Зебња на расклањање*, на пример, а у време цветања стварносне прозе, 1969, роман *Пустоловина по мери*. Чолановић је једини писац у српској књижевности, уз Данила Киша, који је одолео „зову” те књижевне струје чији су најизразитији представници Драгослав Михаиловић, Милисав Савић и Видосав Стевановић – а на свој начин извесни допринос таквој поетици дали су и постмодернисти Борислав Пекић (*Одбрана и последњи дани*, 1972) и Бора Ћосић (*Улоја моје њоролице у светској револуцији*, 1969).

Михајло Пантић даје критички преглед доминантних линија које се могу доследно пратити у кретању поетичких опредељења прозаиста друге половине 20. века тако што („уз сав ризик редукације”) издваја „три основна типа приповедања”: први, који „продужава делимично премоделовану, иновацијски проширену парадигму реалистичког начина писања, дакле, писање засновано на *мимезису*, на социјалнокритичкој активности (енергији) прозног текста” (за шта је „парадигматичан” пример Добрица Ћосић) и друга два, који припадају високомодернистичкој односно постмодернистичкој парадигми. Кључну конститутивну разлику између реалистичке и високомодернистичке парадигме Пантић налази у њиховом тежишту:

За разлику од њих, писци високомодернистичке парадигме померају тежиште са књижевног ШТА, на књижевно КАКО, тежећи успостављању равнотеже између стварности књижевног текста (поступак, нарративне конвенције, свест о форми, аутопоетички искази, метафикционалност) и стварности које тај текст посредује. Такви писци (парадигматичан пример: Борислав Пекић, Данило Киш), формирали су своја темељна становишта о књижевности у духу идеје о аутономији уметности која је доминантна естетичка и етичка идеја друге половине 20. века, у отпору према идеолошки подстицаним концепцијама критичког реализма, новог утилитаризма, друштвенорекорективне моћи и социјалне ангажованости књижевног

дела. И они се интересују за „велике теме”, за историју, политику, људску судбину, идеологију, а нарочито за поетику схваћену као начин текстуалне артикулације свих типова људског знања. Чине то, међутим, из трансисторијске перспективе, тако што књижевности не одричу њен катарзични карактер и улогу, нити њен несумњиви емпиријски, сазнајни и критички потенцијал, већ је, на промењеним основама, богате целим низом нових, комбинаториком књижевне игре повезаних елемената” (Пантић 2015: 291–292).

Но, много раније, у четвртном поглављу књиге *Modernističko pripovedanje* (1999), посвећеном српској приповеци, дајући преглед значајних поетичких појава друге половине прошлог века, у својеврсном декадном прегледу, Пантић (парадигматично) закључује:

Naravno, mimo ovakve provizorne, dekadne sistematizacije globalnih poetičkih mena koje po nekom nepisanom, ali stvarno delatnom književnoistorijskom zakonu indukuju uglavnom novopristigli autori, postoji znatan broj izuzetnih pripovedača, značajnih ne samo po ostvarenosti dela, nego baš i zbog toga što ih nije lako poetički i mikroistorijski kontekstualizovati, pa se, onda, i svaka sistematizacija čini tek mogućom projekcijom još živih književnih procesa koji podležu neprestanim promenama i još su srazmerno daleko od čvrste istorizacije. (Takvi pripovedači su, na primer: Slobodan Džunić, Voja Čolanović, Aleksandar Tišma, Momčilo Milankov, Danilo Nikolić, Miroslav Popović, Milorad Pavić, Radovan Beli Marković, David Albahari.) (Pantić 1999: 71–72).

Сава Дамјанов ће у предавању одржаном на универзитетима у Берлину, Халеу и Триру децембра 2001, а објављеном у *Пољима* 2002, две последње деценије прошлог века у српској књижевности означити као време обележено „доминацијом постмодернизма”:

Иако је овај појам широк, као и сама оријентација коју именује, очигледно је да се српска књижевна продукција осамдесетих и деведесетих година минулог века битно разликује од оне који јој је непосредно претходио. Најбољи пример за то пружа проза која се од Другог светског рата до данас развијала у знаку смене три основне концепције, три глобална модела. Најпре, током педесетих доминира обновљени реализам (Д. Ћосић, А. Исаковић), који ће краткотрајни „опоравак”

доживети на прелазу шездесетих и седамдесетих у виду тзв. „стварносне прозе” (Д. Михаиловић, М. Савић, В. Стевановић). Ипак шездесетих и седамдесетих година најизразитији је модернизам (Д. Киш, Б. Пекић, М. Ковач, Ф. Давид), чији ће утицај бити битан како за прозу неких традиционалније оријентисаних писаца (А. Тишма) тако и за стилско-поетичке промене (нео)реалистичког модела. Најзад, постмодерна проза, чији су наговештаји постојали и раније, дефинитивно ће завладати српском књижевном сценом у последње две деценије минулог века: такво стање симболично потврђује појава *Хазарског речника* М. Павића (1984), као и дела низа млађих писаца (Д. Албахарија, Н. Митровића, С. Басаре)... Може се рећи да је постмодерна концепција умногоме превазишла конфликтан однос претходних модела (реалистичког и модернистичког), пошто је она суштински окренута *синџези* продуктивних елемената из ближе и даље традиције (што не значи да и она није садржала изванредан полемички потенцијал). (Дамјанов 2002: 73).

Иако је за последње две деценије прошлога века Чолановић објавио неколико књига (романа и збирки приповедака<sup>65</sup>) које су у (додуше реткој, али релевантној) критичарској рецепцији тумачене као постмодернистичке, ни у Дамјановљевом тексту нема ни помена о могућем Чолановићевом доприносу тој струји српске књижевности.

Наше истраживање, дакле, показује извесне књижевноисторијске (у одређеном смислу и књижевнотеоријске) чињенице и, сходно њима, закључке у вези са тачнијим одређењем досадашњег места Чолановићеве прозе (и њене поетике) у корпусу савремене српске књижевности: 1. нема „парадигматичан” статус; 2. не сагледава се у својој укупној вредности и значају, нити се историографски прецизније бележе мѐне кроз које је пролазила – од реализма, преко модернизма, до постмодернизма; 3. не прикључује се постмодерном току српске књижевности, иако му, по свим карактеристикама и вредностима, својим знатнијим делом, припада – од романа *Пустоловине по мери* (1969) до романа *Ога мањем злу* (2011).

Укупна последица таквог виђења положаја Чолановићеве прозе у српској књижевности одразила се и на смерове најновијих, савремених

---

<sup>65</sup> Збирке приповедака *Мириш прромашаја* (1983), *Осмех из црне кућице* (1993) и романи *Леви глан, десни глан* (1981), *Забња на расклајање* (1987) и *Цейна коб* (1996).

књижевнотеоријских истраживања. Ако је разумљиво да се она не тумачи у делу *Модерни роман двадесетог века* Радована Вучковића (2013), јер је аутор у свом компаративном приступу највише пажње посветио парадигматичним примерима светске и српске књижевности, ипак је симптоматично да се ни ту, као ни у радовима млађих књижевних теоретичара, име Воје Чолановића не помиње ни у фусноти. На пример, нема га ни у *Утопији смећа* Игора Перишића (2013), нити у *Фикцији, метафикцији, нефикцији* Горана Радоњића (2016) – иако би му ту, по природи ствари, макар у поменутој фусноти, било место. Поготову у Радоњићевој студији, у којој у потпуности ван фокуса остају Чолановићеве романи *Пустоловина по мери* (1969) и *Телохранишцељ* (1971), који су можда и више од Кишових, Пекићевих или, нарочито, Тишминих романа, погодни за истраживање „modela pripovijedanja u srpskom i američkom romanu šezdesetih i sedamdesetih godina XX vijeka” – и за компаративно читање Набокова, Вонегата, Пинчона и Бартелмија.

Наиме: да је истраживач америчко-српских литерарних веза имао увид у бар један од поменутих Чолановићевих романа, и да је којим случајем било до тада објављено бар понеко њихово научно релевантно тумачење, сигурно не би утврдио како је: „[U]poređivanje srpskih i američkih romana u izvjesnom smislu [je] neuobičajen pristup”. Односно да је „[...] teško [je]govoriti o nekom direktnom uticaju koji bi američki pisci koje smo izabrali vršili na srpske, a pogotovu bi bilo teško govoriti o obrnutom smjeru uticaja” (13). Други део наведене тврдње о утицајима подразумева се само по себи, али први је истинит само утолико што стоји да, свакако, поменути амерички писци (посебно Пинчон и Бартелми) никако и нису утицали на поменуте српске писце. Једини писац који се, заправо и заиста, може довести у везу са америчком књижевношћу, као и са једним од првих теоретичара постмодернизма, Ихабом Хасаном – јесте Воја Чолановић. О томе у чему би се те везе и евентуални утицаји могли огледати говорићемо у наставку рада. За сада, поменимо само оне спољашње: Чолановић је први, и задуго једини<sup>66</sup> од наших писаца преводио америчке ауторе, боравио у Америци 1968. године, писао о америчкој култури, и о америчким писцима. У свему томе је најважнији његов текст „На сафарију са хаубицом или реч-две о стратегији претеривања у америчком новом роману” (*Књижевност*, бр. 11–12, 1979, стр. 1900–1912).

---

<sup>66</sup> Познато је, на пример, колики је допринос на овом пољу дао до сада писац Давид Албахари.

Наиме, у ширем прегледу најновије америчке романескне продукције, Чолановић се – пре него што ће код нас бити преведена та дела, и пре било каквог помена о њима – писати и о опусу/поетици и о најновијим остварењима: од Вилијама Бароуза, преко Џозефа Хелера, Џона Барта, Терија Садерна, Џемса Пердија, Џеја Фридмена и других, до Пинчона и његових романа V., *Дуја травиџације* и *Објава броја 49*<sup>67</sup> (са насловом који у Чолановићевом преводу гласи *Лелек Лоџа 49*). Тежиште Чолановићевог текста постављено је проблемски – са темом црног хумора у америчкој прози тога времена и припадајућим приповедним стратегијама, уз навођења критичарских и теоретичарских запажања, међу којима се издавајају и она која потичу од Ихаба Хасана. Своју нескривену наклоност према америчким „црнотумористима” и имплицитно афирмативни став према романима које анализира, ипак ће Чолановић на крају проблемски заокружити и полемички настројеним мишљењем о тим писцима које изриче Сол Белоу, посебно о будућности такве прозе.

У Радоњићевој књизи, дакле, нема податка о, у нашој периодици, најранијем тексту посвећеном писцима који ће, десетак година касније, постати својеврсне иконе српске постмодерне (да би се у последње време јављало и више стручних и научних текстова, поготову о Пинчону, од чланака до докторских дисертација). Као што нема, ни у фусноти (како рекосмо), ни помена о томе да управо *Пустоловина по мери* (1969) – осим што се може поредити са Фаулсовим романом *Жена француског поручника* (1969) – стратегијама типичним за постмодернистичко приповедање, тематизује фрагментизовану „љубавну причу” у контексту социјалних и историјских „реалема”: кубанске кризе и Самита несврстаних у Београду. Наиме, Г. Радоњић истиче како се, без обзира на непостојање директних утицаја америчке прозе на српску, ипак може говорити о ономе што везује ове две књижевности: заједнички „књижевни преци<sup>68</sup>”, као и заједничка послератна стварност:

---

<sup>67</sup> Пинчон је поменуте романе објавио 60-их и почетком 70-их година: V. (1963), *Објаву броја 49* (1966), а *Дују травиџације* (1973). Код нас је најпре објављена *Објава броја 49* и то тек почетком 90-их, у преводу Давида Албахарија: прво издање објавили су Svetovi, Rad, Novi Sad–Beograd 1992; Biblioteka Spektar; касније Чаробна књига, 2007.

<sup>68</sup> Džojš i Prust, ali, eliotovski i borhesovski shvaćeno, i oni raniji, jer i za srpske i za američke romane važi isto, književnost nastaje (i) iz književnosti (Radonjić 2016: 14).



To je period snažnog napretka u svim sferama – tada je došlo do podizanja životnog standarda, mijenjanja navika, širenja ekološke svijesti, razvoja feminizma. Na globalnom planu, to je i doba do tada neslućenih dostignuća, kao što je odlazak čovjeka u svemir, na Mjesec. No, isto tako, to je i period borbe za ljudska prava, za emancipaciju nacija i pojedinaca, ali i doba „hladnog rata”, trke u naoružavanju, kubanske krize, rata u Vijetnamu, vrijeme kada postoji strah od uništenja ljudske vrste, strah koji nimalo nije neosnovan, jer je atomska bomba već korišćena, a vojni potencijal dva tada suprotstavljena bloka mnogostruko je premašivao količinu koja je potrebna da bi se naša planeta uništila. To je doba kada je ubijen američki predsjednik Kenedi, a zatim i njegov brat Robert, tada kandidat za predsjednika, doba kada Martin Luter King dobija Nobelovu nagradu za mir, a zatim i sam biva ubijen. To je, dakle, i doba straha, zebnje, nepovjerenja u sistem, u kome istovremeno postoje i vjerovanje u progres i nepovjerenje u njega. (Radonjić 2016: 15–16)

Чолановић о томе, тридесет седам година раније, на пример, пише следеће:

У срединама где се промене смењују вртоглавом брзином, човек срља ка судбини осенченој коначним питањима. Не само оним везаним за „бомбу Судњег дана”. Сећања на Холокаусте од Ошвјенћима до Хирошима, ратови у Кореји и Вијетнаму, експлозија становништва, пустошења природне средине, обновљена свест о сиромаштву у Америци, расна и полна дискриминација, свакојака политичка негодовања – све то, како нас уверава критичар Ихаб Хасан, чини трајним кризу коју ниједан писац не може да игнорише. Понајмање, писац-црнохуморист, додали бисмо; стваралац решен да формализује скривене обрасце искуства настале под дејством драматичних догађаја и нових идеја о култури; уметник који је доживео атентате на оба Кенедија и на Мартина Лутера Кинга, појаву „црних пантера”, хипика и јипика, и покрете за ослобођење жена и хомосексуалаца; летописац кога нису могле да оставе равнодушним књиге попут *Усамљене томиле*, *Психологије и алхемије* и *Аутобиографије Малколма Икса*, али ни идеје једног Маркузеа, Маклуана или Бакминстера Фулера; човек од крви и меса, слаб према распрострањеном занимању за психоделично и окултно, за источњачки мистицизам и зен-будизам, за моду encounter-група, гешталт-терапија и етологије Конрада Лоренца.

Треба ли ичим проширивати списак чињеница и привида савременог духа да би се дочарала каквоћа деценије у којој је смех са смртосном жаоком обојио

уметничку прозу САД с краја педесетих и с почетка шездесетих година овог века? (Чолановић 1979: 1900–1901)

О том контексту „епохе”, тематизацији њених кључних црта и потеза, о психолошком, егзистенцијалном дејству на протагонисте Чолановићевих романа, као и о елементима које његову прозу повезују са америчком, говорићемо у наставку рада, посебно у делу посвећеном сваком од поменутих романа понаособ.

### 3.2.2. Постмодернистичке одлике Чолановићеве прозе

Ако бисмо се усудили да постмодернизам тумачимо као епоху, могли бисмо да – на почетку овог покушаја сагледавања места и вредности приповедачке поетике Воје Чолановића у последњих шездесет година српске књижевности – поставимо питање нимало формалне природе: Да ли је Воја Чолановић један од првих и, у извесном смислу, један од последњих постмодернистичких писаца српске књижевности? Ако бисмо пак желели да се оканемо питања периодизације и сврставања а у корист изналажења унутаркњижевних, стваралаштву иманентних стратегија и поступака, односно тумачењу постмодернизма као поступка – могли бисмо дело овог писца да посматрамо не само у контексту европске и светске (америчке) постмодерне књижевности (дела Томаса Пинчона пре него Хорхеа Луиса Борхеса) него и као витални наставак српског модернизма (у виду језичког наслеђа Станислава Винавера, пре свих), са ослањањем на европско и америчко искуство (поетике Андреа Жида, Олдоса Хакслија, Џејмса Џојса, Вилијама Фокнера). Разуме се, ако бисмо се и даље враћали у прошлост, могли бисмо да знатан део Чолановићеве прозе, имајући нарочито у виду наративне стратегије, доведемо у везу са англосаксонском традицијом (понајвише Лоренса Стерна). Овом немалом броју „линија” које повлачимо како бисмо отворили поље за тумачење једне, за српску књижевност, апартне поетике, за ову прилику додајемо још две: једну која води од Стеријиног *Романа без романа* (а делом и од Стевана Сремца) и другу – гогољевску, која потиче од руског сказа. Међутим, јасно је, можемо да не урадимо ни једно ни друго. Ако свеукупну књижевну баштину, мислећи на њене врхове,

посматрамо као непрекинуту (живу) садашњост и модерност – у смислу њеног деловања на рађање (самосвојних?) ауторских поетика – онда се неминовно задубљујемо у поетику саму и, у најбољем случају, откривамо њене метафикционалне координате.

У критици је појам (одређење) *постмодернистички* почео да се везује за Чолановићеву прозу тек крајем осамдесетих година прошлог века, после *Нинове* награде, коју је, у 66. години, овај писац добио за роман *Зебња на расклапање* (1987). У то време је код нас постмодернизам увелико „освојио” свој простор а нарочито књижевну сцену – подједнако у књижевности и у критици. Захваљујући постмодернистичким писцима млађе генерације који су уједно били и критичари, у првом реду Васи Павковићу и Михајлу Пантићу, а онда и критичарима Љиљани Шоп, Чедомиру Мирковићу (одраније), Тихомиру Брајовићу, Славку Гордићу, најпосле и Марку Недићу – Чолановићева проза је почела да добија адекватна тумачења и простор у критичарским вредновањима који су јој, с правом, одавно припадали. Тако се Чолановићева *Зебња* нашла као граничник у историји критичарске рецепције дела овог писца: пре *Зебње* – нередовна, непотпуна, (често) недовољно компетентна и, после *Зебње* – (углавном) редовна и (најчешће) компетентна.

Значајније критичарско вредновање прозе Воје Чолановића наступа убрзо после изласка из штампе његове прве књиге, збирке приповедака *Осеглаји мећава* (1958). Реч је о књизи *Posleratna srpska pripovetka* (1960), у којој је, и којом, Петар Џацић настојао да прикаже и опише особености, вредности и позицију српске приповетке тога раздобља. Он приповетку „Злодуси свачијег кутка” антологијски/репрезентативно сврстава уз приповетке Иве Андрића, Исидоре Секулић, Антонија Исаковића, Миодрага Булатовића, Момчила Миланкова и Миодрага Павловића. О одликама Чолановићеве прозе, овај критичар тада (први) пише: „[...] opservacije boljeg dela Čolanovićeve proze ne dosežu do nekih izrazitijih dubina bića, ali imaju u izrazu izvesnu kultivisanu odmerenost, a zatim suptilne nijanse jednog intelektualnog, skoro hakslijevskog humora i ironije, što na svoj način osvežava standardne oblike naše realistične pripovetke” (Džadžić 1960: 51–52).

Године 1988, у саопштењу *Ниновој* жирија критике за роман године, између осталог стоји: „[...] ово дело обогаћује југословенски роман иронично-хуморним приступом мотивима који су често испуњени и трагичним смислом<sup>69</sup>”. Заједнички именитељ тих двају текстова је, дакле, истицање специфичног хумора и ироније у Чолановићевој прози. Није тешко из тога закључити да Чолановићево дело „обогачује и освежава” нашу књижевност управо оним елементима за које бисмо могли да кажемо како су у њој колико значајни толико и ретки. Међутим, ту треба додати и поменути „трагични смисао”! Не помињући гротеску, вероватно су чланови жирија управо мислили на тај једноставни мисаони образац према коме приказ људске стварности није у потпуности дат ако у њему истовремено не егзистирају узвишено и банално, озбиљно и смешно, трагично и комично... Та визура, позната још у најстаријој књижевности, а прихватана или одбацивана у каснијим епохама, била је од посебне важности нарочито у енглеској књижевности (сетимо се Шекспира, али и Игоовог „Предговора *Кромвелу*”) и уграђена је у темеље модерног романа. Као конститутивни елемент своје поетике истицали су је и Вирџинија Вулф и Џејмс Џојс и Олдос Хаксли. Када Хаксли у есеју „Трагедија и потпуна истина” каже да израз модерног времена све више постаје не „хемијски чиста” књижевност, него „потпуна истина”, он се руководи управо поменути мисаоним обрасцем, како смо већ показали. Рекли бисмо да за писца таквог сензибилитета какав налазимо код Воје Чолановића поменута визура представља суштинску одредницу целокупне његове прозе, посебно романа. Извесно је да би, као најчешће примерен Чолановићевим романима, највише одговарао појам *комични*. Дефиницију којом би се можда најбоље и најтачније одредио такав роман чини се да пружа следећа реченица Хулија Кортасара: „*Komični roman* (a šta je *Ulis* nego *komični roman*?) mora na čitaoca ostaviti isti utisak kao oni gde iza trivijalnih događaja osetimo ozbiljno i važno značenje, koje često ne uspevamo da odgonetnemo.” Како показује есеј из којег је наведена реченица, Кортасарова размишљања о роману блиска су одређеним поетичким карактеристикама прозе Воје Чолановића – али превасходно, посредством

---

<sup>69</sup> Из саопштења *Ниновог* жирија (1988).

позивања на А. Жида („Židov savet”), који се може сматрати заједничким књижевним претком писаца модерног романа у 20. веку.<sup>70</sup>

Но, то је тек само један препознатљиви елеменат Чолановићеве поетике, који је ни издалека још не одређује. Зато су каснија њена тумачења, међу којима за ову прилику издвајамо одломак из оног које је дао Марко Недић, кудикамо одређенија:

Приповедач и романијер Воја Чолановић сигурно је данас један од поетички најиндивидуалнијих савремених српских прозних писаца. [...] Његов прозни рукопис се креће од ратних прича благо осенчених поетиком тадашњег званичног реализма, преко приповедака и романа у којима се модификују неке од важних поставки реалистичке наративне и наглашавају средства психолошке анализе, до радикалних и експерименталних захвата у само биће наративног текста и његових трансформативних могућности у кључу најмодернијих прозних настојања остварених у његовим романима и приповеткама из последње две деценије његовог несусталог књижевног рада. Као писац који је у нашим сложеним књижевним приликама био постмодерниста пре постмодерне, како је то одавно и луцидно запазила Љиљана Шоп, Воја Чолановић је већ од романа *Пустоловина по мери* користио нека од средстава наративног рукописа која ће у нашим оквирима бити актуелна тек коју деценију доцније (Недић 2006: 9–10).

---

<sup>70</sup> У овом есеју из 1963. Кортасар пише: „Što se mene tiče, pitam se hoće li ikada uspeti da ih uverim kako je upravo čitalac jedina ličnost koja me zanima – utoliko što bih želeo da bar nešto od onoga što napišem doprinese da se on preobrazi, razbudi, razgoliti i otuđi...”

Treba pokušati stvaranje *roman comique*, to jest, treba napisati tekst koji će uspešno nagovestiti nove vrednosti u skladu s antropofanijom, u čije mogućnosti još verujemo. Izgleda da se nastojanja običnog romana završavaju neuspehom, zatvaranjem čitaoca u njegove granice, utoliko uže ukoliko je romanopisac bolji. Reč je o raznim stepenima nametnutih ograničenja u oblasti dramskog, psihološkog, tragičnog, satiričnog ili političkog. Nasuprot tome, treba stvoriti tekst koji neće sputavati čitaoca, već će ga pretvoriti u obaveznog saučesnika. Tada će on uspeti da oseti nagoveštaje novih, više ezoteričnih pravaca čiji se šapat čuje ispod konvencionalne radnje. [...] Pisac izaziva i stvara takav tekst: nesređen, slobodan, neskladan, do poslednjih pojedinosti antiromaneskni (mada nije uperen protiv romana). Ali, ne sme poništiti velike efekte ove književne vrste kada to situacija zahteva, imajući uvek na umu Židov savet *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Slično svim odabranim tvorevinama Zapada, roman se zadovoljava zatvorenim oblikom. Treba krenuti u odlučnu borbu protiv njega, pronaći rešenje, poseći u korenu svaku sistematsku konstrukciju likova i situacija. Metod: ironija, neprestana samokritika, nesklad, mašta koja ne služi nikome. Pokušaj stvaranja takvog oblika zasniva se na poništenju književnosti; ali ono je nedоследно jer se ipak oslanja na reč, koja mora bdeti nad svakim činom pisca i čitaoca. Služimo se romanom kao što se služimo oružjem za odbranu mira: upravljajući ga na pravi cilj” (Kortasar 1975: 419).

У поменутом тексту Марко Недић истиче како се књижевно дело Воје Чолановића може посматрати „као једно од најостваренијих дела једног савременог аутора”, те да је оно „засновано на одређеном броју важних поетичких константи из којих произилази и његова тематско-мотивска и његова естетска оствареност”. У важне поетичке константе Чолановићеве прозе Недић убраја „раскошан језик и богату језичку имагинацију”, као и „барокну, асоцијативну синтаксу”; „константно појављивање и деловање хумористичке и ироничне дистанце према фокусираној стварности”, па и „општу скепсу према целокупној стварности, а повремено и у њену наглашену бурлексну наративну пројекцију; посебан тип књижевног јунака, односно „глас скептичног, рефлексивног књижевног јунака, градског интелектуалца, понекад својеглавог и критички и иронијски настројеног према свему постојећем, који непрестано преиспитује смисао властитог места и реакција на непосредну стварност и на стварност уопште”; дух града, односно „модерног, савременог Београда и његовог психолошког, емотивног и интелектуалног сензибилитета и особености”; парадокс, у неколико нивоа и перспектива, „као једно од кључних средстава [...] обликовања књижевне и језичке грађе”. Осврнувши се и на парадоксални положај Воје Чолановића међу писцима који су обележили више од пола века српске књижевности („Воја Чолановић се с разлогом данас сматра припадником најсавременијег прозног тока у српској књижевности”), М. Недић издваја неке од поетичких црта постмодернистичке наратије које су препознатљиве у његовој прози: аутореференцијалност, цитатност, интертекстуалност, однос према читаоцу, да би одмах подвукао како овај писац „својом свеопштом иронијом и хумором и својим неочекиваним и непредвидљивим наративним решењима и духовитим коментарима и за најбезазленије егзистенцијалне ситуације и појаве заправо озбиљно, иако индиректно, доводи у питање управо исувише предвидљиви структурални инструментариј српске постмодернистичке прозе последњих двеју деценија 20. и првих година 21. века”. Нарочито је, притом, у том критичарском осврту, важна тачно изречена Недићева констатација о писцу Чолановићу: „Својом изненађујућом имагинацијом и духом он заправо доводи у сумњу нека од најчешћих и очекиваних решења постмодернистичке поетике и њену формалну структуралну изазовност.” Даље још М. Недић скреће пажњу на

поетику, или реторику Чолановићевих наслова, налазећи да онеобичавање прозног текста тог писца почиње од њих, а потом истиче инвентивност у избору тематских оквира и садржине, као и стилских средстава („парадокса, оксиморона, синегдоха, метафора, хипербола, асоцијација, загонетки, скривених алузија, свеопштих онеобичавања”) помоћу којих се ти садржаји језички испуњавају и индивидуализују.

Све то наводи нас на помисао да се у таквом односу поново потврдила чињеница како Воја Чолановић до сада није сасвим ваљано критички читан нити „прочитан” писац, и поред Недићеве тврдње у већ наведеном тексту да је Чолановић „одиста писац чију прозу треба читати са видним интелектуалним уживањем” (Недић 2006: 16–19).

Када је реч о *видном интелектуалном уживању*, треба поменути и неколико упутнијих критичарских читања најновијег Чолановићевог романа – *Ода мањем злу* (2011), из пера Љиљане Шоп и, нарочито, Славка Гордића:

У сижејном погледу, како рекосмо, љубавна прича, *Ода мањем злу* се по својој жанровској памћењу указује и као комични роман, са стерновским коренима старим више од два и по века, и као роман идеја, толико својствен књижевној флори двадесетог столећа. Безбројни рефлексивни искази, нараторови или његових јунака, изворни или позајмљени (цитати и парафразе, названи цветићима убраним у туђој башти), махом језгровити и муњевити, тичу се најразличитијих сфера стварности и духа“ (Гордић 2012: 220).

Навођењем ширих извода из критичарских текстова о Чолановићевој прози који је прецизније описују додељујући јој диференцирано место у оквиру постмодерног тока српске књижевности – настојимо да трасирамо могуће линије истраживања. Притом, разуме се, аналитичке поставке и приступ којим ће тећи наше истраживање остављају простор за проблемска тумачења, а самим тим и за релативизацију одређених тврдњи и закључака.

\*

Вратимо се, дакле, биографско-поетичкој чињеници наведеној на почетку овог рада: не *Ниновој* награди (1988), јер она ништа није променила у пишевој поетици – само је мало померила критичарски (и уопште јавни, медијски) фокус према његовом делу – него податку да се Чолановић сусрео са постмодерном посредством Ихаба Хасана, и то још средином 1965. године. Оно што је нама, у том погледу, занимљиво јесте упоређивање дела која је Чолановић пре поменутог искуства написао са оним што је потом настајало. Питање које нам се неизоставно намеће гласи: да ли је и, ако јесте, колико је, заиста, искуство на том семинару о постмодерни (између, разуме се, осталог) одредило правац којим ће се кретати Чолановићева проза? И још: шта је то у делу тог писца што се може директно везати за нова поетичка сазнања до којих је (претпостављамо) дошао, а шта остаје константа његове прозе за шездесет година књижевног рада? Односно, можемо да се запитамо, парафразирајући чувену Лиотарову мисао: *ишћа је у ишој ипрози било ишoliko иосиимодерно да би касније моило да иосиране модерно?* (Имајући, узгред, све време на уму и Чолановићеву посебну наклоност према парадоксу.)

Дакле: пре 1965. године Воја Чолановић је објавио, не рачунајући приповетке у књижевној периодици, само две књиге – збирку приповедака *Оседлаићи мећаву* (1958) и роман *Друја иоловина неба* (1963), које ћемо посматрати у контексту књижевноисторијског развоја српске прозе 50-их и 60-години. После те године уследиле су: у шездесетим – роман *Пусиоловина ио мери* (1969); у седамдесетим – *Телохраниишељ* (1971); у осамдесетим – књига приповедака *Мирис иромашаја* (1983) и романи *Леви глан, десни глан* (1981) и *Зебња на расклаиање* (1987), у деведесетим – књига приповедака *Осмех из црне куиције* (1993) и роман *Цейна коб* (1996), а после двехиљадите – књига приповедака *Начело неизвесносии* (2003; избор Васе Павковића) и романи *Лавовски гео ничеја* (2002) и *Ода мањем злу* (2011). Треба, разуме се, и овакво равнање по годинама објављивања узимати са резервом. Јасно је, нарочито када је о приповеткама реч, да је време њиховог настанка најчешће неподударно са годином у којој су обједињене унутар корица књиге, а и када су посредни романи – знамо да су многи од њих настајали у ширем временском распону, који се, и иначе, често не може прецизно одредити. Нама преостаје, према томе, покушај да утврдимо који су то препознатљиви елементи



Чолановићеве поетике од почетка његовог стваралаштва до последње објављеног романа *Ога мањем злу*, а у чему се огледају, и како, да их тако назовемо – искуства (и искушења) постмодерних утицаја.

Истовремено је, ваља истаћи, посебна пажња посвећена и контексту у којем је настајала и развијала се проза Воје Чолановића. Хронолошки принцип условио је и осврт на књижевноисторијске увиде и декадне прегледе развоја српске књижевности у другој половини 20. века. С тим у вези, разматрана је и критичка рецепција Чолановићевих приповедака и романа у времену њиховог објављивања

## IV

### ПОЕТИКА ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА:

### ОД РЕАЛИЗМА ДО (ПОСТ)ПОСТМОДЕРНИЗМА

#### 4.1. ЧЕТРДЕСЕТЕ: У знаку *реализма*

Иако не припадају ниједној до сада објављеној књизи Воје Чолановића (налазе се, дакле, „изван корица”), приповетке објављиване у књижевној периодици током друге половине 40-их година (и једна почетком педесетих, која им поетички припада), као и дневнички записи вођени од почетка до краја рата – ипак заслужују нашу пажњу, и то из два разлога: а) зато што представљају почетну тачку једне сигурне и карактеристичне списатељске линије и б) због тога што кореспондирају међу собом, делећи хронотопске, тематско-мотивске, и стилске координате. Осим тога, сматрали смо да им је место у једном оваквом, монографском, приступу.

##### 4.1.1. Ране приповетке

Ране Чолановићеве приповетке, објављене одмах после рата (од 1946. до 1950) у неколико тадашњих југословенских часописа, нису се потом нашле унутар корица његове прве збирке приповедака (и првообјављене књиге) *Осеглајши међаву* (1958), као ни, деценијама касније, међу изабраним приповеткама *Начело неизвесности* (2003), које је приредио Васа Павковић. Говорећи о послератним Чолановићевим приповеткама<sup>71</sup>, Павковић у уводном тексту за избор из приповедачког опуса, истиче да и после пола века од њиховог објављивања „препознајемо у појединостима, али и у целини сваке од њих, талентованог писца, па чак јасно наслућујемо и приповедача Воју Чолановића,

---

<sup>71</sup> У поменутом предговору Павковић, уз кратак приказ њиховог садржаја, даје потпунији попис тих раних прича: „Мада у Лексикону писаца Југославије пише да је прва објављена прича Воје Чолановића ‘Фумица’ изашла у *Младости* 1946, пишчева архива то не потврђује. Биће да је она објављена тек две године доцније, а да су пре ње објављене три приче. Реч је о причи са извесним одликама новинске репортаже, ‘Наш друг Даљински’, објављеној у *Омладини* са новинским наднасловом ‘Из фронтског дневника’; и причама ‘Мој друг’ (*Младост*, број 1–2, из 1946. године), односно ‘Друг Павлов’ (*Младост*, број 11, исте године). ‘Фумица’ (*Младост* 1–2, 23. година 1948) и ‘Дежурни’ (*Полет* 10–11, година 1950). (2003: VII–VIII)

каког знамо сада, после три објављене збирке прича, седам романа и мноштва других и другачијих текстова” (Павковић 2003: VII–VIII). Једна од константи Чолановићеве прозе, за коју се може рећи да представља део његовог поетичког система, истиче овај критичар, јесте „‘позајмљивање’ јунака из будућих романа и претварање потенцијалне ‘грађе’ за роман у садржај приповетки” (VIII). У приповеткама „Наш друг Даљински” и „Друг Павлов”, објављеним 1946, тако, у ликовима ваздухопловаца и у специфичној „дистанцираности приповедања”, уочавамо наговештај романа *Друџа љоловина неба* (1963); из приче „Мој друг” (1946) лик Радивоја Ф. Копареца, осуђеног на тешке муке принудног рада у логору, преселиће се у свет романа *Леви глан, десни глан* (1981), и у лик младића са необичним именом Наум Наум. „У све три приче”, пише Павковић, „млади писац врло богатим језиком, интересантним дијалозима, елиптичном нарацијом, комичким пасажима, атипичном тематиком и ликовима, показује приповедачки таленат и властиту издвојеност од прокламованог, у том часу доминантног соцреалистичког приповедаштва” (VIII). Осим тога, чак и приче које су неминовно тематиком биле везане за соцреалистички проседе, ипак од њих одударaju својом формом, језиком, начином обликовања фабуле и ликова.

Горан Максимовић, у тексту „Путеви и мијене приповиједања”, у вези са Чолановићевим „приповиједачким радом” установљује да се он „јавља као креативна и драгоцену допуна романескној прози која свакако представља највреднији дио ауторовог дјела”, као и да је његова „веза са приповјетком ранија од романа, те да се у књижевности најприје огласио као аутор кратких прозних форми, прије свега прича са тематиком из непосредно завршеног рата, написаних још 1946. године: ‘Наш друг Даљински’, ‘Мој друг’ и ‘Друг Павлов’” (Максимовић 2004).

О својим приповеткама у часопису *Млагосџ*, који је уређивао Душан Костић (касније уредник и у *Савременику*), Чолановић ће у последњем свом новинском интервјуу рећи:

Ту прву своју послератну прозу (послератну, јер сам се као гимназијалац „опробао” у децјим подлисцима београдске дневне штампе, па и другде) објављивао сам у овдашњем књижевном месечнику „Младост”. Овај часопис је

престао да излази 1952. да би се три године касније преобразио у „Савременик”, наспрам којег је истодобно покренуто модернистичко „Дело”.<sup>72</sup>

Пре тога, у аутобиографском делу књиге *Воја Чолановић*, записује:

Своје ране приче, њих једва пола тучета, [...] објавио сам између 1946. и 1950. године у часописима *Омладина*, *Млагосић* и *Полећ*. Једна из овог стидљивог зброја („Фумица”) штампана је у књижевном месечнику *Млагосић* као најбоља приповетка пристигла на југословенски конкурс. Ових нарација (а Павковићу се чинило да оне „и сада могу да послуже као успешни примери атипичних ратних, односно поратних прича”), нема у мојим приповедачким књигама. Да им продужујем живот, нисам налазио за сходно (Чолановић 2012: 55).

Попису који је начинио Павковић додајемо бројеве страна на којима су поменуте приповетке објављене: прича *са извесним одликама новинске рејорџаже*, „Наш друг Даљински” (*Омладина*, са новинским надсловом „Из фронтског дневника”) и приче „Мој друг” (*Млагосић* број 1–2, 1946, стр. 18–23), „Друг Павлов” (*Млагосић*, број 11, 1946, стр. 41–48). „Фумица” (*Млагосић*, 1–2, 1948, стр. 37–42) и „Дежурни” (*Полећ*, 10–11, 1950, стр. 3–9)<sup>73</sup>. Иако је настала нешто касније, томе прикључујемо и кратку причу „Одважни оружар” (За ваздухопловни ПОДМЛАДАК, година I, бр. 6, Београд, 21. март 1954), пронађену у пишевој заоставштини.

Приповетке „Мој друг Даљински” и „Друг Павлов” формално-садржински повезују, у готово фељтонистичком маниру, ликови pilota партизанског ратног ваздухопловства. Карактери херојских руских бораца, којима се тако одаје својеврсна почаст, одликују се истанчаним сензибилитетом и уметничким даром, истовремено са борбеном решеношћу и храброшћу без милости у коначном обрачуна са немачким трупима на Сремском фронту. Како примећује Павковић, у остваривању психолошког лика Даљинског, „Чолановић инсистира на мешавини немилосрдности и племенитости у ратничком карактеру. Рус лежерно говори како без икаквих дилема треба таманити ‘Фрицеве’, да би затим главном јунаку

---

<sup>72</sup> Љиљана Шоп, „Стрпљиво чекање миниепифаније“ (интервју са Војом Чолановићем), *Књижевни магазин*, бр.138–139, година XII, децембар 2012 – јануар 2013. године, стр. 12–13.

<sup>73</sup> Све се, осим прве, могу пронаћи у Народној библиотеци Србије.

ватреним гласом ишчитавао своје песме, посвећене ратним авантурама и мртвим друговима пилотима” (Павковић 2003: VIII).

У краткој новинској причи од свега четири ступца писац је успео да лик деветнаестогодишњег младића Даљинског (комсорга, пилота и песника) представи, готово у целости, у дијалогској форми – као разговор који наратор са њим води мањим делом о ратним задацима, а већим о поезији, и писању. Дијалози су функционално укомпоновани са кратким наративним пасажима у првом лицу који припадају наратору, саборцу младог Руса. Лик пилота-песника оцртан је у неколико динамичких потеза („црнпураст”, са „као лептир немирним зеницама”), његова „немилосрдност према Фрицевима” мотивисана је чињеницом да су му они обесили оца, Јеврејина, који га је „учио Пушкину и шаху”, а његово животно и песничко надахнуће љубављу према „совјетској земљи” и девојци Естонки. У разговору двојице младића, међутим, средишње место заузима разговор о поезији. Када наратор упита Даљинског одакле му мотив водених таласа који љушкају дечје лешеве у песми „На плавом Дунаву”, овај одговара да је на једном помоћном аеродрому у Бачкој из разговора са сељацима чуо како су Немци „живу децу трпали у исплетене кошаре и бацали у Дунав”. Док прелиставају његову свеску, Даљински ће на питање како долази до „таквих ствари” одговорити:

– Долазим? Оне саме долазе. Таквих тренутака доживљујеш не једанпут. И сваки пут те племенито потресу. Треба само да их одабереш. Данас, у времену кад живе и свакакви људи, уобразиља је готово сувишан баласт. Кад Белоусову из Вулфа Ерликоном одбију једно раме а он другом, читавом руком нанишани и обори Немца, онда су ликови које може да нацрта машта лишена искуства одвише водени. Кад се лице комесара Мирошкина претвори у жалосну гримасу ако његови дечаци-пилоти не обуку сместа мундире после одигране утакмице, треба ли се трудити да се измисли лепша побуда вредна песничке пажње?... Не, тражење мотива у иреалним, измишљеним световима то би био злочин према великој стварности, према светом отаџбинском рату и његовим херојима. Свака књижевност која није окренута према животу, која се њиме не користи, не храни, достојна је црвљиве судбине која је и не обилази...

У песничком „вјерују” младог Даљинског – а једина жеља му је, кад се рат заврши, да држава штампа збирку његових ратних песама – можемо да читамо и

захтеве соцреалистичког реализма, али и стварна убеђења тадашњих стваралаца који своју песничку судбину нису раздвајали од сопственог ратног искуства. Односно: продор искуственог, проживљеног у сферу имагинативног и интуитивног, и његову превагу.

У том смислу је поготово занимљива приповетка „Друг Павлов”. Исприповедана из перспективе наратора, учесника и саборца, приказује неустрашиви лик руског pilota Николаја Павлова, касније носиоца Златне звезде и звања хероја Совјетског Савеза, у атмосфери чекања наређења и припрема за борбене летове, његово страдање и нестанак у једном окршају а онда и срећан расплет и поновни сусрет са њим. Механичари, оружари, стрелци и пилоти, док чекају да буду прозвана њихова имена за полазак на борбени лет, читају часописе и књиге, куцају на машини текстове за зидне новине („у духу уништавања фашистичких мостобрана, али није изостао ни хумор” (43), уче руске и српске партизанске песме, приређују концерт и гледају руске пропагандне филмове. У вези са садржајем једног од филмова, у којем је приказано страдање руског народа од Немаца, открива се породична историја pilota Павлова и његов лични мотив за прикључивање ваздушној флоти Црвене армије у борби против фашизма: лењинградски студент уметности, сликар коме су „Гевтонци” бомбама уништили слике, док је сестра нестала, а мајка умрла од глади током опсаде, хтео је да се свети оним истим средствима којима је непријатељ уништио његов дом. У живој фронтовској атмосфери веселих младих бораца који певају о победи, Павлов прича о шетњи Невским проспектом. Управо ту, у коментару датом у загради („дабоме, истим оним што га спомињу руски класици, само много модернијим” (45–46), препознајемо типичан поступак каснијег писца Чолановића. Као и на месту на ком се постављају кључна питања инспирисана необичним ликом руског pilota:

А мислимо, ко зна шта. О шетњи проспектом и о непознатим речима у оној школској свесци и о томе како је тешко замислити над тацницама са воденом бојом овог истог Кољу који се свакодневно на крилу авиона тако вешто, готово са спортском лакоћом, облачи у свој падобран. И у крајњој линији није ли тај апсурд (можда нам се само тако чини?) у ствари истоветан са питањем: како је из мира могао да произиђе рат? Из безбрижности ужас? (41)

Приповетка је исприповедана у фрагментима, делује као да је настала комбиновањем дневничких забележака (делови I и II), и цртица и анегдота наменски писаних, рецимо за, поменуте, зидне новине. Наиме, први део започиње готово дневнички исповедном реченицом: „Каросерија ратног ЗИС-а носила је као од шале нас тридесеторицу” (41). А последњи, одвојен звездицом: „Крај овог причања могао би се назвати анегдотицом о томе како је наш пук добио путнички аутомобил” (47). У колажирању овде употребљеном препознаје се један од каснијих битних поетичких елемената Чолановићеве приповедне стратегије: напоредно стављање у фокус трагичког и хуморног, изневеравање хоризонта очекивања, истицање приповедачког коментара, па чак и употреба деминутива („анегдотица”). Дакле, други део приче завршава се описом шока и дубоке туге услед уверености војника да им је друг страдао у борбеном окршају, јер су видели како се погођени авион распрскава у ваздуху; део одвојен звездицом, иако заправо у функцији епилога, међутим, започиње реченицом која наоко нема никакве везе са претходно описаним догађајем. Испоставиће се, разуме се, да се у поменутом аутомобилу појављује капетан Павлов – како би друговима који су га већ оплакали испричао о свом избављењу, и пуку поклонио трофејни „опел”<sup>74</sup>. Светао лик сликара-пилота употпуњују и два његова коментара при том сусрету: на напомену да су га другови ожалили на страницама зидних новина – да не треба славити погинулу, него је важно „ценити вештину да се живот мудро искористи, да се живот живи”; и на жалбу једног младог пилота како никако да на њега дође ред за борбени задатак – да нема потребе за тим, јер је Југословена мало, а у рату их је доста већ погинуло, те је боље да иду Руси, јер их има много, па ако он погине, „неће се ни приметити”(48): Сам крај типично је епилошки: преноси вест из совјетског листа „Краснаја звезда” о томе да је највише војно одликовање додељено „мајору Павлову Николају”. Иако се, поготову са данашње дистанце, такав крај приповетке доживљава као револуционарни патос – то, заправо, одговара не само ангажованом лику послератне књижевности (и уметности уопште) него, једним делом, и реалним ратним искуствима и личним

---

<sup>74</sup> Касније, у роману *Ода мањем злу*, у сну главног јунака, јавиће се, сновидни, „аутоукрштеник опела и шкоде”. Наше је уверење да последњи Чолановићев роман, чак и на микроплану, прикупља и доминантне поетичке елементе и „ефекте стварности” чије је порекло биографско из свих претходних дела.

доживљајима самог писца: у једном незваничном разговору Чолановић ће испричати како га је, на лично инсистирање, у борбеном задатку заменио саборац Рус, са образложењем да – за разлику од Чолановића, који има мајку и сестру – неће бити велика штета ако он погине, пошто сâм нема више никог од породице, дакле ни било кога ко би жалио за њим.

Књижевноисторијска индикативност поменутих приповедака огледа се не само у томе што оне представљају младог писца при ступању на поратну књижевну сцену – већ и у томе што, на тематско-мотивском (хронотопском) плану, сведоче о ваздушном пољу ратовања партизанске војске, које иначе није нигде другде у српској књижевности тога времена транспоновано и литерарно описано. Ликови пилота, махом интелектуалаца и уметника, талентоване и пожртвоване младежи – преселиће се касније и у (аутобиографски) роман *Друџа њоловина неба*, а о том искуству говориће писац тек пред крај живота, у аутобиографском делу књиге *Воја Чолановић*, где уочавамо одређене биографске чињенице као грађу садржану у приповедном тексту. Можемо само да претпоставимо како су, највероватније, те приче „извучене” из ратног дневника, чији је већи део остао у заоставштини, са изричитом жељом писца да буде објављено само оно што је он сам стигао да, са руком писаних страница, прекуца: дакле, тек прва година рата – тако да у овом тренутку нисмо у могућности да то и утврдимо у компаративној анализи. Нашим претпоставкама иде у прилог и чињеница да се у различитим причама појављују исти јунаци, али не као део могуће пишчеве замисли о приповедачком циклусу, већ управо као последица транспонована дневничких записа у приповедни текст. Приповетка „Наш друг Даљински”, сетимо се, објављена је са наднасловом „Из фронтског дневника”. У сваком случају – несумњиво је да је у ту прозу уграђено лично ратно искуство писца, да је она изразито аутобиографског карактера. „Интересантно је”, примећује Павковић говорећи о приповеткама „Наш друг Даљински” и „Друг Павлов” (у то време и не знајући за постојање Чолановићевих дневничких бележака), „да се Чолановић у другој причи позива на прву, помињући лик предузимљивог, строгог руског официра Мирошкина” (2003: VIII).

Осим тога, ту је и важан податак на који смо наишли у историографској књизи *Vazduhoplovstvo u strategiji NOR-a* (1986). Ту се, између записа са округлог



стола, нашао, као прилог за књигу, текст Воје Чолановића под насловом „Iz dnevnika vazdušnog strelca”. Он је подељен на неколико дневничких фрагмената, прецизно датираних: „22. januara 1945. Krnjiševci; 4. februara 1945. Ugrinovci; 19. februara 1945. Zemun; 12. marta 1945. Nadalj; 17. marta 1945. Bački Brestovac и 19. marta 1945. Bački Brestovac. Одломак који следи део је записа од 4. фебруара 1945:

Prvog februara imao sam svoj treći borbeni let. Opet u šinjelu, i sa padobranom, čije su mi neregulisane naramenice u toku celog leta spadale na laktove. Divno bih se proveo da mi je zatrebalo da iskačem. Leteo sam sa komandиром Rendulićem, pilotom. Njemu je trideset i devet godina, koža na licu kao u gumene dečje lopte sa koje je pootpadao lak. Čuo sam da je strastan lovac, uza se uvek ima lovačkog kera. Leteli smo u dvojci, na avionu broj 11. Usput su mi na vetru poigravale brile. Spirale vazduha vršljale su po kabini i u najkritičnijim trenucima, nad samim ciljem (Lipovac, iza Šida), čupale iz utikača kabla kojim je šlemofon bio vezan sa SPU uređaj. Posle sam se rešio svega. Digao sam brile na teme, skinuo letačke rukavice i bacio ih na dno kabine, skinuo i platneno sedište i prilegao da pucam na kolonu kamiona na periferiji sela, pošto mi je posle pikea, pilot dao pogodan ugao. Zapalili smo tri kamiona. Ostali smo u vazduhu preko sat; pilot se, izgleda, nije baš najbolje orijentisao. Pri ateriranju, dvaput je pogrešio, te se tek treći put pravilno prizemljio. U trenutku kad su sovjetski mehaničari, na mestu iza starta, zanosili rep, naše „jedanaestice”, izbacio sam sav sadržaj iz želuca. (Čolanović 1986: 322).

Наведени фрагмент, као и остатак текста, има вредност литераризоване документаристичке прозе, поготову дневничке, и иначе карактеристичне за период Другог светског рата, или рата уопште. Дневничким одликама Чолановићеве прозе вратићемо се када будемо говорили о роману *Друџа њоловина неба*, посебно с освртом на више критичарских запажања која ту прозу пореде са Хемингвејевом, односно с *хемингвејевски једноставним приповедањем о мушкарцима у рату* (Павковић 2003: VIII).

Приповетка „Мој друг” са претходним двама дели аутобиографску грађу, стварне ликове и догађаје, и посвећена је лику Радивоја Копареца (1919–1943), песника и борца Зајечарског партизанског одреда. Писана је, за разлику од првих двеју, мање у дневничком маниру а више са уочљивим литерарним претензијама. Почетак *in media res*, тако карактеристичан за каснију Чолановићеву прозу, отвара

узбудљив и дирљив портрет двадесетједногодишњег младића, песника: на принудном раду у немачком радном логору у Србији, духовитог, интелектуално радозналост (у тим тешким околностима чита, учи руски, расправља о литератури), бунтовног а благог, посебно према млађој сестри, и мајци, која му долази у посету. Од ње сазнаје да му је отац у болници, а да су сестру ухапсили и да је умрла током мучења којима је била подвргнута. Хомодијегетички и интрадијегетички наратор није овде само сведок догађаја о којима приповеда него и учесник, коме као да је нарочито стало да са што више детаља осветли лик трагичног песника. У последња два пасуса писац поново примењује епилошко казивање, тако што наратор сажето излаже о догађајима који су уследили после мајчиног одласка: не помињући шта је са њим самим било, каже само да је Копарец „остао у организацији рада” (23), да су се дописивали, да је овај потом из логора побегао у партизане, и да су га недуго затим четници убили. Даље наводи како је после ослобођења на Радио Београду, у емисији посвећеној „судбини наших бораца”, поново чуо име Радивоја Копареца – али од песникове мајке, која „није могла да схвати да њега доиста више нема, њега вреднога, милога, нама свима потребнога” (23). Са признањем да је и њему (наратору) самом тешко да то схвати, окончава се прича – која је, очигледно, и писана са намером да сачува сећање на лик песника и драгог пријатеља.

Васа Павковић запажа да ћемо у причи „Мој друг”, тачније „у описаним околностима приче препознати свет романа *Леви глан, десни глан*, који ће Чолановић објавити много година доцније!” (Павковић 2003: VIII).

Међутим, сада, пошто је 2012. године објављена и књига *Воја Чолановић*, јасно је да се у „процепу” који претходи епилошким пасусима може препознати разлог који раздваја два пријатеља: понижавајући мукотрпни рад на који је сам „наратор” осуђен, његово критично здравствено стање и срећна околност избављења из логора. Читав тај део личног страдања Чолановић није ни поменуо у причи, што већ говори о одређеном дистанцирању, одмаку од сопствене биографије у транспоновању грађе у литерарни текст. Стоји само да је Копарец „остао у организацији рада”, а ни речи о томе како је и куда он сам (у овом случају: наратор) отишао. Околности које су ту изостављене налазићемо касније,

осим у поменутом роману, литерарно транспоноване, и у неким другим приповеткама („Гваш” и „Природан одговор”, како је већ наведено).

У последњем свом интервјуу, за *Књижевни магазин*, Чолановић ће говорити и о Копарецу:

(Бејаш се с њим спријатељио 1942. на принудном раду у Јовцу код Јагодине, а да нисам знао да је тај момак до Априлског рата, на Филозофском факултету у Београду, био Душанов<sup>75</sup> добар друг. Након Јовца, остао сам с Копарецом у преписци све до његовог жалосног краја, 1943. Једно писмо завршио је речима да је време у којем живимо такво да не смемо ни да сањамо да се нас двојица једног дана, „кад ужас прође“, десимо у редакцији каквог књижевног часописа.)<sup>76</sup>

Слутња даровитог песника се, нажалост, обистинила. Нису се, дакле, два писца наша у „каком књижевном часопису”, али јесу у књижевности: у Чолановићевој приповеци, и у књижевноисторијским прегледима Јована Деретића, и нешто раније, Милоша И. Бандића – а Копарчевом поезијом бавиће се и Радомир Константиновић<sup>77</sup>.

Тематско-мотивски том кругу припада и приповетка „Фумица” (1948). Васа Павковић примећује како је она (као и приповетка „Дежурни”) написана „под снажним печатом [овог], у то време од стране државне културне политике подржаваног поетичког избора”. Ипак, истиче Павковић, портрет младе Далматинке коју усташе муче а онда и убијају, пошто је ухапшена због свог илегалног партизанског деловања – књижевно је вешто уобличен „драматургијом приче и живим представљањем Фумичиног острвског жаргона” (2003: IX). Тиме се, како установљује Павковић, надвладава „патетичност родољубне теме”.

Писана реалистичким поступком, драматуршки вешто, „Фумица” сугестивно дочарава лик младе јунакиње, готово девојчице, а у њеној

---

<sup>75</sup> Реч је о књижевнику Душану Костићу.

<sup>76</sup> „Стрпљиво чекање миниепифаније”, у: *Књижевни магазин*, број 138–139, стр. 13.

<sup>77</sup> У Деретићевој *Историји* стоји: „У напредном студентском покрету и у ратној драми песнички су израсли Радивој Копарец (1919–1943) и Милорад Панић-Суреп (1912–1968).” Наведено према: Јован Деретић, *Крашка историја српске књижевности*. Види и: Радивоје Копарец, *Сушраиња пјесма*, у: Милош И. Бандић, *Историја књижевности југословенских народа 1941–1945*, С. Машић, Београд, 1993, стр. 221; Radomir Konstantinović, „Radivoj Koparec”, у: *Biće i jezik 4*, Beograd: Prosveta, Rad; Novi Sad: Matica srpska, 1983, str. 7–15.

психолошкој карактеризацији тежиште чини емоционална страна њене личности: предана љубав, нежност, брига за ближње, рекли бисмо својеврсни *катиторички империјалист* – деловање руковођено искључиво *људскошћу*, које неће попустити ни под најстрашнијим мукама. Списаатељска вештина састоји се понајвише у томе што се, инсистирањем на језичкој карактеризацији, уверљиво дочарава њен, детиње чисти, свет: „– Ма, чуј, брате, – ухватила га Фумица за мишицу, – ти ми реци све шта треба, све ћу ја учинит. Ма мора туде бит добро кад сте у тому сви ви, и Зоран, и ти, и Јоже, људи прави, људи ких пуно волим” (40).

Уз минимално присуство нараторских коментара (нпр. „Љубав и напор су у стању да ноћи претварају у дане” (40)) прича углавном тече из унутарње перспективе јунакиње, посредством слободног неуправног говора – што је, нарочито успешно, постигнуто у сценама усташког мучења, њеног стоичког држања и непристајања да ода имена својих партизанских другова – датим са њом као фокализатором.

Приповетка „Дежурни” (1950) садржински је везана за мирнодопско време после Другог светског рата и доноси, у маниру који се може упоредити са Ћопићевским, портрет доброћудног и пожртвованог милиционера, дежурног на Железничкој станици и његов спасилачки подвиг. Лик простодушног човека који опомиње несмотрену мајку да боље пази девојчицу у њиховом кретању по перону, преко „сталешке” разлике на коју му жена надмено скреће пажњу, у успелој језичкој карактеризацији, данас се у читалачком доживљају може довести у везу са Ћопићевим јунацима.

Приповетка почиње дијалогом главног јунака у ком он строго опомиње једног човека што крши забрану истакнуту на јавној чесми, а у приповедачкој стратегији укрштају се спољашња и унутрашња перспектива, којом се пред читаоцем раскриљује његова блага и доброћудна природа. Централни догађај у приповеци исприповедан је драматуршки вешто и сугестивно: дежурни полицајац успева да у делићу секунде спасе девојчицу тако што заједно са њом леже између шина, покривши је својим телом, и водећи све време бригу да их нешто, са вагона у покрету, не закачи. Павковић с правом истиче како је писац „морао да разреши проблем анегдоталности теме подвига”, како је то успео да „суспрегне хумором, двоструким контактом главног јунака са неодговорном мајком девојчице”, а онда

и „када драма кулминира”, патетични тренутак (се) „разлабављује” потрагом „дежурног” и случајних пролазника за његовом „службеном капом” (IX). Овде се, заправо, лако запажа и препознатљива, готово чеховљевска, стратегија приповедања, на једној страни – а на другој, својствена Чолановићу приповедачу: укрштање озбиљног и хуморног, лако психолошко сенчење ликова, успела драматуршка поставка главног догађаја ка коме воде вешто мотивисани и вођени поступци ликова и њихови дијалози.

И на језичком, посебно лексичком плану уочавамо важну поетичку особину, која ће се касније све више истицати: осим већ поменути језичке карактеризације јунака (његово босанско порекло очитује се нарочито у узречицама, изрекама, фразеологији: „безбели”; „јадна ти пура”; „Не кажу тек онако – да не би зуба, оде реч преко седам брда”; „Змија да га...” (4–5) и сл.). Склоност писца према кованицама и језичким иновацијама уочљива је већ на почетку приче: „Или: нека испичаша” (3). У императивној сложеници „испичаша”, очигледно пишчевој твореници, препознајемо његову „интервенцију” која се наслања на постојећи творбени модел, врло плодан у српском језику (како у народном тако и у књижевном), и варијацију значења речи „испичутура”.

Међутим, у приповеци „Дежурни” уочава се и одступање од својеврсне законитости у Чолановићевој приповедачкој поетици у погледу одабира књижевног јунака. Наиме, једино је у тој приповеци централни јунак човек из народа – у свим осталим приповеткама које ће написати, као и у романима, јунаци су грађанског порекла и, махом, интелектуалци, односно образовани људи. Ако у овој приповеци желимо да препознамо „данак” соцреалистичким захтевима наше послератне стварности – онда би се он најпре огледао у избору главног јунака – припадника народне милиције, а потом и у завршној реченици приповетке, где се окупљени свет, заједно са пожртвованим „дежурним” „с необичном усрдношћу”, „даје у потрагу за изгубљеном титовком” (9).

Краћа приповетка „Одважни оружар” пронађена је, у изворном штампаном облику, у пишчевој заоставштини, писана је „За ваздухопловни ПОДМЛАДАК”<sup>78</sup>, очигледно наменски. Тематско-мотивски везује се за садржину приповедака „Мој

---

<sup>78</sup> Година I, бр. 6, Београд, 21, март 1954.

друг Даљински” и „Друг Павлов”, односно, према нашим претпоставкама, за ратно искуство писца и дневничке забелешке. Прича прати искуство првог, случајног, ваздушног борбеног искуства младића који ће, након тога, од оружара постати ваздушни стрелац, митраљезац на бомбардеру. Прича почиње *in medias res*, са главним јунаком као фокализатором, који се већ налази у ваздуху, одакле треба пажљиво да посматра, а потом и да поднесе извештај о томе шта је видео. Опасност борбеног задатка у коме је могао да изгуби живот јер је авион погођен, а он се спасава скоком из запаљене летелице – описана је са хуморни ефектом, који је постигнут сучељавањем доживљаја и онога што је млади оружар видео и описао<sup>79</sup>, и каснијег стручног објашњења које даје командант, у некој врсти симултаног превођења:

„На овом месту видео сам десетак правоугаоних сивкастих предмета...”, поче Сениша, савлађујући узбуђење које је тек сад стало да га обузима.

„Тенкови”, рече командант и погледа двојицу pilota који су такође пратили Сенишин извештај.

Сениша им рече и за гомилу дрваца, за која сва тројица летача рекоше да су, сигурно, грађа за понтонски мост. А не заборави да помене ни мале светлости које су се палиле и гасиле, а у којима сви сем њега препознаше ватру из цеви немачких батерија.

Младост, неискуство и наивност насупрот смртној ратној опасности – са мотивом непрепознавања стварне опасности – тематизоваће се на сличан начин и у роману *Друга половина неба. Укривљај сунђерости* као поетичко језгро (или: нуклеус), такође, овде у омиљеној пишчевој опозицији ерос – танатос, са коначним ефектом постизања нераздвојног споја трагичко – комичко. Ако се упореди са фрагментом из књиге у којој су објављене дневничке забелешке Воје Чолановића из 1945, уочава се знатна приповедачка интервенција у преобликовању „грађе” и инсистирање на постизању хуморног ефекта:

---

<sup>79</sup> „Он сад разумеде због чега авион вијуга. Пилот Север ушао је у ‘пијани лет’ да би избегао противавионску артиљерију. Али одакле Немци гађају, Сениша није могао да докучи. Једино што је приметио биле су неке мајусне светлости, које су се на пешчаном спруду у завијутку Драве, сваки час палиле и гасиле. Једино га је што време пролази, а он не уочава ништа што би било вредно пажње. Али тад са великим задовољством откри нешто што је можда било од значаја: уз ивицу шуме, с друге стране Драве, биле су расуте неке правоугаоне сивкасте мрље, а у њиховом суседству налазиле су се гомиле сићушних предмета, налик на испретурана палидрваца.”

Dole su tekli mrki, ili snežnobeli pravougaonici zemljine površine, po drumovima su se videli ljudi i kola u groteskno maleckim razmerama, Sava je bila široka svega četiri metra. Na filmu i slikama bio sam stekao potpunu predstavu o dubini i perspektivi ptičjeg leta. S te strane nisam bio iznenađen. Isto tako, nisam se ni najmanje plašio pada. Žudeo sam, prosto, za što većom brzinom i visinom. (Čolanović 1986: 321)

За разлику од претходних, које потписује именом Војислав Чолановић, приповетка „Одважни оружар” објављена је под именом Воја Чолановић, како ће остати све до краја Чолановићевог књижевног рада. Ратна тематика, међутим, или неће бити главни предмет даљег његовог бављења, или ће то бити у виду специфичних рефлексâ, и то у знатно промењеном поетичком кључу.

#### 4.1.2. Дневнички записи

Воја Чолановић никада пре 2014. године, ни у једној прилици, није помињао свој ратни дневник, или дневнике, па ни књигу из које смо цитирали његове дневничке записе из 1945. године, на коју смо наишли истражујући о партизанском ратном ваздухопловству (током 2015. године). До тада смо сматрали (а писац нас у томе није разуверио) да је први одломак Чолановићевих *Дневничких записа* објављен у *Београдском књижевном часопису*<sup>80</sup> непуни месец дана пре његове смрти. Наиме, тек 2014. године је, отприлике с пролећа, Воја Чолановић ипак одлучио да се посвети прекуцавању и сређивању тих, деценијама скрајнутих, текстова за штампу. Били су писани лепим рукописом, црним мастилом, у свескама формата А5, пре више од седамдесет година. Чинио се веома узбуђен због таквог „ненаданог” посла, и као да је поново списатељски живнуо. (После објављивања романа *Ога мањем злу*, 2011, био је рекао да ништа више неће објављивати.) За часопис је написао и кратак уводни део, „Објашњење испред *Дневничких записа*”, из ког наводимо најзначајније напомене:

---

<sup>80</sup> *Београдски књижевни часопис* (бр. 36–37, јесен–зима 2014, стр. 5–6), где су објављене почетне стране *Дневничких записа* (стр. 5–16).

Оно што следи из овог курзива није узорак књижевнег журнала попут Тимминог дневника из окупиране Нове Саде. Није ни „нейосредни праћилац свакодневнег живота и стваралачког процеса значајног истраживача, књижевника, политичара” у једном судбоносном раздобљу. То је, у ствари, пуки постојећи дневник који сам писао да водим 1941. после шестог априлског бомбардовања као завршени и безизлечни гимназијалац *vulgaris* прег запарављеним Универзитетом. Низали су се онда један за другим неминовни дневнички записи са споредичним прекидима (због одласка на рад у изв. националној служби, али и на онај други, принудни, у немачким логорима на Црном врху), практично, све до краја рата, кад сам и сам одахнуо као ваздушни стрелац са јуришика Ил-2. [...]

За минутих седам деценија, узалуд сам (ојет и ојет) покушавао да докучим не зашто сам водио дневник – чинили су то и други (да не забораве оно што би иначе заборавили; да забележе своје мисли и осећања; да прочисте ум, усвојаве перцептиву, разлабаве лименте) – нешто зашто сам то радио у грчу, без одлагања, малтене фанатично. Као да је у писању био сам живи. Што се исхода тиче, и сад је исто: одоше нема. Сем ако дневник нисам тако предано и особеначки водио да не бих полудео.

У свему што је ту речено симптоматично је то што се писац, на помало до грубости отворен начин, што му обично није било својствено, ограђује и од дневника писца чије је дело на специфичан начин обележило епоху којој су обојица, сваки на свој начин апартно, припадала (није узорак књижевнег журнала попут Тимминог дневника из окупиране Нове Саде), називајући његов дневник „журналом” – и, благо иронично, од дневника значајног истраживача, књижевника, политичара у једном судбоносном раздобљу. Кључ за такву врсту дистанцирања видимо у накнадном објашњењу – како је дневник, заправо писање, фанатично и особеначки деветнаестогодишњем младићу очигледно помогло да се спасе од осећања бесмисла, и од лудила. Такво признање сасвим одговара и Чолановићевим објашњењима, које можемо прочитати у неколико интервјуа, на питања новинара како види чин писања: да је то „чин наде”.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> „А чин писања шта је друго ако не чин наде?”, у: Весна Рогановић, „Осмех из црне кутије”, Борба, 14. 9. 1993. стр. 16.



Дневничке забелешке су први пут објављене, под насловом „Шапат испод обешених”, у *Београдском књижевном часопису*, и то почев од првог дана вођења дневника, 16. августа 1941, закључно са 2. октобром 1941. Ти текстови су нам данас двоструко драгоцени: као документ о једном бурном историјском времену, о животу у Београду под окупацијом, о судбини више породица, махом из официрских станова, о стасавању једне генерације тек свршених матураната, међу којима су и будући сликар, академик, Мића Поповић, и Иван Димић, касније професор на Катедри за француску књижевност Филолошког факултета у Београду и један од наших најзначајнијих преводилаца – Чолановићеви најбољи другови; и као интимно сведочанство о младом писцу у настајању, својеврсни *(ауто)портрет уметника у младости*. Занимљиво је, такође, и значајније, упоређивање дневничких записа и Чолановићевих раних послератних прича – при чему ови први, по квалитету остварене естетске вредности, предњаче. Писани за личне потребе, па дакле и неоптерећени захтевом времена „ангажованости”, без икаквих ванлитерарних захтева, тенденција и претензија – ти текстови се, по квалитету, могу сврстати у боље странице српске дневничке прозе. Одликује их способност младог аутора да у, најчешће сведеној и краткој реченици, у неколико потеза, представи ликове и дочара атмосферу, да вешто и убедљиво пренесе дијалог, али и да, у интроспективном понирању, осветли сопствени емоционално-рефлективни свет: стрепњу, несигурност, патњу и наду. Интелигентно и духовито. Да предочи пишчеву лектуру, бројне његове читалачке опсервације и питања поетичке природе. Иако је, по сопственом признању, у себе као писца поверовао тек после другог свог романа (*Пусиоловина по мери*, 1969)<sup>82</sup> – неће бити нимало претерано ако кажемо да је он то постао већ тада. Јер ту није реч само о књижевноисторијској вредности фактографског материјала, о прилозима за биографију такође, већ и о тексту прворазредне литерарне вредности. Осим у већ поменутом одломку, то се може уочити и у деловима записа објављених у *Књижевном маџазину* – који се могу читати и засебно, готово као заокружена приповедна проза<sup>83</sup>. Осим тога, чини се – како су одмицали ратни дани – и да су дневнички записи постајали све литерарнији, односно да је у њима стасавао и сазревао писац. Тако у одломцима са страница *Маџазина* – на крају забележака

<sup>82</sup> Н. д. стр. 59.

<sup>83</sup> *Књижевни маџазин*, број 169–174, година XV, јул – децембар 2015.

које „пописују” дневне догађаје, имамо врло успелу „цртицу” о посети зубару (зубарки), све до крајњег лирско-дескриптивног пасажа:

Напољу је савршена месечина. Попут модрикастог флуида облива кровне косине и крошње замраченог града, а оно при тлу препушта власти црних дремајућих сенки. Ниоткуд звука. Све је тако тихо и тајанствено, права правцата ноћ, коју, сем наших мисли, квари још једино улична светиљка, чије се мутножућкасто видело, обелодањено као велика кружна мрља на калдрми, на ветру ритмично њише.<sup>84</sup>

У наведеном одломку видимо импресионистички пејзаж у модернистичком маниру, са интонацијом и ритмом који нас може подсетити на Матошев „Notturmo”, а са поетичком потребом типичном за каснијег Чолановића да контрастира (замрачени град, црне дремајуће сенке – наспрам светла уличне светиљке) и да се језички поиграва (*видело, обелодањено*).

И на крају, ти текстови могу попунити и осветлити многа места значајна за разумевање времена у коме је стасавала генерација чији су најистакнутији представници својим радом обележили српску културу и уметност друге половине 20. века, као и неке од значајних биографских чињеница. Као што је та да је Мића Поповић једне ратне зиме, у радном логору у Хомољским планинама насликао портрет свог друга Воје Чолановића – слику мањег формата, која се од 2015, из породичног стана Чолановића у Београду, преселила у Галерију Миће Поповића у Лозници, и данас чини део сталне поставке.

Дакле, када у књизи *Воја Чолановић* прочитамо Чолановићеву аутобиографску белешку о томе како га је Мића Поповић одговорио од самоубиства, ми заправо немамо тачну представу и о томе шта је, колико и како, двојицу младих уметника повезивало:

Од самоубиства ме је одговорио тунелски радник Мића Поповић (мој школски друг, који ће израсти у знаменитог сликара, а који ме је, још као магационера, на брзину портретисао воденим бојама). Ма дај, Тацо, рекао је кад смо се случајно срели о ручку, једног дана ћемо се свему овоме заједно смејати.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> *Истио*, стр. 34.

<sup>85</sup> Воја Чолановић, *Воја Чолановић*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 37.

Наиме, „тунелски радник” Мића Поповић и „магационер” Воја Чолановић седели су те „недатиране јесење вечери 1943. године” у бараци логора Франкен, „испод самог Црног врха”: Чолановић, преведећи „Хакслијев есеј о душевном животу сијамских мачака”; Поповић, сликајући Чолановићев портрет воденим бојама на картону<sup>86</sup>. Обојица тек што су превалила двадесету годину. Другови из Треће мушке гимназије у Београду, матурирали 1941. Откуда они ту и због чега је Чолановић желео да се убије?

Шта је, дакле, претходило поменутом логорском, ратном *иориреиу уметника у младости*? Шта је двојицу уметника повезало и пре те јесење вечери четрдесет треће?

Читајући дневничке записе, почев од 16. августа 1941<sup>87</sup>, сазнајемо да их је везивало нешто много више од прости биографске чињенице да су ишли у исту гимназију. Готово страсно пријатељство спајало је неколико београдских младића тих година: најпре Воју Чолановића (Тацу) са Иваном Димићем (Димом, чијем се знању и таленту дивио), којима се придружује још понеки школски друг – да би се сви, најчешће, окупљали у Попарином (како су звали Мићу Поповића) собичку: „Његов собичак у Зориној, са ћилимом застртим креветом и плеханом фуруницом, са Попариним хиперболама и његовим маштањем – ето правог кутка за занемаривање збиље, за заборав.” Тек свршени матуранти, жељни интелектуалних изазова, они се уписују на курсеве дактилографије, стенографије, италијанског језика; кад не помажу родитељима у преживљавању, читају, размењују књиге и дискутују; гледају биоскопске (Дизнијеву *Снежану*), и позоришне представе (*Биго*), слушају класичну музику, сањају да се сви упишу на Уметничку академију у Београду или, још боље, да то ураде у Италији (што је идеја Миће Поповића). Чолановић помно бележи (уз успутне коментаре) своју лектуру: чита Дарвина, Бергсона, Адлера, Достојевског, Макијавелија, Тургеева, Јесењина, Горког, Жида, Толстоја (*Шта је уметност?*), Барбиса, Драјзера, или о Флоберу (на енглеском)...

---

<sup>86</sup> Портрет је први пут изложен на ретроспективи Миће Поповића у Галерији САНУ 1983. године. Види у: Воја Чолановић, *Воја Чолановић*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 36–37.

<sup>87</sup> Нешто више дневничких забележака (од оних већ објављених), ипак, љубазношћу пишчеве породице, имао је срећу да прочита аутор ових редова: стотинак страна, колико је Воја Чолановић стигао да прекуца из својих свезака.

Бомбардовани Београд, хапшења, вешања родољуба на Теразијама, изненадни нестанци људи, расељавања и досељавања, несташнице хране и огрева – атмосфера је првих ратних месеци, коју деветнаестогодишњи Чолановић преноси у свом дневнику. У записима који чувају свежину младости и непосредност бележења „из дана у дан” можемо да пратимо стадијуме у одрастању, утолико отежане што су додатно оптерећени ратном пошасту. Али, виталистички нагон се у њима разбуктавао тим више, и они су одбрану од бесмисла проналазили у себи, у уметности, у састајању „ради разговора, разгледања и критике”<sup>88</sup>.

У запису од 19. септембра 1941. Воја Чолановић бележи и занимљиве појединости о једном раном раду Миће Поповића и, што је посебно драгоцено, сликареве коментаре, замисли, концепцију:

Popara je, u svakom slučaju, nastavio da objašnjava svoju kompoziciju. Reč je o grupi muških i ženskih aktova u najrazličitijim pozama. S leve strane mosta, a ovaj ispunjava središte, nalaze se čovek u stojećem i žena u ležećem položaju. Čovek treba da na nju baca cveće, koje još nije nacrtano. To je platonska ljubav. S desne strane mosta treba da bude predstavljena strasna ljubav. Na levoj strani je i staračka glava koja, sa ogledalom života, simbolizuje vreme (ne znam zašto je Popara, umesto ogledalo rekao zrcalo). Sa desne strane mosta je, kao neki čuvar, smrt.

E, sad, Popara je otprilike ovako razvijao svoju misao. Od platonske do strasne ljubavi treba preći most. Tu su, na jednom kraju vreme, na drugom – smrt. Čovek i žena polaze. Vreme ih propušta, ali smrt zaustavlja čoveka. Žena prelazi most, i sad treba da padne u naručje nekom satiru koji još nije nacrtan. A kako se prelazi od strasne do idealne ljubavi? Smrt ih pušta, ali vreme ruši čoveka, i on pada s mosta u provaliju. I tako stalno. Nad prizorom platonske ljubavi nacrtano je još i jedno dete. Ne znam kakva je uloga njemu imala da pripadne. Uostalom, i sve drugo je izmaklo mom razumevanju.

---

<sup>88</sup> Део записа од 19. септембра 1941: „Nakon čega smo otišli u Poparinu tesnu sobicu, pretrpanu slikama. Onu kompoziciju pričvrstiće za tavanicu, kaže, a namera mu je da odatle deluje kao mozaik. Pokazao mi je letos nastale akvarele i ulja. Podosta toga. Njemu i dvojici razrednih pajtaša pročitao sam istom prilikom pripovetku, koja im se navodno svidela (a koju sam kanio da odnesem Veri). Dogovorili smo se za ponovni sastanak u nedelju pre podne, zajedno sa Dimom. Radi razgovora, razgledanja i kritike.”

Познаваоци дела Миће Поповића могли би да у овом кратком запису препознају поетику у настајању, ствараоца чији медијум изражавања неће бити само сликарство него и књижевност и филм. Дружења се тих дана настављају у истом духу, посвећена су сликарству, и потпуно су у знаку идеје да се сви упишу на Академију<sup>89</sup>. У то време Мића Поповић ради, највероватније први пут, Чолановићев портрет. О томе сведоче два следеће записа:

30. septembar 1941.

Kasnije sam otišao do Popare, koji je počeo da me portretiše. Ubrzo su u njegovu tesnu, slikama ukrašenu sobicu upali Dima, Beata i Šamika. Popara je radio pred njima, malčice se razmetao i ljubazno šalio, ponajvećma na račun Šamike, koga nije osobito mario. Kad je odložio kičicu, upriličio nam je razgledanje njegovih albuma i crteža. U dobrom štimungu, zapalio sam cigaretu. Koju ću, razume se, pućkati. Kad smo sišli na ulicu, Dima je konstatovao da portret nimalo ne liči na mene, da je boja lica prejaka, kao u kakvog preplanulog Kanađanina, dok sam ja, u ćošku na stolici, pri oskudnoj svetlosti sumraka, izgledao veoma bled. Ali, šta ćemo, tako me je Popara doživeo...

4. oktobar 1941. (subota)

Po podne sam opet išao kod Popare. Dovršio je sliku i napravio tamnu pozadinu. Malo se petljao oko očiju. Beonjaće je premazivao ćas nekom roze, ćas plavom bojom. Na kraju, ostavio ih je u jednoj nijansi plave. Pokazao sam mu akvarel što sam juće izradio. Svideo mu se, za krov s desne strane rekao je da ima nećeg sezanskog, ali mi je svetla boja kuće u sredini upropastila celu sliku. Bilo mi je pomalo krivo, mada to nisam hteo sām sebi da priznam. Tu mi je palo na pamet da se upišem na Umetnićku akademiju. Naknadni ispit poćinje prekosutra. Otišao sam odmah da o tome obavestim i Dimu. Pristaje i on da se upiše.

---

<sup>89</sup> У аутобиографском делу књиге *Воја Чолановић*, испод фотографије на којој је са својим школским друговима гимназијалцима, Чолановић ће написати: „Та петорица основали су у разреду, три године раније ликовни кружок ‘Квинтет’, па повремено доносе у школу своја уља на платну, усправљају их на скамијама за време великог одмора, и о њима размењују утиске и мишљења. Врхунска забава за прву четворицу, а бескрајна страст за будућег академика Мићу Поповића. Још као гимназијалац, биће он удостојен представљања на јесењој изложби Ладе. (стр. 32 рукописа)

Догађаји ће се, међутим, одвијати у сасвим другом правцу. Већ 16. децембра те исте године Чолановић записује: „Večerašnja Obnova donela je Uredbu o obaveznoj nacionalnoj službi od najmanje šest meseci koja se nameće svim muškarcima od 17 do 45 godina života. U čemu će se ona sastojati ne stoji, ali se zna da će svi dobiti radnička odela (uniforme) i najmanje godinu dana robije ako se ne odazovu pozivu.” Готово седамдесет година касније у прилици смо да, у поменутом аутобиографском тексту (у књизи *Воја Чолановић*), читамо о свему томе, на шта смо већ скренули пажњу. Тако су се, средином четрдесет треће, Чолановић и његови другови нашли, најпре у радном логору Бајерн, а онда, на јесен, и у логору Франкен, где је, „испод самог Црног врха, једна од две групе обвезника ‘хранила’ каменом грдосију од дробилице, док је друга даноноћно силазила под земљу и прокопавала тунел” (Чолановић 2012: 36). Мића Поповић је био у тунелској групи. Воја Чолановић је најпре одређен за магационера све док се, незнано због чега, толико замерио првом човеку логора, Рихарду Шлојзенеру, да му је овај наложио да голим рукама, без икаква алата и помоћника, калдрмише пут којим он, лагерфирер, треба свакодневно да пролази од своје бараке до кухиње, у којој је радила његова љубавница. Тако „организован” посао споро је напредовао, време се све више кварило, „радник” је, по снегу и цичи зими, а уз мршаве оброке, постајао све исцрпљенији. Зато је хтео да се убије. А онда га је Мића Поповић одвратио од самоубиства. И тада је настао портрет. Воденим бојама, на картону.

После тога, „Црни врх се забелео од снега, па су готово сви обвезници, с њима и Мића, пуштени кућама”, а Чолановић је наставио своје кулечење све док се није срушио у снег јер му је „озбиљно попустила трбушна марамица” (Чолановић 2012: 37). Спасео га је један од заробљених Италијана, санитетски официр: задржао га преко ноћи у амбуланти, а онда кришом упутио, камионетом који је одлазио у Бор по хлеб за заробљенике, у болницу.

Младиће који су маштали да студирају сликарство у Италији од бесмисла и смрти спасли су један портрет и један Италијан.

Мића Поповић је, иако рањен на фронту 1945. године, у борби за ослобођење земље са својим батаљоном стигао чак до Аустрије. Воја Чолановић је од јесени 1944. године до краја рата војевао као митраљезац на бомбардеру.

Мића Поповић се уписао на Академију 1946, исте године када је Воја Чолановић објавио своје прве приче.

Већ од тада може се пратити Чолановићев поступак транспоновања аутобиографске грађе, посебно тематско-мотивско везивање за логорско и ратно искуство. Оно постаје средишња тачка око које настају неколико приповедака и један роман.<sup>90</sup>

Данас је портрет Воје Чолановића који је 1943. године у логору Франкен насликао Мића Поповић доступан публици, као део сталне галеријске поставке. Знајући околности у којима је настао, имајући у виду пријатељство које је спајало двојицу уметника од ране младости, нећемо га посматрати само као један од „раних радова”. Препознаћемо га и у реченици из Чолановићеве приповетке „Гваш”: „Замачем кичицу у боју и замишљам како ће то пруско плаво његовог џемпера подругљиво деловати на буђавој, тамнозеленој позадини” (Чолановић 1958: 49).

Но, о томе се, између осталог, више говори у следећем поглављу, посвећеном Чолановићевој првообјављеној књизи – збирци приповедака *Оседлајти међаву*.

---

<sup>90</sup>Већ поменута прича „Мој друг” (1946), са ликом Радивоја Ф. Копареца, као својеврсним предлошком за роман *Леви глан, десни глан* (1981). Између осталих, нарочиту пажњу привлачи приповетка „Гваш”, из збирке *Оседлајти међаву* (1958): то је повест о одрастању хиперсензитивног (бео)градског дечака уочи и за време Другог светског рата, која такође најављује роман *Леви глан, десни глан* (1981). Она у себи, као главне мотиве, сједињује Чолановићево трауматично искуство из радног логора и његов портрет који је насликао Мића Поповић.

#### 4.2. ПЕДЕСЕТЕ: Други модернизам. Између реалиста и модерниста

*Чини ми се да званична критика, коју сам својом прозом ваљда и збуњивао и нервирао, није знала шта да са мном ради. Јесам ли реалиста или модерниста?*

Воја Чолановић<sup>91</sup>

Педесете године је у српској књижевности несумњиво обележио сукоб између реалиста и модерниста. Чињеница је да су се ти спорови, како се показало тада, као и у новијим истраживањима<sup>92</sup> подједнако, ако не и више, тicali позиција писаца у књижевном животу, а мање су имали везе са стварним естетичким и поетичким начелима њихових учесника<sup>93</sup>. После административних укидања *Књижевних новина* и *Сведочанства* (из 1952), почетком 1955. најављено је покретање два нова књижевна часописа – *Дела* и *Савременика*. Обе редакције огласиле су се са својим концепцијама, при чему су „симпатије” већине тадашњих књижевних гласила стале на страну модернистичког *Дела*. Тиме су оживеле и старе расправе и неслоге међу писцима. Први број *Савременика* изашао је почетком јануара, а први број *Дела* 1. марта 1955. године. Занимљиво је да су водећи писци *Дела* у то време изразито реалистички оријентисани Антоније Исаковић (главни уредник) и Добрица Ћосић, а да су уредници модернисти Оскар Давичо и Александар Вучо, док је секретар редакције књижевни критичар Петар Цацић, а ту су и Зоран Мишић и Милосав Мирковић. Приметан је велики утицај „бивших надреалиста”, превасходно Марка Ристића и Оскара Давича, па и Душана Матића. Уредници у *Савременику* су најпре Душан Костић и Велибор

<sup>91</sup> Интервју Ј. Шоп са В. Чолановићем, *Књижевни маџазин*, бр. 138–139, стр.14.

<sup>92</sup> Јован Деретић у *Историја српске књижевности* утврђује: „Програми реалиста и модерниста делују као упрошћавања и вулгаризација предратних ставова. Поделе међу њима често су биле више израз борбе за превласт у књижевности него поларизација књижевних опредељења. Књижевност 50-их и 60-година изразила се више у у стваралачким дометима појединих писаца него у књижевним стилловима, манифестима и публицистици” (Деретић 1983: 620).

<sup>93</sup> Дејан Вукићевић, у „Предговору” своје монографије о часопису *Дело*, каже: „Постојала је мање-више јасна политичка позадина, где су се обе струје позивале на исте идеологије и основне постулате марксизма. Разлика је у томе што је група око *Савременика* на конзервативнији, догматскији начин схватала партијност у књижевности, док је ова друга, ‘делашка’, на вештији начин протурала тројанског коња у виду либералнијег, отворенијег приступа књижевности и уметности уопште. Делаши су имали убојитије оружје и, чини се, били убедљивији полемичари”.



Глигорић, а од 1956, од петог броја, и Бранко Топић, Ерих Кош, Михаило Лалић, Драган М. Јеремић и Воја Чолановић. У почетку су међу њима и Иво Андрић и Вељко Петровић, али је Андрић касније иступио. Познато је да је било писаца који су објављивали своје текстове у оба часописа (нпр. Милован Данојлић), као и да су у „реалистичком” часопису излазили „модернистички” текстови, и обрнуто<sup>94</sup>. Чолановић ће у неколико наврата у својим интервјуима, па и у последњем, своју улогу у редакцији *Савременика* окарактерисати као „лево сметало”:

Уочи самог доласка на свет тих унапред завађених близанаца Агитпропа, телефоном ми се јавио песник Душан Костић, бивши уредник „Младости”, и запитао ме пристајем ли на чланство у редакцији „Савременика”. Понуду сам радо прихватио, делом због раније сарадње у „Младости” (где ми је приповетка „Фумица” на југословенском конкурс у тог часописа 1948. проглашена за најбољи књижевни текст), а делом и због напрасног зближења са Душаном поводом мог чланка у „Младости” о прерано погинулом младом песнику Радивоју Копарецу. [...] У „Савременику” сам објавио главнину прича које ће се 1958. појавити у мојој првој збирци, насловљеној *Осеглајни међаву*. Поетички, биће да су више пристајале супарничком часопису, него реалистичком гласнику, али шта се ту могло. Гледаћу прво да направим занатски добру књигу прича, рекао сам себи, а онда ћу, одрешених руку, већ видети шта ћу. А имао сам пред очима примере младих сликара који, не знајући да нацртају људску шаку, започињу каријеру апстракцијом. У сваком случају, нисам приметио да је моја приповедна различност икоме од уредника бола очи. Притом, стоји да су ме старије колеге (Велибор Глигорић и, нарочито, Ерих Кош, а касније им се придружио и Драган Јеремић), уз комплименте, стално пожуривале да што пре саставим збирку. Године 1960, у своју упадљиво престрогу антологију *Послератна српска приповећка* (са само седам имена, од којих су прва два била Иво Андрић и Исидора Секулић), главни уредник „Дела” Петар Џацић уврстио је моје „Злодухе свачијег кутка”. Аутор је у предговору описан као „несумњиви реалист и типичан урбани писац”, чије опсервације је „имају у изразу извесну култивисану одмереност, а затим суптилне нијансе једног интелектуалног, скоро хакслијевског хумора и ироније, што на свој начин освежа ва стандардне облике наше реалистичне приповетке”. Сем мене, у Џацићевом избору није било никог другог

---

<sup>94</sup> О томе је детаљније истраживао и писао Ратко Пековић (*Ни рат ни мир: Панорама књижевних полемика 1946–1965*, Филип Вишњић, Београд, 1986)

из „реалистичког табора”, па сам гдекад помишљао да сам у редакцији лево сметало. Али шта ако се радило о уображењу. Јер је часопису могао само користити утисак концепцијске ширине. Чини ми се да званична критика, коју сам својом прозом ваљда и збуњивао и нервирао, није знала шта да са мном ради. Јесам ли реалиста или модерниста? А разумем да јој је било лакше да се мноме, алергичним на искључивости, бави само „у границама разума”. Чиме је, добро јутро, уобличила и понашање медија. До првог новинарског разговора са мном као са књижевником дошло је тек 1988, кад сам добио НИН-ову награду, и напунио шездесет и шест година. Свеједно, није ми падало на памет да се вајкам; где ћете ме ставити, то је ваш, а не мој проблем, мислио сам. И превртао у глави оно Флоберово *faire et setaire*. Шљакај и не отварај уста.<sup>95</sup>

Како бисмо што јасније представили контекст у ком се појављује прва Чолановићева књига, осврнућемо се на релевантне књижевноисторијске текстове који говоре о том времену. Тако ћемо чинити и надаље у раду и са свим осталим његовим делима – као што ћемо и табеларно приказати (дијахронијски и синхронијски) преглед значајнијих прозних остварења у српској књижевности друге половине 20. века, деценију по деценију – сачињен, углавном, према књижевноисторијским прегледима Јована Деретића и Новице Петковића.

Деретић утврђује како је доминацију прозе у српској књижевности до 50-их година одликовало („традиционално”) присуство приповетке и мемоарске прозе, а од 50-их почиње „експанзија романа”, сменивши тако приповетку као главну „наративну врсту” и задржавајући ту позицију и у наредним деценијама:

Весници препорода српског романа јесу Михаило Лалић с романом *Свагба* (1950) и Добрица Ћосић с романом *Далеко је сунце* (1951). Прекретничка година била је 1952, када су се појавила два велика романа, *Песма* Оскара Давича и *Пролом* Бранка Ћопића. Иако се међусобно разликују по поступку и изразу, та четири романа имају заједничко тематско исходиште. У њима су приказани различити видови наше ослободилачке борбе и револуције. Роман с темом из НОБ-а заузима средишње место у романсијерској продукцији 50-их година, а четири споменута писца његови су главни представници. Док су Давичо и Ћопић у роману

---

<sup>95</sup> Љиљана Шоп, „Стрпљиво чекање миниепифаније”, *Књижевни маџазин*, бр.138–139, стр. 13–14

потврдили оно што су раније постигли у поезији односно у приповеци, Лалић и Ћосић остварили су се првенствено као романсијери<sup>96</sup>.

У (сажетијем) прегледу Новице Петковића<sup>97</sup> нешто више пажње посвећено је новим тенденцијама у српском песништву, посебно Васка Попе и Миодрага Павловића, те значајној улози критичара Зорана Мишића, као и негативној критичарској рецепцији на коју је наишла поезија почетком 50-их година, нарочито *Коре* Васка Попе (1953), а онда и *Нејочин-поља* (1956). Он уочава како се проза, иако најпре нешто спорије, постепено упоредо мењала с поезијом:

Приказивачки моменат у њој је много важније, па напуштање социјалистичког реализма није морало значити и напуштање реалистичких стилских обележја. Прелаз се осећа нарочито у романима објављеним 1950/51, који се иначе помињу као преломни. Најпре је то *Свадба* Михаила Лалића (1914–1992), писана у реалистичком маниру, с тематиком из последњег рата, али се она не даје само на идеолошкој него и на нешто јаче истакнутој психолошкој равни. [...]

Други, 1951. објављен роман – *Далеко је сунце* Добрице Ћосића (1921) – писан је смелије. Први пут се међу партизанима приказује извесно унутарње колебање и недоумице, што је деловало као прво изненађење и писцу донело изузетан успех. Ћосић ће се затим, у *Коренима* (1954), тематски вратити на крај прошлог века и у више обимних романа (серије романа) даће драматичан развој и обрте у друштвеном, идеолошком и политичком животу Србије током прве половине 20. века. [...] Најзад, 1950. изашло је *Зимско љетовање* Владана Деснице (1905–1967). То је први модерним проседеом писан роман с тематиком из последњег рата (у приморском залеђу Задра).

У деценији „експанзије” романа појављују се и, као најрелевантније, по мишљењу и Деретића и Петковића, збирке приповедака *Велика деца* (1953) Антонија Исаковића и *Ђаволи долазе* (1955) и *Вук и звоно* (1958) Миодрага Булатовића. И каснији осврти на то раздобље потврђују оправданост квалитативног издвајања те двојице приповедача:

<sup>96</sup> Јован Деретић, „Послератна књижевност”, у: *Крајња историја српске књижевности* [https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic\\_knjiz/jderetic-knjiz\\_12.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12.html)

<sup>97</sup> „Савремена књижевност” у: *Књижевност 20. века* ([https://www.rastko.rs/isk/isk\\_21\\_c.html](https://www.rastko.rs/isk/isk_21_c.html))

Nakon faze u kojoj su neposredna minulost rata i diktat ideološki nametnutih „stvaralačkih pravila” određivali i teme i način pisanja, a koja traje negde do 1952. – pri čemu Andrićevi romani i *Nove pripovetke* stoje u tom razdoblju kao sasvim usamljene, gotovo atemporalne pojave – pisci poput Ćopića, Desnice i Lalića, barem kada je o pripoveci reč, učiniće presudne korake na uspostavljanju pokidanih, čisto književnih kontinuiteta. No, prvo pravo, suštinsko pomeranje u pravcu dalje evolucije modernističkog toka srpske književnosti učiniće, u žanru pripovetke, Miodrag Bulatović i Antonije Isaković, prvi unošenjem tamnih pripovednih tonova (groteska, sarkazam, parodija, crna karikatura) u zadatu vedrinu ideološko-poetičke književne klime, i ukazivanjem na životnu autentičnost socijalne margine koja se prema novouspostavljenom centru ponaša subverzivno; drugi, pak, sažetim, kroki pripovedanjem o temeljnim moralnim pitanjima u smutnom vremenu. Težina takvih pitanja prevazilazi moći svakog pojedinca, bez obzira na kojoj se strani on tada nalazio. Slične procese kritičari i tumači srpske književnosti toga književnog razdoblja zapazili su i u romanu, ali je danas više nego očigledno da su pripovetke pisane tih godina umetnički mnogo uspeliše (Pantić 1999: 70–71).

Табела 3: Преглед релевантнијих прозних остварења објављених 50-их година начињена према Ј. Деретићу и Н. Петковићу

ГОДИНА	ДЕЛО	АУТОР
1950.	<i>Свадба</i> <i>Зимско љешовање</i>	Михаило Лалић Владан Десница
1951.	<i>Далеко је сунце</i>	Добрица Ћосић
1952.	<i>Песма</i> <i>Пролом</i>	Оскар Давичо Бранко Ћопић
1953.	<i>Велика деца</i> (приповетке)	Антоније Исаковић
1954.	<i>Корени</i> <i>Дај нам данас</i>	Добрица Ћосић Радомир Константиновић
1955.	<i>Ђаволи долазе</i> (приповетке)	Миодраг Булатовић
1956.	<i>Велики мак</i>	Ерих Кош
1957.	<i>Лелејска тора</i> (друга, коначна верзија 1962) <i>Прољећа Ивана Галеба</i>	Михаило Лалић Владан Десница
1958.	<i>Вук и звоно</i> (приповетке)	Миодраг Булатовић
1959.	<i>Црвени ђеџао леђи према небу</i>	Миодраг Булатовић

Овоме треба прикључити и синтетички поглед на то раздобље које пружа студија *Modernističko pripovedanje* Михајла Пантића, где се констатује како средином 50-их година наступа период поетичког плурализма и полиморфизма „који траје и у нашој непосредној савремености”, а да крајем те декаде „у književnost

ulaze pripovedači koji će radikalno posumnjati u mimetički određen prostor pripovedanja (Pavle Ugrinov, Bora Ćosić)” (Pantić 1999: 71–72).

Дакле, подсетимо, и у редовима претходно издвојеним из запажања М. Пантића, налазимо потврду о томе да се Чолановићева проза (међу осталим) карактерише, једном речи, као *аїарїїна*. Ту је нарочито значајна тврдња М. Пантића о томе како приповедаче попут В. Чолановића (С. Џунића, А. Тишме, Д. Николића, М. Поповића, М. Павића, Р. Б. Марковића, Д. Албахарија) *није лако поетички и микроисторијски контекстуализовати*. Чини се да је тај проблем поетичке контекстуализације био суштински и у оновременој критичарској рецепцији збирке приповедака *Оседлати међаву*<sup>98</sup>.

#### 4.2.1. ОСЕДЛАТИ МЕЋАВУ (1958)

##### 4.2.1.А. Уобличавање критичарских судова и проблем поетичке контекстуализације

О првој Чолановићевој књизи, објављеној кад и *Вук и звоно* Миодрага Булатовића, писало се углавном негативно. Најоштрији је у својим оценама Миодраг Шијаковић, који полази од тога да „књижевно најављивање” Чолановића траје „једва пет или шест година”, и то у *Савременику*, „који веома често указује *gostoprимство netalentovanim piscima raznih fela*” и да Чолановић, иако у том часопису објављује „i prikaze, i duže napise koji bi se čak mogli nazvati esejima, a s vremena na vreme i po koju priповetku” – „није скренуо на себе пајњу ни публике ни критике, иако његово име читамо и на корисама часописа као једног од уредника” (Шијаковић 1959). Дисквалификација писца – у Шијаковићевом тексту очигледно (још увек) под утицајем сукоба на линији реалисти (*Савременик*) – модернисти (*Дело*) наставља се констатацијом како Чолановић своју прву књигу објављује тек у тридесет седмој години и како, очигледно, „није од оних који стварају у грозници и који болују од ‘чрезвїчајног сврбежа књигорисанија’, како би рекао Доситеј, већ оних који пишу споро, хладно, смишљено”. Иако данас Шијаковићеве тврдње (засигурно) не могу имати ону тежину и онај одјек/значај који су имале у оно време, посвећујемо

<sup>98</sup> Воја Чолановић, *Оседлати међаву*, Библиотека „Алфа”, Омладина, Београд, 1958.

им пажњу из два разлога: 1) својевремено су могле утицати на формирање „хало” ефекта у рецепцији Чолановићеве прозе и 2) Чолановић ће је употребити у својој прози, као што ће и у једном интервјуу (полушаљиво, аутоиронијски) алудирати на Шијаковићев приказ, помињањем онога што му је замерано на почетку књижевног објављивања – наиме да не болује од „чрезвичайног сврабежа књигописанија”<sup>99</sup>, и то, очигледно, не сматрајући поменути приказ негативним. Осим тога, критичарске примедбе те врсте постаће стално место ауторереференцијалних поигравања у Чолановићевој прози.

Шијаковић истиче како Чолановићева књига више показује пишчеве мане него врлине, како је чак далеко испод просечности, да „[I]z svake njegove pripovetke izbija hladnoća, tromost, često i neinventivnost, tako da čitalac, da bi svaku priču i celu knjigu do kraja dočitaо, мора да uloži napor” (Šijaković, исто). Наглашава да читање књиге отежава „piščeva neumešnost da pronade i fiksira one presudne detalje i da, kako se то каже, odabere materijal, izvuče оно најбитније”. Замера писцу што „za temu svojih pripovedaka, најчешће, uzima beznačajne detalje, katkada male anegdote, i njih ne podiže на ону visinu која је neophodna да би dobili umetničko ruho”. Иако ће ипак издвојити „најбоље приповетке” у књизи – „Biljka ružna i neugledna”, „Čudo se dešava u mraku” и „Valiža” – закључује да оне „nisu лишене izvesne doze beznačajnosti, која umrtvljuje tempo i otstranjuje čitaоčevu pažnju” (Šijaković, исто). Једна од тих замерки, која се тиче „тромости” и одстрањивања „читаочеве пажње” дуго ће се потом провлачити кроз критичарске текстове о Чолановићевој прози.

Милосав Мирковић у *Млагосџи* исте године, а два дана касније у свом кратком приказу концизно подастире своје замерке Чолановићевој прози:

---

<sup>99</sup> О томе Чолановић говори у интервјуу за часопис *Градина*: „Али, мада сам, такорећи сутрадан по скидању униформе, стао да пишем и објављујем прозу у часописима и новинама, мој приповедни првенац *Осеглаџи међаву* појавио се тек 1958. Не би ни тада, да ме на то нису притискивањем наговориле колеге окупљене око *Савременика* (где и моју маленкост беху ‘кооптирали’ међу уреднике кад је 1954. осниван). У гледању на књижевну вредност онога што сам дотле обелоданио, био сам знатно строжи од њих. Тек, мој ‘улазак у свет писања’ зацело није дигао никакву праšину. Збирка прича је задовољила критичаре, понеког чак (извините) и очарала, мада је један приказивач, у свом (иначе, позитивном) тексту закључио да наш нови писац, с обзиром на чињеницу да му је 36 година, очито ‘не пати од свраба чрезвичайног књигописанија’“. „Никаква баналност ми није претила”, Александра Гојковић (Разговор са Војом Чолановићем), *Градина*, број 50-51, Ниш, 2012, стр. 24.

Za Čolanovića je teško reći da li je darovitiji, tačnije, da li je spretniji kada se služi kratkom, američkom deskripcijom ili kada, obuzet sentimentalnim susretima ljudi, hoće da bude poučan uz seriju blagorodnih osmeha. Njegove ličnosti su podjednako ispunjene slabostima i hrabrošću, a skromno priželjkuju patetični trenutak kao kratak gutljaj vode. Ali najgore je za ovakav tretman i za ovakvu stilizaciju to što Čolanovićeви junaci sebe zamišljaju savršenijim no što jesu. Njegova sintaksa je umivena i preumivena, ekonomična ali i lažno kadifena. Otuda valjda maturanti i umetnici koji defiluju kroz ovu knjigu govore nehajno frazom američkih novinara na tuđim brodovima. A hodanje, poslovanje i snalaženje svih tih gradskih zanesenjaka ima narkotične gestove u meri koja nateruje čitaoca da ustukne i da oseti ukus prevedene kaćiperne proze.

Nasukana na pličak savremene internacionalne priče ova knjiga ipak ima jedan snažan, gotovo nezaboravan akcenat ostvaren u noveli „Gvaš” (M. Mirković 1959).

А два дана после Мирковићевог текста изаћи ће и критика Бранка Китановића у *Књижевним новинама*. Његов текст је обимнији, аналитичнији и, претежнијим делом, „наклоњенији” Чолановићевом прозном првенцу. Он најпре одаје похвалу „интересантној” едицији „Алфа” и издавачу, а потом редом издваја:

Svet umetničkih likova V. Čolanovića je veoma raznovrstan. Čolanović piše neusiljeno, spokojno i racionalno, pa sve to mestimično prelazi u hladnu rezultantu lišenu spoljnog dramatismata i sjaja. Neobična jednostavnost, neizveštačenost i objektivnost su stalne osobine njegovog stila. Siže, on u većini slučajeva gradi na duboko skrivenom unutarnjem psihološkom i socijalno-istorijskom konfliktu. Pri tome, svaka ličnost nosi određenu težinu pa se harmonično utapa u strukturu i tkivo teksta (Kitanović 1959: 12).

Извајајући појаву да у неким Чолановићевим приповеткама (он их назива новелама) нема одређеног и чврстог сижеа, Китановић примећује да у њима „organizatorsku ulogu” не игра развитак радње, него „kompozicija karaktera, pejisaža, ovakvog ili onakvog raspoloženja” – што их „zblizava s lirskim pesmama i to ne toliko po fizionomiji, koliko po anatomskoj građi satkanoj iz skrivene, unutrašnje topline”. Он примећује да склоност аутора према сукцесивној психолошкој анализи „ne ide na užtrb dinamičnosti radnje, ipak, mestimični nedostatak asocijativnosti na momente

razlaže misaonu celovitost određenih delova njegove knjige”. Задржавши се, кратко, само на приповеткама „Врата без посетнице”, „Бријање”, „Биљка ружна и неугледна” и „Гваш”, он о ликовима закључује: „Čolanovićeви junaci su uglavnom složeni, mali ljudi, puni ogorčenja, duševnih bura i misaone kolebljivosti. Njima nisu svojstveni velika ambicioznost, podvizi i herojstvo. Ali ima u njihovoj sredini i osobenjaka s eklektičnom životnom filozofijom, s destruktivnim ponašanjem i ođavoljenom dušom.” О збирци у целини на крају каже:

[...] mogu se zaboraviti mnoga njena rešenja i detalji, ali se čitalac ne može oteti jednom utisku koji se nameće od prve do poslednje stranice teksta. Imam u vidu piščevu reč, po spoljnim obeležjima hladnu i racionalnu, bez složenih sintaksičkih konstrukcija, bez neophodne emocionalnosti, ali istovremeno zasićenu specifičnim unutrašnjim lirizmom, čija skrivena toplina ne izbija iz okićene retorike, već iz radnje, iz postupaka ličnosti (Kitanović 1959: 12).

И на крају прегледа тадашњих новинских критичарских текстова, осврнимо се и на приказ објављен у *Политици*, у рубрици „Преглед нових књига“, нешто више од месец дана после претходног, а потписаног са М. Н. Ј<sup>100</sup>. Критичар најпре примећује како је необично то што се „у условима убрзаног темпа нашег литерарног живота” Чолановић – иако после низа година бављења прозним радом – „тек сада јавља са својом првом збирком”. Међутим, истовремено, он истиче да иза писца „стоје вредности изузетне и озбиљне: једно студиозно проучавање технике класичне и модерне светске прозе и дуготрајно, стрпљиво проверавање сопствених снага пред будуће одмеравање, амбициозно и изразито зрело”. Напомиње: „Чолановић је обавио многе послове који предстоје литерарном почетништву, изградивши један солидан, дотерани литерарни облик који на махове делује готово узорно: одмах пада у очи озбиљна претензија писца, наговештена у неким темама ових прича”. В. Чолановић се, по његовом

---

<sup>100</sup> М. Н. Ј. „Воја Чолановић: *Оседлајти међаву*, Политика, Београд, 17. мај 1959. (Вероватно је у питању Маријан Јурковић, који је у више наврата писао приказе Чолановићевих књига: приказ књиге *Оседлајти међаву* под насловом „Човјек у невремену”, у: *Савременик*, год. 5, књ. 10, св. 7 (јул 1959), стр. 806–809; „Воја Чолановић: *Оседлајти међаву*”, приказ у: *Огледи и критички дневник*/ Маријан Јурковић, Београд, Нолит, 1966, стр. 159–164.



мишљењу, међу млађим писцима издваја по томе што „симпатије за значајне фигуре савремене светске прозе не модификују у олако преузимање и усвајање њихових литерарних и уопште духовних инклинација”. Чолановић, дакле, и када се опредељује за неки страни модел, тада „брижљиво одабира имена која могу да му помогну у уобличавању психолошких комплекса савременог човека и из разнородних прозних токова одлучује се за онај коме је духовни отац Шервуд Андерсон, дакле за правац врхунских литерата данашње Америке, што његовом поступку обезбеђује потребну меру присности реалистичким мотивима”.

Ту се, дакле, Чолановићева проза не упоређује са Хемингвејевом, што ће касније бити чест случај, нарочито после романа *Друја половина неба*, него се, опрезније, индиректно доводи са њим у везу истицањем да се она прикључује „прозном току коме је духовни отац Шервуд Андерсон”. Критичар подастире неколико веома значајних запажања: „[И]звесно лутање у тражењу јединствене теме која би била у складу са духовним интересовањима пишчевим”, као могући резултат временског распона у настајању прича, и „процеса ослобађања од бремена аутобиографских података и строго субјективног доживљаја света”; да писац даје и универзалне ситуације и теме (чудна стања човекове депресивности: „Тек овлаш за рукав”, „Excelsior”) и „типично наше”, у чијем су средишту или „мали, обични човек”, или „претерано сензибилни интелектуалци”, дајући „сигурне и мајсторски импресивне слике” („Биљка ружна и неугледна”, „Незгода”, „Гваш”). У закључку се подвлачи како нам књига *Осеглајши међаву* представља „једног модерног тражиоца, чија се литература већ довољно оградилa од аутобиографских пројекција, да би могла претендовати на обележја проблемске литературе”; и на самом крају, како „[К]оректно, а у неким прилозима и мајсторско познавање технике писања само може учврстити уверење да је пред нама један интересантан писац од кога се има шта очекивати”.

Већ се на основу датих извода могу утврдити најмање две чињенице: а) готово сви критичари узимају у обзир касно ступање писца на књижевну сцену (у позитивном или негативном одређењу); б) ставови критичара о кључним особеностима Чолановићеве прозе дијаметрално су супротни: што једни хвале, други куде, и обрнуто. То може бити одраз тада актуелне поделе на „реалисте” и „модернисте” и, сходно томе, пристрасног и тенденциозног читања; али, не треба

пренебрегнути ни могућност да су на уобличавање критичарских судова, нарочито оних негативних, утицала поетичка и, још више, конкретна, у самом делу експлицирана, тематско-мотивски корпус и (не)заокупљеност актуелном социо-историјском проблематиком колико и идеолошка усмерења самих писаца.

Како ћемо видети, већ од Чолановићеве првообјављене књиге могу се уочавати они базични приповедни елементи и примарне поетичке особености који ће касније, и коначно, условити да његово дело буде окарактерисано као *ајарџино*.

#### 4.2.1.Б. Базични приповедни елементи и примарне поетичке особености

Збирка *Оседлајџи мећаву* састоји се од дванаест краћих приповедака, што је двоструко или троструко више но што ће их бити у два наредним: *Мирису ѓромашаја* (1983) са пет и *Осмеху из црне куџије* (1993) са свега четири. Само ће их у изабраним приповеткама *Начело неизвесносџи* (2003) бити четрнаест, и то, сасвим разумљиво, чак пет из прве збирке, односно шест, ако јој прикључимо и „Злодухе свачијег кутка” (1958), причу која није објављена у првој збирци, али јој по времену настанка припада.

Ради прегледности, Чолановићев приповедачки опус приказаћемо у табелама.

Табела 4: Преглед приповедака заступљених у Чолановићевим приповедачким збиркама<sup>101</sup>

<i>Оседлаши међаву</i> (1958) I	<i>Мирис промашаја</i> (1983) II	<i>Осмех из црне кућице</i> (1993) III
<b>(4) „Биљка ружна и неугледна”</b>	<b>(6) „Злодуси свачијег кутка”</b>	<b>(11) „Моира”</b>
<b>(3) „Бријање”</b>	„Ерос и Танатос” (1964)	<b>(9) „Природан одговор”</b>
<b>(1) „Чудо се дешава у мраку”</b>	<b>(7) „Начело неизвесности”</b>	„Шапат истих разлика”
„Тек овлаш за рукав”	<b>(8) „Another Brick in the Wall”</b>	<b>(10) „Увек ваш, тројански коњ”</b>
„Гваш”	„Крава на отоману” (1982)	
„Валижа”		
<b>(2) „Врата без посетнице”</b>		
„Незгода”		
„Владалац”		
<b>(5) „Ванчулни опажај”</b>		
„Море података”		
„Excelsior”		

Табела 5: Наслови објављени у књизи изабраних приповедака<sup>102</sup>

<i>Начело неизвесности</i> (2003)
Изабрane приповетке
<b>I „Чудо се дешава у мраку” (1958)</b>
<b>I „Врата без посетнице” (1958)</b>
<b>I „Бријање” (1958)</b>
<b>I „Биљка ружна и неугледна” (1958)</b>
<b>I „Ванчулни опажај” (1958)</b>
„Последња прилика” (1958)
„Мирис промашаја” (1964)
<b>II „Злодуси свачијег кутка” (1958)</b>
<b>II „Начело неизвесности” (1981)</b>
<b>II „Another Brick in the Wall” (1981)</b>
<b>III „Природан одговор” (1993)</b>
<b>III „Увек ваш, тројански коњ” (1993)</b>
<b>III „Моира” (1993)</b>
„Опште место” (2003)

<sup>101</sup> Арапски број означава распоред по ком су приповетке објављене у књизи изабраних приповедака.

<sup>102</sup> Римским бројем смо означили претходне приповедачке збирке.

Пре но што приступимо анализи сваке приповетке појединачно, јер сматрамо да је то неопходно за сагледавање елемената кључних за утврђивање темеља посматране поетике (поетике која је одмах, са првом књигом постављена на чврсте основе) – осврнућемо се на нека од поетичких одређења приповетке (новеле, кратке приче) као књижевне врсте/жанра. Прво је оно које је дато у поменутој студији М. Пантића, коју наводимо понајпре због његове свеобухватности, а онда и високог степена применљивости таквих одређења на домаћу приповедачку праксу:

Šta je pripovetka, odnosno, novela? To je, načelno uzev, prozna vrsta kraća od romana a duža od jednostavnih oblika. Pripovetku/novelu karakteriše sažeto zbivanje, koncentracija na detalj ili bitan događaj, ubrzano kretanje prema tački prevrata ili preloma narativne situacije, značaj strukturalno povlašćenih mesta za formiranje pripovednog sveta (početak i kraj), redukcija i elipsa („prećutkivanje i podrazumevanje” važno je koliko i „izricanje”, priča se samo o ključnoj relaciji ili tački pripovednog interesa), usredsređenost na jedan ili svega nekoliko likova, svedena motivacija i karakterizacija lika, i, naročito, čuvanje iluzije usmenog praoblika kazivanja/govorenja u pripovednom tekstu, za razliku od labavije a složenije strukturiranog romana, koji za svoju osnovu najčešće uzima fiktivan ili stvarno postojeći tekst. U srpskoj književnoj sredini pripovetka već ima istorijski utvrđeno značenje (njime se pokriva jedan prilično raznolik i strukturalno promenljiv tip svedenog pripovedanja, poreklom iz govornih žanrova), dok se u hrvatskoj književnosti za isto to polje uzima gotovo sinoniman oblik novela (novela od *novus* = nov, dakle, izveštaj o novom, neobičnom događaju) (Pantić 1999: 59).

Другу налазимо као објашњење за наративне конвенције кратке приче у огледима из когнитивне наратологије *Виртуелни нараџив* Снежане Милосављевић Милић:

Osnovne književnoteorijske i poetičke konvencije kratke priče propisuju izostavljanje komentara, aktiviranje mogućeg, usredsređenost na razvoj radnje, „jedinstvo utiska” (Po 1989: 62), mali obim, „kontrastiranje i efekat kraja” (Ejhenbaum 1989: 65), vezu sa lirskim, aktualizaciju sadašnjeg trenutka i trenutak istine, značenje koje je ispod površine narativnog toka, fluidnost naspram narativnoj koherenciji, začetak zapleta na emocionalnim nagoveštajima. Kratka priča „traži ono što je ludo u čovečjoj glavi” (Loafer 1989: 57) (Milosavljević Milić 2016: 137).

С обзиром на то да у литератури немамо подробнија тумачења ниједне Чолановићеве приповетке, наш приступ ће обавезно подразумевати детаљнију анализу сваке приповетке из збирке. Притом, наше ће тумачење залазити и у детаље приказаног предметног света (клонећи се, разуме се, „миметичког читања“) – као микрохронотопа (у тематско-мотивском смислу) карактеристичних и за каснија Чолановићева прозна остварења, као фикцијских константи и поетичких доследности. Подробнија пажња биће посвећена и специфичним текстуалним чиниоцима приче: наслову, поднаслову, мотоу, цитатима, фуснотама, али и заступљеним моделима *виртуелној нарајива*, посебно у карактеризацији ликова, оствареној не само путем аутентизације (по Долежелу) него и посредством представљања садржаја „неостварених жеља, маштања, снова, планова, страхова или очекивања јунака”.<sup>103</sup>

Насловна синтагма збирке *Оседлајти мећаву* узета је из приповетке „Гваш”, као кондензовани, фразеолошки исказ проистекао из реченице: „Он, наравно, полаже оружје пред мишљу да би мећаву требало оседлати” (46). Семантичка сублимација на нивоу целе књиге, тај наслов као њена темељна метафора, својеврсни је „микрокосмос” који уоквирује заступљене приче. Из њега, заправо, проистичу сва њихова доминантна значења – и њему се враћају као синтези. Дакле, шта сугерише његово значење? Учинити немогуће: зауздати, покорити непокорно; зауставити незаустављиво; припитомити дивље... а онда и: чинити нешто узалудно, али не као при сизифовском послу, који се у крајњој линији мора доживљавати трагично (или: упркос Камију, не мора доживљавати срећно), него – трагично са свешћу о комичности таквих настојања, као што би сама визуелизација буквалног значења, „подухвата” „стављања седла мећави”, изазвала (горки) смех. Ту је, одмах на почетку, до изражаја дошла касније константно потврђивана интенција писца да парадоксалним, оксиморонским спојевима у наслову сугерише дубља значења својих прозних остварења. Како би се, с тим у вези, могла тумачити свака од прича из ове збирке?

---

<sup>103</sup> „Definišući pojedine oblike VN, većina teoretičara (Prins, Rajan, Herman, Danenberg) ističe njihovu ulogu u karakterizaciji likova. Ova je funkcija naročito vidljiva kada VN predstavljaju sadržaje junakovih neostvarenih želja, maštanja, снова, planova, страхова или očekivanja. Tada se u narativu ukrštaju različite verzije junaka, a činjenica da su samo neke 'realne', nimalo ne poriče pokatkad sudbinski uticaj koji 'ono što se nije desilo' ostavlja na junacima” (Milosavljević Milić 2016: 113).

#### 4.2.1.1. „Биљка ружна и неугледна”

У иницијалној причи „Биљка ружна и неугледна” у наслову је истакнут предмет који, објективно, постаје повод за свађу протагониста – супружника, а заправо каналише испољавање њихове фрустрације и сећање на трауматичну прошлост, с једне стране, а с друге – открива њихову рањивост и чежњу за љубављу и блискошћу. Тиме је он уздигнут до симболичког значења. У поређењу са савременим остварењима те врсте, Чолановићева приповетка понајвише подсећа на неке од Карверових прича, углавном из књиге *О чему љоворимо кад љоворимо о љубави*. С том разликом што су Чолановићеви јунаци по правилу интелектуалци (па по томе више наликују протагонистима из прозе Џона Барта), и што се у њима наталожило трагично искуство Другог светског рата. Када се упуштамо у извесна поређења са Карвером – пре свега мислимо на тематско-мотивско поље: на тематизовање односа између мушкарца и жене, најчешће супружника, на одређене неспоразуме и неразумевања међу њима, на баријере и блокаде који се јављају у том односу, на вешто грађену напету атмосферу, и на извесну спознају које оне у расплету доносе, и то, по правилу, тек у рецепцији читалаца. Осим тога, у готово минималистичком начину приповедања: без увода, без широких наративних пасажа у којима се социо-психолошки мотивишу поступци ликова, наоко једноставним реченицима, често сведеним на пуко описивање радњи и поступака и шкртим дијалозима. Комбинацијом двеју наративних перспектива, заправо преплитањем двају виђења (два фокализатора) – (псеудо)свезнајућег (хетеродијегетичког, екстрадијегетичког), који припада наратору и слободног неуправног говора, резервисаног за главног јунака – при чему је тежиште на овом другом, предочава се један, по структури готово филмски „призор из брачног живота”. И са том врстом драмске напетости.

Свет приче насељавају само два лика, као у дуодрами. Арсен, спољнополитички новинар једне новинске агенције, исеца извештаје, из страних листова о противбелачком покрету у Кенији, јер се спрема да пише чланак о Џому Кенијати, за који већ има наслов: „Немири у подножју Килиманџара”<sup>104</sup> – уморан

---

<sup>104</sup>Ту се може наслутити дискретна алузија на Хемингвејеву приповетку *Снегови Килиманџара* (из 1935, која ће постати књижевни предложак за филм из 1952, номинован за награду „Оскар” 1953).

је и помало нервозан, јер је већ касно, а њега мучи сопствена колебљивост у вези са избором да му колега из редакцији, који иначе једини прати немачку и швајцарску штампу, преведе један немачки чланак. Несмотрено, мало више засеца новинску хартију. Проговорио би са женом, али се она, док је нагнута над својим радом, понаша нетрпељиво. Латинка је физиолог, и управо покушава да срачуна просечну вредност потрошње кисеоника код белих пацова, ради одређивања базалног метаболизма – и цртања табеле, а све зарад довршавања научног рада чији термин за предавање истиче. Арсен се осећа инфериорним, јер је, за њу, све то што он ради „тек духом сиромашна компилација, која не вреди ни пажње, ни истинског подсмеха” – док она има „једанаест научних радова, од којих су четири штампана у часопису француских физиолога”. Све што је дотад написао, дакле, њему се чини „исувише непостојаним и кукавним”, „поред тих метикулозних, пипавих расправа о наоко неважним разликама у стању организама текуница обичних и текуница загњурених у смрзнуту воду, поред тих радова на први поглед непрактичних и безначајних, па ипак доследно усмерених корисном циљу” (10). Он је зове на спавање, она му каже да сâм оде да спава. Он се увреди, и одбије. Она му каже да би најпаветније било кад би јој помогао у израчунавању. Он се још више осети повређеним, у себи се сажаљева због њене хладноће јер осећа да га она у том тренутку користи само као помагало. Неминовно, запита се да ли би она била таква да је могла да има дете, „да га је родила, дојила и над њим проводила сасвим другачије ноћи”. Но, разговоре о томе одувек прећутно избегавају. Онда она изненада реши да оду на спавање. Иако љубазно, он јој (у себи инацијски) саопштава како ипак мора да доврши започето. Онда она излази из собе да би се потом појавила са једном саксијском биљком у рукама. То растиње, једино у кући, Арсен никад и није сматрао цвећем: „својим двобојним, зеленкасто-сребрним перима, тај страховито неугледни, и сигурно јевтини, мачји брк (какво име!) неодољиво га је подсећао на неку крупновлату траву коју је пред крај рата виђао по буџацима болничких дворишта” (12). У себи пролази кроз могући дијалог са женом, али у њега не улази јер већ зна како би се завршио. Ипак је упита шта јој то значи, а пошто она одврати да „уређује цвеће”, он нагло

---

Свађа између супружника, али изокренута. Помало комична препирка супружника на почетку – прераста у озбиљну драму, којом се тематизује немоћ, безизгледност и, коначно, смрт.

скочи и, уз опаску да се то може урадити много брже и „много коренитије” – са више „муњевитих” шкљоцања маказама исече и „неколико потпуно здравих влати мачјег брка” (12–13). Жена врисне, почне га ударати шакама, а он, „штитећи слободном руком руку с маказама”, уз „гадан кикот одреза до корена још читав један стручак” (13). Климакс је садржан у женином ужаснутом јауку „Мрзим те, садисто”, после ког се она „отетура из кухиње”.

Од тог места почиње, заправо, права прича – то је прекид који се наратолошки карактерише као криза, или „тачка преокрета, одлучујући моменат у којем се заплет преокреће” (Принс 2011: 93). Иза, наоко баналне, брачне свађе двоје бездетних интелектуалаца, и из колизије драмски супротстављених њихових професија, темперамената и навика – израња, из подводног тока, њихова предисторија, трагично искуство које „преплављује” тривијалност брачне свађе и упућује их на љубав, саосећајност и блискост. Тај прелаз је у приповеци остварен суптилно и списатељски вешто: свађа се наставља још кратко време, жениним одбијањем сваке комуникације. Мужу није јасна њена снажна реакција на оно што је урадио: пита се да ли је у питању тзв. „женска ћ у д”, и о томе шта би та „ћуд” стварно подразумевала. Одједном, присетивши се њене реченице о томе како су „само неосетљиви” мушкарци, он све повезује. А она, постепено, иако сва поднадула од плача, допушта да јој муж длановима греје хладна стопала. Док је, јецајућу, милује и теши, држећи у шакама њена мала ледена стопала – он, коначно, у мислима повезује оно што су се обоје трудили да потисну: како су је, као петнаестогодишњу девојчицу, четрдесет друге, „двојица у дубоким шлемовима и плитким чизмама”, у једној варошици у Санџаку, приморали да сатима стоји у леденој води како би одала куда јој је отац, пензионисани геометар, отишао поневши сав свој прибор. Сети се како је ту девојчицу увек замишљао са ликом жене којом ће се оженити две године после демобилисања. Хладна стопала тај догађај чине неизбрисивим, као и њену немогућност да роди; као што су, уосталом, јасно помисли он, одредила и њен позив. Зато она изучава прилагођавање организама на ниске температуре, због тога се посвећује испитивањима који ће једног дана омогућити хирурзима да уместо анестезије користе постепено снижавање телесне температуре пацијента коме је то једини избор да преживи, и да не осети бол. Са себи својственом рационалношћу, Арсен



се у мислима непрекидно креће на два плана: један је окренут жени, а други – онај на ком се, у својеврсном егоцентризму, опет посвећује себи, и бризи о чланку који треба да напише. Ипак, досећа се да се жена према цвету односила као према детету: „јави му се мисао да су се њена материнска осећања, можебити, пренела на једину беспомоћну живу ствар у њиховој кући, на онај дозлабога неугледни и јадни мачји брк” (18). Отуд јој он, на крају, „прошапута” да ју је „морало заболети” кад је учинио... „оно... с цвећем”.

Последњи пасус у причи гласи: „Латинка се осмехну или застења. То се у мраку није могло утврдити. ‘Било ми је’, рече, ‘као да си невинашцету стао да ломиш руке’” (18). Иако се прича завршава жениним речима, као кратком и ефектном поентом, значење која она саопштава могао је пажљивији читалац да схвати и раније. Кључна тачка поенте је, међутим, на почетку, а не на крају тог пасуса, у оном да се она „осмехну или застења”. Реченица „То се у мраку није могло утврдити”, за коју не знамо припада ли наратору или јунаку приче – јер су они у том тренутку сједињени у истој фокализацији – веома је значајна за ову приповетку колико и за читав приповедни Чолановићев свет. Такав поступак не само да оставља отвореним питање шта је у души „другог”, него га у извесној мери и иронијски поставља. Да ли је жена у причи застењала или се осмехнула – никако није исто. Њен муж би, ипак, то морао да осети, да зна – кад већ наратор, разуме се, није свезнајући. И један и други се, могуће је, оправдавају „објективним” чиниоцем. С том разликом што та чињеница читаоцу показује две стране у подтексту: у фабулативној равни приче, јунакову немогућност да до краја разуме и осећа вољено биће; у наративној стратегији, повлачење наратора из (класичног, традиционалног) реалистичког дискурса, и позиције свезнајућег приповедача, који „има свезнајућу тачку гледишта и казује више него што било који од ликова зна или пак више но што знају сви ликови заједно” (Prins 2011: 194). Тачније, у оквиру дијегезе, приметно је напуштање свезнајуће тачке гледишта (нулте фокализације), која не подлеже опажајним и концептуалним ограничењима, и постепени прелазак на ограничену тачку гледишта – унутрашњу тачку гледишта, из које се представљају опажања, осећања и знања (у овом случају) једног лика. Тиме се читалац и коначно доводи у активну позицију, па

му се оставља и могућност да сам закључује, да открива дубља и симболичка значења.

Наратор је „прирастао” уз лик мушкарца – гледа његовим очима, приказује његова осећања и доживљаје; лик жене је дат само споља – онако како се она указује из тих двеју перспектива. Такав поступак остварује се постепено – од почетка према крају приповедног текста. У делу приповетке који је концентрисан на приказивање свађе супружника нараторова позиција одликује се привидном дистанцом, са карактеристикама тзв. објективног приповедања (препознатљивом „по приповедачевом ставу неутралности према приповеданим ситуацијама и догађајима”, Prins 2011: 128) да би се према крају све више приближавала пољу свести мушког протагонисте, додељујући му тако простор главног јунака. Таква позиција подсећа на један од оних које је, анализирајући Хемингвејев корпус прича о Нику Адамсу, издвојио Карл Фикен – и који је он назвао *централна свест*: наратор повремено само извештава или непосредно приказује стање свести јунака, и, говорећи у трећем лицу, зна колико и сам јунак<sup>105</sup>. Или, нараторолошки одређено, представља консонанцу – сједињавање приповедача и свести приповеданог лика, што је карактеристично за однос између приповедача и протагонисте у фигуралној приповедној ситуацији (Prins 2011: 89). Тако се о жениној предисторији, наоко, готово све открива – а заправо је то само онолико колико сам јунак зна, док су чињенице о њему самом скривене у „шуми” текста, конкретизоване повременим блесковима његових асоцијативно повезаних мисли. Као она да је, пред крај рата, био у болници/болницама – „мачји брк (какво име!) неодољиво га је подсећао на неку крупновлату траву коју је пред крај рата виђао по буџацима болничких дворишта” (12). И да се оженио две године по демобилизацији. Кроза шта је он сам прошао, остаје непознато. Као што само индиректно можемо судити о етичкој страни његове личности – преко дивљења које показује гледајући фотографију црначког ослободилачког вође, на пример.

---

<sup>105</sup> Фикен издваја четири типа приповедача: 1) *обезличени/избрисани приповедач* (*the effaced narrator*) – само посматрач, нема увид у свест ликова, шкрт у дескрипцији, доминира дијалог; 2) *аутор-посматрач* (*the author/observer*) – свезнајући приповедач, са увидом у мотивацију лика, али извештава само о догађајима који се дешавају у тренутку говора и то „шкрто“ преноси читаоцу; 4) *централна свест* (*the center of consciousness*) и 4) *делатни приповедач* (*the narrator/agent*) – наратор у првом лицу који прича о себи, своју причу. Carl Ficken, *Point of View in the Nick Adams Stories*, *The Fitzgerald&Hemingway Annual*, 1971, str. 212–235. Види у: Владислава Гордић, *Хемингвеј: поезика кратке приче*, Матица српска, 2000, стр. 59–60.

Оно што је тек наговештено – Арсен је био у војној болници, био је у рату (демобиљсан је), у идејно-семантичком смислу сугерише да, иако је прошао, рат траје урезан у људима, док се наоколо воде други ратови. Тако је интимна човекова драма – само делић драме која се одиграва на светској позорници [У време када је збирка *Оседлајши међаву* објављена још увек је трајао Мау Мау устанак (1952–1960), који ће довести до проглашења независности Кеније (1963) и постављања његовог вође Цома Кенијате за првог председника.]. Такво јукстапозиционирање ће, доследно, остати доминантна поетичка компонента свих Чолановићевих прозних остварења.

Нешто више простора посветили смо овој причи из више разлога: зато што је иницијална (њоме се отвара збирка приповедака, она стоји на челу) и зато што су управо у њој садржани неколики приповедни топови карактеристични за поетику Чолановићеве прозе: човекова интимна драма уоквирена драматичним догађајима домаће и/или светске историје; човек и наука: проблемски однос између питања хуманистичких (друштвених) и егзактних (природних) наука и дисциплина – и дилема како и колико свака од њих доприноси хуманости људског друштва у целини; проблем брака и супружанских односа; немогућност спознаје, несазнатљивост онога што је у души „другог”, као ни у сопственом бићу; недокучивост женског субјекта из позиције мушког; однос ерос–танатос и, нарочито, специфичност женских ликова, интелектуалних и сензуалних, еротичних у исти мах; иза тривијалних поступака и догађаја – озбиљна и неретко трагичка значења.

У самом приповедном поступку видљиво је инсистирање на померању тежишта од спољашњег ка унутарњем приказивању, на деловању јунака које је само симптом њиховог психичког стања, њихових мисли и осећања: психолошко доминира над миметичким, без поенте у традиционалном смислу, са отвореним крајем – и отварањем простора за рецепцијске маневре читаоца.

#### 4.2.1.2. „Бријање”

Приповетку „Бријање” омеђују наративни коментари из истог регистра – ликовне уметности. На почетку стоји:

Долазили су вам до руку репродукције Ђоконде. И сећате се оног левог крајичка уста једва покренутог у зачетак потајног, можда несвесног осмеха, оног израза уздржљивости на читавом лицу, и загонетног покрета очију (19).

А на крају:

Због положаја постеље нисам је могао видети, ту слику, али сам се сетио. Не одједном и не с кратком, варничавом радошћу због досегнутог. Више с горчином. Сетио сам се и помислио: „Нека се Чарнојевић не вређа, али та Сеоба била је ипак, ипак маленкост“ (25).

У простору који их дели смештена је, у првом лицу испричана (хомодијегетички), у некој врсти исповести која подразумева наратера (оне којима се наратор обраћа, друго лице множине) – прича о томе како је млади, двадесетдвогодишњи војник Драган Скенцић једне децембарске ратне вечери 1944. пронашао коначиште у сеоској кући, коју ће напустити још пре свитања, јер са својим пуком одлази даље. По основној идеји и, сходно томе, атмосфери, Чолановићева приповетка разликује се и од Исаковићевих (*Велика деца*, 1953) и од Булатовићевих (*Ђаволи долазе*, 1955), већ у то време од критике високо вреднованих прича<sup>106</sup>. Ништа се, наоко, ни страшно ни драматично у њој не дешава: јунак бива примљен у кућу у којој затиче забрађену средовечну жену, њену деветогодишњу кћерчицу Живкицу и двогодишњег сина Сокола, са њима разговара, једе, а пре но што ће кратко заспати, обријаће се тако што ће користити прибор који се налази у кући. И управо је у том *предмету* – прибору за бријање – садржана сва мука и страхота рата: он, наиме, најречитије говори о одсуству, можебити и о смрти, на једној страни, а на другој: о незаштићености слабих и невиних. Осим тога, о чежњи за оцем. Хомодијегетички (интрадијегетички, аутодијегетички) наратор, и главни јунак, Драган Скенцић описује прибор за бријање којим ће се нерадо послужити:

---

<sup>106</sup> Док је мотив рата у Исаковићевој збирци заступљен непосредно, у Булатовићевој је он (за разлику од венца приповедака *Вук и звоно* или романа *Херој на мајарцу*) махом посредно осветљен: концентрисан на последице али, супротно Чолановићевим приповеткама, поставља се као егзистенцијално питање уроњено у гротескну атмосферу злог човековог деловања.

Прибор је био, видело се на први поглед, дуго употребљаван. Бритва с корицама од каучука боје прженог шећера представљала је још сразмерно најочуванији комад, али су четкица и ремен изгледали више него вапијуће жалосно, а сапун, налик на остатак догореле свеће, био је нарочито јадан, сав избраздан траговима нечије браде (23).

У наведеном опису, наиме, налазимо средишњу, чворну тачку приповетке. Све што јој претходи: топао сиромашки кутак сеоске куће, сладуњави мирис прженог купуса, срдачна непосредност њених укућана – благе и разборите жене, разговорљиве, интелигентне девојчице и доброћудног двогодишњег малишана – кулминацијски се сабира у том симболичком предмету, прибору за бријање. Сама дескрипција је остварена градацијски: „дуго употребљаван”, „боје прженог шећера”, „вапијуће жалосно”, „нарочито јадан” до врхунца: „сав избраздан траговима нечије браде”. Ту постаје јасно због чега мала Живкица инсистира на томе да се војник обрије: она му вешто помаже, очигледно с радошћу понављајући познате радње. Ниједном се не изговара очево име, или било шта о њему – али је он ту, у тој сцени, призван, и показан, кроз нежност и брижност своје кћери.

Сам јунак, иако војник, указује се као још несазрео, „неочеличен” ратним искуством. У кућу долази са пуним ранцем књига, јер, иако у војничком походу, није одолео да их не купи у једној новосадској антикварници, пошто су биле „невероватно јевтине”<sup>107</sup>. Тек на женино питање да ли су им оне тамо „заиста потребне”, он као да помало осети стид, и призна себи да о томе није размишљао; а, упркос својој слабој конституцији, вуче их свуда са собом. Забавља малог дечака и успева да га насмеје, да га доведе до стања усхићености – јер му је, очигледно, дечји свет близак – али се и нађе у небраном грожђу када дете, пошто је престао да га забавља, спреми „за ону врсту плача у високој али једној јединој ноти за коју је кадар само човек од две године” (21). Та сцена забављања малог детета јесте још један од препознатљивих елемената Чолановићеве прозе – закључно са сличним призором у последњем роману, *Оди мањем злу*. А уместо да – када мајка оде у комшилук – како је испрва наумио, из разговора са Живкицом

---

<sup>107</sup> То је пример прикривених аутобиографских детаља: Воја Чолановић је заиста купио те књиге и „вукао их са собом”; између осталих и лирски роман *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, с којим се успоставља и интертекстуална веза у роману *Друја половина неба*.

сазна нешто о њиховој кући, он, на њено поверљиво инсистирања, почиње да прича о себи:

Нисам сигуран да би се нашао неко од кога тај замућени поглед очију боје лешника не би био у стању да изнуди пристанак. Проговорих. Тешко испочетка, са застајкивањем и замуцкивањем. Али усредсређеност одраслих, с којом је пратила моје речи, учини ускоро да више није било ничег необичног у томе што се двадесетдвогодишњи војник исповеда деветогодишњој сељанчици. Испричах тада сијасет ствари, и присних и мање присних [...] (21–22)

Испричаће јој, дакле, и кад ће дежурни из његовог пука куцнути у прозор, па ће јој чак одати и број војне поште – како би му она писала. Са, од бритве, избразданим лицем, које је Живкица полепила влакнима дувана да би упила крв са посекотина, он ће то парче ноћи, пробдети (или провести у сну, ни сам није начисто), али у оба случаја настављајући да се „можди” безименим мислима, претпоставкама и слутњама, које су се брзином звезда множиле из једног тврдог податка [...]” мислећи да је ту неко годинама користио тај прибор:

Да ли је тај неко био ћутљив, груб, облапоран, мек, самотар или бунџија, каквим се погледом опростио од тог собичка, ваљда вечито испуњеног мирисом прженог купуса, и да ли је одлазећи слутио шта га чека, и шта га је то и како чекало – нисам знао. Од свега је поуздано било само то, та четкица у запећку (24).

Ђокондин осмех на почетку стварни је осмех жене који он не зна да протумачи. Човек, стварно биће, доживљава се као загонетка. На крају, Сеоба Србаља – чини му се, у поређењу с тим, „ипак, ипак” као „маленкост” (25): страдање колектива, национа, у покрету – наспрам живе слике личне, појединачне патње посејане ратом. Сензибилан, образован, књишки тип, војник који свет тек упознаје, „смешта” своју животну спознају у „рам” посредованог искуства, већ постојећих наратива. Дакле, из његове „нове перспективе”, индивидуално се поставља изнад колективног.

Осим тога, „Ђокондин осмех” с почетка приповетке, као ознака женске недокучивости, не реферира овде само на чувени Леонардов портрет „Мона Лиза” (и на загонетност њеног осмеха који не престаје да интригира и инспирише колико уметнике толико и научнике) – него, највероватније, и на истоимену

Хакслијеву приповетку, односно збирку (*The Gioconda Smile*, 1922)<sup>108</sup>, а јавиће се и у каснијој Чолановићевој прози (посебно у роману *Цейна коб*).

#### 4.2.1.3. „Чудо се дешава у мраку”

Приповетка „Чудо се дешава у мраку” има троделну композицију, хетеродијегетичког приповедача и јединственог књижевног јунака, чији се емоционални и мисаони свет представља посредством слободног неуправног говора, али тако да његова фокализација (наративна перспектива) линеарно, квантитативно градацијски заузима све више простора, од почетка према крају. На тематско-мотивском плану обједињује их трауматично искуство и одрастање. Први део тог триптиха концентрисан је на догађај из раног детињства, други – на оно што се јунаку десило у једном од нижих разреда гимназије, а трећи већ припада гимназијском искуству будућег матуранта. Заправо, на вишем значењском плану, у приповеци се проблематизује питање веровања, смисао молитве и однос према Богу. Најпре, седмогодишњи дечак пати што му је непажњом поломљена драга играчка – мала црвена ватрогасна кола<sup>109</sup>. У свом детињем свету, на типичан начин опонашајући одрасле, он покушава да снагом своје усрдне молитве упућене Богу постигне то да му се играчкица преко ноћи поново састави („исцели”) – као што је мајчина молитва учинила да његов мали брат оздрави. У другој фази, дечак који се осећа кривим јер му је његов друг у школском дневнику пет слабих оцена исправио на „само две” – овога пута по савету своје тетке суботарке, моли се Богу, али не да му овај опрости грех, него само да „тата вечерас не затекне код куће разредног старешину” (30). Трећи део одвија се у мраку склоништа од бомбардовања: док над њима грме бомбе, младић преиспитује свој „породични нагон” јер – док су све породице окупљене у тамни подрума, коју испуњава „плачљиво брујање оченаша и молитвених импровизација, уздаха, грозничавих савета и дозива” (33) – он би да изађе одатле, и покушава само да „по потмулим потресима оцени правац којим су се

---

<sup>108</sup> Олдос Хаксли, *Ђокондин осмех*, превео Радомир Анђелић, Нолит, Београд, 1962.

<sup>109</sup> Помињемо тај детаљ јер ће се он поновити у роману *Пустоловина по мери* (1969) – као карактеристику Чолановићеве прозе.

бомбардери приближавали” (33). У склоништу га ипак задржава Милена<sup>110</sup>, девојчица две године млађа од њега, коју је „сличан самотарски порив” одвојио од родитеља и која му притрчава у наручје.

Седмогодишњак из првог дела доживљава да му се играчка, коју је био саставио концем и оставио у мраку, како би се снагом његове молитве „исцелила” – ујутру „са шупљим целулоидним звекетом [...] растури”. У другом делу, сасвим неочекивано, иако је разредни, упркос дечаковој молитви, био код куће, отац се после разговора с њим враћа са уверењем да је синовљево понашање у свему узорно. Трећи део завршава се општим страдањем тако што се петоспратница у којој се налази склониште руши под бомбама.

„Стадијуми” у одрастању овде су налик на троделну психу. У првом крилу тог огледала одраз је невиног бића, хиперсензитивног и интуитивног: „Био је беспомоћан као они чије шаке прикуцавају на крст. Више није имао снаге ни за плач. [...] Да у то проникне није могао, и знао је само да на свету има несрећа које нико живи није кадар да поправи” (27). Његова молитва изазива благо хуморан ефекат, због преклињуће-погађачког односа који дете, у својој чедној наивности, успоставља са Свемогућим: „Свемогући боже” [...] преклињем те, свемогући боже, исцели моја ватрогасна кола. Ако нећеш заувек, исцели ми их макар на два дана, јер знаш да сам се сасвим мало играо. И дај да на њима опет проради ватрогасна сирена” (28).

Други, централни део, природан је наставак претходног, јер поново на површину извлачи посебну врсту скромности, и нагодбе: „Господе”, рече он, „не тражим да ми опростиш грех, то не тражим. Али дај да тата вечерас не затекне код куће разредног старешину” (30). Када наступи обрт, праведни дечак се пита: „[...] зар је могуће да разредни старешина није видео да је посредни фалсификат? Можда је помогла молитва? Не, то не могу да верујем. Зашто би неко за кога се сматра да је праведан услишио молитву чији је циљ да прикрије прљавштину” (32) и изналази рационалне разлоге за одговор на то шта је довело до, по њега, повољног расплета.

Трећи део, друго крило троделног огледала доноси круцијалан обрт: у тренутку када држи девојку у наручју, млади јунак је одвојен и од вере и од

---

<sup>110</sup> У пишевом дневнику, девојка која је погинула приликом бомбардовања.



породице. Под палбом противавионске одбране, пошто га девојка запита да ли да се моли, младић одвраћа питањем:

„Да се молите?“, понови он као да није тако шта очекивао. Али њен поглед оста на њему и он несређено додаде: „Ако већ мислите... Што да не? Помолите се”. Да је то рекао само неколико секунди касније, у његовом гласу би било од нехата оних који су толико изнад да им није тешко да разумеју и не вређају (34).

Међутим, у следећој реченици је већ јасно да се није „имало времена ни за шта”. Тог часа „пета горостаса”, у махнитом корачању преко градских кровова, „спусти се на петоспратницу”. Сам крај приповетке остварен је тако да асоцира композицију налик скулпторској, трагичкој колико и *Лаоокон са синовима*, или *Пијетта*, рецимо:

[...] и у многострукој јечи стропоштавања младић обори главу преко топлог мирисног темена девојке коју је држао чврсто у наручју. Ово је, изгледа, наш последњи тренутак, помисли он и осети како му се у устима ствара блато. Волео бих да она верује да сам крепак мушкарац и да сам кадар да је заштитим. Једино то бих сада волео.

Због многих ноћи проведених над хартијама леђа су му била мало повијенија него у његових вршњака, и он се нехотице испрси (34).

Кључна значења приповетке у целини писац не сугерише ни приповедачким коментарима нити подастирањем било ког експлицитног идејног става, идејно-семантичког поентирања, те се читалац може ослонити једино на сопствено рецептивно трагање у подтексту. Тако се, доминантни семантички ток приповедног триптиха може протумачити као сазревање и долажење до самосвести, које се паралелно одвија са одвајањем од вере у Бога: од скромне нагодбе малог детета, преко поколебаности и сумње у средишњем делу због неочекиваног, неоправданог, и незаслуженог спаса – до страдање невиних под неумољивом силом. Да ли молитва оних који ће „на правди бога” скончати од бомби и под рушевинама, молитва која узалудно бруји у овој приповеци,

наговештава нешто од теодицеје? Нема у њој простора за шира преиспитивање – преломљена искључиво кроз појединачни доживљај, човекова (не)вера остаје у сфери индивидуалног искуства, и постаје питање личног одређења и односа.

У ширем асоцијативном кругу, и поред невеликог обима Чолановићеве приповетке, намеће нам се поређење са првим Џојсовим романом: паралелу са *Портретом уметника у младости* могуће је повући у трима кључним тачкама у вези са одрастањем, образовањем њихових, хиперсензитивних, главних јунака – напуштање религије, одвајање од дома (породице), и епифанијско искуство. У том смислу, приповетка је својеврсни синопсис за *bildungsroman* сабијен у орахову љуску. С тим у вези, можемо је посматрати и као увертуру за први Чолановићев роман – *Другу половину неба* (1963), где је та веза са Џојсовим романом још ближа и уочљивија, а о чему ћемо такође говорити у каснијој анализи.

#### 4.2.1.4. „Тек овлаш за рукав”

Цела приповетка „Тек овлаш за рукав” хронотопски је уобличена у једно летње вече на мору, и у разговор који група младежи, седећи у старом аутомобилу, води са тајанственим Капетаном, негде на обали которског залива, близу пристаништа. Наративна перспектива поверена је шеснаестогодишњем младићу, он је фокализатор и носећа свест приповедног текста. Његова три године старија рођака Ана најживље учествује у разговору, остали ликови су више у улози статиста, док је лик Капетана директно осветљен на мизансцену кроз неколико изречених више монолога него директних одговора на питања која му, углавном, Ана и наратор постављају. Да је реч, заправо, о сећању, постаје јасно тек посредством нараторових коментара, који су, најчешће, дати у загради – као нека врста унутарњих приповедачевих монолога из којих се сазнаје не само предисторија Капетана него и његова тадашња животна ситуација. Будући да је приповетка готово у целини изведена у дијалогској форми, због поменутих коментара постављених са стране (у загради), умногоме наликује на радијски драмски текст испресецан говором спикера, из off-а. (Таква перспектива касније ће у Чолановићевој прози заузимати све више места у виду дигресија и коментара уоквирених заградама.)

Историјско време којем припада свет приче ситуирано је поткрај 30-их година, највероватније уочи избијања рата, о чему се посредно може закључити на основу неколико детаља: на пример, стари доц кабриолет преко дана одвози странце „до наврх гранитног успона”, а с вечери, у пристаништу, постаје место где млади седе до дубоко у ноћ „започињући обично негодовањем због навале сумњивих туриста из Трећег Рајха, а завршавајући песмом или љубавним сашаптавањем” (36); или: „бургија” коју су Капетану саопштили „лучки адроповци” „о британској подморници коју су тобоже извукли у мрежама рисански рибари” (35).

Лик Капетана остварен је на лирски упечатљив и узбудљив начин, суптилним наговештајима наклоности коју према њему осећају наратор и девојка Ана, и посредством коментара, углавном датих у загради: ([...] „Био је плав и штркљаст, а Ана и ја смо налазили да је надземаљски леп. Повремени испади, као онај с подморницом нису нам сметали да га, свако на свој начин, волимо, и да над њим потајно дрхтимо.”) (38).

Капетан, „у ствари, више и није био капетан”, сазнајемо из нараторових дигресија/коментара. Он је, заправо, после прележане жуте грознице, која је „превремено измамила неко наслеђено душевно оптерећење, искрцан као неспособан за пловидбу” – док су му капетанску капу оставили „из обзира можда, јер је био узоран поморац” (38). Постао је „нека врсте градске знаменитости”, коју су мештани показивали поред средњовековне катедрале и Наутичког музеја, на пример. И повремено га, као што то бива са градским чудацима, исмевали.

Наслов приповетке издвојен је из реплике коју изговара девојка Ана: „Ходање затворених очију. Неко вас води, држи вас тек овлаш за рукав, и иде с вама лево, десно, у круг, а ви појма немате где сте, и грдно се изненађујете кад коначно отворите очи” (36). Наиме, она предлаже да, док седе у колима, причају о играма из детињства.

Капетан коментарише Анину игру, налазећи да у њој има лепоте „суочења са непредвидљивим”, „глади за сналажењем у новом, укуса непознатог које ће се претворити у сазнато, и уживања, бескрајног уживања јер се на најбезазленији начин поверавате другом”. Налет комараца прекида причу и усмерава је, асоцијативно, на Капетанове реминисценције: како је, пловећи Црвеним морем,

изуједан комарцима („египатске неке феле”), оболео од жуте грознице, и како ју је прелажао на плантажи кокосових ораха у Панадури, недалеко од Коломба – захваљујући пожртвованој нези „берачице Рукмал”, чије име је име цвета, „налик помало на нашу белу раду” (37–38). Из његовог описа те девојке наслућују се и његова осећања према њој, као и минута трагична немогућност да се њихове судбине повежу и споје.

Следи поновно враћање на основну тему разговара. То је прилика да Капетан исприча како му је мајка, верски фанатик, бранила да се игра са осталом децом „јер је уображавала да међу њима има и сотониних изасланика” (39). Дечак, закључан у соби и приморан на самовање, нашао је себи игру: маказама је исецао старе новине и исписане свеске, у облику ромбоида, а онда те хартијице пуштао да лете са прозора стана на трећем спрату:

„Одухнуо бих папирић са симса, и замислио да сам то ја отиснут у бездан, и умирао бих и уживао док би папирић-ја тонуо час спорије, час брже, час у отменим окретима, а час у сулудим кривудањима. Било је и изненађења: ветар би неочекивано подухватио хартијицу некуд преко кровова и димњака, или би је залепио уза зид, одакле би се, после кратке обамрлости, наједном суновратила. Игра је била јевтина и трајала је каткад од подне до увече. Замарала је, признајем, и на крају сам се осећао као премлаћен, али сам свакипут бивао имућнији за једно осећање, сасвим слично ономе кад вам непознат човек надушак исприча своју историју” (39).

Последњи из цитираних редова не карактерише само лик Капетана као човека који се не туђи од непознатих људи, већ, напротив, сматра да га блиски сусрети те врсте емоционално обогаћују – него и младих који нетремице упијају све што је у вези са његовим необичним ликом. Пошто мало захладни и Капетан подигне оковратник, наратор у још једној дигресији смештеној у загради, по асоцијативном принципу, приповеда о томе како га је још једном видео да задиже оковратник: две недеље раније, једне спарне ноћи, у башти највеће пристанишне кафане, где је Капетан најпре седео за столом „сиријских официра и њихових дама, управо приспелих јахтом ‘Алахов дар’”, а потом, пошто је, очигледно изазвао симпатије „наметљиво дотераних Сиријки”, и пошто је играо на смену са

млађом и старијом, слоуфокс – наједном, усред игре, „застао, подигао оковратник, зарио шаке у цепове непостављеног капута, па, без речи извињења, одмереним корацима прошао кроз башту, и нестао на кеју” (41). Младић, који је био неми проматрач читаве те вечери, и то из прикрајка („склоњен у сенци живице”), цео догађај аналептички представља са свим детаљима, али као посматрач немог филма, без могућности да сазна о чему његови јунаци разговарају и због чега главни јунак напушта сцену. Дигресија се и завршава Капетановим одласком, остављајући читаоца у истој недоумици о мотивима таквог његовог понашања.

Приповедање се наставља враћањем на главни временски план и разговор у кабриолету. Капетан им прича о бубњевима, о „тебли и банији”, који су као „два узастопна откуцаја срца”, а затим, ради илустрације, задобује рукама по мушеми и лиму, и запева нешто на неком, њима непознатом, језику. Пошто га замоле за значење стихова, он им исприча да је та песма стара две и по хиљаде година, да се још увек пева и да је „сваког столећа другачије лепа”. Затим изрецитује стихове из којих је јасно да је реч о љубавној песми, испеваној у дијалогској форми, као младићево удварање и девојчино опирање. Када, у песми, девојка каже да ће побећи, младић узврати да ће „и он узети крила”, па ће за њом. Међутим, девојка открива да је он никада не може стићи, јер ће растојање између њих двоје „остати стално непромењено”. На то младић, у поенти песме, одговара: „Не мари, уловићу те онда у мрежи песме коју ти сад певам” (42).

Ана од тих речи подрхтава, Капетан пита да ли се за нешто може рећи да је непоновљиво, а онда, „сажеженим гласом” изрекне: „Рукмал је непоновљива” (42). Но, додаје и то да му ничега није жао, „урадило се тачно онолико колико се могло” и наводи пословицу Рукмалиног народа „да крчаг не захвата више на ушћу него на извору”, те се опет враћа на „теблу”, по којој се „туче деном руком, пловили на југ-југоисток, или на сахрану Будиног Зуба, јер је тебла [...] не-правими тенор” – уз такав смех да се наратору учини да ће се, њему самом, „распући сама жуч”. Ту је и градацијски врхунац Аниних реакција на Капетанове реплике – које помно прати и бележи наратор: њено дрхтурење током вечери, а даље, пошто је ноћ, он само претпостави да мора да је била веома бледа када је прошапутала питање упућено Капетану о томе зашто је мучи, до краја – када она „безгласно зајеца”. Приповетка се завршава нараторовом реченицом, после описа

звучног ефекта који су производиле нечије оковане цокуле по туцанику: „Шкрипа је могла растужити, а могла је и сметати, али ја помислих да би добро било кад би се њоме до самог руба наточила ова одвратно равнодушна ноћ” (42).

У приповеци „Тек овлаш за рукав” функционално је испреплетано неколико семантичких слојева које повезује заједничка тематска нит – немогућност да се љубав освоји и задржи, и недостижност најснажније људске чежње за лепотом. Обавијена око лика *сумасишавшеї* Капетана, у дијегетичком ткању постепено и на дискретан начин открива шта је прави узрок његове померености, због које је, социјално обележен и на посебан начин издвојен у својој средини. Очигледно, ни жута грозница, па ни патолошко мајчино понашање, нису га обележили – колико неостварена љубав. У његовом опису берачице Рукмал (са кожом „која је личила на млеко кад се у њега грешком наспе мало више кафе”, струком који је „гипкији од конопца хитнутог с брода на обалу” и очима које су биле такве да не зна шта би све учинио „само да их остави” на њему), који може читаоца да асоцира на старозаветену, свадбену, „Песму над песмама”, а нарочито у стиховима прастаре усмене песме, коју најпре пева, а потом рецитије младима – смештен је архетипски слој човековог односа према лепоти и љубави. У песми се, осим тога, може назрети сродност са мотивом наше кратке фантастичке приче „Девојка бржа од коња”, с том разликом што у њеној поенти, неочекивано, последња реч припада младићу: иако му стално измиче, он ће је ипак задржати – у мрежи песме коју јој пева.

Сâм наратор и девојка Ана воле Капетана, и над њим „потајно дрхте”, налазе да је „надземаљски леп” – са оном склоношћу која се понекад среће код извесног броја младих, сензитивних и емпатичних, људи. Прича је тако обликована да наратор, описујући стања, атмосферу и реакције младих у кабриолету, постепено потпуно затамњује остале ликове – издвајајући само Анин глас и њене реакције, у почетку усаглашене са својим, да би их до краја издвојио и осамосталио. Ту се меша неколико наклоности: нараторова према Ани, његова и Анина према Капетану, Анина према Капетану, при чему ова последња до краја кулминира и улива се у завршни вапај због „одвратно равнодушне ноћи”. Тиме се, коначно, стиже до тачке у којој се почетна пријатна атмосфера летње морске вечери преобраћа у своју супротност, својеврсно наличје.

Тако наслов „Тек овлаш за рукав” добија више значења. Њиме је сугерисан и дубљи значењски слој који се тиче способности прирођене само младости: да измишља игре, да у игри, и несвесно, спознаје и себе и другог. Није случајно ни то да је тзв. место радње заправо стари кабриолет, издвојен и уздигнут као на позорници – који, као и иначе у дечјим играма, поприма значење тајног, и чудесног, склоништа. Анину игру „ходање затворених очију” (за коју је, не без жаљења, открила да је измишљају и друга деца) делом је настојао да објасни и сам Капетан, и може се утврдити да је његово тумачење како је то, коначно, можда „уживање, бескрајно уживање јер се на најбезазленији начин поверавате другом” – окосница читаве приче. Томе иде у прилог и његова реченица о сопственој игри са хартијицама, после које би „сваки пут бивао имућнији за једно осећање, сасвим слично ономе кад вам непознат човек надушак исприча своју историју”. Ту је, можебити, садржано и искуство о томе да се неке истине пристижу из стања „померености”, да нам их откривају они који су с друге стране тзв. нормалне људске стварности. Међутим, оно што својим значењем наткриљује све остале семантичке слојеве тако што у себи прикупља и повезује њихове нити – јесте привлачна снага лепоте, човекова неутажива чежња за њом, и његова немогућност да је досегне и задржи за себе<sup>111</sup>: у првом од концентричних кругова ту је древна љубавна песма (која је „сваког столећа другачије лепа”), у другом је прича о Капетану и девојци Рукмал, а у трећем – сама Капетанова лепота која, уклетата и трагична, привлачи, интригира и заноси девојку Ану и наратора, који, међутим, успева да је ипак задржи у причи коју нам приповеда.

#### 4.2.1.5. „Гваш”

О приповеци „Гваш” већ смо говорили у контексту удела аутобиографског у Чолановићевој прози. То је једно од оних остварења у којем можемо да препознамо прикривене аутобиографске елементе, који нам, разуме се, нису сами по себи важни, ван стратегије приповедања и специфичности литерарне транспозиције. Да подсетимо: у њој се други пут (први је у раној приповеци „Мој друг”, 1946, где се везује за лик песника Радивоја Копареца) тематизује ратно

---

<sup>111</sup> Сетимо се да је то кључни топос и Андрићевог приповедања.

искуство из радног логора, али први пут и захтев лагерфирера, који овде носи име Шлојзенер, да осуђеник по суровом зимском времену и нељудским условима (голим рукама) калдрмише пут за тог управника логора и његову љубавницу. О стварном Чолановићевом искуству из логора Франкен, са свим појединостима о мукама којима је био изложен, читаћемо тек 2012, у аутобиографском делу књиге *Воја Чолановић*, где ћемо приметити и то да је у приповеци „Гваш” писац употребио право име управника логора – овај се, наиме заиста звао Рихард Шлојзенер. Цео трауматични догађај Чолановић ће обрадити у роману *Леви глан, десни глан*, дакле тек 1981, али ће се он, фрагментарно, као *уоквирени нараџив*, провлачити и кроз друге приповетке и романи, на чему ћемо се касније посебно задржати. Рецимо само то да ће поменуто искуство и место радње, као и лик мучитеља свуда остајати у основи исти – једино ће имена и лик саме жртве бити измењени.

Тако је и у овој приповеци, изведеној готово у целости у дијалогској форми, поново налик дуодрами, са једним женским и једним мушким протагонистом. Хетеродијегетички (екстрадијегетички) наратор, већ „учвршћен” иницијалном причом у збирци, поново прираста уз лик мушкарца, способан да продире и у његову свест, а дистанциран у односу на женски тако што га приказује само споља, или посредно, служећи се притом и „јунаковим доживљајем” њеног лика. Приповетка започиње разговором између сликара Драгана и његове девојке Жељке у вези са гвашом насталим 1943, поводом девојчиног питања да ли ће и ту слику изложити на предстојећој изложби. Када она помене да слика још нема наслов, у аналептичном казивању, сликар започиње причу о томе како је насликао портрет свог логорског друга, и о томе шта је претходило његовом настанку. Тако се, пред сликарским портретом логораша, отвара прича у причи, заокружена приповедна целина, у којој се откривају не само детаљи о његовом страдалништву него и читаво његово биће. Лик сада постаје наратор, његовим гласом предочава се читав догађај, али је фокализатор, заправо, сâм протагониста тако насталог наратива:

Он, наравно, полаже оружје пред мишљу да би међаву требало оседлати.  
Стога и не примећује да више није на калдрми. Једино што зна то је да се у њему



одиграва нешто неминовно, као кад се напуњена стаклена купа пешчаног сата окрене навише (46).

Више од тешког кулочења (по мразу, међави која узима маха, без алата и колица, ношење тешког камена, копање и постављање голим промрзлим рукама), логораша изједа мисао о сопственом понижавајућем положају и стид пред самим собом због страха који му неумољиво улива лагерфирер, о чему ће проговорити док га, касније, сликар буде портретисао. На питање да ли му је посебно тешко пало то што калдрмише пут само за двоје људи, управника и његову љубавницу, он одговара да није, јер је веровао да ће од тог посла „начинити кулу од слоноваче отпорну према свим суровостима којима је ту ваздух окужен” (49), али и да у томе није баш успевао:

Он ме је у томе онемогућавао. Кад год бих на тренутак заборавио ругобу сопственог положаја, он би се, као Мефистофелес, појављивао да ме подсети. Оно чиме ме Шлојзнер испуњава и није страх. То је одузетост жабе пред змијом која је сигурна у свој плен (49).

О томе како се на једвите јаде (јер је трбушна марамица почела да му попушта, па му се чинило „да ће се развући као хартија за упијање”, 49), по залеђеним степеницама „попео пузећи” („гуштер на скалинама”) до саме бараке како би лагерфирера замолио да му дозволи да прекине рад јер се већ прст пред оком не види у помахниталој међави, и о томе како га је овај презриво отпустио назвавши га „будалом” – логораш прича док сликар завршава његов портрет и тада, из њиховог разговора, читалац може коначно да уобличи слику како се обојица налазе у логору, и да је ту и настао портрет.

Портретисани није нарочито знатижељан ни да види свој насликани лик, ни да учествује у смишљању назива гваша. Ако уопште мора да има неки назив, он предлаже „Унижење. Или, још тачније: Самоунижење” (50). Међутим, када сликар изјави како му се чини „да ту има још којечега”, он изусти: „Истина? ” и „оживљује”, а „у очима му блеска нешто сасвим налик на дављеничку наду” (50).

Поента уоквирене приче о настанку гваша и њеном протагонисти изведена је посредством обрта: сликар завршава своје казивање отвореним крајем, са репликама протагониста које се надовезују и надопуњују. Сликар „сведочи” како

се логораш пење у своју бараку, узима рударски чекић „играчких размера“ (који ковачи продају као сувенир), где ће измерити „у мислима довољност слободног дела челичног вршка... ”. Његову недовршену реченицу, „ластавичје устрептало” допуњује јунакиња, Жељка: „... пре него што се још једном, последњи пут, попне на први спрат централне бараке”. Но, ту се опет надовезује, уморни, сликарев глас: „... да у границама људског измени назив гваша” (50).

Отворени крај уоквирене приче остављен је тако да тек у читалачкој рецепцији задобије коначно уобличиње. Последњу реч у приповеци, међутим, поново има женски лик, који овога пута, са себи својственом интуицијом, закључује ко би био тај злосрећни логораш, те предлаже сликару да гваш уврсти у каталог, под насловом – „Аутопортрет из Четрдесет треће” (50).

У вешто структурираној причи, од почетка се микронаговештајима њен ток усмерава ка завршном открићу: девојка најпре помаже сликару да „циметастозелену сличицу” смести у паспарту, при чему се, нашавши се са портретисаним ликом „лице у лице”, „суочи са седећим анфасним портретом човека оборене главе”, запита шта би се десило „ако та погружена креатура, шале ради или из ко зна ког безумног разлога, лепо подигне ошишано теме и представи читаво лице”; потом признаје да је „нека језа подилази од тог гваша” (43); а у једном тренутку се чак догоди нека „несвакидашња трансфузија” те се девојци учини да се Драганова крв „преточи бешумно у лик на картону”, тако да она чак и чудновати преображај боје гушчијег кљуна, којом је насликана надланица, у љубичасту – доживи „као околност савршено природну” (44).

У самој техници приповедања хетеродијегетичког наратора доминирају сликарски, визуелни елементи, посебно када се преламају кроз „виђење” сликара, препуштајући му, дакле фокализацију. Тако се, између осталог, остварује и портрет девојке:

У почивци, која скоро клокоћући испуни тавански собичак, Жељка начини неодређену гримасу. Њене непослушне, сунцем патиниране обрве извише се унутрашњим завршецима као изненађена змијска младунчад, али се на челу не појави никакава бора.

Та чаролија, то поражавајуће спокојство чела супротстављено свему осталом на белутку њеног лица, као да потпуно опчини Драгана. У ствари, та

луцкаста, по себи противречна гримаса била је још једини паучинасти кончић који га је држао за стварност тренутка (44).

Визуелни утисци садржани су, природно, и у описима самог гваша, с том разликом што се акценат са приказаног помера иза слике, у стварносни контекст и судбину лика. Занимљиво је и то да дескрипција портрета до најситнијих појединости одговара, већ помињаном, сликарском раду Миће Поповића насталом 1943. у радном логору Франкен, представљајући тако још један пример фикционализације аутобиографских елемената. Оних који су нам познати, разуме се.

#### 4.2.1.6. „Валижа”

У приповеци „Валижа” наратор је поново хетеродијегетички, он и приповеда и фокализује предметни свет приповедане стварности, али тако што фокализацију у великој мери укршта са једним од ликова, младићем Жарком. Тако се током путовања возом од Загреба до Београда, постепено уобличава прича о девојци Дори, чији се лик издваја међу осталим путницима, по унутарњој законитости природе другог по хијерархији али не и по важности фокализатора. У таквом поступку увек се чини да је треће приповедно лице само маска за прво лице.

Из начина на који опажа и преноси догађаје из воза, коментарише ликове и односе који се међу њима успостављају, закључујемо да је реч о младом, сензитивном и образованом човеку кога привлачи и интригира живописни лик наивне, сиромашне девојке с приморја, која се у престоницу запутила да би тамо радила као служавка. Екстрадијегетички наратор лик младића уводи тек на другој страни, после низа реплика које се чују у купеу. Жарко је видно изнервиран саставом путника и њиховим дијалозима („недотупавна наклапања”), пита се о томе како ти људи немају ни о чему паметнијем да разговарају „кад већ дванаест месеци траје рат у Европи” и закључује да ту нема „ниједне душе” с којом би могао да поприча. Осим, можда, с Дором, иако је премлада. Но, то се ипак не

дешава, јер иницијативу преузима други младић, распричани и наметљиви Рагиб. Он стога са још већом пажњом почиње да прати како се одвија младићево зближавање са Дором. Увиђа да је све што младић предузима „бенављење и лупетање”, али и то да његово понашање није без ефекта. Колико је самој Дори занимљиво све што је окружује, пошто се сама отиснула у свет, толико се повећава и Жаркова знатижеља за мрежу односа која се развија у купеу, а нарочито за двојицу младића који спонатно плету нити око ње: болесни морнар који се упутио на лечење и Рагиб. Међутим, пошто та двојица раније излазе, до краја путовања једино он остаје у њеној близини, па јој се коначно прикључује на станици у тренутку када она схвата да је у возу заборавила кофер (валижу). Дотле сакривен иза заклона, притрчаће јој „усхићен што му се пружио макар и оваква прилика да јој приступи”. Пошто валиже нема у возу, упућује је у биро за изгубљене ствари, успут купује *Политику* и размишља како би јој помогао да нађе неки достојанственији посао, па му на памет пада и могућност да се она, преко његовог земљака запосли у Државној ковници новца, као бројачица. Остаје у ходнику док она разговара са службеником, присуствујући тако и нехотице будном сну сироте девојке: на захтев да опише свој кофер и његов садржај, Дора службенику предочава слику раскошног пртљага, чији садржај чини комбинација оног што је код других видела у возу, или што је пожелела да има, као електричну пеглу о којој је Рагиб причао. На то Жарко за себе коментарише како она „почиње да сања”, и ту, у бироу за ствари, он осети „неку необјашњиву наклоност” према девојцици (68). Иако му је у већој мери био забаван разговор с њом, железничар нагло прекида разговор и на пулт пред Дору ставља њено коферче од плетеног пруга. Младић остаје још мало, у очекивању, а затим:

Жарку се учини да је прошло читаво једно људско трајање док поново не зачу Дору. „Фала вам”, рече она, и младић од тих речи осети у устима неки киселкаст удар, као кад се врхом језика дотакну састављени полови батерије. По дубокој, неочекиваној раселини у том незрелом гласу он разумедо да се пред Каиновим оком стварности стропоштала превисока сањарија, назидана на једном једином камичку (69).

Желећи да је поштеди свог „срамотећег присуства”, он крупним кораком напушта станицу.

Чак и да је настала на основу анегдоте, „Валижа” представља брижљиво и суптилно исприповедану причу. Спретно премештање фокализације осветљава, истовремено, лик девојке, али и лик младића који је посматра. Његов поглед боји све што се догађа током путовања, његова запажања одређују број и карактер путника, заједно са опсервацијама које наговештавају опсег његовог емоционалног и мисаоног бића. С тим у вези нарочито су важна два момента у причи: када младић у прозорском стаклу посматра људе као у каквом неком филму, и када сања.

Мало касније, кад је случајно открио да се у црном окну ходника одсликава све што се дешава у купеу, он се помери у страну да добије читаву слику. Мисли које су му навиртале почеше да се смењују са секвенцама тог немог филма (59).

Таквим решењем постигнут је ефекат онеобичавања, с једне стране – док су на другој, те слике лишене тона јасније гестовима него речима откриле карактере ликова и њихове новоуспостављене односе. Осим тога, нема сцена омогућава јунаку да, будући да је на тај начин дистанциран, за тренутак врати мисли на сопствену егзистенцију: пошто на мрачном и „мастиљавом” небу застртом облацима угледа „мали плавозелени отвор у облику истегнутог берберског тањира” – он помисли како би у прво време могао ноћивати „на столицама у фризерској радњи Ставриног оца” (59). Асоцијативно повезивање тако успоставља симболичко значење и предочава сву озбиљност егзистенцијалне ситуације младог човека.

Сан ће га, опхрваног замором, стићи уочи уласка воза у Београд. У њему ће се, као и иначе у драматургији сневања, помешати реални и чудесни догађаји, али ће и, по природи његове узбуркане свести, прерасти у кошмар. Почине тиме што он на врховима прстију пролази кроз „необично простран застакљени ходник, налик на улаз у какав санаторијум”, да би се наставио у низ кошмарних слика:

Скоро укорак с њим ишла су два гудача свирајући на челима, у ходу, *Avant de mourir*<sup>112</sup>. Обојица су носила фракове и беле лептир машине. Жарко запита једног од њих куда се то иде. Човек нешто промрмља и обори очне капке са белим трепавицама, али га Жарко не разумеде, те одлучи да их просто следи. Онда се наједном обре у стравично високој дворани, таваница се више наслућивала но што се могла видети, и опази гомилу мушкараца клемпавих ушију и са жиrade шеширима на главама како се, потковичасто распоређени, надносе над нешто.

Ту схвата да се налази пред одром на коме лежи непознат човек, те сазнаје да је то Јурај Далматинац, преминуо још 1473. године. Хуморну ноту уноси констатација како се Жарку „свали камен с душе” и његова помисао: „Добро је што је још тада умро”. Међутим, леш изненада зевне, језиком прошета између горњих зуба и усне „и длацице из брчића за часак оживеше, кострешећи се попут бодљи на смртно угроженом јежу” (62). Жарко се гласно побуни на такво неочекивано понашање мртваца који је „већ столећима на оном свету”, потом се „осети општа потреба да се леш уклони одатле”:

[...] те и Жарко и једна особа којој није могао да утврди ни пол, ни изглед, узеше Јурја Далматинца под пазуха и колена и извадише га из сандука. Но Жарко тад искуси ствар сасвим језовиту – примети да мртац уопште нема тежине и, престрављен, испусти га на земљу. Прште нешто као стакло и из покојниковог потиљка потече кабезо. Свеједно, рече у себи Жарко, иако ме се све то не тиче, пренећу га сам на постељу. Узе га за ноге, услед чега покојнику спаде дотрајала каљача, и стаде да га вуче, потискујући мисао о томе да ће леш вероватно загадити снежно чисту простирку. „Има ли овде носача?”, запита једна ожалошћена прилика с клемпавим ушима. (63)

Последња реченица, разуме се, припада стварном свету, а не сну, и најављује буђење, али ју је припојио и сан, и помешао са својим садржајем. Као и иначе у кошмарним сновима, утисци и појаве из човекове јаве овде се деформишу, чинећи чудесне и језовите амалгаме. У читалачкој рецепцији може се, дакле, реконструисати „пазл” сна: тако је човек са шеширом путник из воза, онај који толико нервира Жарка да је за време трајања „немог филма”,

---

<sup>112</sup> Реч је о композицији – серенади из 1926, Жоржа Буланжеа, чувеног виолинисте румунског порекла, који је умро 1958. године (дакле у години у којој је Чолановићева збирка објављена).

приметивши с гађењем да Рагиб од њега прихвата пљоску „у навлаци од плетене коже” за себе прокоментарисао: „Од тог типа не бих примио гутљај па ма умирао од жеђи.” Сам Јурај Далматинац, средњовековни вајар и архитекта, у сну се појављује асоцијативно повезан са Шибеником – местом у којем је радио, и местом из којег потиче Дора, а и Рагиб морнара (који путује у болницу да му одстране плућно крило у које се уселио псећи паразит) ословљава са „Далматинац”. Морнар има беле трепавице, а Рагиб увек са собом носи кабезу, јер очигледно продаје то пиће, и чини онај покрет језиком од кога се костреше бркови; један од спавача у купеу навучао је каљаче на босе ноге, а човек са жерадо шеширима има клемпаве уши. При свом првом осматрању путника у купеу, Жарко је закључио: „Спавачи, болесници, лакрдијаши и излапели”, али ће њихове несумњиво упечатљиве слике касније населити младићев сан. У језовитој атмосфери која највероватније одсликава близину рата који већ увелико букти Европом, и зебњу уочи скорог сусрета са Београдом, у који неће Рагиб, јер је тамо постало „исувише вруће”.

Жаркову живу уобразиљу, очигледно, додатно подгревају стрипови и филмови, о чему посредно закључујемо већ на почетку, када га Рагиб, са официрском шапком без навлаке, „подсећа на личност из Дизнијевих стрипова”. Када после буде Рагиба и он зевне показујући свима „своје здраво ждрело”, Жарко га у мислима пореди са безбавним дремљивим лавом Метро-Голдвин-Мајера, на пример.

Такав принцип грађења и приказивања снова јунака Чолановић ће доследно неговати у својој прози, закључно са последњим романом, као што ће у њој своје место увек имати и популарна култура, посебно стрип и филм. Осим тога, благи струјни удар који Жарко у једном тренутку осети испод језика – „киселкаст удар, као кад се врхом језика дотакну састављени полови батерије” – постаће стални пратилац у свим зебњама и страховањима јунака Чолановићеве прозе.

#### 4.2.1.7. „Врата без посетнице”

Приповетка „Врата без посетнице” концентрисана је на кратко збивање у ком двојица младића, „млађи” (тек свршени гимназијалац) и „старији” (двадесетједногодишњак), безуспешно покушавају да добију љубавне услуге од девојке чија су врата стана „врата без посетнице”, и на крају одустају од такве намере. При првом покушају у томе их омета старица која девојци уговара посете, а у другом, истога дана, девојчин љубавник Немац, који се изненада појављује. У интермецу између двеју посета читалац се детаљније упознаје са главним протагонистима, као и са контекстом у који је смештена прича. Иако није топографски маркирано, по свему судећи радња се одвија у (снегом завијеном) Београду, и то, како ће се видети на крају, у време немачке окупације. Пошто их је девојка први пут отпустила са предлогом да дођу касније, младићи ходају калдрмисаном улицом, пролазе поред човека који је лежао на плочнику опкољен са неколико концентричних кругова окупљеног света и улазе у кафану „Касина”. Њихов дијалог о љубавном искуству прекида младић који седа за њихов сто и спонтано ступа са њима у разговор. Мислећи да су и они студенти, младић им се представља као студент вајарства и открива зашто мисли да је вајарство „ствар врашки ризикантна у ова времена”:

Навикао сам да у оно што клешем или моделирам уносим свој целокупан збир. Своје истинске координате. Због тога ме стално прогони осећај да сам разголићен. Свеједно шта радим, црвендаћа у ониксу, или читачицу у глини, том осећају никако да се отмам. Признаћете да вас у данашњим приликама не би усрећило кад бисте непрестано били свесни тога да по начину како обављате ваше редовне послове свет око вас зна шта мислите или осећате у овом часу, или шта намеравате да учините тридесет минута касније (75).

Како се од почетка постепено обликују карактери двојице младића, тако се гради и атмосфера окупираног Београда: из једног коментара међу светом који је опколио човека што се срушио на улици сазнаје се да је то „фини господин” који је, „у друштву једне даме” виђен код „Цара”; колпортер у „Касину” доноси



„Обнову”<sup>113</sup>; старији младић пита студента да није ризикантно студирати вајарство „због Мајзнера” (из чега обавештени читалац може закључити да је реч о вајару Јосифу Мајзнеру<sup>114</sup>, иначе Љотићевцу); млађи од двојице по изласку из кафане признаје да му се студент није допао и да је у „неколико махова” за њега помислио да је агент; коначно, при другој посети тога дана њихово по свему судећи прво сексуално искуство осујећује изненадни долазак девојчиног љубавника у немачкој униформи.

Безазлени младићки прохтев смештен је у обруч окупираног града, што је по себи одлична грађа за причу, али је њена првенствена вредност у реализацији: наративном поступку који је уобличава. Дакле, нигде се експлицитно не наводи ни време ни место, али се хронотоп града, иако ненаметљиво, уверљиво гради уз помоћ неколико „дозираних” фактографских детаља уграђених у фикционални текст.

На исти начин откривају се и ликови, пружајући задовољство читаоцу да их и сам поступно сагледава и гради у сопственој имагинацији: неименовани, они су: а) „млађи” – онизак, ћосав, у карираном капуту, гласнији, неповерљивији, сналажљивији, циничнији и б) „старији” – виши, осетљивији, повученији, несигурнији, наклоњен уметности. Брбљив и практичан, млађи лако ступа у разговор са девојком при првој посети – док се старији, загледан у фотографију на зиду, интересује није ли у питању фотомонтажа, јер приказује више „мостова у водоравној линији”, па претпоставља да је то Праг (71). У „Касини” млађи наручује пиво, а старији црну кафу. Старији климањем главе прима студента вајарства за сто. Док се млађи досађује, старији је заинтересован за разговор са будућим вајаром, прија му очигледно што их је он сматрао студентима. На помен

---

<sup>113</sup> Један од дневних листова за време окупације, излазио од 1941. до 1944. Бојан Ђорђевић у књизи *Лейпциг културној живој Србије под окупацијом 1941–1944* бележи: „Иако су се проносили гласови да је дневни лист *Обнова* заправо Љотићево гласило, овај је то одлучно негирао, као и главни уредник *Обнове* Милан Стоимировић Јовановић. Зато је покренут недељни лист *Наша борба*, чији је формални издавач био Војислав Мандић, а у ствари је политику листа диктирао Димитрије Љотић” (Ђорђевић: 2001: 433).

<sup>114</sup> Страх од Мајзнера овде је само наговештен. О његовом деловању за време рата забележено је, између осталог: „У хапшењу Стевана Боднарова главну улогу одиграо је Јосиф Мајзнер, агент Гестапоа, вајар по струци. Радећи за немачку службу безбедности, он је потказивао Немцима колеге из уметничких, културних кругова. Боднарова је оптужио да је комуниста и да скупља прилоге за шпанске борце. Сачуване су и његове пријаве и против Владимира Велмар-Јанковића, тадашњег помоћника министра просвете” (Мајданац 2011: 68).

„рискантности”, он први наводи Мајзнера као могући узрок. Пошто млађи посумња да је студент агент, старији убеђено каже да је то искључено. Студентов „ауторефлексивни” исказ о осећању разголићености, пред светом, који би „у данашњим приликама” знао шта осећате, мислите или шта намеравате да учините – старији коментарише како би то било „страшно”, „ужасно” (76).

Као контраст динамичним кретањима и разговорима младића, стоји опис ентеријера стана са вратима без посетнице и портрети његових житељки, остварених у реалистичком кључу, са натуралистичким елементима. Од бурета са кишницом, преко два циглена басамка, до врата на којима су уместо посетнице стајала два искривљена патент-ексерчића, па у предсобље са црвоточним намештајем и једним лавором – при првој посети, при другој следи улазак „у тесну просторију осветљену јаком сијалицом”, закрчену „фуруном, сточићем, столицама, креденцом и постељином, на чијем је узглављу било разбацано бар пола туцета четвртастих и округлих јастучића” (76). Старица, која се у првом наврату јавља „прозуклим алтом”, али се не појављује, други пут искрсава пред младићима – „са огромним попрсјем” и „ушкопљеничким изразом”: „Тресући каишевима сланине што су јој, као у болесника од елефантијазиса, висили са подваљка, груди и трбуха, она настави да риба даску за мешење” (76). Прва сцена у којој се појављује девојка Драгица приказује њено умивање над лавором: она је плавокоса, тешко јој је одредити године, обучена је у хаљину боје винског талоба, а њено насапуњано лице открива „два уморна ока”. У другој сцени, пре но што ће се она појавити, старији младић најпре осети „љуткаст мирис лака за нокте”. Ту постаје очигледно да се фокализација сасвим преноси са приповедача на лик старијег младића. Пошто осети јак бол у очним јабучицама од вештачке светлости јаке сијалице, он покрије очи шаком. Не спушта руку ни када зачује отварање врата, реагује тек када га девојка упита да ли га боли глава:

Он провири иза шаке и виде Драгицу у свиленој црвеној хаљини ишараној зеленим двоструким колотовима. „Смета ми незаклоњена сијалица”, рече. И пре него што ће поново заштитити очи, он запази да је под њеном оксидисаном косом изникло смеђе прамење (77).

Када у кућу ступи Немац (коме ће жене младиће представити као рођаке), и пошто оде са девојком у другу собу, старији први проговара, питајући

недовршеном реченицом млађег да ли мисли да они треба „после њега”... Ту коначно одустају од своје намере и одлазе. Млађи упућује старијем више констатацију него питање да би „на тим вратима ваљало нешто написати”, али старији одговара: „Можда” [...] „али ми то не можемо” (78). Том реченицом окончава се прича. Нагло, дијалогом, као што је и започела.

Такав крај неминовно наводи читаоца на покушај одгонетања семантичко-идејног плана приповетке. И враћа га на почетак приче. То што нема имена на вратима не смета младићима на почетку, иако је управо то разлог што једва проналазе тражену адресу. Засметаће им тек на крају, али на који начин: млађи је, по свему судећи, већ спреман на то да се на вратима појави и графит који би упућивао мање на то чиме се девојка бави, а више с ким то чини – док старији ту могућност оставља отвореном, истовремено истичући неспремност односно немогућност да то буде њихов чин. Тиме се читаочева пажња поново враћа лику старијег младића, и у његовој природи, у његовој свести која је ближа нараторовој – открива и саосећајност и хуманистички принцип, на чему је читава приповетка заснована. Јер, о томе сведоче не само боја и дезен девојчиних хаљина него и њена „два уморна ока” – у фокусу у коме се преклапају виђења колико наратора, толико и његовог „изабраног” јунака, коначно замишљеног и реализованог у контрастном светлу – у једној равни у односу на другог јунака, а у другој у односу на читав приказани предметни свет. Читаоцу не може промаћи ни суптилно извучена линија између лика Мајзнера и лика старијег младића, опозитно, у самој завршници: Мајзнер је потказивач, а младић није и не може то да буде.

#### 4.2.1.8. „Незгода”

Приповетку „Незгода” у целини испуњава трагички портрет ружне и неупадљиве девојке Каје, грађен психолошки вешто и сугестивно, наративним поступком у коме се преклапају фокализације хетеродијегетичког (и екстрадијегетичког) наратора и фокализација лика, уз постепено и све интензивније укључивање слободног неуправног говора и унутрашњег монолога јунакиње. Градацијски се почетна нелагодност јунакиње која касни на посао уверљиво развија у осећање инфериорности, безнадежне маргинализације,

промашености и излишности постојања у свету у којем она живи. Ова приповетка је један од ретких примера Чолановићеве прозе у ком је главна улога поверена женском а не мушком протагонисти, при чему истовремено сведочи о ауторовој истанчаној способности да понире у психологију женског бића, њен доживљај сопствене личности, као и у сложеност специфичних односа који карактеришу јунакињин тужни и скучени свет: однос према сопственој личности и према оцу, и односе са колегиницама и колегама на послу. Са тежиштем у женском лику, и то несвакидашњем, помереном, Чолановић ће написати још само роман *Телохранишћел* (не рачунајући, из разумљивих разлога, јунакињу Мазбосу, нерођену девојчицу у роману *Цейна коб*).

Заплет приче је заснован на наоко безначајном догађају који ће бити окидач за јунакињино исклизнуће у лудило. Она, у којој се смеђују нехајна лежерност и претерана узрујаност док касни на посао, у Службу исечека предузећа „Пергамент”, а потом распете између свесног сазнања да је нико не примећује, да никоме није важна, и нарастујуће вапијуће потребе да скрене пажњу на себе – завршиће у купатилу, са главом испод млаза хладне воде:

Ридала је и смејала се, али је између дланова чувала чист жижак наде да ће пре или после неко морати да бане на та незакључана врата, неко из Службе исечека или (још боље) из других одељења, где су је читаву вечност називали „оном што није Дубравка” (90).

Окидач, дакле, представља прича њене атрактивне и разговорливе колегинице Дубравке о трагичној смрти младића који је, желећи да ластиним скоком у воду задиви присутни свет, направио притом погрешан покрет и смртно се повредио. Док Дубравка испреда причу подстицану потпитањима службеница, Каја спонтано почиње да се упоређује с пострадалим двадесетчетворогодишњим младићем. Установљује да је две године млађи од ње, и у њеној фантазији он необично оживљава:

Да се што честитије отме искушењу сузе, она поче да мисли о Пострадалом, изостављајући, с успехом, једини страхотни догађај за који је представа о том младом човеку била наизглед нераскидиво везана. Виде га насмејаног и расположеног, веома налик на оног момка из продавнице радио апарата, где око

ње облеће, удварајући јој се и тешећи је: „То гуша? Извинићете, али ви онда појма немате шта је гуша. То је најприродније испупчење, Кајице, које вам, уосталом, сасвим лепо стоји”. Она се додирну прстима по врату, и збиља јој се учини да је њена забринутост била неоснована. Онда јој поглед паде на раздробљени запушач, који је малочас једва била извукла помоћу савијеног ексера. „Ви се мучите без икакве потребе”, рече Пострадали. „Дозволите да вам покажем како се то ради”. Он састави мрвице плуте у запушач какав је пре тога био, утисну га у грлић боце с лепком, па затим извади прекрасан поникловани перорез, и спиралном справицом уз мек, пригушен прасак ослободи боцу запушача; натакнутог на гвоздени шиљак, приказивао га је сад, ликујући, целој Служби исечака, и Каја поче да се надима од поноса. Чак и шеф диже главу од машине за рачунање, благонаклоно се насмеши, па и устаде. Честитаће му, с усхићењем помисли Каја (84).

Фиктивни лик младића оживљава у њеној уобразиљи као удварач и утешитељ, и тиме се наглашава симболичка веза са њеним сопственим ликом: на симболичком плану указује се на њену емоционалну празнину коју може попунити само трагички лик Пострадалог, са којим се она несвесно идентификује у својој сањарији. Разуме се, шеф ће стварно устати, али само да их обавести како ће изаћи из канцеларије – што је читалац и могао очекивати. Међутим, тај пасус наговештава стропоштавање девојчиног ума, којим ће се приповетка и завршити. Да је у питању озбиљна халуцинација, а не само безазлени будни сан усамљене девојке, биће јасно тек на крају. Писац тај пут гради веома вешто, са детаљима на правом месту и у право време, психолошки уверљиво: тако ће његова јунакиња, најпре, док жури на посао ходајући завејаним градским улицама на којима булдожери разгрћу снег – кроз стакло излога угледати лице младића:

Из продавнице радио апарата заводљиво јој се осмехну прћеуснат, холивудски шармантан момак, и Каја му, несвесно, одврати смешком пуним подавања. Али се израз на њеном лицу, попут шаре у продрмусаном калеидоскопу, већ при следећем кораку растури и изобличи у опору гримасу. Ох, како сам наивно насела, прекоре се ојађено, стижући у капију предузећа. Неки људи су управо улазили у лифт, и затварали за собом врата (81).

Људи из лифта нису се ни осврнули на њен повик да је сачекају, а осмехнути младић био је, то је јасно, само „обична картонска реклама, додуше, у природном расту и свеже избријана, и у однегованим прстима држала је праву грамофонску плочу” (81). Распета између разарајућег доживљаја о сопственој непоправљивој ружноћи колико и о безнадежној неприметљивости – и потребе да бар по нечему вредном скрене пажњу на себе, она завршава самоповређивањем као јединим путем ка самопотврђивању. Свест о девојчиној безначајности подупрта је у причи добро мотивисаном и пластичном илустрацијом њеног доживљаја сопствене породице у којој се, како она мисли, ништа занимљиво, забавно и вредно приче не дешава. Девојка се пита: чак и кад би имала навику да прича, чиме би могла да забави друге. Читалац из њеног унутрашњег монолога који повремено поприма облике солилоквија сазнаје да јој је мајка умрла од сплета црева одмах после порођаја, да њен отац уме једино да поправља билијарске такве, и да му се дешава да заспи усред разговора, што је вероватно последица запаљења мозга које је као младић „издржао на ногама”. Но, она мисли да ту и нема ничег „истински трагичног”, вредног приче. Једино јој је жао оца што је „лажљиво разметљив”, „што нема своје личности (као ни ја, уосталом), и што свакоме аминuje” (86). Нарочити разлог за стид, према њеном схватању, представља то што је највеће очево „душевно задовољство” (без ког би му „пропао дан”) – да нагласи како се руковао са људима које цени, по правилу са неким лекаром или инжењером. У танано грађеном психолошком профилу тако искрсава доминантно осећање стида које је спутава и пречи да отворено прича о себи или о својој породици. Стид појачава и други пример из породичне историје, на који се она асоцијативно враћа: помисливши да би то могла бити „трагедија са почетком и крајем”, радо би испричала како јој је стриц, очев полубрат, уочи рата, као млади војник у Сарајеву, смртно настрадао пред рингишпилом, када га је неко нехотице цокулом ударио у слепоочницу – али је у томе спречава то што не би притом била у стању да затаји истину како се он тамо нашао јер је вирио девојкама под сукњу.

Очигледно, писац је овде испитивао и доживљај трагичног: из јунакињине перспективе трагично је само оно што у себи има одређену узвишеност и поетичност, и чисти патос, док све остало, а поготову случајеве из њене породице

и њеног личног живота – иако заиста трагичне – она не види тако јер су ти догађаји праћени, по њеном осећању, баналним и тривијалним околностима. Одлично изабрани детаљ, картонски „прђеуснат, холивудски шармантан момак” са грамофонском плочом, коме се несрећна девојка предаје „смешком пуним поверења”, пластично илуструје њен доживљај стварности и, коначно, битно доприноси карактеризацији њеног лика.

Могло би се рећи чак да по многим елементима сама прича читаоца може подсетити на француски ауторски филм новог таласа, који ће наступити крајем 50-их и током 60-их година: осим већ и у књижевности утврђених промена наративних перспектива, перцепција протагониста, акцента који се пребацује на стање а не на збивање – ту је и атмосфера и утисак бизарности. И, нарочити, готово филмски упечатљив, отворен крај. При свему томе, аутор остаје доследан у стварању „ефекта стварности”<sup>115</sup>: илузији стварности доприноси атмосфера Београда (улице, излози, биоскоп „Козара”, или „Мали Мажестик”, у који заправо одлази шеф главне јунакиње, а не у Академију наука, како је најавио). Овде се први пут јавља и алузија на књижевну сцену, тачније њен критичарски део – што ће, мање или више отворено, остати карактеристично до краја Чолановићевог прозног стваралаштва: исецајући чланак, једна од жена скреће пажњу на критичара Протића, са којим се њен муж упознао у склоништу за време бомбардовања, а који „пише о проблему домаће приповетке” (87). Разуме се, на вишем поетичко-идејном плану, јасно је да Чолановић ликом трагичке јунакиње и њеним ставом о томе шта је вредно приче и причања, иронијски литераризује поетичку парадигму „потпуне истине”, о којој смо већ говорили.

#### 4.2.1.9. „Владалац”

„Владалац” је краћа приповетка чија је радња смештена у библиотеку, са практично једним јединим протагонистом – младићем Борисом, будућим матурантом, заљубљивим, несигурним и амбициозним, „који је истовремено и чезнуо и мрзео да буде објекат свачије пажње” (91). Приповедни поступак је и

---

<sup>115</sup> И аутори француског новог таласа инсистирали су на реализму, паралелно са настојањем да гледаоцу предоче како он гледа филм, а не стварност.

овде исти: фокализација се премешта са наратора на главног јунака, прича је у целини посвећена разоткривању његовог унутарњег стања и, сходно томе, доминантних црта његове личности.

На плану радње, у приповеци се дешава само то да младић у библиотеци стоји у реду за издавање књига, посматра, осећа и мисли, док дијалога готово уопште и нема. Почиње тиме како се он „са полупразним портфолиом, који је немарно држао палцем и кажипрстом за само један угао (чинило му се да то најбоље одговара његовом младићству, јер су балавци обично носили ташне за дршку, а такозвани озбиљнији свет – испод пазуха, 91)” – по шкрипавом паркету, на прстима, креће кроз дворане за читање. Завршава се растварањем портфолија, у који ће младић ставити књигу. У простору између тих двеју тачака смештени су младићева опажања и рефлексije, одломци разговора које са интересовањем слуша и нужни дијалози са библиотекарком. Заплет је заснован на унутарњим а не на спољним манифестацијама, концентрисан је на проблем изневереног очекивања и има два, условно речено, „крака”: први и примарни заснива се на младићевој илузији да га посматра атрактивна девојка која му се допала чим ју је угледао – илузија која ће се распршити кад буде схватио да је она своју пажњу усмерила на двојицу људи, и њихов разговор који је и он, са дивљењем и завишћу до тада слушао, сматрајући његове учеснике за интелектуалце и ерудите; други, секундарни, али за причу веома важан, огледа се у погрешци у вези са нарученим књигама: уместо да се пред њим нађе један од трију наслова које је наручио – *Манон Леско*, *Преко реке и у шуму* и *Нана* – библиотекарка му пружа Макијавелијевог *Владаоца*. Прво разочарање донекле се разблажује другим, када „му се учини да је девојка у блузи боје жуманцета са занимањем задржала поглед на наслову зелене књиге, и да га је преместила и на његов профил” (96). Последњи пасусу описује како је младић, пошто је кришом утврдио како се на италијанском пише Макијавели, исписао наслов дела и име писца на обрасцу, а завршава се, иначе последњим у причи, речима: и „са осећањем слатке надмоћи раствори портфолио” (96). Постигнуто иронично-хуморно значење није лишено и симболичке, идејне дубине: пошто је завладао ситуацијом, младић ће можда овладати и девојчиним осећањима – с обзиром на то да је, како се показало, привлаче образовани мушкарци, и у складу с тим да јој је он много ближи по



годинама од оних чији је разговор помно слушала, и који су већ били напустили библиотеку. Све је то, разуме се, остало да се уобличи у читаочевој рецепцији.

Осим завршног, постоје и други хуморни моменти у причи: у вези са понашањем младића, а онда и у простору око њега. Како је већ поменуто, он на почетку приче хода на прстима да не би узнемирио људе у читаоници, али упркос томе паркет шкрипи, те он, „који је истовремено и чезнуо и мрзео да буде објекат свачије пажње”, неминовно изазива прекорне или радознале погледе (91). Збунивши се пред библиотекарком, он, уместо да каже „узимам”, изговори „враћам”. Пошто с усхићењем угледа девојку, и пошто у наредном тренутку утврди да му она „не само узврати поглед него га и задржа на њему”, „он потражи азил у ономе што се нудило погледу кроз окно на северном зиду” (94). Поступком онеобичавања приказано је шта младић, у пријатно-непријатној својој заљубљивој узбуђености, фокализује: „Пред прозором је, наиме, у чудној некој грозници подрхтавала само једна виљушкаста грана иначе савршено непомичне, још мрке и обнажене липе, и њега на тренутак забави та мистерија” (94). У исто време с олакшањем региструје како „је одлична ствар што му је највећи број бубуљица на левој страни (дакле, оној где стоје ти мушкарци)”, а не на оној која је окренута девојци. Главу помера према полици са енциклопедијским издањима, а крајичком ока лови девојчин поглед и установљује да га она и даље посматра, дивећи се њеној смелости а признајући себи да се он, и поред силне жеље, „на тако што никад неће ни одважити” (94). Међутим, то „није богзна колико крњило од његовог превеликог задовољства” („Згодан сам јој, значи, помисли он, и вртоглаво усхићење поче да га плави”) и он се поново посвети посматрању гране: „Грана која се дотле необјашњиво тресла, наједаред и заувек нестане из правоугаоника слике, као марионета чији су конци случајно испуштени” (94). Но, одмах потом установиће, разуме се, како није на делу никаква мистерија, већ да радници поткресују дрвеће. Списао је вешто, и духовито, писац је успео да уверљиво повеже необично стање јунака са необичним приказом, који је такав само из његове перспективе: чудо које се дешава у његовој души боји зачудношћу и најобичнију радњу из спољњег света. Као што ће открити како је грана нестала, тако ће му постати јасно да му се само чинило како га девојка нетремице посматра

– јер је она само гледала у том правцу, према двојици људи који су се налазили на истој страни на којој је и он стајао.

Занимљивост приповетке додатно још појачава мали омаж Жиду, писцу чија је поетика оставила трага на Чолановићевом списатељском формирању, што ће се очигледније показати већ у његовом првом роману, *Другој ђоловини неба*. Експлицитно, Жид је тема разговора двојице људи који привлачи и младића и девојку. Млађи од њих запита старијег вреди ли књига коју је узео:

„Како да не”, одговори овај. „Довољно је већ знати да ју је написао Жид. Дакле, протестант. То, разуме се, није без значаја, јер је разлика између протестантских и католичких аутора поприлична. Запазили сте можда и сами да протестанти нагињу снажнијем психолошком понирању, и да су у једном слоју песимистични. Што се тиче њихових католичких колега, мора им се признати живљи темперамент, али је исто тако чињеница и то да већина њих клизи по површини” (95).

Старији млађем открива и значење наслова: „Е, то вероватно долази из латинског” [...] „*Palus, paludis*. Бара, мочвара” (96). Јасно је, реч је о Жидовој сотији *Мочваре* (1895), која се данас сматра једним од првих антиромана у француској књижевности. Није без значаја размишљати и о помињању протестантизма и католичанства у вези са Жидом у овој приповеци: Воја Чолановићу је засигурно могао бити познат податак да је католичка црква 1952, годину дана после пишчеве смрти, његове књиге ставила на Листу забрањених књига, тако да се претходни цитат може читати и као индиректна алузија на тај догађај. А на другачији начин (по свему: постмодернистички) Воја Чолановић ће се вратити Жиду и у приповеци „*Non testatum*” (2002).

Имплицитни омаж француском писцу откривамо у уметничкој природи главног јунака и у његовој привржености пријатељу вајару. Веза са уметношћу открива се најпре као веза са уметником: начин на који је библиотекарка закачила кравату подсетиће га да то на потпуно исти начин чини и његов пријатељ Родољуб, да му та машна не смета у раду, али и да му не упада у супу. Кад му у једном тренутку дојади интелектуални разговор јер се пребацује на куповину

„специјалног латинског речника за текстове Корнелија Непота<sup>116</sup>, по багателној цени”, посебно због латинског језика који му је „прошле године, у седмом разреду, задао толико јада” (93), он „утече, поново, у чубурски атеље, куда већ више од две недеље није залазио, и замисли Родољуба како у модрим, гипсом замазаним панталонама одбија длетом тврдоглаво иверје са баснословно тешког пања” (93). Нарочита уметничка, естетичка осетљивост јунака наглашена је девојчиним портретом из његове визуре:

На махагонију с Борисове десне стране уздрхта и замре жућкаст одраз. Борис се окрете и виде крај себе младу самосвесну плавушу, шафранских очију и горње усне лако повучене наврше, као код Реноарових купачица; због на брзину савладаних басамака била је сва зајапурена и задихана, и невелике чврсте груди дизале су се и спуштале под вуненом блузом боје жуманцета у помало ћудљивом, али заносном ритму, попут морске воде у забитној шупљини разлокане стене, а заједно с њима њихала се, као на леном валу, и огрлица с висуљком од кованог бакра.

У наведеном одломку се јасно види не само то да фокализација припада лику а не наратору него и да и дискурс (глас) такође припада њему; да је реч о младићу који, по свему судећи, гаји и извесне списатељске амбиције, те може бити непрестано пише у себи. Ипак, његове године и незрелост уочавају се и у његовом понашању и у његовом језику, који се из књижевног прелива у жаргон: то се види одмах на почетку, у вези са ношењем портфолија, где је поређење са „балавцима” очигледно изведено из његове перспективе, и „његовим речима”. Даље, старији од двојице мушкараца чини му се да је „недолично, исувише фићфирићки утегнут” (92) у свилени мантил. Када схвати да они разговарају о мртвим језицима, помисли: „Марим ја за то колико и за лањски снег”, а касније се, као што смо већ навели, и открива разлог његовог таквог односа. Алонжман<sup>117</sup>, који ће наћи повлашћено место у каснијој Чолановићевој прози, овде се сасвим функционално јавља једном: „[...] ааааа, у томе је, значи ствар” (93), када схвати на кога га је подсетила библиотекаркина машна. Такође, једном се појављује, и то

<sup>116</sup> Римског књижевник и историчара који је живео у првом веку пре нове ере.

<sup>117</sup> Алонжман је језичкостилско средство засновано на звучању језика које се састоји у редукацији фонеме, растављању речи на слоге и сл., чиме се наглашава интонација изговореног, са израженом експресивном функцијом. О томе ће и даље у раду бити више речи.

овде први пут, омиљено реторско питање Чолановићевих јунака: „Што да се заваравам”, пошто примети да је „девојка тумбе преврнула све у овој запарложеној, гробљанској атмосфери”, али, додуше, „бар што се њега тиче”, како сам себи убрзо признаје. И тај израз „гробљанска”, такође припада гласу (језику) јунака, а не наратора: његов идиом превладава када тежњу за боравком у академском свету и очараност библиотеком потпуно засени девојчина појава. Коначно, у тренутку када схвата да је девојка све време поглед упирала у двојицу људи, а не у њега, рећи ће у себи: „Видиш како јој годе те уображене штреберске тикве” (96). Ту (ђачки) жаргон коначно пробија опну стандардног, књижевног језика. Писац тиме достиже највишу градацијску тачку у приказивању тока којим се крећу мисли његовог јунака од тренутка када се девојка појави, а људи чијем се интелекту и ерудицији и он у почетку диви, и не слутећи, постану његови ривали.

„Ефекат стварног” постигнута је овде увођењем детаља ентеријера библиотеке – која са паркетом, намештајем од махагонија, зеленим абажурима лампи на столовима, па и самим страхопоштовањем са којим Чолановићев јунак у њу ступа, може подсетити, на пример, на Библиотеку САНУ у Београду, али та чињеница сама по себи, разуме се, није од било какве важности за структуру и естетску вредност приповетке. Њена вредност садржана је превасходно у самом приповедном поступку: у укрштању перспектива (објективистичке и субјективистичке), у померању тежишта са догађаја на доживљај, у богатству језичког израза и постизању хуморног и благо иронијског ефекта.

#### 4.2.1.10. „Ванчулни опажај”

У чеховљевски краткој и збијеној приповеци „Ванчулни опажај”, исприповеданој у првом лицу (са хомодијагетичким, интрадијегетичким наратором), чији је заплет до крајности једноставан, постоје два мотивска елемента веома важна за Чолановићеву поетику, оба везана за природу главног јунака: његов специфични доживљај језика, јер је наклоњен књижевности, и његова увереност да поседује извесну несвакидашњу способност предосећања и предвиђања будућих догађаја, која ће га (за разлику од дотадашњег његовог искуства, али и од сличних ситуација јунака у осталој Чолановићевој прози),

заправо изневерити. Наиме, главни јунак је уверен да има одређене телепатске способности („на коме ми је многи завидео”) и да је непогрешиво могао да осети „на даљину онога ко му долази у сусрет” (100):

Дешавало ми се често, као и сад, да у читању заплем, нађем на нешто тобоже мутно и неразумљиво, па се вратим неколико редова или чак и пола стране уназад ради „заплета”, али се сваки пут покаже да је напор узалудан, јер није крив текст, него та проклета моја способност да осетим на даљину онога ко ми долази у сусрет. Догађало ми се то и на улици. Застанем пред излогом, загледам се у музикалије или кожну галантерију, а неко ми изиђе пред очи. Онда наставим пут, и иза првог угла налетим на тог неког (100).

Највећи успех у таквој врсти доживљаја он сматра онај који је био плод „љубавног надахнућа”: када је, летујући са друштвом на Рабу, најпре осетио а онда се у то и уверио, да је на острву и његова девојка Рајка. Међутим, она коју он у мислима назива „моја једина права драгана” ускоро га је напустила и он о њој више није знао ништа.

Наиме, читајући књигу, главни јунак застаје пред једном реченицом чији му се смисао губи. Читалац (поготову онај који ужива у самом језику) може бити тиме веома заинтригиран, и посебно озарен необичним почетком приповетке у ком му се из перспективе протагонисте на упечатљив начин дочарава „мука с речима” и што се продужава скоро до њене половине. Шта је томе узрок, открива му сам јунак: „Неко је прешао праг капије у нашем степеништу управо у моменту кад сам наишао на ону фамозну реченицу, и због тог ненајављеног госта смисао њен је и остао забрављен” (99).

Више захваљујући „флуиду”, „зрачењу које је пристизало са степеништа” него по логици ствари, он закључује да је потенцијални гост његов одскорашњи пријатељ Сениша, чије му друштво већ дуже време не прија, јер му овај већ две године „додијава својом претераном наклоношћу” – „у друштву с осталима кротак, нечујан и поводљив”, а са њим „дозлабога разметљив, бучан и арогантан”, увек спреман да му противречи, али се од њега не одваја (101). Са таквим уверењем о непожељној посети он не отвара врата и после неколико пута поновљених звоњења. Међутим, кад је већ проценио да су кораци посетиоца

довољно одмакли, приближава се прозорчету, кроз који најпре угледа како је низ степенице „еластичним ходом силазила витка бринета у униформи стјуардесе” и, пошто се при заокрету показала лицем – „с болом и кајањем” утврди како је то била Рајка, његова „једина права драгана” (102).

Тиме се приповетка завршава, а читаоцу се може десити и да зачује припев из Поове поеме *Гавран*: „никад више”. И да, евентуално, повеже далеки одјек атмосфере поеме о мртвој драгој – усамљеног јунака коме се током читања јавља необична сензација, односно да тај мотив повеже и са оним који је и Лаза Костић у песми „Спомен на Руварца” увео у иронично-хуморном кључу. С том разликом што код Чолановића изненадног посетиоца не призива оно што његов јунак налази у тексту (као код Поа и Костића) него његова специфична способност да осети нечији надолазак – и потпуно га дезоријентише у тексту укидајући му притом сваки смисао. Јунак се овде најпре суочава са неочекиваним поремећајем значења и смисла у свом читању текста, а онда и са сопственим бесмисленим чином.

У тој једноставној схеми – јунак прекида читање књиге јер „предосећа” кораке ненајављеног посетиоца – не отвара врата јер мисли да је пред њима његов досадни и наметљиви пријатељ – пошто кораци одмакну, проверава ко је то био јер мисли да је опасност прошла – установљује да то, можда неповратно, одлази његова „једина права драгана”. Банални догађај поприма трагичку димензију због трагичке грешке јунака: превише самоуверен у то да може осетити присуство људи које познаје и пре но што ће се они стварно појавити – он фатално грешу у ситуацији која је за њега од суштинске важности. Разуме се, можемо се запитати чиме је то у приповеци, са становишта мотивације и аргументације, оправдано. Осим оног што је познато из психологије људског понашања – да често не видимо оно што нам је најближе и да превиђамо оно што је за остварење наше личне среће најпотребније, одговор налазимо у неколико детаља пажљиво а дискретно распоређених у причи. Да је главни јунак реконвалесцент, да су му недавно оперисали крајнике, сазнајемо на почетку по томе што помиње пецкави свраб на „незараслим ожиљцима изрезаних крајника” и што пије млаки чај од камилице. Та недавна хируршка интервенција и његово ровито стање може бити један од разлога за то што га је пословични осећај изневерио. Уместо да се препусти свом

осећају, он пребира по мислима ко би могао бити тај чији долазак очекује, и методом елиминације долази до свог на силу пријатеља. Ту, опет, искрсава слика његовог самотничког бивствовања. Из јунаковог кратког (само)преслишавања читалац сазнаје нешто више о његовом породичном и друштвеном животу: да му је мајка у Новом Саду јер се очекује порођај његове старије сестре, да су му рођаци престари и да се на његов пети спрат углавном пењу једном годишње, што готово да важи и за његову „садашњу пријатељицу” Ксенију, с којом одржава односе тек да се не „осећа пустињаком”. Закључивши да то може бити само непожељни пријатељ, одлучи да направи „преседан” и да му не отвори врата. Пошто по стану посакрива све што би могла да ода његово присуство, умота се у ћебе и притаји, али „с највећом неугодношћу” помисли како пријатељ сигурно зна да је он ту – јер „зна да седам дана после операције, нарочито по оваквом времену, нико паметан не иде у скитњу” (102). Потом се јавља подужи дигресивни коментар, смештен у заграду, који ће касније постати једно од карактеристичних обележја Чолановићеве прозе – у ком се главни јунак интроспективно прекорева због свог чина, бранећи се од осећања које је стало да га дави „као гуја Лаоокона” (102): да је он „тај који је учинио подлост отказавши на тако недоличан начин гостопримство, свеједно каквом, пријатељу” (102). Додуше, прво му се јавио импулс да му одмах отвори, али пошто је том импулсу одолео – изгубио је и шансу да то накнадно учини, а јаз између њих двојице повећавао се са сваким следећим тренутком пријатељевог чекања и његове „ружне притајености”. Тиме је психолошки уверљиво приказан јунаков самопрекор и његово племенито жаљење: „[...] осећао сам да се, против моје воље, не само све више туђимо него и нужно претварамо у праве душмане.)” (102). Постаје очигледно да је главни јунак човек свести и савести, са осећањем части и племенитих побуда – и да су управо те особине „призвале” нежељеног посетиоца и превариле његов осећај: у дубини душе осећајући се кривим што ће морати да одбије тог човека, он је на неки начин постао жртва своје уобразиље у којој се то одбијање и остварује.

На крају, тек узгред, док се пита ко би могла бити девојка у униформи стјуардесе, открива се још један податак из предисторије главног јунака: да је, највероватније, припадао ваздухопловству: „У цивилном ваздухопловству нисам

познавао ниједно женско створење” (102), што је опет један од оних (имплицитних) елемената пишчеве аутобиографије.

Посебно је у приповеци сугестиван њен први део, са маестралним пасажима у којима се, посредством синестезије и тропа, дочарава јунаков покушај да продре у смисао реченице *Вода је доирирала скоро до руба*. Та реченица коју он тачно анализира („сасвим једноставна, ненакићена, слободна од уметака и метафора” 97) опире се његовом разумевању, па и свака од шест речи посебно: „Као шкољке које клештима ваља отворати, а које те обично изненаде јаловим зевом” (97). Као у каквом надреалистичком сну, његова борба поприма различите облике:

Овог пута ми се учини да прилаз брани неко ко у реченици лежи полеђушке и бесно млатара ногама. Оканих се ћорава посла. Погледом обгрлих речи, шаљивцијски завирих под сваку од њих, развукох их у хармонику, и као удварач дотакох образом. Оне најежише крљушти од слова, и ја устукнух. (97)

Речи овде нису испражњене од значења, него су херметички затвориле то своје значење пред јунаком приче. Он накратко одустаје, и пали радио:

По свему судећи, оно што се с њима дешавало било је толико натруњено важношћу да сам одмах рекао себи: највећа је глупост ако мислиш да ће ти радио бити од икакве вајде. На порођајне грчеве подсећало је то што их сналази; те речи су се преда мном живим стврдњавале, претварале у нешто чему је било могућно одредити и боју, и мирис, и звук, и могао сам их откидати једну по једну, као једра или побуђавела зрна, бацати их под сто, и газити. [98]

Након те синестезијске најаве, у следећој етапи „битке за смисао” јунак реши да речи „добро погледа”, те оне у њему изазивају низ синестезијских представа:

Прва је упадљиво личила на плитку посуду од кобалта, по чијем се глатком дну, попут тек просутог јајета, клизала сунчана лоптица. Друга је деловала као подмукли срп чајног листића. Трећа није подсећала ни на шта одређено; шупља и цеваста, имала је целом дужином нешто налик на отворе или дугмад, те је истовремено могла бити и свирала и кожна удлага на шнирање. Четврта је личила на лабуда, пета на оковани ловачки рог, а шеста на инфрацрвену сијалицу. Опипах их прстима да се уверим, и трећа од њих ме скоро избежуми својом



дволичношћу, те пожелех да је сломим преко колена, и заврљачим са мансарде.  
[98]

Рембоовски инвентивно, али истовремено хуморно и пародијски, ту се на најбољи начин литераризује феномен синестетичке метафоризације. Потом главни јунак накратко посумња у то да је све са њим у реду, али сасвим озбиљно закључује да су у питању „обешењаклуци” са тих шест речи, те чврсто реши да им доскочи. Ту је писац прибегао решењу које ће до краја остати карактеристика његове прозе: употреби алузивног коментара, неретко иронијско-хуморног: „Ја ћу их сопственим рукама подавити, дохватићу сваку понаособ, и као наш предак из суве дреновине, исцедићу из њих ту капљицу љубоморно засужњеног смисла” (98).

Градацијски компонована „мука с речима” своју кулминацију достиже у комичкој одлуци јунака да их „преврће”, од чега би требало да им се „смучи”, па ће „морати да се покажу”:

Те посуду од кобалта замених са инфрацрвеном сијалицом, чајни листић преместих тамо где је дотад био ловачки рог, а лабуду допустих да отплива на место свирале или удлаге. И прочитах: *Руба до скоро гоџирала је вога*. Глупости! Значење је истајало тврдоглаво запретено под хумчицом успремештаних ствари. Направио сам још неколико комбинација, покушао да се испомогнем контекстом, схватио да је посреди неки бродолом, али шта је баш та реченица са својих шест речи значила, то је, изгледа, требало да остане нераспечаћена тајна (99).

Читалац се може запитати због чега се толико простора у иначе краткој приповеци посвећује једној јединој реченици и јунаковим покушајима да одгонетне њен смисао, који је тако јасан да јаснији не може бити. Који је мотив за крајње необично понашање јунака? Ваљда писцу није било стало само до језичке егзибиције и екстраваганције? Јер, ван оног каснијег објашњења у причи како је „због тог ненајављеног госта смисао њен и остао забрављен” – остаје бар још једно питање, и то у вези са избором реченице. Зашто је писац употребио баш ту реченицу, а не неку другу? Да ли је уопште важно која је реченица у питању, ако се њен смисао мути и замагљује само у одређеним околностима у којима се налази њен читалац – у овом случају јунак приповетке кога спољашњи чулни

утисци ремете и померају фокус његове рецепције? Судећи по томе колико у Чолановићевој целокупној прози има загонетки, односно својеврсних литерарних ребуса, склони смо да и поменутој реченици приступимо са потребом да одгонетнемо њену семантичку и структурну позицију. И то нам се сада чини прилично једноставним, пошто смо се, између осталог, на крају запитали и о томе зашто се главни јунак опоравља баш од операције крајника, а не од нечега другог. У каквој је то вези са смислом реченице *Вода је доирирала скоро до руба*? Ево могућег одговора: враћајући се на почетак приповетке, можемо запазити коментар главног јунака да је ту реченицу прочитао „ждрелом”, а не „вијугама”, и зато му је нејасна; то што ју је ждрелом прочитао постаје јасно када схватимо шта значи „пецкави свраб на незараслим ожиљцима изрезаних крајника” – главни јунак је жедан, па зато „чита” ждрелом, а пошто се у његовој (постоперативној) ситуацији никако не препоручује вода, „вијуге” заправо одбијају да продру у њен смисао, како би га сачувале од искушења. На сличан начин можемо да повежемо још два елемента, кључна за структуру саме приче: најпре, мотив посете – јунакову одлуку да не прими посету пријатеља можемо довести у везу са медицинским препорукама лекара да после поменуте операције треба избегавати посете; и, на крају крајева, ту је и бродолом – бродолом као контекст у коме се појављује реченица *Вода је доирирала скоро до руба*, и, метафорички, својеврсни животни бродолом који сналази јунака пошто схвата чију је посету, заправо, одбио.

Воја Чолановић је неспорно писац који се у прози одликује вештином руковања несвакидашњим, подједнако литерарним колико и језичким, и експериментима и решењима, лудистичким поступцима и перформансима, те не би било изненађујуће ни то о чему говори наша претпоставка – да је и приповетка „Ванчулни опажај” изникла из, рецимо, основне пишчеве замисли да се на литерарно узбудљив и идејно-семантички комплексан начин исприповеда прича о јунаку који, после операције крајника, жедан и усамљен борави у својој соби, принуђен да апстинира и кад је вода, и кад су посетиоци у питању.

Топографски је и ова прича смештена у препознатљиви Београд: јунаков стан је негде у близини Главне поште, јер он из себе може да види како је сунчев залазак „упалио” један од њених највиших прозора, „и још нешто, можда такође стакло, негде на Звездари” (99). Повезивање са реалним светом и актуелним

временом, као и увек у Чолановићевој прози, овде се остварује посредством онога што јунак слуша преко свог радија „Тесла”: „хермафродитски глас” Луиса Маријана; дакле чувеног француског тенора шпанског порекла који је светску славу почео да стиче после Другог светског рата да би педесетих година достигао њен врхунац.

И на крају, поменимо само још једну ситуацију која илуструје појаву и каснији обичај писца да у својој прози понавља извесне теме, мотиве, јунаке и ситуације. Реч је, наиме, о сцени у којој главни јунак одлази „до огледала, тачније до последњег преосталог саставног дела некадашње трокрилне психе који, обешен о зид каишем од пицаме, изврсно служи” и ту почиње да цеди митесере, који „нанизани у полукругу испод десног ока, само нагрђују ионако нелеп подочњак” (98). Варијацију сцене огледања у „трокрилној психи” касније ћемо наћи у роману *Лавовски гео ничеџа*.

#### 4.2.1.11...„Море података”

Претпоследња приповетка, „Море података”, више него троструко дужа од свих осталих у збирци, на више од тридесет страна описује пут главног јунака Огњена Васића из Париза, преко Марсеја, бродом, до Корзике и Ајачија, његову намеру да први пут посети гроб своје мајке, коју је као и многе српске избеглице ту затекла смрт од шпанске грознице, и његов неуспех у покушају да ту жељу и оствари. Наративни елементи погодују и ширем, романескном уобличавању, а сасвим су применљиви као надасве занимљив предлог за филмску екранизацију.

После прве реченице, којом се, као што је то чест случај у Чолановићевој прози, главни јунак оглашава – јасно је да нарација припада екстрадијегетичком, хетеродијегетичком наратору, који приповеда о деловању јунака, али има ту моћ да понире у његово свесно и несвесно и да то, „изнутра”, приказује. Дакле, прва јунакова реченица у форми реторског питања саопштава његово самопрекоровање што на пут бродом креће у лакој гардероби, примереној летњој врућини али не и ноћној морској пловидби са повратном картом четвртог разреда која подразумева боравак на палуби, при којем се може само стајати или седети на даскама. Та

околност мотивише даље понашање јунака – испрва невољно, он ће ипак прихватити понуђени џемпер старијег Француза који путује са женом, те ће с њим ступити и у отворен и срдачан разговор, иако тај човек испрва у њему изазива негативне асоцијације. Из реплика које размењују читалац сазнаје јунаково име, занимање, порекло, разлог боравка у Француској, циљ путовања, његову породичну историју, као и околности под којима је само путовање омогућено – те и о његовој неумереној потреби да отворено прича о себи, макар и потпуном странцу, и упркос „помало паничарском упозорењу” пријатеља Француза да се „успут никоме не поверава”. Наиме, сазнаје се како је он, „Југословен”, очигледно успешан у области радиоастрономије, тренутно на стипендијском боравку у Француској, у којој је и рођен 1915, у Ајачију, где се непосредно пре тога искрцао брод са српским избеглицама. У краткој аналепси читалац тако сазнаје да су му родитељи били учитељи у неком македонском селу, те да су се по избијању Првог светског рата, пред бугарском опасношћу, најпре упутили ка Водену, а онда стигли и у Солун, где су их савезници „потрпали на транспортне бродове и послали преко мора” (111) – неком грешком при томе раздвојивши мајку у другом стању и оца. Отац је страдао у торпедованом броду, а мајка – после три године преданог и пожртвованог рада на смештају, образовању и културном животу избеглица, као и неговању болесника – умире од шпанске грознице, која те, 1918, просто десеткује српске избеглице. После потписивања примирја, четворогодишњи дечак се са тетком враћа у Југославију. Сада му се први пут указала прилика да оде на мајчин гроб и посети место у ком се родио и провео прве године детињства. Ипак, успева некако да задржи за себе како му је у томе помогао колега Француз, „израдивши му мало одсуство”, и путовање „о трошку установе”.

По приспећу у Ајачио, он најпре одлази у кафе, где сазнаје како да стигне до гробља, те се упути тамо успут трпећи несносну врућину, и после скоро сат времена пешачења уђе у гробљански простор, разговара са чуваром који управо клеше нешто на једном споменику, сазнаје да ту нема хартија које би му помогле да лакше нађе мајчин гроб, и после краћег натезања, ипак од чувара измоли какву-такву помоћ да му овај покаже бар део гробља где би то могло бити – с обзиром на то да је на њему било више парцела са „српским” и „југословенским”

именима, из Првог и из Другог светског рата. Иако је од своје тетке носио не само прецизан опис места где се налазио споменик него и фотографију, и поред помног тражења, мајчин гроб није нашао. Ништа од тога, осим што је, угледавши да је на једном месту споменик изваљен и уклоњен, са извесном надом помислио да није баш то мајчин гроб, а онај камен који је чувар клесао – споменик који је њој припадао. Но, не желећи да то и проверава, сажаливши се на клесарево сиромаштво, одлази у општину да би у тамошњим списковима барем нашао некаквог трага о томе. И, како би већ читалац наслућивао, ни такво његово настојање не даје резултате:

Ако је на гробљу још и било крстача са српским именима, овде Огњен не нађе ни најблеђег трага о заборављеном збегу. Никаквог сведочанства да се ту родио, да је ту са својом обогаљеном породицом провео пуне четири године живота, да је у том истом граду оставио мајку. У делићу тренутка учини му се да му неко пориче и саму садашњу стварност, направљену, као и код других ваљда, од три четвртине јучерашњег и једне четвртине сутрашњег. А шта ако је читава та моја наводна историја само измишљотина нечијег оболелог ума, запита се он пренеражено, заклапајући последњу свеску годишта 1918. Шта ако је посреди тек принудна шарена лажа несрећне тетке Стане, и ако ми никад нисмо ни били на Корзици? Ох, како је све то глупо, глупо, глупо (128).

Са таквом мишљу, о обесмишљењу свега у шта је веровао предузимајући то своје путовање, а пре но што ће се укрцати на брод „Луј Пастер“, којим је и допутовао, главни јунак ће време од неколико сати до поласка утрошити на обилажење споменика подигнутих у Наполеонову част. Нижу се тако, пред њим, датуми, места и догађаји из императоровог живота, али и из живота његове породице, те ликови браће и свега што је на ма који начин било везано за великог војсковођу, а као својеврсни контрапункт егзистенцијалној ситуацији јунака приповетке, пред њим се отвара и Наполеонова родна кућа: он виде и „собу у којој се збио срећни догађај, постељу на којој је будући император као дечак спавао, и камин крај кога се у зимске вечери грејао” (129). У тренутку када га буде засуо облак прашине од проласка уличног ваљка, помислиће:

Мајко моја, зачуди се он, шта сам све сазнао о том човеку! Какво непресушно море неважних и важних датума, података и анегдота! И то за цигло четири сата!

Њега запањи колико је све та грађа отпорна на пропадање, и он са стрепњом помисли како се његов грчевити, очајнички покушај да унесе бар мало светлости у свој мутни почетак, потпуно и занавек изјаловио. (130)

Ту читаоцу постаје јасно одакле је „извучен” наслов приповетке „Море података”, али добија и прилику да се, уколико већ то није учинио, запита о његовом метафоричком значењу. Но, очигледно је: Чолановићев јунак се не пореди с Раскољниковим Наполеоном Достојевског, нити је то, како се поуздано чини, ни била пишчева интенција. После тога ће он још само свог јунака сусрести са дечаком који за новац ножним палцем по црвеној прашини црта Наполеона „у каквој год пози желите”, потом и са женом човека који му је на палуби, на почетку путовања, уступио свој џемпер – која му на његово питање где јој је супруг, кријући очи тамним наочарима, не одговара – а на самом крају, са морнаром у чијој се кабини, за извесну новчану надокнаду, враћа путем којим је и дошао. Сместивши га, коначно, у удобну постељу, препустиће му, као што је то учинио с првом, и последњу реченицу:

Од спокојства које је остало далеко негде иза њега, и спокојства, оног будућег, које још није умео честито ни да наслути, он зајеле да састави једну непрекинуту, чисту, белу и глатку површину. А што се тиче оног дечака, помисли он, могао сам га баш пустити да штогод нацрта. (133)

Дакле, Чолановићев јунак *спокојно* завршава своје мучно путовање и узалудно трагање. Или, тачније: спокојство – прошло и будуће – накратко прекинуто неуспешним походом у породичну и личну прошлост, он жели да састави тако да добије – не само чисту, белу и глатку, него и *непрекинуту* површину. О томе да ће највероватније и успети у својој намери, читаоцу може уверљиво да сугерише и последња, његова, реченица, поготову ако је упореди са првом, на почетку приповетке: забринут због студеног ветра, главни јунак се испрва пита шта му би да крене тако лако одевен на путовање бродом; на крају, добро ушушкан у морнарској кабини, пошто зажели спокојство, своје мисли задржава на дечаку коме је дао новац, али му због журбе, није допустио да нешто и нацрта.

На крају крајева, читалац се обавезно мора запитати о каквом је ту јунаку реч, и који су то још елементи од којих је, осим основног деловања у заплету приче, саздан његов лик; тачније: чиме је писац мотивисао овакав расплет у својој причи. Ако се саберу, ти елементи, дисперзивно распоређени у тексту, дају пажљиво грађену слику. Да највероватније има близу четрдесет година, можемо да закључимо из кратке аналепсе на почетку: усред пријатне атмосфере уз Албинонијев „Адађо за гудаче и оргуље” у стану тетке његовог пријатеља Жан-Мишела у Марсеју, та гостољубива Францускиња га је „засула дрвљем и камењем” кад је рекао да „дели Мандес-Франсово уверење да се частан мир у Индокини може постићи већ до уторка” (103) – што значи да је радња приповетке највероватније смештена у годину 1954, пре него што ће се завршити Француско-индокинески рат (или Први индокинески рат, 1946–1954). Он дели „уверење” чувеног политичара Пјера Мандеса-Франса, француског премијера од 1954. до 1955, чија је влада имала подршку Комунистичке партије, и који се залагао за окончање рата, што му је и успело после Женевске конференције, 1954. За то да је, дакле, левичар потврду налазимо и касније, на броду, док разговара са старим Французом о пушењу, и у мислима се присећа свог страха када су агенти дошли да га хапсе због учешћа у скојевском покрету – а он се, више него од хапшења, уплашио теткине реакције, јер су приликом претреса из књиге испале и сакривене цигарете. Да је прилично отворен и наивно непромишљен, али и свестан те своје особине, говори његов самопрекор: „Далеко ће ме одвести та малолетничка страст за исповедањем” (115). Овде се можемо сетити да исту особину поседује и јунак из приповетке „Бријање”. Страстан пушач<sup>118</sup>, помало је и нервозан и раздражљив, што се у приповеци илуструје на неколико места: док се смрзава на палуби брода, љут на себе што је више мислио о Мандес-Франсовом решењу него о стварима неопходним за путовање, нервирају га путници, који га подсећају на „свилене бубе” док се смештају у своје вреће за спавање. Он би им радо распорио вреће:

[...] да се унесе спокојним њиховим станарима, и да им постави осам хиљада дрских питања. Да утврди са колико откуцаја у минути шмркће њихово срце, да сазна да ли су поводљиви и пате ли од самоће, и колико франака дневно троше на

---

<sup>118</sup> Као и већина Чолановићевих ликова, за разлику од писца, који никада није пушио.

насушни црњак и буђави камамбер. Да провери знају ли да је Бао Дај апатичан и да тренутно утуцава време рулетом на Азурној обали, и да проникне уочавају ли икакав заједнички именитељ код избеглиштва и шпанске грознице. (104–105)

Необавештеном или недовољно концентрисаном читаоцу се његова толика нетрпељивост према путницима може учинити претераном, поготову ако му поменуто име Мендес-Франсоа, или оно које ће уследити, Бао Дај, ништа не говоре. Међутим, ако знамо да је укрцавању претходила расправа у којој је „засут дрвљем и камењем” јер, очигледно, подржава левичарске ставове о повлачењу француских војника из Индокине, а да је Бао Дај бивши вијетнамски цар, формални владар под француском колонијалном управом, шеф владе у Сајгону за време Индокинеског рата – постаје јасно да јунак у својим сапутницима види представнике управо те Француске, колонијалне, која ратује у Индокини.

Касније ће му се слично осећање јавити у разговору са ресторатером, на острву. Срдачан у почетку, Француз му с поносом саветује да обиђе споменике Наполеону, и да посебно обрати пажњу на то „с каквом лакоћом и отменошћу наш цар држи у руци Земљину лопту. Као да је мехур од сапунице” (120). Овде је јасна нараторова алузија на Чаплинов филм *Велики диктатор*, али је он препушта само читаоцу, не и јунаку. Када сазна одакле овај долази и с којим разлогом, стари Француз истиче француске заслуге у збрињавању српских избеглица, и неумерено се расприча, што јунака почиње да вређа:

Снисходљиву ноту у старчевом држању постепено истисну разметљивост; он је сад, нема спора, ликовео јер му се дало да испољи надмоћ у односу на једног странца, те је незадрживо глагољао, дозивајући из давно минулих времена тричаве подробности које су више прљале но доказивале великодушан савезнички чин (121).

У општини, пре него што ће са службеником прегледати све књиге рођених и умрлих, уписаће се у „нешто као књигу утисака”: ћирилицом. И ту се може поставити питање од каквог је то значаја за његов лик: зашто је писцу било потребно да то истакне: „И Огњен стави свој потпис, ћирилицом [...] (128)” Због чега другог него да истакне своје српско порекло, иако се старцу на броду представио као „Југословен”: то можемо разумети као његову емоционалну везу



са српским избеглиштвом 1915, са мајком, са натписима на српским гробовима које је управо посетио.

Посебан испрекидани низ детаља сведочи о физичком изгледу протагонисте, и то из његовог угла, и као стални елемент у Чолановићевој стратегији портретисања сопствених јунака: пошто на броду у тренутку угледа беле старчеве ноге, он ће за себе прокоментарисати: „баш добро што сам тамнопут, и маљав” (105). Но, много важније од тога јесте његово здравствено стање: по свему судећи, највероватније је боловао од туберкулозе: „Септембра месеца, помисли он, навршиће се тек две године како сам престао да примам ваздух. Можда је непромишљено што сам се у ово доба године и са оваквим плућима одлучио за путовање на Корзику” (105). Лик старог Француза на броду подсетиће га на хематолога, коме, уморан и сањив, неће моћи испрва да се сети имена, али ће, утонувши у кошмарни сан, угледати крагујевачког доктора Милеуснића како му вади крв, наноси је на плочицу, говори му о „организованим скупинама хелија”, и пита га како се зове. Пошто му он одговара са „Шта Се То Вас Тиче” (107–108), доктор то име и уписује. Много година касније, у роману *Ога мањем злу*, Чолановићев јунак ће сопствено име, такође у сну, изговорити као: „Умрећете Ускоро”, по истом принципу наративног „хипносног” онеобичавања, а са понирањем у психолошко стање јунака.

Однос према жени је и овде комплексан: јунак гаји нежно осећање и сећање на мајчину сестру, која му је заменила родитеље; на девојку помишља тек узгред – први и једини пут док пише разгледнице, из чега се назире њихов нестабилни однос: није га испратила кад је полазио за Француску, што, признаје, не би ни он учинио да је било обрнуто, и пита се да ли ће тих пет-шест речи допрети до ње („Кад би само допрло.”, 121).

Као што ће то бити случај и у потоњој прози, посебно романима, време у ком се дешава прича је датирано, али само дан и месец (18. јул), и то тако да читаоцу може лако и да промакне, док је година, како смо показали, нешто на шта се читаоцу индиректно указује, и о чему он може да закључи само на основу експлицираних догађаја. И на крају, Огњен Васић је једини лик поред лика Југа Стајића који ће се, додуше у мањој мери, поновити у приповедној прози Воје Чолановића. Он је главни лик и у приповеци „Шапат истих разлика”, у којој се у

краћој аналепси сажето извештава о његовом искуству описаном у приповеци „Море података”.

#### 4.2.1.12. „Excelsior”

Последња приповетка у збирци носи наслов „Excelsior”, по чувеној песми америчког песника Хенрија Вордсворта Лонгфелоуа, чија је претпоследња строфа, у изворном облику, узета као мото. У Чолановићевом преводу, датом у фусноти, ти стихови гласе: „Путника неког завејаног већ, / Пронађе псето верно: / Смрзнутом шаком стезао је још / Тај стег са поруком чудном: / Ексцелзиор!” (134). Преузети наслов, подсетимо се, потиче из латинске фразе која се обично преводи као „све више”, али у Лонгфелоуовој песми егзистира без превода, као неразумљива реч из туђег језика коју, исписану на стегу, један младић носи упорно се пењући све више и више уз неки алпски врх – где ће, иако упозораван и заустављан од житеља алпског села и монаха – на крају и наћи смрт. О томе говори последња строфа, поента песме, у којој ће, беживотан али леп, лежати несрећни младић, док ће са неба, као падајућа звезда, допирати глас: *Ексцелзиор*.<sup>119</sup> Тематска и симболичка веза између та два текста, песме и приповетке, успостављена је тако што је Чолановић, интертекстуално, повезао ликове младића и њихову незаустављиву тежњу, која је, и то у дословном смислу, усмерена ка висинама. Наиме, и за Чолановићевог јунака ће се та тежња, да буде ваздухопловни стрелац, кобно завршити још на испиту, провери физичких способности. Посредством екстрадијегетичког, хетеродијегетичког наратора, чија се фокализација, у већ утврђеној приповедној стратегији, знатним делом преноси на јунака, психолошки маестрално дочарано је његово психо-физичко стање од тренутка силаска са центрифугалне столице. Те телесне и менталне сензације, налик кошмару, или „растројству свих чула”, сабирају све чулне утиске из амбуланте, и, преко мириса петунија, прустовски евоцирају догађај из детињства,

---

<sup>119</sup> There in the twilight cold and gray,  
Lifeless, but beautiful, he lay,  
And from the sky, serene and far,  
A voice fell like a falling star,  
Excelsior!

када је као дечак од десетак година пожелео да се вози на рингишпили, за шта је, у недостатку новца, пристао да заједно са групцом дечака, на тавану, покреће механизам вртешке. Давни догађај са тренутним стањем јунака, међутим, повезан је, пре свега, преко доживљеног неуспеха: као што ће својевремено, изгубивши сву физичку снагу, а притом и вољу, напустити мукотрпно окретање вртешке – тако ће његово тело отказати после силаска са центрифугалне столице:

„Функционални шок”, рече лекарев обазриво снижен глас. „Мора да је доживео какав ужас”.

Пљувачка му је у танком млазу отицала преко образа и уливала се у малу локву на отоману; овлажена пљувачком, мушема је била сасвим црвена.

У амбуланти се све више осећало на отужне петуније. (140)

Приповетка „Excelsior” је структурно сложена: у њој се вишеструко смењују prizora из два временска тока – из садашњости догађаја који се тематизује, и из прошлости, односно емоционалног сећања асоцијативно повезаног преко чула мириса са искуством неуспеха и неостварене жеље. Наиме, мирис петунија функционише и као лајтмотив и као чулна сензација-мост што спаја два времена и два простора, два догађаја, уливајући их у истоветно егзистенцијално искуство.

Већ смо приметили да Чолановић своје приповетке на карактеристичан начин и започиње и завршава: почетак је најчешће означен неком мишљу или наглас изговореном реченицом јунака, а понекад и његовим одређеним физичким положајем, позом; завршетак је по правилу отворен, без атрибута типичних за заокружене, до краја уобличене повести о јунаку и догађају/доживљају који се фикционализује. Такав наративни поступак може се упоредити са филмском траком чији су крајеви исечени – па се тако „пред очима” читаоца одвија, краћи или дужи, сегмент приче чији почетак и крај он може само да претпостави – односно да ре-конструише претходно и да конструише потоње – на основу оног јединог исечка који се налази пред њим. Према томе, Чолановићева приповетка делује више као наставак нечега што већ извесно време траје и што не знамо поуздано на који ће се начин завршити. Осим тога, почетак *in medias res*, после

ког наступа враћање на претходне догађаје, као типичан пример анахроније (односно овде аналепсе/флешбека), толико карактеристичан за Чолановићев приповедачки поступак – има и, рекли бисмо, функцију *онеобичавања*, како би читаоца привукао, заинтригирао и, коначно, олакшао му *урањање* у текст.

Но, погледајмо сâм почетак приповетке о којој говоримо:

Положај надасве глуп. Са прстима до крви заривеним у потколоне јаме, седео је пресамићен надвоје и очним дупљама притискивао чашице на сопственим коленима. Тако некако, претпостављао је Данко, вероватно изгледа плод у мајчиној утроби. Обрћући се око замишљене усправне осе, која му је пролазила кроз тртичне пршљенове, имао је осећај као да му се лобања насилно проширује, и да ће, ако икад устане са те одвратне столице, устати као једна од малих главатих наказа са Веласкезових слика. (134)

Почетак је, као што то најчешће и бива у Чолановићевој прози, загонетан. Одговор на потенцијална читаочева питања о томе шта се заправо дешава са главним јунаком открива се тек у другом пасусу, где се описује како „неиспавани рошави водник уклони ногу са педала и центрифугална столица се у месту заустави” (134). Постаје јасно да је јунак на некаквом испиту, да је највероватније реч о провери центра за равнотежу – јер треба да, по силаску са столице, дође до врата, притисне кваку и отвори их. Да је реч о испиту за ваздухопловне стрелце, сазнаје се тек на петој (од шест и по страна), а све друго што испуњава тај међупростор концентрисано је на оно што се дешава у јунаковој свести:

Опруга нека унутрашња препуче. Загаситожути свет одену се бојом усирене крви. [...]

На тамноруменом платну Данкових спуштених очних капака сумануто је колало туце сребрних линија. Секле су се, преплитале и опет саме од себе расподеле. Могао је лако стати на крај тој ружној игри. Могао је просто отворити очи и све би нестало. Да је имао макар малчице храбрости. Али он то не учини чак ни кад зачу како ниско преко амбуланте прелећу бомбардери и како окна на прозорима зује као бумбари. Према Валпову, само што помисли утрнуло, лете према Валпову и Доњем Михољцу. Више није знао ни да ли им завиди. (135)

На основу наведеног пасуса постаје јасно да се радња приповетке дешава за време рата, и то највероватније у последњим борбеним дејствима авијације, са којом је очигледно главни јунак повезан преко жеље да у тим борбама и сам учествује. Као и у осталим приповеткама из збирке, релевантне „фактографске чињенице” о протагонисти дисперзивно су разасуте у тексту, док је доминантна линија његово стање, расположење, осећања, неретко „подржана” сновима и аналепсама (флешбековима) – чиме се оставља онај драгоцен рецепцијски простор за читаоца и његову накнадну реконструкцију лика.

Мотив удвајања лика, који ћемо налазити и у Чолановићевој каснијој прози, овде се први пут јавља. Флешбек јунака снажно је подстакнут мирисом петунија, како смо установили, и он јунака преноси у прошлост, у башту извесног машиновође Королије. Међутим, да је реч о сасвим одређеном догађају из детињства сазнајемо тек пошто – лежећи на мушеми, с погледом на центрифугалну столицу – јунак препозна „да су то седала од рингишпила”; потом се он „удваја” тако што једна његова половина остаје у садашњости, а друга се преноси у прошлост:

Лежећи и даље с главом преко руку, потрбушке, на скоро обнаженом и испуцалом тлу, он допусти да се његова Невидљива Половина одшуња и истражи све што га је могло занимати око вртешке. Нисам жалио новаца, похвали се Данковој Невидљивој Половини власник летеће направе, да створим велелепни спектакл. Шездесет маланих слика, господине мој! Јак вам се либи?

Данко придиже главу: Шта значи Ј а к в а м с е л и б и ?

К а к о т и с е с в и ђ а, објасни Невидљива Половина. (137)

Аутобиографски елементи не препознају се овде само у вези са ратном авијацијом него и у сликама које се у аналептичном понирању везују за детињство главног јунака: гаром покривена башта са петунијама машиновође Королије, Трошарина, Аћимова ћевабџиница, Сава – односе се, очигледно, на Славонски Брод, и пишечево детињство од треће до једанаесте године. Чак и лик Чеха, са вртешком и реченицом *Јак вам се либи*, која ће се јавити и у каснијој прози – чине се као део проживљеног искуства.

#### 4.2.2. „Злодуси свачијег кутка” (1958)

Приповетка „Злодуси свачијег кутка” објављена је исте године кад и збирка *Оседлајши мећаву* (1958), али ће се у оквиру књиге приповедака наћи тек 1983, у збирци *Мирис њромашаја*, у издању Српске књижевне задруге и са поговором Чедомира Мирковића. Захваљујући управо тој приповеци, како је већ истакнуто, изузетно значајну подршку Чолановићевој приповедној прози пружио је 1960. године тадашњи водећи критичар „модерниста”, Петар Џаџић, уврстивши „Злодухе свачијег кутка” у антологију *Послератна српска приповећка*<sup>120</sup> – уз приповетке Иве Андрића („Прича о везировом слону”), Исидоре Секулић („Деца”), Антонија Исаковића („Двоје”), Миодрага Булатовића („Љубавници”), Момчила Миланкова („Незнанка”) и Миодрага Павловића („Повратак”). Џаџићев предговор „Послератна српска приповетка” премашује обимом<sup>121</sup> и дубином захвата уводне текстове те врсте: у погледу дијахронијског и синхронијског сагледавања положаја и вредновања приповетке у српској књижевности (посебно за време Скерлића и после њега); у вези са жанровским односом приповетка – роман; у третирању позиције коју приповедачи заузимају према књижевном наслеђу и, с тим у вези, у подастирању перспектива; у тумачењу издвојених вредности прозних остварења уврштених приповедача, али и оних који су остали ван његовог избора. У извесном смислу се тај текст, који аутор назива есејом, може читати и као својеврсни пледоаје за ревитализацију српске приповетке, а заједно са уврштеним приповедачким остварењима и као пример њене виталности – уз подразумевајући корпус естетичких и поетичких опсервација самог критичара. На местима на којима говори о ставовима појединих наших тадашњих критичара о некој врсти кризе („сумраку рода”<sup>122</sup>) у коју је приповетка запала – захваљујући превасходно снажном продору романа, али и постепеној доминацији нових медија (телевизије и филма) у српској послератној култури – Џаџићев текст се може поредити и са извесним критичарским настојањима настајалим у каснијим деценијама где се брани место, вредност и значај те приповедне форме. Заправо, у ставу појединих критичара да „кинематографске светиљке потцртавају

<sup>120</sup> Petar Džadžić, *Posleratna srpska pripovetka*, Progres, Beograd, 1960.

<sup>121</sup> Има 54 стране.

<sup>122</sup> П. Џаџић ту вероватно мисли не на књижевни род него на књижевну врсту.

дубоки сумрак приповетке” (јер се сваке вечери у првој замраченој сали може видети и чути једна прича, без напора да се држи књига у руци) – Џацић види „принципијелну грешку”, „[К]оја јачање једне уметности делимично тумачи нестајањем друге, неком врстом експлоатације уметности уметношћу, не видећи у том мешању интересних сфера шансу ‘угроженог’ рода да се сабере у себи самом, да прецизира своје искључиве специфичности” (8–9). Као аргумент за своју тврдњу како није у питању ‘сама *виџијалности* приповетке као такве’, Џацић наводи њено (повлашћено) место у тадашњим дневним листовима и периодичним публикацијама, што повезује са радозналошћу шире читалачке публике. Међутим, најзначајнијим се чини следеће одређење оновремене приповетке и њеног значаја:

Препуштајући филму фабулу, спектакл и још понешто, роману теме ширег друштвеног и психолошког значаја и још понешто, приповетка налази своје место дуж саме границе где класични образац прозе додирује поезију. Она више нема амбицију да буде епски приказ догађаја, „слика живота и нарави”, инструменат ширег испитивања колективног живота. Било би веома интересантно посветити јој посебну студију, која би теоријски и на примерима покушала да одреди њене данашње специфичности и оквире, њену наметљиву тежњу за *сажимањем*, *подразумевањем*, *сублимацијом*, што је на изванредан начин приближава интимистичкој поезији, као и да одреди данашњу природу њене *слике* – са свим разликама које је одвајају од класичне приповедачке слике, дубоко укорене у пластику конкретног. Ако је модерна песма према сликовитој и тачној метафори једног нашег песника – само „пети чин трагедије”, што значи сам емотивни и животни чвор херметичног поетског искуства, релативно изолован од сопствене генезе, модерна прича, која и сама тежи да буде такав један пети чин, мањкавост интензитета својих средстава у односу на средства поезије надокнађује експликативном врлином, релативним ситуирањем емотивних и искуствених жаришта у конкретност времена, простора или људске судбине појединаца” (9).

Као „класичан образац једне стандардније модерне приповедачке реалности” Џацић наводи Хемингвејеву новелу *Снегови Килиманџара* – „‘пети чин’ трагедије [...] ни песма, ни филм, ни роман не би имали шта да одузму овој незаменљивој новели”; али, истиче Џацић, зато би *Прејелица у руци* Вељка Петровића могла да буде исцрпена неколиким кадровима инвентивнијег филмског

редитеља. Но, тврди овај критичар, „то није елеменат краја литерарне приче, већ елеменат поуке за њу” (10).

Џацић афирмативно указује на прозу двојице „аутентичних градских писаца”, Момчила Миланкова и Воје Чолановића, а о Чолановићевим приповеткама каже:

Један други вид реалности града заступљен је у прози Воје Чолановића, чија се прва књига приповедака, *Оседлајти мећаву*, појавила тек пре пар месеци<sup>123</sup>. Овај несумњиви реалист, и типичан урбани писац – чији се јунаци крећу по бистроима, баровима, комфорним градским становима – поседује знатан дијапазон социјалног захвата, али релативно малу аналитичку снагу; његове приповетке су импресионистичке скице појединих психолошких и осећајних стања савременог градског човека, покретног, који комуницира, али који није *комуникаџиван*, са нечим насмешеним и лирски шепртљавим у својој природи; опсервације бољег дела Чолановићеве прозе не досежу до неких изразитијих дубина бића, али имају у изразу извесну култивисану одмереност, а затим суптилне нијансе једног интелектуалног, скоро хакслијевског хумора и ироније, што на свој начин освежава стандардне облике наше реалистичне приповетке (Џацић 1960: 51–52).

Подстакнути Џацићевим запажањима и тврдњама о Чолановићевој прози у светлу његових критичарских опсервација о односу између приповетке и филма, покушали смо да, у једном од читања, приповетку „Злодуси свачијег кутка”<sup>124</sup> видимо као предложак за филм, као филмску причу, и тако „проверимо” да ли може бити „исцрпена неколиким кадровима инвентивнијег филмског редитеља”. Петру Џацићу је, у време конципирања антологије и писања есеја, највероватније већ била позната филмска екранизација Хемингвејеве чувене приповетке, а Чолановићева се проза (за разлику од, на пример, генерацијски блиске Миланковљеве, или других наших писаца) никада није нашла на филму (као ни на позорници). Такав приступ намеће се сходно чињеници да су у Чолановићевој приповеци интертекстуално/интермедијално повезани не само филмски наративи (амерички филмови *Табу* и *Лејџе доба*, па, индиректно, и руски *Велики животи*)

<sup>123</sup> *Sic!* Књига се појавила две године пре Џацићеве антологије.

<sup>124</sup> Узимамо у обзир издање у оквиру збирке *Мирис промашаја* (1983).



него и текстови популарне музике 50-их година (како америчке тако и руске). Када се све узме у обзир – приповетка пружа изванредне елементе за екранизацију, тим пре што поменуте културне реалеме нису пука илустрација социокултурног живота него су дубље уткане у психолошку карактеризацију јунака и представљају кључне елементе семантичко-идејног плана приповетке. Видна и у ранијој прози, интермедиијалност ће овом приповетком учврстити свој положај као поетичка константа Чолановићевог приповедања, поготову оног њеног дела у чијем је средишту донжуански јунак.

Већ провереном и потврђеном стратегијом двоструке фокализације и двогласја, наратора и главног јунака – исприповедана је и приповетка „Злодуси свачијег кутка”. Све што се у њеном свету догађа смештено је између двеју сцена: јунаковог силажења низ хотелско степениште у првој и његовог седења у бару истог хотела у последњој сцени. Док је јунак приповетке Југ Стајић не само по нечему сличан другим Чолановићевим јунацима из претходних приповедака него ћемо га срести и као главног јунака романа *Пустоловина по мери* (1969) и још неколико приповедака – женски ликови долазе из приповедачког регистра који више припада прози Александра Тишме, и потпуно су нетипични за Чолановићев приповедни свет, ако се овај сагледава у целини, и са изузетком приповетке „Врата без посетнице” из збирке *Оседлајти мећаву*. Али су, с друге стране, по приступу и поступку обликовања ипак, по свом сензибилитету, карактеристични за оно што бисмо могли да издвојимо као „лик жене” у Чолановићевој прози. Наиме, жене о којима је реч баве се проституцијом, а читава радња приповетке концентрисана је на то како њен јунак Југ Стајић последњу ноћ свог боравка у хотелу, и свог службеног пута, жели да проведе са једном од њих. Међутим, док она касни, јунак троши време са другом дамом истог занимања, а када та дугоочекивана најзад пристигне, појавиће се полиција, направиће рацију и одвести не само њих две, него готово и све остале жене које су те вечери седеле у бару. Приповетка се завршава сценом у којој се Југ Стајић, испражњен и меланхоличан, решава да остане за столом и да и даље чека своју драгану. Дакле, тематизовање проституције, ликови проститутки и њихов тегибни свет јављају се у раној Чолановићевој прози, и то, рекли бисмо, много пре и много другачије тематизовано, као део наше социјалистичке стварности, но што ће то бити потом

у Тишмином делу, или у прози писаца који ће у тим и каснијим деценијама ступити на књижевну сцену. По нежности и поштовању према жени, тај однос, као и главни женски лик, најпре подсећају на атмосферу чувеног филма *Никад недељом*<sup>125</sup>.

Почев од лика главног јунака Југа Стајића, Чолановић ће у својој прози, закључно са последњим романом, доследно градити лик браколомца, својеврсног донжуана: то је образован средовечни мушкарац који се ближи четрдесетој години, ожењен, отац двоје деце – ћерке и сина – Београђанин, и то ће остати модел по којем ће и у каснијој прози, приповеткама колико и романима, тај јунак бити препознатљив, без обзира на многе варијације. У композицији приповетке јасно разликујемо неколико делова: од скоро двадесет пет страна, једна трећина приказује како главни јунак силази низ хотелско степениште и прибира мисли – што је прилика да се читалац упозна више са његовим карактером него са његовом тзв. предисторијом; у другом делу га видимо како – док чека своју Марину – прилично невољко прави друштво другој проститутки, Марининој пријатељици Нади, која га, непрестано наручујући пиће и цигарете, поприлично баца у бригу због све тањег новчаника; у трећем чину Марина коначно долази, али њихову срећу прекида полиција и „марицом” одводи девојке.

Иако је лик Југа Стајића у средишту приповедног света, знатан део пажње посвећен је осветљавању ликова двеју проститутки. Њихови профили назначени су фокализацијом хетеродијегетичког наратора, али су представљени и из наративне перспективе јунака, обојени његовим доживљајем. У директним исповедним пасажима двеју јунакиња додатно се осветљавају ликови жена: њихова свакодневица испуњена проблемима са „клијентима”, грубошћу и насилношћу мушкараца – што има вредност минијатурних, у извесној мери натуралистички обојених филмских сцена.<sup>126</sup> Осим тога, из кратких analepsi, које припадају драгани главног јунака, сазнајемо како је жена другарица из угледне лекарске породице, како је својевремено избачена из школе под сумњом да је лезбејка (али: „Теретили су је због сасвим других ствари.” 26) – јер су погрешно протумачени (случајно откривени) њихови ватрени пољупци и

---

<sup>125</sup> Жила Дасена, из 1960, са Мелином Меркури у главној улози.

<sup>126</sup> Сетимо се филма *Сјећаш ли се Доли Бел* Емира Кустурице из 1981. године.

загрљаји, а оне су само глумиле сцену из њима омиљеног америчког филма *Табу*<sup>127</sup>, да је у лошим односима са породицом, те да све више тоне у алкохолизам.

Јанков однос према женама представљен је на два плана: брачном и оном другом, с тим што се од тог другог најпре полази, а први је, контрастно, постављен као позадина. У љубавном животу главног јунака врви од жена – што се у приповеци подастире приказивањем његове недавне везе са касирком из места Р., у коме је на службеном путу, сликом еротски примамљиве собаричине позе, везом са проститутком, призорима из америчког порно часописа. Сlike из његовог брачног живота надиру повучене неком чулном, нпр. звучном сензацијом, као када га звецкање тањира у хотелу подсети на ломљаву тањира у кући – у чему читалац може да назре брачну свађу, љубомору јунакове жене и жучну реакцију на његове ванбрачне авантуре. Поступак којим Чолановић осветљава тај други живот свог јунака необично је успео и ефектан. С обзиром на то да призори из брачног живота искрсавају из прошлости у приповедану јунакову садашњост, у свести јунака обликује се његов сопствени двојни лик, у хуморно-иронијском контрасту:

Потом је чуо Југа Стајића како, снужен, чита себи у рукав ситнослога упутства која ће ко зна још колико остати глас вапијућег у пустињи („У апарат за прање рубља не смеју се стављати женске чарапе од најлона и перлона [...]) (13)

Као контраст јунаковим донжуанским настојањима, подастрте су комичке сцене: како чита „ситнослога” упутства о употреби „апарата за прање рубља”, кује намеру да „скреше у брк председнику кућног савета...”, размишља о томе како ће веш-машина остати неупотребљена јер су при куповини занемарили чињеницу да у стану не постоји трофазна струја, али и озбиљно разматра могућност да пређу на пластично посуђе.

Заправо, од самог почетка приповетке, у вешто постављеним детаљима који се крећу од спољашњег ка унутарњем, пародијски се гради двојна природа

---

<sup>127</sup> Јунакиња детаљно описује сцену која их је очарала: „Призор у коме неки белац гони дуж морског жала младу тамнопуту домороткињу, и на крају је стиже, у трку хвата за ногу, обара на песак и почиње да је љуби, тај призор нам је обема буквално пресекао дах. Већ сутрадан ми је Нада предложила да поновимо божанствену сцену. Разуме се да сам оберучке пристала. Ја сам имала да будем домороткиња, а она белац. [...] Рушиле бисмо се на струготину и љубиле у уста. Као на филму” (26).

јунака: наимае, видимо га како, поносно загледан у своје нове шпицасте ципеле (домаће израде, али по италијанском моделу!), и поправљајући повремено лептир-машну (на похабаном оделу!), са „краљевским осећајем” – пешке силази са четвртог спрата!

У првом кадру, дакле, *чујемо*, најпре његову помисао како „[Н]ије посреди само то што човек не мора да се напреже”, а онда и *видимо* главног јунака, Југа Стајића, како „са отменом одмереношћу силази низ хотелско степениште”:

На себи је имао већ донекле изношено одело, које је подједнако верно служило и у дневне и у вечерње сврхе, али су две ствари на Југу биле неоспорно нове: лептир-машна и гротескно шиљате, по поруцбини начињене ципеле италијанског узора (осмелио би се да их носи једино ван Београда, на службеним путовањима, као што је ово, на пример). (7)

Он, дакле, силази низ хотелско степениште са четвртог спрата, не користећи лифт, јер у томе налази извесно задовољство: „силазак по застртим степеницама подсећа на церемонијал крунисања, на онај завршни део његов, кад владар благонаклоним смешком одвраћа на клицање опијене гомиле” (7); то му даје времена „да се натенане припреми за оно што би га очекивало кад стигне у приземље или на улицу” (8). То је последња ноћ („опроштајна”) његовог службеног боравка у месту Р., близу је поноћ, и њега „запљускује право шампањско усхићење”. У тренутку се присећа и да је Марина узрок том његовом „несвакидашњем расположењу”, а потом примећује да му се развезала пертла, те се, уз псовку, сагиње да веже „по неколико пута машине на обема ципелама (ружно да-бог-сачува, али шта иначе?)”. Јасно је и ту постављен иронијско-пародијски контраст: „шампањско расположење” наспрам псовке јунака.

То је прилика за аналептични „излет” у хотелску једнокреветну собу, на инвентарисање њеног ентеријера који, нарочито са удубљеним душеком, делује депримирајуће на јунака, и готово му онемогућује сан: „Он, напослетку, није ни пристајао да најприснијим својим делом, сном, припадне једном стравично обезличеном кутку. Можда то што чини да сам баш Југ Стајић а не неко други и није богзна шта, бранио се, али је ту малу прћију на сваки начин желим да сачувам” (9). Потом се, асоцијативно, пребацује на „мисао да мушкарац са

брачним стажом од једне деценије жртвује ненадокнадиву прилику ако за кратког боравка у туђем граду бар симболично не врдне”, мисао која је „почела да сврдла”, која је „већ позната (из доколице и сујете излучена)”. Тако је, у полудремежу, већ првог дана свога боравка Југ Стајић и сковао план да освоји касирку дијеталног ресторана. Ноћ проводи у „грозници одлучивања”: „Лежећи без покрета, он се грчевито одупирао цвокотању, раздражен колико разблудним призорима које је непрекидно доцртавао, толико и самим бдењем” (9).

Углавном, успева да касирку Олгу одведе у биоскоп, где гледају филм *Летње доба*<sup>128</sup>, са Кетрин Хепберн (о којој девојка, опет контрастно постављено, примећује да се „сва збабала”). Она му поверава своју жељу да ускоро, на дугорочну отплату, купи телевизор. Неволко је прати до куће, тешећи се за време дуга пута да ће бар преноћити код ње. Међутим, она му открива да живи с мајком, која умире од рака дебелог црева. Пошто зачује, „у правилним размацама пригушено стењање”, Југ се млако опрашта од девојке, у себи решен „да више ни за живу главу не прекорачи праг дијеталног ресторана”. Ту је рез, и јунака опет затичемо на одмаралишту између спратова – како поправља лептир-машну и, истовремено, у огледалу посматра собарицу, запажа њене облине: то га подсети „на нешто слично са америчких порнографских календара”. Но, ту га поново разоружа помисао на „причу о мајци која издише од рака на дебелом цреву”. Он се опет у мислима враћа на ноћ у хотелској соби, где, оптерећен, у мучној несаници, послушкује сопствено тело, хипохондријски концентрисан на предео око јетре. Ослушкује звуке, амбулатна кола. А онда и на сопствене „интервенције” у том простору којима је „покушао да му мајушним допунама разведри изглед: у чашу за *Огол* ставио је два стручка јагорчевине, а на унутрашњи зид ормара налепио прозирном шкотском траком цртеж на коме је приказао самог себе као малаксалог маратонца, натечених босих ногу и са ципелама под мишком” (11). Аутоиронија својствена овом јунаку постаће касније и трајни састојак Чолановићевог поступка карактеризације ликова. Од хотелског пословође (чије

---

<sup>128</sup> Реч је о филму *Summertime* или *Summer Madness* (што је код нас преведено као: *Летње доба* или *Летње време*) Дејвида Лина, из 1955. године, са Кетрин Хепберн и Росаном Брацијем у главним улогама. У тој америчко-британској драми Американку Џејн Хадсон, у Венецији, на њеном првом и кратком боравку у Европи, жељну романтичних искустава, најпре успешно заводи Ренато ди Роси, да би јој најпосле признао како је ожењен и да има децу.

му друштво није годило) добио је на коришћење мали батеријски радио: „Извикана справа за увесељавање, чији се полиглотски дар те вечери нештедимице расипао у извештајима о састанку на највишем нивоу (Загреб је, тренутно, једини слао у простор свирку... и то какву! ... емитовао је *Музику за носџалџичної љуџника*), показала се у суштини као уређај који изванредно успешно опомиње на самоћу и пролазност”. Због тога ће га надаље користити само као украс.

Још увек у мислима у хотелској соби, у кревету, мучен несаницом, Југ се, даље, концентрише на тиштање у пределу јетре које „никако да престане” и страх „да ће и сам навући неку напаст”. И то је један од препознатљивих видова разних страхова којима ће и убудуће бити оптерећени Чолановићеви јунаци. Ту, наједном, читалац сазнаје нешто и о предисторији главног јунака: иако је већ наговештено да је ожењен, тек овде, у његовим мислима („сигурно су пострадала још три-четири тањира; наљутиће се ако не добију поклон”), открива да су „код куће” остали жена Јелка, ћерка Зорана и Голотрби (који је „још на сиси”). И ту примећујемо поступак карактеристичан за овај тип чолановићевског јунака: његови јунаци-љубавници ће, обавезно, у јеку својих авантура, евоцирати породичне сцене, и увек ће се наводити имена жене и деце, као што ће и деце бити двоје – тако што је ћерка старија, а син млађи.

У зору зачује како неко погрешно звижди руску романсу „Три године те сневих”<sup>129</sup>.

Са неколико дужих и краћих „резова”, техником монтаже, јунаково силажење у хотелски бар приказано је на наративно функционалан и драматуршки узбудљив начин. Део приповетке чија се радња одиграва у бару, позорницу за дијалоге колико и за унутарње реминисценције јунака, испуњава

---

<sup>129</sup> Реч је о популарној песми („Три года ты мне снилась”) из филма *Велики живої* (1946), коју пева чувени глумац тога доба Марк Бернес. Међутим, одмах по завршетку снимања издат је декрет у коме је филм критикован: посебно је наглашено како је у идеолошком и политичком смислу, као и у уметничком, изразито слаб”, а да је песма вулгарна и прожета меланхолијом страном совјетском народу.

Филм је забрањен, а премијера је уследила тек дванаест година касније, у децембру 1958. ([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8\\_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B0\\_%D1%82%D1%8B\\_%D0%BC%D0%BD%D0%B5\\_%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%8C](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B0_%D1%82%D1%8B_%D0%BC%D0%BD%D0%B5_%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%8C)) (приступљено 20. јануара 2017)

ведрим звуцима калипса „Дереглија”<sup>130</sup>. Ту је такође на делу контрастирање у истом кључу – с тим што се посредством евоцирања ведрих тонова, уз цитирање стихова познате песме („Шести ГРОЗД,/Седми ГРОЗД,/Осми ГРОЗД,/Ба-НАНА!”) постиже дубина семантичко-идејног плана приче: та ведрина је наоко контрастно постављена у односу на егзистенцијалну ситуацију и основно (суморно) расположење протагониста; међутим, ако се сетимо о чему заправо говори популарни калипсо Харија Белафонтеа, моћи ћемо да увидимо да је веселост привидна – и да се она својим значењем и те како уклапа у општу слику стварности коју писац фикционализује.

Као и у ранијим приповеткама, и у „Злодусима” писац инсистира на аутентизацији, рекло би се чак и у већој мери. Текст приповетке напросто врви од реалема тога времена, од прибора за личну хигијену до филмова, наслова радијске емисије и популарних мелодија: цигарета „арена”, пасте за зубе „хигија”, филмова *Табу* и *Лешње гоба*, руске романсе, популарног калипса Харија Белафонтеа, емисије на радију „Музика за носталгичног путника”, америчког порно-часописа, веш-машине и ТВ-пријемника на кредит – до састанка на највишем нивоу. Када их све, овако скупно, побројимо – не можемо а да се не запитамо о томе зашто писац управо инсистира на тим реалемама, и баш на тим интермедијалним референцама, а не на неким другим. А онда и о томе – како је ту приповетку могао да протумачи читалац из 1958, и како ће је разумети данашњи читалац.

Говорећи о имплицитним интермедијалним референцама, С. Милосављевић Милић истиче и формалну интермедијалну имитацију „*čiji su vidovi: literarizacija muzike, muzikalizacija fikcije, ili filmizacija romana* (Wolf 2008: 255) – *Ostale dve vrste su: implicitno prisustvo reference jednog medijuma unutar drugog* (kada se u romanu citira tekst svima poznate pesme, pri čemu se u uhu recipijenta aktivira pesma u celini, zajedno sa muzikom), i evokacija. (Milosavljević Milić 2016: 245). Дакле, у уху читаоца се заиста може активирати (и то сваки пут када се јави у тексту) музика песме „Дереглија” (*Banana Boat Song*), некадашњег свакако, а највероватније и данашњег читаоца, јер је песма још увек

---

<sup>130</sup> „Дереглија”: Harry Belafonte, *Banana Boat Song (Day O)*, 1956.

радо слушана и често емитована (чак и у пародичном облику<sup>131</sup>); а кад је све остало у питању, па и значење песме коју на тај начин „слушамо” као и значења приповетке у целини – биће да њихово целовитије разумевање и тумачење ипак тражи познавање социо-историјског контекста на чијим темељима приповетка, заправо, настаје.

Наиме, у помнијем читању неминовно откривамо њен субверзивни ток, који се дискретно провлачи од почетка до краја, с намером да акцентује „болне” тачке југословенског (социјалистичког) друштва крајем педесетих година. И та линија приче може остати потпуно сакривена за рецепцију савременог читаоца неупућеног у нашу социјалистичку стварност тога времена. На идеолошко-политички и социокултурни подтекст упућују неколики детаљи, дискретно распоређени у тексту, на које смо и ми, циљано, скретали пажњу представљајући предметни свет приповетке. Најважнији од њих, рекли бисмо, јесте – радијски извештаји о састанку на највишем врху – где се, засигурно мисли на Седми конгрес Савеза комуниста Југославије,<sup>132</sup> одржан у пролеће 1958. године. Новија истраживања Института за савремену историју која се баве педесетим и шездесетим годинама, на пример, пружају веома детаљну слику тога времена. Између осталог, бележе низак стандард односно мале плате: „Ispostavilo se da i radnici I kategorije, odnosno oni sa najvećim platama, mogli sebi i članovima porodice da kupe po jedno odelo i 1 – 2 para cipela godišnje, da se voze tramvajem jednom u deset dana i odu, zajedno sa članovima porodice, dva puta mesečno u bioskop i jednom u pozorište” (Добривојевић<sup>133</sup>). Све чешће је опредељење грађана да се баве и додатним послом, а илузију благостања омогућавају и потрошачки кредити: „Kupovnu moć je dodatno podizana kreditima, a Jugosloveni su se, krajem 1950-ih

---

<sup>131</sup> Позната је верзија из холивудске хорор-комедије *Beetlejuice* (1987); после напада 11. септембра – због речи „талибан” настала је верзија којом се пародира Осама бин Ладен. Својевремено су је изводили и код нас *Седморица младих* у својој ТВ-емисији, а јавља се и у изузетно драматичној сцени пијанства у филму *Јаџоге у њрлу* Срђана Карановића из 1985. године.

<sup>132</sup> Седми конгрес Савеза комуниста Југославије (22–26. април 1958), одржан у Љубљани, окупио је скоро 1800 делегата – међу њима преко сто чланова ЦК и Централне ревизионе комисије, те скоро 300 гостију – политичких, друштвених и јавних радника из читаве Југославије, као и делегације иностраних комунистичких и социјалистичких партија. На том конгресу изабран је нови ЦК, нова Централна ревизиона комисија и Извршни комитет ЦК СКЈ, за генералног секретара СКЈ поново је изабран Јосип Броз Тито, а за секретаре ЦК – Едвард Кардељ и Александар Ранковић.

<sup>133</sup> (<http://ojs.inz.si/pnz/article/view/140/174> приступљено 18. јануара 2017)



godina, zahvaljujući većem uvozu i domaćoj proizvodnji, sve više okretali potrošnji. Kupovana je konfekcija, nameštaj, bela tehnika – pre svega frižideri, šporeti, šivaće mašine, i sporadično televizori” (Исто). Незадовољство је видљиво на сваком кораку, а јављају се и штрајкови рудара: „Partijski vrh, opijen privrednom konjunktуром 1957. godine, nije obraćao mnogo pažnje na potencijalne izlive nezadovoljstva, sve dok ih iz te uspavanosti nije prenuo štrajk rudara u Trbovlju koji je pretio da zahvati ostale rudnike i preduzeća u Sloveniji” (Исто). Тих година Југословени почињу да одлазе и у Трст: „Putovanja u Trst postala su statusni simbol – Jugosloveni su u Italiju išli ne bi li kupili „najlonke, italijanske cipele, ali i lutke, džempere od mekane vune, tkanine, ćebad, veš-mašine, vespe i moderno rublje” (Исто).

Према томе, хуморно-иронијска слика „јунака нашег доба”, пародија донжуанизма, укомпонована је у идеолошко-политички контекст, са критичким подтекстом – те тиме заправо установљује поетичко правило које ћемо запажати у каснијој Чолановићевој прози, поготово у романима са наводном „љубавном тематиком” (*Пустоловина по мери, Ога мањем злу*). Тако је и овде „љубавна прича” тек параван за имплицитно критичко сагледавање друштвеноисторијских догађаја и појава, те самог актуелног историјског времена – преломљено кроз природу, деловање и, коначно, егзистенцијално стање јунака. Чолановићев донжуански јунак, незаинтересован за политику, мења станицу на радију – јер је за њега Седми конгрес КПЈ тек некакав „састанак државног врха”; налазећи се на службеном путу, он ужива у „Музици за носталгичног путника” – што је пример за Чолановићево иронијско-пародијско поигравање насловима у сврху карактеризације јунака и за уплитање многоструких значењских слојева. Да је донкихотски борац против ниског стандарда и сиве социјалистичке свакодневице – показују детаљи са лептир-машном на старом оделу (коју непрекидно мора да поправља), са „гротескно” шиљатим ципелама начињеним по италијанском узору (претпостављамо: популарне „шимике”, које га немилосно стежу) и, коначно, хотелском собом, којој он (разуме се, узалудно) настоји да да „лични печат”; потом, у породичном животу, видели смо, о таквом стандарду сведочи куповање веш-машине на кредит (али нема трофазне струје!), док се у представљању његове кратке љубавне авантуре са касирком узгред провлачи и њена жеља да оде на Пролећни сајам (дакле, приповедано време се поклапа са историјским временом,

што нас наводи на претпоставку да је приповетка, највероватније, написана непосредно после Седме седнице), да купи несаломљиво посуђе и на „дуготрајну отплату” – телевизор. Атрибути популарне културе апострофирани су смишљено и вешто и економично укомпоновани у основни идејни слој приповетке: сви протагонисти, заправо, чезну за вишим стандардом – док уживају, на пример, у америчкој популарној култури: филмовима, музици, порнографским публикацијама. Није случајно у приповеци апострофиран америчко-енглески филм *Летње доба* – као двоструко референтан: он подвлачи Чолановићеву алузију на продор америчке културе и њен утицај на тадашњу социјалистичку стварност – осим што се лик заводника Југа Стајића, разуме се, показује и као идентификација са типичним латинским љубавником (његово уверење да ожењени мушкарци морају да „врдну”, поготову када су на службеном путовању, у другом граду; мушки протагониста у филму који заводи Американку је ожењен и има много деце) и са његовом романтичном љубавном авантуром, на једној страни – а на другој, са ослобађањем сексуалности на коју упућује порнографска литература.

Егзистенцијални проблеми тадашње стварности, чију драматичну кулминацију представљају незадовољства радника и штрајкови рудара у Социјалистичкој Југославији – маркирани су наизглед узгредно: неко на улици певуши песму „Три године те сневах”, из филма о рударима, који је после рата у СССР-био забрањен (и сам редитељ је у младости би рудар<sup>134</sup>); а чувена „Дереглија” Харија Белафонтеа заправо је надничарска песма црнаца с Јамајке, који целу ноћ тегобно раде, све очекујући јутро и своју плату. У свему томе, протагонисти приповетке гледају слободно америчке љубавне (па и еротске филмове), доступни су им чак и амерички порнографски календари, проституција цвета – мада полиција повремено спроводи рацију. (Ово последње је могуће схватити и као горку иронијску алузију на додатни рад: не заборавимо, после рације у бару хотела остаје само једна једина жена!) Тако се иронија успоставља

---

<sup>134</sup> Леонид Давидович Луков (1909–1963) је совјетски редитељ и сценариста који је у младости радио као рудар, да би касније преко новинарства доспео и до писања сценарија. „Ugled stječe filmom *Veliki život* (Bol'shaja žizn', 1940), još jednom pričom iz života donbaskih rudara koja svjedoči o već iskazanim red. odlikama: nadahnutom realizmu, vještini spajanja disparatnih ugođaja, vještom fabuliranju, pažnji poklonjenoj detaljima te vrsnom izboru i radu s glumcima. [...] други dio *Velikog života* (1946) javno je prikazan tek 1958, jer je u uvjetima tadašnje kulturne politike L. napadan da vrijeđa sov. realnost prikazujući uspon priprostih radnika u polit. upravi” (Polimac 1990: 65–66).

као битан елемент Чолановићеве поетике, јер је она „artistički učinak, nešto što tekst čini iz estetskih razloga, kako bi se otežala ili razudila njegova estetska privlačnost. [...] Ironija dozvoljava da se kažu strašne stvari pomoću estetskih sredstava, ostvarujući distancu, razigrani estetski razmak prema onom što se govori” (De Man 1996: 89).

Естетска, високолитерарна вредност приповетке огледа се у примењеном поступку у којем је „ефекат стварности” остао у домену уметничког те приповедање није склизнуло у дневнополитички и идеолошки ангажман. Бурни друштвено-политички крај педесетих је, у животу Југословена (главни јунак се зове Југ!), овде у једном слоју представљен на сатиричан и пародијски начин, а у другом – са доминантом вешто одржаваног благо хуморно-иронијског и лирско-меланхоличног тона. Све је у складу са, већ уоченим пишчевим настојањем да се руководи поетиком *пошћуне истине* – да спаја узвишено и банално, трагичко и хуморно, а опет меланхолично и лирски<sup>135</sup>, и да се, у тим наоко нескладним, оксиморонским спојевима – сугеришу дубља значења.

Данас се можемо питати и о томе да ли је Чолановићев приповедачки поступак резултат искључиво његовог поетичког опредељења – или су је тако обликовали и тадашњи озбиљни разлози за аутоцензуру. Може бити и једно и друго. Међутим, Чолановић ће у неколико наврата у интервјуима, бити у прилици да се изјашњава и о ангажованој литератури:

Ниједна књига коју сам написао не одсликава неки конкретни, препознатљив, драматичан догађај из историје ових наших простора, јер ми моја сензибилност не допушта реалистичко препричавање, тим пре што је реалистички веома тешко писати. Данас се тешко одржава толстојевски, глобални поглед на догађај. Писац данас мора да залази у микросвет. Уосталом, живимо у таквом времену када више ништа озбиљно не можемо да казујемо, када се мора примењивати и одбрамбени механизам у стваралаштву. Боље ћете разумети, брже ће до вас доспети ако нешто ставите под знаке навода. Додуше, има писаца који су преокупирани политичким и историјским догађајима. Мени, међутим, уопште не лежи Сартрова идеја о

---

<sup>135</sup> Попут већине других, и овај Чолановићев јунак ужива у растанцима: „Као да кроз свега шест сати нећу седети у возу, помисли затим, увиђајући, по хиљадити пут ваљда, да спада међу оне који не пате од путне грознице јер су преобузети уживањем у растанцима” (15).

трошењу духовних добара на лицу места, на начин на који се на пијаци у ходу поједе једна банана и баци кора.<sup>136</sup>

Додуше, цитирани аутопоетички исказ од времена објављивања приповетке „Злодуси свачијег кутка” дели период од тридесет година – и изречен је у једном од првих интервјуа који је са писцем уопште вођен. Али, очигледно је једно: такав став представља темељно Чолановићево поетичко опредељење – што ће се потврђивати и у каснијим делима, и онда када су политичке стеге почеле постепено да попуштају а цензура, евентуално, постала сводљива на, до краја (не)сагледиве, границе аутоцензуре. Ако узмемо у обзир новија научна истраживања о интертекстуалним везама које књижевност успоставља са популарном културом, и ако се подсетимо на то како се та врста културе рефлектује у књижевности готово од самих њених почетака – може нам постати јаснији и Чолановићев поступак, и његово опредељење да природу својих јунака, њихове жеље и настојања, као и њихову егзистенцијалну стварност прикаже посредством алузивно и симболички употребљених амблема популарне културе – у овом случају, из времена краја педесетих година у Југославији. Фиск, на пример, у књизи *Популарна култура* утврђује како та врста културе у себи садржи политички потенцијал [„Таква култура је увек, у самој својој суштини, политичка” (2001: 183)]. Осим тога, и Фиск уочава у томе снажну улогу музике: она људима помаже у проналажењу начина растерећења – ослобађање од притиска контроле коју им систем намеће (Фиск 2001: 63). У сагледавању компаративних веза које се могу повући између Чолановићеве и америчке (пост)модерне прозе – очигледно је колико је уграђивање феномена популарне културе у сужејне линије приповедних дела не само продуктивно на идејно-семантичком плану него и иманентно поетици (пост)модернистичких наратива (од Набокова до Пинчона, на пример).

Чињеница је да су и културолошка истраживања утврдила како књижевност, у својим најрелевантнијим примерима, мање или више експлицитно или имплицитно, третира и тематизује проблеме с којима се њен читалац суочава (Петровић 2005: 178). Питање које у вези с тим можемо да поставимо односи се

---

<sup>136</sup>М. Огњановић, „И прикрајак има својих чари”, *Политика*, субота 23. јануар 1988. стр. 10.

на временску дистанцу и, у складу с тим, на проблеме рецепције каснијих генерација читалаца. Које компетенције треба да поседује данашњи читалац како би могао да, у највећој мери, разуме све слојеве Чолановићеве приповетке написане пре шездесет година? Да ли „идеалан читалац” треба да, налик археологу, испитује и истражује – како би, допревши до контекста, дошао и до релевантних сазнања о значењима која текст имплицира? На та питања се може одговорити двојачко, и антиподно. Једно би негирало пуну меру естетске вредности таквих дела – наглашавајући како су јаке везе приказаног књижевног света са стварносним контекстом времена у којем дело настаје, заувек потопиле дело у то исто време и за каснијег читаоца „обрисале” многа тадашња његова значења, односно учинила их непрозирним. Друго би, напротив, наглашавало како, с једне стране, свако, па и естетски највредније књижевно остварење и те како кореспондира са стварношћу и садашњошћу времена у ком настаје (Дантеова *Божанствена комедија* или Сервантесов *Дон Кихота*, на пример), те да и ти аспекти дела бивају (како показује историја књижевности) откривани у озбиљнијим приступима и тумачењима. А кључно питање, ипак, у први план поставља већ истакнути однос између поступка и грађе (материје) која се обрађује, однос између онога *како* и *шта* уметничког стварања, где је увек естетска вредност скопчана са самим чином и начином представљања.

Естетско уживање данашњег читаоца Чолановићеве приповетке не мора зависити од свих детаља који реферишу на стварност времена у ком она настаје. Да би он то исто време доживео и схватио, довољно је да повеже само неколико егзистенцијалних чињеница приписаних јунацима. Још више, та врста читалачког задовољства може, пре свега, произилазити из уживања у модерно постављеном наративном поступку: у композицији у којој се линеарно казивање пресеца анахронијом, тако што је наративни ток прошаран аналепсама, те у поступка колажирања и монтаже; у живо и узбудљиво грађеним ликовима, потпалим под културну матрицу свога доба, испод које се трагикомично батргају; у техници приповедања (у изванредно оствареној психонарацији<sup>137</sup>, пре свега) којом су чулни утисци издигнути у први план, са акцентом на „слоју звучања” текста,

---

<sup>137</sup> „Pripovedani diskurs koji predočava misli junaka (a ne iskaze), u kontekstu pripovedanja u trećem licu; unutrašnja analiza. Konova razlikuje tri osnovne tehnike prikazivanja svesti: psihonaraciju (najposrednija), pripovedani monolog i navedeni monolog (najneposredniji)” (Prins 2011: 169).

оствареном и на микроплану – употребом алонжмана којима се дочарава усмени говор (КОЛЛЛ-ЛО-сално. 13) односно графостилемски. Осим тога, поређење које ће се коначно испоставити као поетички најпродуктивније Чолановићево стилско средство – у приповеци се јавља да би успоставило још једну интертекстуалну везу, овога пута са Ибзенем: „Југ склопи новчаник с малим праском; било је у томе нечег пресудног, раскршћавајућег, као у залупљеним вратима иза Ибзенове Норе” (22). О специфичностима Чолановићеве употребе поређења говорићемо и касније; на овом месту треба само нагласити како писац користи наоко веома удаљену везу (што се сматра квалитетом у стилистичким разматрањима) између „склапања новчаника” јунака своје приповетке (у тренутку када одлучује да неће више трпети да га девојка у бару финансијски искоришћава) и „залупљених врата” јунакиње Ибзенове чувене драме – везу која може бити јасна само образованом читаоцу, свесном да то подразумева како Чолановићев јунак – попут Норе – неће више да буде „лутка”, него личност.

На крају, истакнимо и то како је приповетка „Злодуси свачијег кутка” (1958) после Џацићеве антологије (1960), и збирке *Мирис њромашаја* (1983), објављена касније и у књизи изабраних приповедака *Начело неизвесности* (2003), те коначно и у монографији *Воја Чолановић* (2012) – и да је очигледно заузимала повлашћено место у пишевом (интимном) односу према сопственом приповедачком опусу.

А о томе како ће се, даље, цитирани аутопоетички Чолановићев постулат у вези са питањем ангажоване књижевности огледати у литераризовању стварности обележене „политичким и историјским догађајима” који су тематско-мотивски, и идеолошки, и за дуже време, усмеравали најзнатнији део српске (и југословенске) послератне прозе, видећемо у анализи првог Чолановићевог романа – *Друџа њоловина неба*.

Пре тога, вратимо се за часак поново предговору Петра Џацића у његовој антологији и опсервацијама које региструју значајне заокрете у књижевности на самом крају пете деценије 20. века. Џацић, наимае на једном месту критикује и нашу тадашњу критику чији је „укус изграђиван на једностраним токовима традиције” и која се „тешко [се] прилагођава резултатима који нису усмерени уским коритом литерарне прошлости” (18). Разлог за то, он види у томе што је

још увек јако „наслеђе наше позитивистичке критике” те је „поучно [је] пратити у којој мери претежан део наше данашње критике, традиционалном инерцијом, примењује неадекватна, превазиђена мерила, и како сваки мање једноставан облик литературе измиче линеарној геометрији њених класификација” (18). Као што је познато, у низу од неколико послератних деценија, *линеарној геометрији* такве класификације најпре је, и најдраматичније, била подвргнута поезија Васка Попе (*Кора*, 1953), а онда и проза Данила Киша (*Гробница за Бориса Давидовича*, 1976).

Разматрајући могућности сагледавања у којој се мери „наша данашња приповетка” „укључује у токове модерне приповетке уопште”, Џацић истиче како би било, „такође, интересно испитивати у којој мери наша ранија приповетка *није* била укључена у интенције прозе свог времена” (31). А о циљу свог есеја наглашава: „[...] не водимо овај разговор да бисмо историјски класифицирали све релативне вредности, да бисмо одређивали место свим појединцима, већ да бисмо поцртали најаутентичније тренутке у *даљем кретању* овог рода” (П. Џацић очигледно мисли на врсту – прим аут.) (32).

Даље, критичар утврђује како се у приповедачкој уметности „мешају [се] разноврсни гласови једног динамичног процеса, разноврснији но икада раније” (41), и између осталих истиче појаву приповедача Воје Чолановића:

Примери међу којима је сасвим карактеристичан случај скоро непознатог приповедача, Воје Чолановића, чија проза урбаних и градских мотива, пуног, интелектуалног и култивисаног израза, учене и доучене вештине приповедања, упоређена са невештим, књишко-сентименталним градским рефлексима једног Милутина Ускоковића, кога је Скерлић само пре пет деценија увео у историју као првог правога градског писца – могли би да наведу на интересантна размишљања. Разлику која постоји, и то у корист првог, било би сасвим апсурдно приписати његовом већем таленту, али се она не може једноставно приписати ни само сазнањима богатијег искуства једног познијег времена; изменило се нешто битно у духовној и културној клими поднебља, и те измене не могу се једноставно мерити јединицама стандардне временске хронологије” (42–43).

Петар Џацић у закључку у први план истиче „свест о естетском” – као процес који је захватао и приповетку, напоредо са поезијеом и романом и „довео је до усавршавања њених изражајних облика, тако да би мало који, временски адекватан период у развоју наше литературе могао да се мери, по вредности и разноврсности *националној* просека, са овим данашњим” (61).

Јасно је овде колики је допринос таквог новог, модерног приступа у критичкој рецепцији приповедачке прозе настајале 50-их година, и колико је он посебно занимљив као један од релевантнијих судова о вредности и значају Чолановићеве приповетке у том времену.

#### 4.2.3. „Последња прилика” (1958)

Приповетка „Последња прилика” први пут се у оквиру књиге појавила у збирци изабраних Чолановићевих приповедака *Начело неизвесности* (2003), коју је приредио Васа Павковић – иако уз њу стоји година 1958, а Павковић у свом предговору бележи како је први пут објављена у *Савременику* 1961. године. По својим кључним карактеристикама она се заиста природно уклапа у Чолановићев прозни опус из 1958, али не толико у збирку *Осеглајши међаву* колико очигледно припада поетичком регистру приповетке „Злодуси свачијег кутка” из истог стваралачког периода.

Наративни поступак исти је као у „Злодусима” и препознаје се по два кључним тачкама: прва је двострука фокализација – хетеродијегетичког наратора и главног јунака, потискивање свезнајућег извештавања на рачун издизања у први план унутрашње перспективе, садржаја свести главног јунака; друга је везана за интермедијалност, али са знатно мање идеолошких и политичких конотација, односно критичких и иронијских коментара у подтексту. Препознатљиве реалеме актуелног историјског времена учествују у поступку аутентизације: као и у претходној приповеди, најпре посредством амблема популарне културе оличених у музици – песама „Return to me” (Дина Мартина), „Solo tu” и хитова Марина Маринија и Пета Буна, који се емитују у „радњи за самопослуживање” (48). Актуелно историјско време препознаје се и по престоничкој атмосфери,



саобраћајној гужви и сцени са Теразија у којој је, „на неких двадесетак метара иза кола са филмским сниматељима јездила на веспи салонски одевена дива” (47), која читаоца може подсетити на филм *Љубав и мога* (1960). Главни јунак је архитекта Лазар Половина, чије особине препознајемо и у другим протагонистима Чолановићеве прозе – колико у Југу Стајићу, толико и у Дарку Опачићу из романа *Лавовски гео ничеџа* (2002), с којим дели искуство крађе у самопослузи.

Прва реченица, којом се читалац уводи у приповетку, описује конкретну радњу главног јунака, по обичају с намером писца да њеним онеобичавањем заинтригира и наведе на даље читање. Она представља фигуру поређења (компарацију) и дата је у инверзији: почиње поредбеном копулом – а две стране уобичајене форме таквог исказа замениле су места, тако да је најпре дато оно *са чим се њорегу* (познато), а потом оно *ишио се њорегу* (непознато). Међутим, тиме је постигнут сасвим посебан ефекат: „Као да хвата мазију или какав предмет загађен овим новодопским чинима што гдекад у магновењу, а гдекад за месец, за годину проврте усне и посрчу зенице, тако се сад дотаче слушалице” (45). Дакле, у тој реченици је описано како се главни јунак дотакао телефонске слушалице, на начин који више уноси нејасноћу и изазива запитаност него што ишта разјашњава. Међутим, она сликовито преноси основно стање јунака – његово страховање, које је преко помињања мазије упоређено са оном врстом страха који оптужени осећају пред „божјим судом”, када се проверава њихова невиност. Мазија се, и у српској средњовековној прошлости и у време турске владавине, састојала у томе да оптужени доказује своју невиност тако што ће голим рукама, неповређен, извадити усијано гвожђе из вреле воде. Таквом почетку, који наводи на помисао да је главни јунак угрожен, прикључује се податак да он са зебњом, али и са „дављеничком надом” узалудно очекује нешто већ деветнаест дана. Када се томе дода „а од њих ни хабера” и прикључи јунакова помисао: „Нос ће опак остати читав; ово није Риноколура” – читалац заиста може осетити језу над претпостављеном егзистенцијалном ситуацијом јунака приповетке. Разуме се, то предосећање (или претпоставку) може имати читалац коме је познато да је ту реч о староегипатском „граду безносних преступника”, односно о казни одсецања носа и прогону у град који по њој носи име – и који може очекивати да ће се до краја приповетке тематизовати јунакова кривица и казна, са последицама које оне

у стварности историје двадесетог века, и савремене књижевности, сабласно подразумевају. Ту врсту очекивања појачава сцена у којој главни јунак, затвореним наливпером, по чоји радног стола исписује омче: „Три пет, туче, сијасет. Не престајући да црвени. Чак се побоја да ће му образ пробити љубичаста мраморна шара налик на хартију за повезивање протокола, и да ће му језик, црн и натечен, навалити на секутиће, а закрвављене очи искочити из дупље” (45).

Међутим, изневеравање те врсте хоризонта очекивања огледа се у даљем подастирању тривијалних чињеница из јунаковог живота у једном обичном дану. Из штурога телефонског разговора који коначно води наслућује се корен његове зевње и необичног стања у које је запао: по свему судећи, и поред заузимања неких људи (претпостављамо: на вишем положају) он није добио оно што је очекивао (наслућујемо: виши положај, боље радно место), на шта ће се само још једном касније у приповеци упућивати, у слободном неуправном говору и солилоквију јунака, као на фрустрацију коју он настоји да превлада одбрамбеним механизмом: с једне стране тиме што га то не занима „ни колико црно испод нокта” (47), јер му сасвим одговара рад у Бироу, али и „да привидне поразе не признаје(м)”. Успут певуши популарне мелодије *Return to me* и *Solo tu*. Телефонира мајци да би се са њом договорио о кућним потрепштинама које треба да купи у повратку с посла; готово весело и растерећено свраћа у берберницу јер хоће да је „леп” и „свеж”, и не жели да „изазива сажаљење”; обрадује се кад му се учини да му у сусрет долази бивша жена, а онда открива да је погрешно; коначно, улази у самопослугу, и поред купљених ствари, потпуно ирационално одлучује се да украде предмет за који и не зна чему служи, али га ипак ставља у цеп, те свесно пролази кроз „страх и дрхтање” да не буде откривен. На том месту у приповеци јасно се укрштају препознатљиви трагикомички елементи од којих Чолановић обично гради ликове мушких протагониста: „Архитекта тај и тај, коме је додељена друга награда на том и том конкурс, и који од јесенас држи циклус предавања на Коларчевом универзитету, украо је јуче у радњи за самопослуживање... Шта? У новинама ће можда прочитати како се та ствар зове. Украо, али зашто? Да, то бих и ја волео да знам” (51). Сасвим у складу са успостављеном логиком приче, јунак из самопослуге излази без последица, али са горим расположењем него пре уласка у њу.

Наслов приповетке постаје јасан тек на крају: „последња прилика” је пропуштена, а последице које јунак настоји да неутралише – уливајући себи лажну наду и крхко самопоуздање – најближе су оној стрепњи описаној на почетку приче. Могли бисмо чак да овде употребимо семантички богату Чолановићеву синтагму „мирис промашаја”: јунак „Последње прилике” три пута у једном дану осећа мирис промашаја – први пут кад преко телефона сазнаје да је изневерено његово очекивање у вези са послом, други пут када се изјалови његова нада да му у сусрет иде бивша жена, трећи пут када не сноси последице своје крађе. Док се буде враћао у стан у ком живи – читалац ће узгредно, на основу неколико детаља, сазнати – са посесивном мајком незгодне нарави (што је по свему судећи битно утицало и на његово разилажење са женом), јунаку ће се цео његов живот указати као промашај:

Чамотиња га тек сад опхрва. Мој сан, простења он. Моја нада... Све саме крхотине. Осећао се способним да, исто тако нехајно као кад би креснуо палидрвцветом о пенце, пререже рођени гркљан. Или да се баци са седмог спрата Бироа, и направи свој мали крвави утисак на обезличени град. Беше узбрдо, и он заста да предахне крај неке четкарске радње. Тада на стакленом излогу опазиле насликани цвет. Па се изненади. Али убрзо разумедо да је читава та уљана мајсторија само обична камуфлажа. Да се прикрије напрсло место.

Прекрасно, помисли Лазар. Он се на силу насмеши. Снимићу на плочу свега три речи, ТИ СИ ЛУД, и обртаћу је докле год то не утувим. За који минут и бићу код куће. Јер су му руке заузете, притиснуће звонце челом. Његова соба. Издвојена и неприродно тиха, вагон који се усред ноћи ко зна где зауставио. Па, ипак, драги Казимире, спаваћу као на добошу. Чућу сваки откуцај свог срца (52).

Напрсло стакло на ком је насликан цвет постаје тако симболички предмет у ком главни јунак препознаје себе, сопствени „напрсли” живот, и узалудне напоре да то прикрије. Казимир, који се помиње на крају, присутан је још само једном, на самом почетку – као једини од колега који примећује да се са њим нешто дешава, и који му се тада осмехне. Обраћање Казимиру у поенти, као каквом добром духу, може упућивати на то како Чолановићев јунак у свом актуелном животном стадијуму није сасвим и до краја ни отуђен ни изневерен,

односно да сваки откуцај његовог срца који тако јасно чује – ипак не одјекује у празно.

Иронијски и друштвенокритички подтекст у овој приповеци више наслућујемо него што јасно препознајемо, али је он очигледно присутан у једном једином простору, виђеном из позиције главног јунака. Реч је о његовом доживљају „радње за самопослуживање”:

Ова радња, размишљао је мало потом, обавезује готово сва чула. Мирисом пилића што се, нанизани на електричне ражњеве, врте под инфрацрвеним лампама. Узбудљивим жамором купаца и сладуњавом песмом Пета Буна. Призором, а и тактилним доживљајем гомиле (ах, па да, данас се деле плате!) која, слично крвним зрнцима, врлуда лагано кроз лавиринт хладњача и алуминијумских полица. Он узалуд покуша да се досети шта мајка беше још поменула уз милерам и плави радион. Није важно, помисли он. Узећу све што ми падне на памет. И поче да бира. Осећао се дивно као субјекат; некако лако и поуздано. Усхићавала га је већ и сама околност што је до миле воље могао да мења одлуку. Да бира, одустаје и поново бира (49).

Он ће, сасвим очекивано, узимати најлуксузније и најскупље производе (махом стране: конзервиране лигње; „мараскино или чинцано”) – и поново их враћати на њихова места. Али ће зато украсти онај предмет њему непознате намене и имена, иако је „имао довољно новца да плати педесет таквих направа” (50). Ирационални гест резултат је унутарње принуде, постављене као мотив удвајања: „али у себи рече ово мораш украсти или те се одричем. Чујеш ли!” (50). Очигледно је како простор „радње за самопослуживање” постаје метонимијски, те се и дословце својим називом одсликава у понашању јунака. Попут каквог митског простора, представља поље искушења за главног јунака, и извориште његовог нагонског порива. Најважније је то, разуме се, како Чолановић епизодом у самопослузи гради контрапункт основном стању и расположењу свог јунака: атмосфера у „радњи за самопослуживање” одговара рајској, утопијској слици – то је једино место на ком се он *осећа као субјекат*, *некако лако и поуздано*, *где је до миле воље могао да мења одлуке*, *да бира*, *одустаје* и *поново бира*, док око њега промичу „пријатне и задовољне физиономије, све сама благородна лица” (50). Но,

не треба заборавити ни коментар у загради – о томе да се баш тога дана „деле плате”.

Воја Чолановић је у приповеци „Последња прилика” забележио социокултурни феномен, појаву првих „радњи за самопослуживање” у нашем послератном друштву – и његове атрибуте „слободе” контрастно поставио према друштвеној стварности тога времена.

О таласу америчке популарне културе, о конзумеризму и потрошачким сновима у послератној Југославији занимљиве податке износи и Твртко Јаковина. Напомињући како је својим сајамским експонатима Загреб хтео да надмаши Београд, наводи: „Амерички павилјон на Јесенском међународном загребачком вељесажму 1957. представљао је *supermarket*, уз попутне филмове. Пет стројева за прање рубља непрестано се вртјело” (Јаковина 2011: 34). Воја Чолановић ће управо супермаркет, „радњу за самопослуживање”, тај нови „храм” потрошачке културе, изабрати као метонимијски простор за карактеризацију својих јунака, односно за (субверзивно) представљање њихове егзистенцијалне позиције у послератном југословенском друштву.

Тематизација „радње за самопослуживање” на посебан ће се начин доцније развијати у романима *Телохранишћел* и *Лавовски гео ничеја*.

#### 4.3. ШЕЗДЕСЕТЕ: Од модернизма ка постмодернизму

##### 4.3.1. ДРУГА ПОЛОВИНА НЕБА (1963)

###### 4.3.1.1. Књижевноисторијски прегледи

У богатој и, време ће показати, значајној прозној продукцији српске књижевности између 1960. и 1970. појавила су се и два романа Воје Чолановића: *Друћа половина неба* (1963) и *Пустоловина по мери* (1969). Ради синхронијског увида, поменимо само најзначајније романе објављене тих година – *Деобе* (1961), *Мајла и мјесечина*, *Башића*, *Њејео* и *Време чуда* (1965), *Дервиш и смрт* (1966), *Кад су цвешале њикве* (1968), *Рај је био бољи* и *Улоћа моје породице у свешској револуцији* (1969) – које маркира и *Историја српске књижевности* Јована Деретића, чему свакако треба додати и Кишов роман *Мансарда* (са поднасловом „сатирична поема”, заједно са романом *Псалам 44*, 1962).

Табела 6: Српска проза 1960–1970.

ГОДИНА	ДЕЛО	АУТОР
1960.	<i>Хајка</i> <i>Излазак</i>	Михаило Лалић Радомир Константиновић
1961.	<i>Снеј и лег</i> <i>Каћелски кресови</i> <i>Деобе (1–3)</i>	Ерих Кош Вељко Ковачевић Добрица Ћосић
1962.	<i>Пајраћ и вајра</i> (приповетке) <i>Мансарда</i> <i>Псалам 44</i>	Антоније Исаковић Данило Киш Данило Киш
1963.	<i>Глади</i> <i>Друћа половина неба</i> (1963)	Оскар Давичо Воја Чолановић
1964.	<i>Тајне</i>	Оскар Давичо
1965.	<i>Мајла и мјесечина</i> <i>Башића</i> , <i>Њејео</i> <i>Време чуда</i>	Меша Селимовић Данило Киш Борислав Пекић
1966.	<i>Дервиш и смрт</i> <i>Приче о занатима</i> <i>Козара</i> <i>Живео живој Тола Манојловић</i>	Меша Селимовић Бора Ћосић Младен Ољача Мома Димић
1967.	<i>Херој на мајарцу</i> <i>Фреде, лаку ноћ</i> (приповетке)	Миодраг Булатовић Драгослав Михаиловић
1968.	<i>Кад су цвешале њикве</i>	Драгослав Михаиловић
1969.	<i>Празни брегови</i> (приповетке) <i>Рај је био бољи</i> <i>Улоћа моје породице у свешској револуцији</i> <i>Јан Њејомуцки</i> <i>Рефуз мртвак (приповетке)</i> <i>Бујарска барака</i> <i>Пустоловина по мери</i> (1969)	Антоније Исаковић Миодраг Булатовић Бора Ћосић Јара Рибникар Видосав Стевановић Милисав Савић Воја Чолановић

О том периоду Јован Деретић у *Историји српске књижевности* пише:

У прозном стварању 60-их година јављају се две генерације писаца умногоме међусобно супротне али и комплементарне: прва се исказала средином 60-их а друга на прелазу 60-их и 70-их година. Писци прве генерације наставили су основни правац прозног стварања претходне деценије. Њихове су главне одлике: тежња ка универзалним темама, затим естетизам, формализам, конструктивизам, високо култивисани израз. „Закупља ме вечни проблем форме”, рекао је Данило Киш (1934), водећи писац у овом нараштају (Деретић<sup>138</sup>).

Није тешко запазити да у тој деценији по два романа имају Меша Селимовић и Воја Чолановић, а Данило Киш чак три (иако објављена у две књиге). О општим тенденцијама у књижевности тога времена Новица Петковић бележи:

Од 60-их година развој прозе не само што је динамичнији но икада раније него је и сложенији. Тешко је дати целовитију слику а да не буде веома упрошћена. Оно што се најпре запажа, као појава која узима све већег маха, то је закупљеност писаца исто толико својим занатом, ако не и више, колико и предметом описивања: иста тематика подвргава се различитим поступцима приповедања, да би се онда исти поступци примењивали на различиту проблематику.<sup>139</sup>

И у једном и у другом прегледу, утврдили смо већ, ниједан се од Чолановићевих романа ни не помиње. Пре но што приступимо анализи првог од њих, напомнимо само да су та два дела, према нашем мишљењу, у блиској спрези са Кишовим романима – првенствено по доминантном захтеву трагања за формом, а онда и по томе што у њима можемо да запазимо рађање српске постмодернистичке књижевности, што ће се нарочито испољити у Чолановићевом роману *Пустоловина по мери* (1969). Осим тога, Чолановићева *Друја половина неба* и Кишова *Мансарда* показују сличности у погледу жанровског одређења, као својеврсни романи о уметнику (*künstlerroman*).

---

<sup>138</sup> Деретић, *Кратка историја српске књижевности*  
[https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic\\_knjiz/jderetic-knjiz\\_12.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12.html)

<sup>139</sup> Новица Петковић, „Савремена књижевност” у: *Књижевности 20. века*,  
[https://www.rastko.rs/isk/isk\\_21\\_c.html](https://www.rastko.rs/isk/isk_21_c.html)

У свом прегледу „Поетички правци”, у студији *Од модернизма до постмодерне*, Александар Јерков такође ниједном речи не помиње Чолановићеве романе из тог периода (као што то неће учинити ни са оним потоњим):

Први период који смо издвојили обухвата раздобље послератног модернизма. Оно је у српској прози доминантно у периоду ограниченом романима Радомира Константиновића *Дај нам данас* – 1954. и *Ахасвер* – 1964. године. [...] Током шездесетих година, међутим, раздвајају се две струје. на једној страни је проза Данила Киша, Борислава Пекића, углавном и Мирка Ковача. Њихова дела ће се доцније препознавати и читати спрам постмодерне поетике. [...] Дела Светлане Велмар Јанковић, Бошка Петровића, Александра Тишме и Слободана Селенића, блиска су прози ових писаца, али је у њима или тематска преокупација снажнија од испитивања могућности нових књижевних поступака и техника приповедања, или се задржавају облици традиционалног приповедања. Нека њихова дела сасвим се могу придружити постмодерном духу приповедања, али гледано у целини нова поетика није основна одлика књижевног опуса ових аутора (Јерков 1991: 132–133).

Могло би се рећи да је и Јован Деретић у својој *Историји* (дотодашњи) опус Воје Чолановића видео у блиској поетичкој вези са прозом струје коју је и Александар Јерков издвојио

С друге стране, Деретић, а касније и Јерков означавају посебну струју која извире из поменуте деценије:

Писци следећег нараштаја доносе прозу новог типа. Они прихватају извесна поетичка решења својих претходника, али су доследно привржени конкретној стварности (у препознатљивости историјских и географских оквира приче). У том смислу оживљава интересовање за регионалну тематику, за карактеристичну фабулу и локалну анегдоту, за свет друштвене периферије и подземља, за ружно и ниско. Корене те „стварносне прозе” или „прозе новог стила” или „обновљеног



реализма”, како се она у критици назива, налазимо већ код неких писаца 50-их година, посебно код Булатовића, донекле код Исаковића (Деретић<sup>140</sup>).

Напокон, у другој половини шездесетих година проза новог стила причу и приповедање потчињава обликовању илузије стварности и језички грубо израженим искуством наличја живота постаје најснажнија негација модерног у послератној прози. Проза Драгослава Михаиловића и Видосава Стевановића, те Моме Димића, а затим Милисава Савића, Мирослава Јосића Вишњића и Радослава Братића, одбацује искуство послератног модернизма и у приповедном тексту гради илузију говорења. Снага друштвене маргине и запретена деструктивна моћ избацили су ову прозу у први план. (Јерков 1991: 133–134)

Овде је важно поновити и тачну констатацију из Јерковљеве студије: да је та проза постала доминантна током седамдесетих година, и да је мало писаца попут Данила Киша „на чије дело она није имала никаквог утицаја” (док се, на пример, „тај утицај може препознати и код Боре Ћосића у *Улози моје породице у свейској револуцији* или Борислава Пекића у *Одбрани и последњим данима*”, 134). Томе треба додати да та врста прозе (тзв. „стварносна проза”) ничим није утицала ни на стваралаштво Воје Чолановића. Осим можда тиме што је, углавном, фокус књижевнокритичке јавности тих година усмеравала искључиво на себе. Будући да је била доминантна, то може бити и пресуднији разлог због којег је, у критичарском вредновању, између осталих, прошао незапажено и Чолановићев роман *Пустоловина по мери* (1969).

Као један од индикатора за књижевноисторијско сагледавање доминантних критичарских схватања и позиција може послужити и подсећање на поетичка и естетичка вредновања романескне прозе 60-их на примеру наслова добитника *Нинове* награде у тој деценији<sup>141</sup>: Радомир Константиновић: *Изразак* (1960), Добрица Ћосић: *Деобе* (1961), Мирослав Крлежа: *Заставе* (1962), Оскар Давичо: *Глади* (1963) и *Тајне* (1964), Ранко Маринковић: *Киклој* (1965), Меша Селимовић: *Дервиш и смрт* (1966), Ерик Кош: *Мреже* (1967), Слободан Новак: *Мирис, злато*,

---

<sup>140</sup> „Послератна књижевност” у: *Кратка историја српске књижевности*  
[https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic\\_knjiz/jderetic-knjiz\\_12.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12.html)

<sup>141</sup> Од првог састава *Ниновог* жирија за роман године (Милан Богдановић, председник, Велибор Глигорић, Стева Мајсторовић, Борислав Михајловић Михиз, Зоран Мишић и Ели Финци), па до данас, одлуке су углавном доносили најрелевантнији представници актуелне књижевнотеоријске и књижевнокритичке мисли.

шамјан (1968), Бора Ћосић: *Улоја моје породице у свешској револуцији* (1969) и Борислав Пекић: *Ходочашће Арсенија Њећована* (1970). У распону од десетак (и мање) година књижевног рада Добрици Ћосићу је два пута додељено то престижно признање (прва 1954. за роман *Корени*), а Оскару Давичу три пута (прва 1956. за роман *Бетон и свици*)<sup>142</sup>.

#### 4.3.1.2. Књижевнокритичка рецепција: „неуспели покушај романа с тезом”

Књижевнокритичка рецепција романа *Друја половина неба* била је углавном негативна. Уз истицање да је први роман већ потврђеног приповедача дочекан са извесним позитивним очекивањима, већина критичара отворено показује сопствено разочарање и незадовољство, што се огледа у низу замерки упућених роману и његовом аутору. Овде ћемо навести само неколико карактеристичних вредносних оцена: *неуспели покушај романа с тезом, бескрвни и темпераментни лишени реализам ситних детаља* (Зоран Глушчевић<sup>143</sup>), *видни раскорак између идеје и форме, намере и њеног књижевног оваплоћења, у целини је све папирнато* (Зоран Гавриловић<sup>144</sup>), *талентовани писац који никада неће постати велики писац јер је својој имагинацији дао завршне облике пре него што је досе сазрео, задовољава се малим као што се задовољава да свој културни и интелектуални капацитет демонстрира цитирањем неоговарајућих писаца, прочитаних у преводу* (Далибор Цвитан<sup>145</sup>) итд. Насупрот уоченим слабостима

---

<sup>142</sup> Док ће Киш примити (али и одбити) исту награду за *Пешчаник* (1972). Године означавају време објављивања романа, односно годишњу романескну продукцију, а не годину у којој је награда додељена (која је увек наредна).

<sup>143</sup> „Првих тридесетак страница представљају разочарење: ту се нижу обичне чињенице узете из живота без дубљег смисла и значења, неодоуховљене, неосмишљене, један бескрвни и темперамента лишени реализам ситних детаља, један материјални ‘шозизам’ који само с времена на време прекидају духовите искре. Тек после тога ткиво се згушњава, растрганост епизода губи, писац се уиграва и пред нашим очима се лежерно одвија једна духовита аутобиографија” (Глушчевић 1966: 157–159).

<sup>144</sup> „Јест, књига се чита лако, чак са задовољством: писац нас елегантно и са сигурношћу преводи преко пукотина и неравнина, мамећи нас у један свет у коме привид постаје доминантан, савршено углачан, чист и прозиран привид. Одбије ли се то, признајем, опојно мамљење, па се запита шта су суштине Чолановићевог главног јунака и његових односа, човек се збуни због јаког контраста, због видног раскорака између идеје и форме, намере и њеног књижевног оваплоћења. [...] Али, у целини узев, како је све то – и те жене, и Данко, и рат, и стрелци – како је све то папирнато, крхко, танушно и слабачко!” (Гавриловић 1963)

<sup>145</sup> „Čolanović је u prvom redu vrlo talentiran pisac sa svojim posebnim pogledom na svijet, s jednim bogatim senzibilitetom i sa solidnom kulturom izražavanja. Ali on nikada neće biti велики pisac jer је

романа, листом, сваки од критичких текстова афирмативно скреће пажњу на пишчев стил, однегован израз, и хумор и иронију. Сажетак општег расположења критике према првом Чолановићевом роману можда најтачније пружају критичке оцене Предрага Протића и Миодрага Максимовића:

JEDAN DOBAR PRIPOVEDAČ napisao je roman. Romansijer je, ovom prilikom, ostao daleko iza i ispod pripovedača. I, zato, ako bismo želeli da tačno odgovorimo na pitanje kakva je knjiga *Druga polovina neba* Voje Čolanovića, našli bismo se u ne maloj neprilici. Za taj roman imalo bi dovoljno valjanih razloga da se kaže da je neuspeo, kao što bi se, istina uz mala natezanja, moglo dokazivati i da je dobar. Čolanović je, dakle, napisao jednu osrednju knjigu i njegov romansijerski debi ni u kom slučaju nije i romansijerski podvig. Taj neuspeh nije toliko očigledan, jer je to neuspeh dobrog pisca (Protić 1963).

Приповедач вичан тананим психолошким анализама, Чолановић није са својим приповеткама дочекао тако брзу реч критике као сада. Она је журно стигла тек кад се појавио његов први роман. Такође психолошки и интелектуализован у највећој мери, овај роман је добио признање критике да је бриљантно писан, мајсторски, вешто, али му је замерано да је апстрактан, прошаран конструкцијама, без праве силе живота. Остаје чињеница да Чолановићева „Друга половина неба” јесте знак зрелости и занатског савршенства (Максимовић 1963: 39).

Изводи из наведених критичких текстова овде су нам потребни како бисмо, идентификујући кључне замерке, показали специфичности рецепције првог Чолановићевог романа – које ће се, по карактеристичним својим елементима понављати и у појединим критичким рецепцијама његових потоњих дела, посебно романа. Та прва рецепцијска слика романа, индикативна је поготову стога што су њени творци били истакнути критичари и тумачи.

---

svojoj imaginaciji dao završne oblike prije nego što je posve sazrio. [...] Čolanović je pronašao jedan svoj svijet, koji je u sebi koherentan tj. pripada jednom sistemu, ali taj sistem nije opći. On ima nešto od one individualne univerzalnosti, koja je najdragocjeniji pronalazak piščev. Šteta što mu se nisu pridružili svi oni ostali, koji omogućuju veći rast pisca, kao što su racionalna oštrina u spoznavanju i sposobnost velikih imaginativnih zahvata. Izgleda da se Čolanović zadovoljio malim. Kao što se zadovoljava da svoj kulturni i intelektualni kapacitet demonstrira citiranjem neodgovarajućih pisaca, pročitanim u prijevodu, kao što dakle tu žeđ za kulturnom glazurom zadovoljava na jedan vrlo improviziran način, tako isto i dublje potrebe imaginacije i književne tehnike rješava umjesto sveobuhvatnim stvaralačkim radom, lakim plodovima asimilacije i površinskog iscrpljivanja senzibiliteta. Šteta, jer se radilo o doista darovitom piscu” (Cvitan 1964: 126).

Ситуација ће се донекле изменити крајем 80-их, посебно након *Нинове* награде за роман *Зебња на расклањање* (1988), када ће се име његовог аутора везати и за а) успешног романописца и за б) постмодернистичку струју српске књижевности. Вредело би указати на овом месту да се Александар Јерков, као истакнути постмодернистички критичар, у општој атмосфери хваљења и одобравања, јавља као аутор двају изразито негативних критичких приказа награђеног романа – али се и, у једној фусноти, осврће и на роман *Друџа ђоловина неба*: „Први Чолановићев роман, *Друџа ђоловина неба*, објављен 1963. године је неоправдано заборављен, и он ми се чини једним занимљивим и врло добрим остварењем с почетка шездесетих година” (Јерков 1988: 430–438).

Накнадна признања првом Чолановићевом роману стизала су, у међувремену, у критичким приказима Чедомира Мирковића, Љиљане Шоп, Васе Павковића, Милете Аћимовића Ивкова и других. *Друџа ђоловина неба* поново је објављена 2000. године, у едицији „Алфа” „Народне књиге”, под уредништвом Милете Аћимовића Ивкова, чиме је требало да почне пројекат објављивања шест Чолановићевих романа, у избору критичара Васе Павковића, ради представљања изабраних дела једног од, како је тај критичар истакао, „највећих романијера српске књижевности XX века”<sup>146</sup>.

Године 1988, на пример, након *Нинове* награде, Чедомир Мирковић, један од најистрајнијих тумача Чолановићеве прозе, у „Скици за портрет писца” осврће се и на роман *Друџа ђоловина неба*. Најпре, утврђује да је тачан утисак како је Воја Чолановић више склон романескном књижевном поступку и да је то – поред чињенице да су приповетке истог писца одавно стекле угледно место у послератној српској литератури – потврђено већ његовим првим романом:

Роман је, иначе, са занимљивом фабулом, хемингвејевског типа, која истовремено може да веже пажњу и оног читаоца који је спреман да ужива у литерарно обликованим животним подацима, и књижевног сладокусца који трага за дубљим значењима уметничке стилизације. Садржај романа је ситуиран у време кад се завршава последњи рат, али се књига врло много разликује од већине проза које

---

<sup>146</sup> Објављено као вест у рубрици „Културни живот”, под насловом „Врхови прозе Воје Чолановића: *Друџа ђоловина неба* у: *Полиџика*, среда, 15. март 2000. А. Ц.

су наши писци о рату написали. Нема овде великих спољашњих преокрета и историјске драматике у првом плану; подаци из домена историје налазе се у оквиру, у окосници, а делимично и у дубокој позадини главне теме – док је средиште испуњено индивидуалним недоумицама и самоиспитивањима.[...]

Већ је овом књигом Воја Чолановић показао једну особеност која ће и касније битно утицати на квалитет његових романа, укључујући ту и *Зебњу на расклапање*, и приповедачких текстова у збирци *Мирис промашаја*; увек ће „убацивати” неку **необичност** већ и у сам основни слој прозе, из чега ће произиласити вишеструка узајамна мотивисаност појединих елемената и вишезначност реалистичке – и, по много чему, животно уверљиве – приче. [...]

Његов смисао за хронологију епизода и за распоред књижевно обликованих података, удружен са искуством стеченим кроз добру лектуру, допринео је да овај роман, и данас, делује свеже и модерно, упркос томе што га је у међувремену, након непосредних критичких приказа, мало ко помињао (Мирковић 1988: 12–13).

Најдоследнија у праћењу књижевног рада Воје Чолановића, као и у истицању вредности његовог дела, критичарка Љиљана Шоп ће се, у тексту изговореном на комеморацији у Српском књижевном друштву, осврнути на сопствену рецепцију романа *Друја половина неба*, десетак година после његовог објављивања – смештајући га у неку врсту читалачког откривења:

[...] odmah po završetku studija, počinjem sistematično da čitam sve što su do tada objavili tada savremeni naši pisci u vreme mog detinjstva i školovanja koje je uveliko podrazumevalo „dirigovano” čitanje, i tako se susrećem sa dotadašnjim opusom Voje Čolanovića. Sa čuđenjem i oduševljenjem doživljam ove knjige kao drugačije od većine onih koje se objavljuju, a naročito onih koje se cene i hvale. Sećam se da sam prvi put potražila spisak NIN-ovih dobitnika za roman godine i iz ugla utisaka o Čolanoviću odvagala dobitnike prve decenije (dva puta Dobrica Ćosić, tri puta Oskar Davičo, između ostalog i te 1963. za *Gladi*, kao i naredne za *Tajne*). Imala sam osećaj da mi se gusta koprena, koju do tada skoro da i nisam primećivala, počela razilaziti pred očima. [...] Nekonvencionalno mišljenje, drugačije teme ili pristup temama, drugačiji stil i jezik, drugačiji humor, drugačiji realizam, drugačija fikcija, drugačiji tok svesti... Sećam se i danas kako sam pre četiri decenije pomislila: kao da čitam stranog pisca, kao da mu junaci ne dele isto vreme i isti prostor sa junacima drugih naših savremenih autora. Više i ne znam kada mi je konačno sinuo odgovor šta je to toliko drugačije:

odsustvo svake ideologije, kao i priče o podelama i omrazama u tom ključu, koja opседа или заробљава onovremene umove, као и предашње и потонје uostalom. Proživевши gotovo читав jedan vek ličnih, porodičnih i nacionalnih istorijskih zbitija i trauma, i to vrlo dramatičnih – kako se kasnije saznavalo iz njegovih retkih intervjuua – i izuzetne autobiografije koja je kao knjiga nastala zahvaljujući sluhu Gorana Petrovića i njegovom uredničkom nervu, Čolanović je kao retko ko uspeo da ideologiju i ideološki način mišljenja progna iz svoje proze. [...] Zadovoljstvo u tekstu ne jenjava ni danas. S osmehom uviđam razne nivoe njegove subverzivnosti u 1963. godini, a katkad potpuno zanemarim vreme u kojem je napisan. Uočavam kako se već u romansijerskom prvencu, koji Čolanović piše kao četrdesetogodišnjak, što je u današnje vreme u najmanju ruku neobično, uviđaju vrline ali i zanatsko umeće koje će oblikovati i odlikovati specifičan piščev narativ sve do poslednjeg romana *Oda manjem zlu* (Šop 2014: 36–37).

У вези са истицањем Чолановићеве дистанце у односу према идеологији, приметне већ у његовом првом роману, подсетићемо још једном на контекст у ком се он јавља. И најновији осврти на прве две послератне деценије и тумачења српског романа тога периода истичу специфичне околности у којима се та прозна врста развијала:

Колико специфичне околности националног живота утичу на спецификацију својстава, показује српски роман педесетих и почетком шездесетих година. Околност да су тадашњи српски писци, припадници комунистичког покрета, били учесници ослободилачког рата и да се њихово мишљење као романијера формирало у филозофији и идеологији марксизма, утицала је на специфичност њихових романијерских дела међу остварењима егзистенцијалистичког романа (Вучковић 2013: 639).

У осврту Љиљане Шоп на први Чолановићев роман, видели смо, критичарка истиче „одсуство сваке идеологије”, а у интервјуу који је са писцем водила две године пре његове смрти, она му у вези са тим поставља и конкретно питање:

*Како сте умели и успели да у „најидеолошкијем од свих идеолошких векова” избејете шерор различитих идеологија у својим прозама? Ваши јунаци, према*

*уроњени у све муке своја времена, ипак су искључиво жртвене социјалне карактеристике, духа, знања, интуиције, док друштво, политика, дух времена промичу око њих као променљиве кулисе и нужно зло. Или се ја варам?*

Не, не варате се. Нимало. Као што сте, годинама пратећи оно што пишем, још давно запазили да се радња у мојој прози, ваљда без штете, све више премешта у нутрину, сад сте (доиста ингениозно) учили и нешто што би можда могло да буде једно од препознатљивијих својстава тих умотворина: патолошки зазор од идеологије. Иако не читам своје књиге, а памћење ми је све мање поуздано, знам, на пример, да у мом првом роману (на ратну тему а аутобиографски обојеном) ни Комунистичка партија ни Тито нису ни једном једином речи поменути. Да ли је то нормално? У 1963? Потиснути садржај, трајни генератор зебње. Не сећам се да сам о тој „фалинки“ икад озбиљније размишљао. А психоанализа би, као другде, и ту имала шта да каже.”<sup>147</sup>

Јасно је, дакле, како је основна дистинкција између Чолановићевог романа *Друја половина неба* и већине романескних остварења 60-их година идентификована као одсуство идеолошке компоненте. Истовремено, то се може окарактерисати и као необичност (поменута *ајарносћ*), поготову ако се, у контексту српске прозе 50-их и 60-их година, узме у обзир биографска чињеница да је писац био учесник рата, и носилац Ордена за храброст, и да је – по сопственом сведочењу – његов први роман великим делом аутобиографски.

#### 4.3.1.3. *Модернистички роман*: ратни портрет уметника у младости

Први свој роман Воја Чолановић компонује према моделу познатом из књижевне традиције као *прича с оквиром* (*Хиљаду и једна ноћ*, *Декамерон*, *Кентербериске приче* и др.) или *оквирна прича*. Постављена као заједнички оквир за низ прича, она је у композицији и структури класичних дела светске књижевности имала обједињујућу функцију – обично да повеже већи број

---

<sup>147</sup> Видети више у: „Стрпљиво чекање миниепифаније” (разговарала Љиљана Шоп), *Књижевни маџазин*. / број 138–139 / година XII / децембар 2012 – јануар 2013. године, стр. 12–18.

различитих приповедака, и да назначи контекст у коме се приповедање (најчешће усмено) одвија, или да буде део неке епске или драмске структуре (*Огисеја*, *Хамлеџ*). Карактеристичан по функцији уоквиравања основне радње, такав поступак уочавамо и у неким од најзначајнијих приповедака, новела и романа 19. и 20. века. Као наглашено артифицијелно средство, оквирна прича, међутим, посебно у реалистичкој књижевности, представља елеменат наративног поступка који појачава „утисак веродостојности” (*Ловчеви зајиси*, *Кројцорова соната*, *Швабица*). Познато је већ какву посебну композициону и структурну улогу такав поступак задобија у Андрићевој *Проклећој авлији*. „Прича с оквиром може, дакле, да има веома различит значај и функцију као назначење неког општег заједничког оквира низа самосталних прича: као отварање двоструког нивоа уметничке реалности у некој појединости (у епу или драми); и, најзад, као конститутивни елеменат целокупне композиције, структуре и унутрашње форме дела” (Милановић – Кољевић у: РКТ 1985: 601). Наратолошки посматрано, „okvirna priповest” је таква приповест „u koju је umetnuta druga priповest”, која „funkcioniше као okvir drugoj priповesti tako што joj обезбеђује *setting*<sup>148</sup>” (Prins 2011: 131).

Оквирна прича, током историјског развоја књижевности учвршћена готово до стереотипа, у Чолановићевом роману *Друја половина неба*, међутим, користи се као иновативан наративни поступак и на сличан начин на који ће његову економичност и функционалност као уметнички релевантан препознати и користити филм, готово од самих својих почетака. Тако роман има два наратора: оквирна прича припада женском лику, а главна или основна прича – мушком. Јунакиња је оквирни приповедач и унутрашњи персонализовани *наратор*. То је лик коме се наратор основне, исповедне приче обраћа, лик који је у позиција слушаоца, али истовремено и наратор чија прича има три дела и две функције у роману. Састављањем тих делова прати се, с једне стране, њен неуспели покушај да већ успостављену емотивну везу са јунаком продуби и учврсти, јер се он повукао из живота и унутар манастира, као сликар рестауратор, с преданошћу равној опчињености, ослобађа испод малтера фреске старе неколико стотина година. Дошавши му у посету, она схвата да је он заувек одвојен не само од ње него и од читавог осталог света, и напушта манастир нагло, усред ноћи – да се

---

<sup>148</sup> „Prostorno-vremenske okolnosti u kojima se odigravaju događaji u pripovesti” (Prins 2011: 179).



суочи са сопственом егзистенцијом. С друге стране, раздвојени, ти делови имају две функције. На првом месту, носе улогу епилога у односу на главну причу, а на другом, оправдавају и чине уверљивијом чињеницу да је средишња прича изговорена, заправо, под теменом наоса (значи на скели) – јер је девојка предложила да јој, док напољу траје непогода, сликар, као што је то једном обећао, исприча нешто о себи. Осим што је таквим наративним поступком (у стварању илузије стварности) женски лик стављен у позицију „сведока” који „веродостојно” преноси јунакову повест/исповест, дата му је још једна „истиносна” функција – у стварању „ефекта стварности”: оквирна прича додатно подржава илузију постојања романеског јунака јер јој се додељује улога сведочења – посредством подастирања околности у којима се он среће, сложености осећања према њему и, коначно, његовим описивањем. Јунак је виђен из женске перспективе, а у јунаковом говору се инсистира на илузији усмености – обраћања које се реторички функционално обликује од почетка до краја његове приче. Таквом стратегијом остварен је ефекат усменог приповедања, које – удружено са исповедном формом, приповедањем хомодијегетичког, аутодијегетичког наратора – отвара простор за непосреднији читалачки доживљај, односно за читаочево спонтаније урањање у причу. Повремено обраћање наратору (јунакињи), која тиме постаје „генератор наративне имагинације” (Иванић 2002: 67) – посредством употребе другог лица производи позитиван ефекат урањања<sup>149</sup> на читаоца. Хронотоп причања, „препознатљив говорни жанр” још из српске књижевности 19. века (Иванић 2002: 64), који се остварује „концепцијом оквирног приповедача” и „мотивом ‘јунаковог причања/казивања о догађајима из сопственог живота’” (Милосављевић Милић 2016: 217), уз обраћања наратору – заступљен у *Друјој њоловини неба*, у каснијим Чолановићевим метафикционалним романима (а поготову у последњем) доживеће плодну трансформацију, између осталог, у третирању улоге наратора и препознатљивој форми тзв. „ћаскања са читаоцем”.

Дакле, са кратким прекидима, главни јунак Данко Секулић прича о догађајима који су петнаест година раније (у односу на приповедно време) у његовом животу одиграли улогу прекретнице. Тада је, пред крај рата, у јесен

---

<sup>149</sup> О феномену урањања, на примерима Лазаревићевих приповедака и Андрићеве *Проклете авлије* видети више у књизи *Виртуелни наратив* Снежане Милосављевић Милић (2016: 211–243).

1944, у ослобођеном Београду оставио мајку, млађег брата и вереницу, отишао по прекоманди у Нови Сад, у којем, такође, али по сопственој одлуци, оставља тек стеченог најбољег друга и своју прву праву љубав да би – као митраљезац на бомбардеру – учествовао у борбама које се воде за коначно ослобођење земље. Разлог који га опредељује за то сасвим је личне природе: незадовољан собом, не налази ниједан аргумент који би ишао у прилог даљем бивствовању и у рат полази с претпоставком да га неће преживети. Закључивши тада (као двадесетогодишњак) да је таква смрт најдостојанственији начин да се раскрсти са сопственом бесмисленом егзистенцијом, после једног умало погубног ватреног окршаја – схвата да је све време био у грдној заблуди: супротно свом уверењу, он је стварно желео да живи.

То је уједно и крај приче о Данку Секулићу, односно, како он то сам прецизира, о томе како је „б и о видовит”. Реч је о ванчулној способности коју је поседовао за период од свега два месеца. Евоцирани догађаји смештени су углавном у тај временски оквир, што значи да их спознање о поседовању натприродне моћи и свест о њеном губљењу омеђују. Управо је та дистинкција коју поставља Чолановићев јунак једна од кључних у сагледавању суштинског значења целе романескне приче. Иако је радња романа ситуирана у време пред крај рата, иако се једним својим делом везује за последње али можда и најдраматичније борбене окршаје (пред јунаковим очима страдају његови ратни другови, пилоти и стрелци) – роман заправо не говори о проблему рата у целини и човековог положаја у њему, како је то, углавном, приказивано у српској прози педесетих и шездесетих година. Рат је у *Друјој њоловини неба* послужио само као једна од конкретних егзистенцијалних ситуација према којима се његов јунак одређивао у времену обухваћеним романом, што значи да нема функцију средишње теме. Такав приступ отворио је могућност писцу за једно комплексније виђење усамљености човекове, према коме је овај, на крају крајева, искључиво лоциран у себи самоме и зато, упркос свему што га окружује и одређује, упорно тражи, а само понекад и налази, прави смисао и циљ свог постојања.

Први Чолановићев роман, *Друја њоловина неба*, у основи је модеран роман о образовању, сазревању личности, својеврсни „портрет уметника у младости”. И Чолановићевог јунака Данка Секулића као и Џојсовог Стивена Дедалуса

карактерише својеврстан облик егоцентричности чије је полазиште у самој природи њиховог дубоко сензибилног бића, које, бранећи се од спољашњег света, једини излаз проналази у уметности. Обојица ће напустити све (дом, породицу, па и отаџбину), изабраће изгнанство и самоћу, и покушаће да се изразе „неким стилем живота или уметности што [...] слободније и што [...] потпуније<sup>150</sup>...” (Џојс 2004: 248).

У роману нема ниједне алузије на Џојсово дело, али се зато директна веза са ликовима друга два модерна романа – *Ковачима лажној новца* (1925) Андреа Жида и *Дневника о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског – успоставља експлицитно: обавештавањем о лектури главног јунака, од које се он одваја тек пред крај своје пустоловине. Стиче се утисак да је лик Данка Секулића изграђен у светлости поменутих романа и да је у односу према њима, у одређеној мери и до извесне границе, постављен као Дон Кихот према витешким романима: јунаков младалачки однос према стварности (па дакле и према себи самом) формиран је посредством света фикције. Да би потом био и расформиран. Све то је, наравно, дискретно сугерисано у роману и препуштено читаоцу да сам наслућује и да сам успоставља релације.

Беспштедно, кроз низ духовито испричаних епизода, јунак *Друје њоловине неба* на самоироничан и хуморан начин обликује своју исповест, одређујући себи комичну улогу у истим оним животним ситуацијама и релацијама из којих се његов вршњак у роману Милоша Црњанског, Петар Рајић, издиже као поетско-трагичка личност. Говорећи као и Петар Рајић о једној својој „јесени и животу без смисла”, о свом односу према мајци, женама (приступачним и одним другим, недостижним), пријатељу и, коначно, рату и судбини својој у њему, показује се као сушта супротност јунаку Милоша Црњанског. Данко Секулић је, према томе, само наизглед „растерећени едиповац”, и млак или смушен и неспретан љубавник. За пријатеља са којим се духовно зближава везује га, поред љубави и дивљења, завист и ривалство односа, а у рату је храбар и комичан

---

<sup>150</sup> Стивен Дедалус одговара на питања свог пријатеља Кренлија о томе шта би учинио а шта не: „Рећи ћу ти шта ћу учинити и шта нећу учинити. Нећу служити ономе у што више не верујем, звало се то мој дом, моја отаџбина, или моја црква: и покушаћу да се изразим у неком облику живота или уметности што слободније могу и што потпуније могу, служећи се у своју одбрану јединим оружјем које себи дозвољавам – ћутањем, изгнанством и лукавством” (Џојс 2004: 248).

истовремено. Дефетистичко осећање живота, умор и скепса („врло сумњиве аутентичности”) – постепено сасвим изостају у том јунаку. Он ће, чак, за призор авионског пожара у ком су страдали његови другови, упркос свему, тврдити да је за њега представљао „естетски доживљај првог реда”: „Упола свестан свог јеретичког осећања, питао сам се и тада а и много пута после тога, није ли тај пожар ипак био најлепша могућна пошта једном обореном летачу” (178). Његово опраштање од живота и прижељкивање смрти (узроковано, између осталог, чињеницом да је имао туберкулозу грла) везано је за позадински живот и на фронту се преобраћа у сазнање да је он, у ствари, „лажни самоубица”, човек који се грчевито, „безочно хвата голог живота”. Данко Секулић се, на крају, као Петар Рајић, не заноси мишљу да „ћемо изумрети” и да ће доћи „боље столеће, оно увек долази” (Црњански 1974: 143), али са бољим људима<sup>151</sup>. Напротив, у тренутку када је „коначно и неотарашљиво постао оно што већ толико година јесте”, стојећи уз лажни камин чија напрсла мраморна плоча одолева његовом покушају да је притиском палца помери, а мислећи на смрт пријатеља кога је сматрао бољим од себе, он закључује: „Ово није отишло до ђавола. Јер је крње, хммм? Па је дуга века” (212<sup>152</sup>).

Мотив удвајања, који се уочава и у Чолановићевим приповеткама из прве збирке, присутан је и у обликовању лика Данка Секулића: „Јесте да сам у то време више но икад дотле уходио самог себе – један део моје личности увек је помно пратио шта онај други ради – али мора да сам био силно збуњен чим се не сећам како сам се тада понашао” (14). Ту, међутим, није реч о двојништву, већ о психолошком механизму који развијају хиперсензитивне и интроспекцији склоне личности.

Док је паралела са јунаком *Дневника о Чарнојевићу* изведена са тежиштем у њиховој антиподности и са извесним пародијским назнакама, веза са другим романом, *Ковачи лажној новца*, сугерисана је на један, рекли бисмо, дискретнији начин. Распростире се готово дифузно па се, сходно томе, рефлектује највише у атмосфери самог романа, а онда и у неким особинама главног лика. О томе речито говори одломак који се односи на време јунаковог боравка у Новом Саду, где је са својим пријатељем делио подстанарску собицу:

---

<sup>151</sup> Што представља експресионистичку веру у обнову човека.

<sup>152</sup> Стране су наведене према издању из 2000. године.

Јул и децембар.

Такви смо били нас двојица. Обрад је, наиме, располагао свим оним што је мени вапијуће недостајало. Природном нехајношћу. Златним грлом. Чудесном појавом. Здравим сном. Имао сам, дакле, више него довољно разлога да га из дна душе омрзнем, убеђен да на Земљиним шару нема тог лафа који би био кадар да нас скрди.

Па ипак, како смо се сложили!

Као калуп и одливак.

Можда захваљујући заједничкој постељи, која није макар шта чак ни онда кад је деле два мушкарца. А ми смо на њој проспавали (или пробдели) толике ноћи. Не кажем да смо, лежећи један крај другог, били нарочито опуштени, но моја је савест у том погледу сасвим мирна. Виновник је био Обрад; навикнут да спава до зида, он се увек први скидао и завлачио под перину, а кад бих и ја дошао у постељу, он би се, мада уз кикот, повукао попут сипе дарнуге жалцем остију. Стрепео је, шашавко, да нисам од оних. И тако сам се, од самог почетка, и ја морао држати на пристојном растојању од свог суспавача. Иначе, живели смо како се само пожелети може. Читајући, смејући се, расправљајући, пишући стихове (он на француском, а ја на енглеском), и спремајући сами себи чај (56).

Изразита интелигенција, потреба за самосталношћу, дечачка чедност, духовно (и готово љубавничко, платонско) зближавање са вршњаком, супарничка љубав према старијој, зрелој жени – неке су од препознатљивих мотивских црта које повезују Чолановићевог и Жидовог јунака.<sup>153</sup> Истовремено, хомосексуалност – која се код Жида у роману наслућује, али не помиње (као ни код Томаса Мана, на пример), али зато битно одређује природу главног јунака – у Чолановићевом роману има обрнути третман и учинак: отворено се помиње, али не одређује природу главног јунака. На самом почетку јунакове исповести, у евоцирању времена проведеног у позадинској служби, на коју су га упутили „због слабашне грађе” (а он је уверен да их је уплашио његов глас, последица туберкулозе грла) немала пажња посвећена је његовом привременом задужењу да надзире немачке заробљенике док утоварују брашно у џаковима. „Брашно су вукли немачки

---

<sup>153</sup> У највећој мери на лик гимназијалца Бернара а онда и, једним делом, на лик писца Едуара, који представља једно од фиктивних оваплоћења ауторове стваралачке свести.

заробљеници, а ја сам се на њих од првог часа сажалио” (13), каже Данко Секулић те открива да је нарочито привукао пажњу једног Пољака. Посматрајући његово понашање, запитаће се да није то удварање: „Ово последње такође није било искључено, јер сам још као дечак запазио да привлачим хомосексуалце” (15). Чолановићев јунак, дакле, отворено говори о хомосексуалности, али није хомосексуалан.

Међутим, као и у односу према *Дневнику о Чарнојевићу*, Чолановић посредством свог јунака, и то при крају његове исповести, успоставља имплицитну поетичку дистинкцију између Жидовог и свог романа:

Стао сам да прижељкујем туђе исповести, и да гризем усну што сам ни у шта страћио прилику да у чарнојевићком Ладњу проћаскам са понеким стогодишњаком. Не, више ме *збиља* није занимало какву капу кроји будућност мени и мом савременику. За *Коваче лажној новца*, чији се аутор заносио наивном будалаштином да пише за *оне који долазе*, бејаш изгубио слух. „Можеш је комотно задржати”, рекао сам збуњеном Свети кад је, у предаху између два задатка, затражио да види ту Жидову књигу (196).

Кључна реч у односу који се успоставља наспрам оба романа јесте, дакле, *будућности*. Наведени одломак део је пасуса који почиње са: „Упркос опипљивом учешћу у Заједничкој Ствари” [...]. У томе можемо да, као и у роману у целини, препознамо и идеолошки отклон према појму/феномену *будућности* – који се најречитије огледа у епилошкој позицији главног јунака: бивши партизански митраљезац на бомбардеру сада рестаурира фреске. Имајући у виду друштвено-историјски, политички, и књижевни и културни, контекст времена у ком роман настаје – не можемо да у таквим елементима романа не препознамо и Чолановићев одмак према тадашњем нарастајућем корпусу књижевности са ратном, партизанском, тематиком (и њеним патосом). И да наслутимо приклањање модернистичкој линији наших песника (и прозних писаца) чију је поезију критичарски уобличавао и подстицао Зоран Мишић. Не заборавимо да је Мишић до појаве Чолановићевог романа већ био објавио *Реч и време* (1953), *Антологију српске поезије* (1956), *Реч и време I–II* (1963), и да је Чолановићу

могао бити познат и Мишићев есеј „Шта је то косовско опредељење”, настао као одговор на питање Марка Ристића, 1961. године, у ком се каже:

Видело би се да постоји и једна друга, дубља и старија традиција од оне хајдучке и братоубилачке. Искрсла би из заборављених књига она мудра, достојанстена лица која су се помолила са зидова наших старих задужбина и задивила свет. Поклонили бисмо свом народном епосу оно место које му додељују Сесил Баура, стављајући га уз Хомерову *Илијаду*. Разумели бисмо боље и себе и свет коме припадамо<sup>154</sup>.

*У достојанственим лицима која су се помолила са зидова наших старих задужбина и задивила свет* можемо да препознамо и задивљеност Чолановићевог јунака пред ликом фреског анђела који он ослобађа у својим рестаураторским настојањима.

Тако се и семантички вишеслојан наслов романа *Друга половина неба* – као микрокосмос приче – може тумачити у најмање две равни: у сужејној – као физички положај романеског јунака, коме је, као стрелцу, леђима окренутом пилоту, доступна само *друга половина неба*; у идејном слоју – тај положај симболизује *окрећаше прошлости*, на супрот првој половини, која стреми напред, у *будућности*.

Но, овде треба скренути пажњу на специфичности наоко једноставног, а заправо врло захтевног и комплексног Чолановићевог приповедног поступка – који се огледа у свим елементима романеског текста. Почев од композиције, самог оквира, односно почетка и краја романа, као *оквира уметничког приказивања*: „При томе изванредно велику важност добија процес *п р е л а с к а* од реалног света на приказани свет, то јест, проблем нарочите организације ‘оквира’ уметничкога приказивања” (Успенски 1979: 194). Одговор на то значајно поетичко питање Успенски заокружује тако што издваја пет тачака гледишта: на *идеолошком, фразеолошком, психолошком* плану, и на плану *простиорно-временске карактеристике* и на *сложеном тачку гледишта* („Оквир уметничког текста”). Нарочито је, за анализу, инструктивно запажање Успенског како је идеолошки ниво читања текста „најмање доступан формализованоме

---

<sup>154</sup> О томе Зоран Мишић говори у књизи *Критика песничког искуства*, СКЗ, Београд, 1976.

проучавању” те да се „при његовој анализи неминовно морамо у већој или мањој мери да служимо интуицијом” (15).

И на крају, последња литерарна алузија са симболичким значењем за разумевање јунакове егзистенцијалне ситуације, односно дела у целини, садржана је у одломку из Дантеовог *Пакла*, који је узет за мото романа. Реч је о стиховима из двадесетог певања<sup>155</sup>:

COME 'VISO MI SCESE IN LOR PIU BASSO,  
MIRABIL-MENTE APPARVE ESSER TRAVOLTO  
CIASCUN TRA 'L MENTO E 'L PRINCIPIO DEL CASSO;

CHE DALLE RENIERA TORNATO IL VOLTO,  
ED IN DIETRO VENIR LI CONVENTA,  
PERCHE 'L VEDER DINANZI ERA LOR TOLTO.<sup>156</sup>

Веза између врачава, пророка, видовњака и филозофа који бораве у четвртој јарузи осмог круга пакла и Данка Секулића успостављена је на нивоу и (физичке) слике и симбола. С једне стране – визија страдалника који су кажњени тако што им је лице окренуто наопако, па ходају унатрашке и не могу да гледају напред, у потпуности одговара физичком положају Чолановићевог јунака, чије лице заузима супротан положај у односу на смер кретања авиона. С друге стране, ту је чињеница да јунак губи своју моћ – способност предосећања онога што ће се догодити – онога тренутка када се нађе у описаној ситуацији смештеној у оквиру сасвим реалног, овоземаљског (ратног) пакла. Са данашње дистанце помало делује необично замерка коју је својевремено Чолановићевом роману упутио, у приказу под насловом „Покушај романа с тезом”, Зоран Глушчевић:

---

<sup>155</sup> Наводимо онако како су дати у роману, верзалом.

<sup>156</sup> У преводу Миховила Комбола ови стихови гласе:  
„Над крста образ свако окренут има,                   13  
па је натрашке ићи им дабоме,  
јер гледат напријед спријечено је њима.

Можда се зби због узетости коме                   16  
да се овако сав изврнут знао;  
ја не видјех то нит' вјерујем томе.” (Алигијери 1974: 107)



Романсијер није одржао своје обећање којим је почела јунакова исповест: он није испричао причу у којој је доминирајућа тема видовитост, још мање је то роман у коме се све што је испричано тиче видовитости као 'једне једине ствари'. Напротив, оно се свега другог пре тиче неголи те ствари. Та ствар, видивитост, било како да је схватимо, буквално или преносно, вулгарно или симболично, или у некој њиховој (рецимо: иронично постављеној) комбинацији, присутна је овде само на неколико страница. Само на страницама 76. и 77. она превазилази вербални оквир и допушта да се наслути какве су се све књижевне могућности отварале пред овом темом (Глушчевић 1963, 1966: 157).

У најкраћем, критичарева замерка упућена је писцу зато што није довољно искористио поменуто „способност” главног јунака:

Иза те игре медијумом који у Данку открива Обрадова тетка крије се или је могла да се крије духовита, интелектуално конструисана игра чије значење може да се једноставно сажме: има људи који живе од данас до сутра и чији поглед у будућност ништа не мути, док у исто време има људи који мисле на дуже стазе и којима цео живот протиче у комбинаторици могућног и будућег” (157).

Наше полазиште у тумачењу романа ишло је, напротив, не у правцу онога што је у роману *мојло га буге*, него у домену онога што у роману *јесће*<sup>157</sup>. Дакле, на почетку своје исповести главни јунак тврди: „Ово што сада намеравам да ти испричам, тиче се, углавном, једне једине ствари. Тога како сам б и о видовит” (12). Заиста, на 76. и 77. страни, како утврђује критичар, стоји поменута епизода са тетком јунаковог најбољег пријатеља Обрада, у којој он, „после оних искустава са ванчулним опажајем” (погађањем карата из шпила) открива нешто што га је „до краја урнисало”: „Видео сам Обрадов блиски свршетак” (77).

---

<sup>157</sup> Та врста проблема садржана је у рецепцијском хоризонту очекивања. На слично неразумевање критике наишао је и роман Момчила Миланкова *Клуја на крају светиа* у критичарској рецепцији Милоша И. Бандића, о чему смо посебно писали. Видети у: Јелена Журић, „Човек с мансарде Момчила Миланкова или слика стварности у роману *Клуја на крају светиа*”, у: *Филолошке студије*, 2014, том 2, стр. 278–297.

А у седмој глави, на 167. страни, у јунаковом обраћању јунакињи, експлицитно се открива шта се догодило са његовом видовитошћу:

Све је то лепо и красно, казаћеш с правом. Ти ми о много чему глагољаш, а не помињеш оно што је најважније. Своју видовитост. Шта се са њом догодило?

Немој мислити да забашурујем. Ако сам пропустио да је поменем, онда сам то учинио с разлогом. Могу ти, наиме, рећи да сам тај црни дар готово преконоћ изгубио. И то заувек, као... као деветнаести рођендан, на пример. А ишчезао је, највероватније, оног истог часа кад сам полетео натрашке. Јер како би иначе разумела чудну околност да сам се од Кустарка наовамо све чешће изненађивао” (167).

Поменуто поглавље завршава се описом узалудног настојања пилота и стрелца да, по ноћи, са земље сигнаlima усмере кретање дезоријентисаног авиона у којем су њихови другови – а потом и описом потпуне јунакове дезоријентације. Он не само да више није био кадар да наслути шта их је чекало „под љуском наредних недеља” него је тешко могао да замисли било кога од „блиских или познатих људи у Београду и Новом Саду” (169) – чак у једном тренутку не може да се сети ни имена свог пријатеља Обрада, а и мајчин лик „беше потпуно ишчилио из памћења” (170). У последњем пасусу говори о својим кошмарним сновима, а поглавље завршава реченицом. „Видовитост ме беше заувек оставила” (170). Чини нам се, дакле, како је мотив видовитости у Чолановићевом роману сасвим јасно и функционално укомпонован у карактеризацију лика те, сходно томе, има добро мотивисану функцију у фабулативном току романа, што се, природно, одражава у семантичко-идејној равни романа.

Мотив ванчулне способности је, како смо показали, заступљен већ у првој Чолановићевој књизи, у приповеци „Ванчулни опажај” – као својство јунака и као тематски мотив – окосница света приче. И у поменутој приповеци и у роману *Друџа њоловина неба* јасно је да је тај мотив послужио писцу не с циљем да се та „способност” сама по себи проблематизује (јер јунаци на крају крајева остају без ње, она их изневерава, напушта) – него да се оно што се обично сматра метафизичким у човеку и у свету којим је окружен испитује, односно ставља под

питање. Међутим, истовремено, то је и један од најзаступљенијих елемената Чолановићеве поетичке доследности, како ћемо показати, уочљиво као својство већине његових књижевних јунака.

У вези са формом романа треба истаћи још неколико важних чињеница: и *Друја ђоловина неба* је, попут *Дневника о Чарнојевићу* и *Ковача лажној новца*, нека врста дневника или, тачније, по речима његовог јунака:

Кад кажем да говорим истину, не мислим, наравно, да је она хемијски чиста. Штавише, убеђен сам да није. Зар бих се иначе већ петнаест година либио да завири у дневник у коме сам као непосредан доживљај забележио мање-више све што ћеш сада чути? Али ако и изневерим покоју чињеницу, знај да ћу остати веран правом смислу читаве те историје (12).

Према томе, роман је једним својим делом и илустрација Чолановићевог поетичког уверења у погледу „књижевне истине”, инспирисаног Хакслијевим есејом „Трагедија и потпуна истина” – о чему смо већ говорили. Питање које ће писац на различите стваралачке начине третирати у потоњим делима није овде дато само декларативно, у почетној изјави јунака – већ такав дискурс има потврду у свим елементима романа. Чак ће и на самом његовом крају, изречено из угла јунакиње (наратора), стајати: *одисејевска исповест*, где се атрибут *одисејевска* као одређење јунакове исповести подразумева у оном значењу које му је дао Хаксли у свом есеју (повезивање узвишеног и баналног, трагичног и смешног). Свођење човека на његову (праву) људску меру, сагледавање његове судбине без патетично изатканог ореола, херојских назнака и моралистичких димензија – доследно и ефектно остварено је већ у овом, првом, Чолановићевом роману.

С тим у вези, можемо да приметимо како се постмодернистичке одлике у односу према модернистичким, по Хасановој листи, огледају већ у *Друјој ђоловини неба* (1963), дакле много пре поменутог сусрета теоретичара постмодернизма и (пост)модерног писца у настајању. Довољно је да издвојимо само неке од одлика: интертекстуалност, деконструкција, антинаротив (мала историја) насупрот великим наротивима, иронија, као и цитатност, и склоност према парадоксу. То би биле и одлике стила ком ће писац остати доследан до краја свог стваралаштва у, већ наведеној, Ековој дефиницији, дакле: као

*стиратијеија семиозе, којом се дело уобличава, и чиме се испољава одређени поглед на свет.*

Но, то не значи да се истовремено први Чолановићев роман може означити као постмодернистички. По свим својим основним обележјима он се може без остатка сврстати у корпус послератних модернистичких, а не реалистичких остварења, како је до данас углавном одређиван – дакле, периодизацијски, у тзв. други модернизам.

По кључним својим особинама, *Друга половина неба* могла би се поредити, осим са Џојсовим *Портретом уметника у младости*, и са једним романом из српске књижевности који настаје готово у исто време кад и Чолановићев. Реч је о *Мансарди* Данила Киша, објављеној годину дана пре *Друге половине неба*. Заједничке црте тих двају дела огледају се у томе што представљају модеран облик романа о уметнику (*künstlerroman*), као подврсте романа о образовању (*bildungsroman*). Једини од оновремених критичара који је довео у везу Кишов и Чолановићев роман био је Павле Зорић:

Zahvaljujući činjenici da sam otprilike u isto vreme čitao *Drugu polovinu neba* i *Mansardu* Danila Kiša, mogao sam da vršim izvesna poređenja između ta dva u mnogo čemu slična dela. I Čolanović i Kiš, naime, filtriraju sirovu životnu materiju; obojica su pre svega racionalno usmereni i skloni esejiziranju romanesknog teksta. Ali za razliku od Kiša, koji ponekad ide u fantastiku i groteskno, Voja Čolanović ostaje u okvirima svakodnevnog ljudskog iskustva. Psihološka analiza je njegov glavni metod (Zorić 1963: 207–208).

Јунакова исповест (= садржај дневника) у Чолановићевом роману завршава се – као и Џојсов и Кишов роман, одласком, отвореним крајем<sup>158</sup> – с том разликом што Чолановићев има епилог: роман о уметнику на крају крајева, посредством

---

<sup>158</sup>Сам крај романа гласи: „Секући тренутак касније улицу, признао сам, ипак, у себи да је добро што до пуковског коначишта ваља пешачити и пешачити. На ногама сам имао меке летачке мокасине, и моји кораци нису одјекивали пустим улицама још непробуђеног града. Услед чега се могло помислити да уопште и не одлазим. А осећао сам се: знаш ли како? Као човек који би кренуо са Северног пола. Ма куда да крочи, свуда ће бити само једна страна света” (Чолановић 1999: 213).

оквирне приче, садржи разрешење јунакове побуне и одласка: потпуно посвећен, са љубавничком усредсређеношћу, он ослобађа испод вековних наслага, фрескни лик једног анђела. Његово сазревање има увир у духовни развој – као што је случај и са Џојсовим и Кишовим јунаком. Пре но роман о уметнику, то је заправо повест о његовом путу да то постане<sup>159</sup>. Духовни развој Чолановићевог јунака преломљен је, кључно, кроз његов однос према смрти (као што је и код Киша случај са „дневником једног самоубице”). Желећи да до краја буде „начисто” са собом и са светом, Чолановићев побуњени и егзистенцијално отуђени јунак (који се, пркосећи страху од смрти, носи мишљу о самоубиству, и клони се емпатије) – сукобљава са свим видовима ауторитета. Темелјна разлика, међутим, која кључно раздваја Чолановићев роман од Џојсовог и Кишовог садржана је у (ауто)иронијском и (ауто)пародијском дискурсу његовог јунака – што је, најзначајнијим делом омогућено обликовањем *приче с оквиром*: тако се, заправо, избором форме остварује основни тон приповедања проистекао из успостављене иронијске дистанце. Иако читамо да је јунакова исповест „мање-више” садржај дневника који је он водио петнаест година пре започињања своје исповести – ми као читаоци можемо бити свесни и психолошке чињенице која је уграђена – не у дневник, него у аутобиографско сећање – да се људи неретко хуморно осврћу на доба своје младости, године сазревања и потраге за сопственим идентитетом. Отуда и та дистинкција која егзистира и на микроплану, као својеврсни коментар: *мање-више*. Не треба ту занемарити ни Чолановићев свесни избор да наратор оквирне приче, а унутрашњи наратор – буде жена: тиме је мотивисана и јунакова интенција да је, причајући јој о себи, повремено забавља и насмејава, инсистирајући на истини која није „хемијски чиста”. Што је, истовремено, дубоко повезано са пишчевим поетичким опредељењем.

Сва три апострофирана романа имају мото на почетку: Џојсов – из Овидијевих *Метаморфоза*, Кишов – одломак из Блоковог текста, а Чолановићев – како смо видели, стихове из Дантеовог *Пакла*. Сваки од њих базично је повезан са кључном егзистенцијалном ситуацијом јунака. За Џојсовог Стивена се заиста може везати процес *метаморфозе* (преображаја) и Овидијеве речи *И усмери свој*

---

<sup>159</sup> О истој теми видети у: Јелена Симовић, „Роман о уметнику и *Мансарда* Данила Киша као портрет уметника у младости”, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Свеска 2, 2008, стр. 48–73.

ум ка неїознаїїм веїїїїнама (Џојс 2004: 5); Блоков текст с почетка Кишовог романа говори о томе да је човек, пењући се у свом станишту, спратовима, све више, *уїїолико мање моїао да схваїїи живоїї и да му се їрилаїоду* (Киї 1990: 5), што директно има везе са метонимијским повезивањем Кишовог јунака и простором мансарде којим је обележен; Чолановићев јунак, попут видовитих у Дантеовом *Паклу*, губи своју способност у паклу ратних окршаја.

Такође је важно истаћи како су сва три романа повезала лично искуство њихових аутора, у мање или више израженим и препознатљивим аутобиографским чињеницама – са њиховим схватањима позиције уметника и поетичким стремљењима, чиме су, у најважнијим контурама најавили сопствени прозни свет. То су, дакле, они романи првенци у историји књижевности који су и те како важни за разматрање и тумачење поетике прозних остварења њихових аутора у целини. Занимљиво је и да се британски писац Џон Фаулс (1926–2005), у критици позициониран између модерниста и постмодерниста, својим првим романом (чувеним *Колекционаром*), попут Чолановића, јавља 1963. године – као што ће се у тој деценији још једном не само временски него и поетички поклопити објављивање њихових романа, Фаулсове *Жене францускої їоручника* и Чолановићеве *Пусїїоловине їо мери*, 1969. године.

Разуме се, када је реч о имплицитним поетичким везама, треба нагласити нарочиту (пресудну, револуционарну) улогу Жидовог романа *Ковачи лажної новца* (1925), зато што је успоставио „један модел који је доцније романсијерима пружао могућности да експериментишу категоријама приповедача, јунака и читаоца” (Вучковић 2013: 580) – односно да његову матрицу конструишу и деконструишу на сопствени поетички начин: на један начин Чолановић у *Друїој їоловини неба*, а другачије, на пример Владимир Набоков у роману *Очајање* (1934).

Како Радован Вучковић утврђује у књизи *Модерни роман двадесетїої века*,

књижевност је више него раније упућена на јединствен светски духовни простор због чега се истовремено јавља интересовање за истоветне ствари. [...] Због тога се ни директне контактне везе, које се уочавају у делима појединих писаца, не могу третирати на начин традиционалне компаративистике као утицаји, већ пре као подстицаји што долазе од оних истакнутих аутора која наилазе на општи

пријем у одређеном времену [...]. Реч је о нечему што би се могло назвати спонтаним интеретекстуалним повезивањем дела у једном временском тренутку који производи типолошке сродности што омогућавају и међусобну диференцијацију романа из различитих периода. (Вучковић 2013: 638)

О специфичностима интертекстуалних повезивања у прози Воје Чолановића, односно о металитерарном дискурсу, артифицијелности, као и о ремитизацији историјске стварности – говорићемо и даље у овом раду, током анализе осталих његових прозних дела. Јасно је како је све то својевремено остало ван видокруга оних критичарских опсервација које су првом Чолановићевом роману приписивале неуверљивост, „папирнатост”, или преписивање књижевних дела прочитаних у преводу. И поетичко повезивање са Хемингвејевом прозом.

Када је реч о језичкостилским одликама *Друје ђоловине неба*, на којима ћемо се посебно задржати и у анализи последњег Чолановићевог романа, издвојићемо само неколико кључних особености:

а) Интерполирање разговорног стила, колоквијалног језика у књижевни уметнички стил (омогућено коришћењем 2. лица једнине, у форми обраћања) – условљено изабраним приповедним поступком и унутарпоетичким разлозима (*Насмејаћеш се кад ти кажем [...]* 13; *Рећи ћеш, можда [...]*, 13; *Мислиш ли да сам ти ноћи лако заспао?*, 14; *Ако не будем заборавио, и о томе ћу ти касније још штошта рећи.* 16; *Можеш мислити моја изненађења!*, 17; *Де, сад ући у моју кожу. Па остани ђамејна.* 19, и др.). Начин обраћања наратора из првог романа еволуираће у каснијој Чолановићевој прози, поготову у оној која се може окарактерисати као постмодернистичка, у посебан тип/типове приповедача који се обраћају читаоцу – али ће задржати основне *комуникативне* одлике уочене већ у првом роману. Тако ћемо, примера ради, форму заклетве наратора из *Друје ђоловине неба* (*Не ђрећерујем, ђако ми овој анђела.* 19) препознати и у романима *Џејна коб* и *Ода мањем злу*.

б) Уношење у речнички фонд српског језика нових речи – термина из области ваздухопловства и авијације: *ајерисаж* (*ајерирање*, *слејтање*), *бриле* (*наочари*), *љисаж* (*љисага*) и др.; неологизама (индивидуализама и потенцијалних речи): *аграјовачки* (*као аграјовац*), *асјидица* (дем. од *асјига*), *бешијица* (дем. од *бешија*), *водвиљски* (*као у водвиљу*), *ђужвељак* (*зђужвани комад ђканине* и сл.,

тужва), дактило (дактилографиња), дормиторијум (сјаваоница), изафектирано (са афектирањем, афектирајући), исхалуцирајући (створилаи помоћу халуцинација); неопарашиливо (без моћности опарашавања), обескровилаи (оставилаи без крова), пасуљаран (проси као пасуљ, једноставан), пошковичасио (у облику пошковице, полукружно), самошчезнуће (шчезнуће, несћанак оноћа који о шоме мисли), смејалка (бора на лицу која насћаје при смејању), сублесаси (помало блесаси), сусјавач (онај који сјава уз груој сјавача)<sup>160</sup> и др. Битно је нагласити како се Чолановић од првих својих текстова препознаје као језички стваралац склон ковању нових речи, креативан и иновативан у препознавању потенцијала које (не)стандардни модели творбе речи пружају у обогаћивању српског лексичког фонда. Од почетка свог списатељског рада до краја, Чолановић, између осталог, инсистира на ковању именица са моционим суфиксом: засћавница (жена у чину засћавника), на пример, или на двопрефиксалним глаголима (обескровилаи), или на именицама и придевима са префиксом су- (сусјавач, сублесаси), као што бира да сликовитост придева остварује твореницама са суфиксом -лик(и) (кенуролик: који ликом обликом шела погсећа на кенура). Ту ћемо наћи и сливеницу ручераи, сковану од глагола ручаи и вечераи („Ручераћемо, како кажу људи из екипе“, 146), казионализам који чини део индивидуалне лексике писца.

в) Специфична употреба фигуре поређења (компарације), као трајна особина Чолановићеве прозе, која писцу омогућује да оствари широк дијапазон значења: од рефлексивних до комичких, при чему је приметна и његова склоност да искористи управо хуморни потенцијал који поређење у себи носи, или допушта<sup>161</sup>. Реч је, најпре, о довођењу у вези оноћа шћо се пореди са појмовима везаним за књижевност, а онда и за језик, као и за друге уметничке или научне области. На пример, у *Друој половини неба*, у опису нараторовог друга Обрада, стоји: „Био је

<sup>160</sup> Видети чланак Васе Павковића „О лексички у прози Воје Чолановића“ (Павковић 1989: 158–182) у ком су, из трију Чолановићевих књига (романа *Друга половина неба* и *Леви длан, десни длан* и збирке приповедака *Мирис промашаја*) ексцерпирани нове речи, речи код којих је констатовано ново значење и ретке речи – који је послужио и као инспирација и као основа за наша даља истраживања. (Видети и: Журић 2014: 141–176 и Журић 2017: 219–240).

<sup>161</sup> Није стога необично ни то што се у прози Воје Чолановића могу запазити и цитирана српска народна шалива поређења, и то не само као илустрација говорног идиома његових јунака (у сврху карактеризације лика), или наратора – него и као ауторов свест о сликовитости таквог хумора и као његова потреба да се тај потенцијал искористи у опозицији према ономе што је „озбиљно“ или пак „трагично“.



складан као Дучићев стих” (59). Али, Чолановићев јунак ће изрећи и духовиту, а тачну опаску поводом тог стилског средства, најближег природи човекових мисаоних процеса: „Ако је тачно да *свако поређење храмље* (курзив Ј. Ж), онда је поређење између мене и њих храмало све у шеснаест” [...] (13).

г) Употреба алонжмана са циљем да се дочара звук, интонација, мелодија говорног језика, да се оствари илузија „живог” говора („У доњој фиОООциии”, отпевала је Олга Радман. 71; „Тррррк!” 152; „Раа-ЗУМЕМ!” 185 и др.).

д) Присуство графостилема – нарочитог начина писања речи, али и уметање цртежа (положаја два авиона у ваздуху, на стр. 164), што ће остати трајна карактеристика Чолановићевих текстова.

Осим већ поменутих заједничких црта Чолановићеве прозе, овде треба скренути пажњу и на још неке од њих (уочљиве у *Другој половини неба*), које ће постати трајна одлика његових приповедака и романа. У првом реду, реч је о преплитању и сељењу не само мотива, и препознатљивих аутобиографских елемената, него и међусобног повезивања тих наратива преко наслова. Дакле, најпре: атмосферу међу ратним пилотима и стрелцима у раним (ратним) причама налазимо и у првом Чолановићевом роману (младићи који читају књиге и стрипове, слушају музику и гледају филмове; трагикомичне сцене првог лета), као што препознајемо биографске чињенице (испит на центрифугалној столици, учествовање у ратном војном ваздухопловству, ратне другове Панчевце и др.), међу њима и ону која се тиче компликације са слепим цревом – што ће писац приписати једном од споредних ликова, и што ће се јављати и у каснијој прози. Најзад, наслов збирке приповедака *Мирис промашаја* изникао је из трећег дела оквирне приче коју приповеда јунакиња романа *Друга половина неба*:

*Данко њу њрекиде своју одисејевску исјовесѝ, али сећање на њејов ѡрозукли ѡлас осѝа да и даље лебди у ваздуху. Олуја већ беше ѡрошла – сад је још само севало у даљини, – и сѝоља досѝруја озон. Који у себи назвах мирисом ѡромашаја. Гледала сам ѡа, ѡоѝ заводљивоѝ сноба исѝинољубља, како ѡрилази сѝочићу и на њ осѝавља ѡразну шољу, и наједном уобразих да ѡа обузима сѝид шѝо се ѡреда мном ѡолико разѝолиѝио (214).*

У *Оди мањем злу* уочићемо посредно или непосредно успостављање веза са претходним Чолановићевим делима, па и са првим романом – као што је, на пример, јунаково разматрање начина на који су страдали његови другови: „Нећу да кажем да је жив изгорети лепше него издахнутих просутих црева, али Косовеловом свршетку се бар могао придати неки смисао” (191). То питање *шћиа је лећше* у првом роману у последњем ће се трансформисати у *шћиа је мање зло*.

И на крају, треба поменути и то да је препознатљива структура јунаковог сна – о којој смо говорили поводом приповетке „Валижа” и романа *Ода мањем злу* – присутна и у роману *Друћа ђоловина неба* – односно да представља његову варијацију.

Тај сан наступа одмах после јунакове одлуке да полаже испит за пилота, и његовог размишљања о смрти: „Наравно, и даље сам желео да умрем, али ми се сад чинило да је свршетак у запаљеном авиону најлепша могућа смрт. [...] При таквом скончању, најзад, не би било ни плеснивог леша, чега сам се толико гадио” (64). Први део сна из „Валиже” је дословце на исти начин представљен, с том разликом што сада двојица гудача свирају „Љутњу због изгубљеног стопарца”, мртавац није Јурај Далматинац него Стерија, при премештању уместо кабезе из леша потекне малинов сок – и што је исприповедан у првом лицу и са мање детаља који упућују на јунакове стварне доживљаје, али са истим хуморним алузијама и његовим наивним коментаром („Добро је што је још тада умро, помислио сам.” 65)

На сличан начин, као варијација, јавиће се и јунак приповетке „Злодуси свачијег кутка”, и то у роману *Пусћоловина ђо мери*, али са другачијом, новом наративном стратегијом. Али, пре него што се концентришемо на тај роман, пажњу ћемо усмерити на приповетку „Ерос и Танатос”, написану и првобитно објављену 1964. године, која ће се у оквиру збирке приповедака *Мирис ђромашаја* појавити тек 1983.

#### 4.3.2. „Ерос и Танатос” (1964)

Посматрано у целини, већина наслова Чолановићевих приповедака и романа интригира читаоца својом необичношћу и (иницијалном) семантичком

непрозирношћу, која се разоткрива тек у процесу читања дела, или на самом његовом крају – када постаје јаснија идејно-семантичка спрега између наслова и текста. Видели смо то на примеру наслова прве збирке приповедака и наслова првог романа. Очигледно је, дакле, Чолановићево поетичко настојање и истрајавање у посвећивању посебне пажње креирању наслова (и, упоредо, имена књижевних јунака) – као осведоченој могућности за успостављање темељне метафоре дела (одређене приповетке, збирке, романа), где се дубљи смисао (идејни, егзистенцијални, метафизички, филозофски), обично, наизглед оксиморонски и парадоксално, наговештава. У Чолановићевим насловима, наиме, функционише неколико константи, чинећи их, на поетском плану, успешним поетизмима – темељним метафорама, чије дешифровање може бити један од кључева за разумевање дела на које се односе. У први мах збуњујући, неодгонетљиви, алогични, „уврнути”, нонсенсни – они редовно представљају „укрштаје супротности”<sup>162</sup>: оксиморонски и парадоксално, као „оштроумна лудост” најчешће представљају синтаксичку конструкцију у којој су спојени међусобно семантички неспојиви, противречни, контрадикторни појмови. Смисаона и стилистичка „чворишта” текста (којима се посебно бави текстуална стилистика) јесу она места у тексту која су по својој позицији и по својој форми изразито значајна за разумевање тог текста. Од многих типова јаке позиције, у Чолановићевој прози повлашћени положај имају, најпре, наслови и поднаслови (са референцијалном и аутореференцијалном функцијом), као могућност постављања „оквира разумевања текста”: на извештан начин надређена целини, то су места аутореференцијалног уоквиривања текста.

Синтагма „Ерос и Танатос” уклапа се у Чолановићеву поетику наслова на специфичан начин: наслов није семантички непрозиран јер у свести читаоца активира његово предзнање, које може ићи од грчке митологије до психоанализе и Фројдове дефиниције инстинкта живота (ерос) и инстинкта смрти (танатос), али очигледно испуњава ауторову поетичку интенцију да „укрштај(е) супротности” у својој прози, наговештава од самог наслова.

Исприповедана из угла хомодијегетичког, аутодијегетичког наратора, приповетка је саткана од тематско-мотивског преплитања контрастно

---

<sup>162</sup> Лаза Костић је, поред Станислава Винавера, најутицајнији *песник језика* који се може довести у везу са језиком прозе Воје Чолановића.

постављених призора у чијим су основама, симболички посредовани, инстинкт живота и/или инстинкт смрти. Комплементарно, ненаметљиво а доследно, те наративне линије се у приповеци повлачи од прве до последње реченице.

У приповеци је реч о једном догађају који прати музиколошко истраживање у источној Србији, које под покровитељством Унескоа спроводи стари професор музикологије са својом младом сарадницом Хулдом, странкињом, уз пратњу младог преводиоца (и сарадника Института) – коме припада наративна перспектива. Предмет истраживања су народне обичајне песме из тих крајева, са посебним фокусом на ону врсту које тзв. јаукаље (нарикаче) певају над покојником. На основу ретких помињања топонима у тексту (Велики бук), може се претпоставити да се кретање сплавом трочлане екипе одвија на Ресави. У нараторовом фокусу у првом реду заузимају место ликови Професора и девојке Хулде, да би се у позадини оцртавао пејзаж којим се простире путовање и, тек овлаш скицирани споредни ликови: сплавара, младежи која се враћа са вашара, млинаревих укућана код којих се екипа нашла на конаку јер је велики „дажд” прекинуо даље путовање и, коначно, лик нарикаче Персе Шоћ – која ће, на Професорову молбу, импровизовати тужбалицу за оплакивање његове смрти. Док она нариче, ређајући све што је у животу пратило „покојника” и истичући, појединачно, тугу сваког члана његове породице, наратор преводи девојци, која му је, „сасвим опрезно, шапнула на ухо да њен шеф н-и-к-а-д н-и-к-ог у животу није имао. (Ако занемаримо Лену, наравно. Ону мачку.) Никакву п-о-р-о-д-и-ц-у или било шта слично” (50). Професор, потом, „сав блед”, честита нарикачи: „Имате дивну машту. Уверен сам да ту тужбалицу нико боље не би певао” (50). Девојка предлаже жени да још нешто „отпева”, и све се то и даље снима јер је Професор сада мислима одсутан, те не води више рачуна о магнетелефонској траци, која се чува „за село З.”. Ту ноћ, чулну и страсну, девојка Хулда и наратор проводе у свом првом љубавничком загрљају. А ујутру, док се брије, Професор открива да му је нестао сат (драгоцена успомена), који, после краће претраге, Хулда проналази у ложишту пећи на дрва. Приповетка се завршава пасусом у ком се детаљно описује изгорели сат: „Онда је допола обријан, пришао столу, где Хулда беше спустила сат да се хлади, и сад смо неко време сви четворо немо

гледали тај убијени предмет: без каишића и целулоида, сасвим поцрнела бројчаника и казаљки стопљених са позадином” (54).

Симболичко значење слике „тог убијеног предмета”, разуме се, читалац у својој рецепцији може објашњавати и конотативно и денотативно. У ширем значењу, сат (часовник) јесте симболички предмет, са веома важном функцијом познатом из књижевних дела која су обележила 20. век (из Фокнеровог романа *Бука и бес*, на пример) – да повезује време живота и време смрти: механичка направа која, попут људског срца, откуцава време свог трајања. У ужем значењу, у простору приповетке, „смрт” предмета неминовно се повезује са Професоровом старошћу и, поготову, са чињеницом да га је нарикача управо оплакала у својој импровизованој тужбалици – где ово последње, скопчано са спрженим изгледом предмета, има вредност судбинског наговештаја скоре смрти његовог власника.

Две најочљивије контрастне линије приче садржане су, дакле, у сасвим јасној опозицији старост, односно смрт (Професор) и младост, односно ерос (наратор и девојка). Наиме, од прве реченице приповетке одвија се то, сасвим специфично, јукстапозиционирање. Али, то може постати јасније тек у читалачком враћању са последње на прву реченицу у причи: „Хулда је била већ нешто друго” (35). Да је девојка „већ нешто друго” у односу на Професора, а потом и на све остало у „свету приче” – постаје јасно у даљем нараторовом приповедању, у ком њен лик заузима повлашћено место. Лик девојке прецизно је конструисан тако да она, у свим детаљима, представља сушти ерос, у емоционално обојеном виђењу (и представљању) наратора; живахна, спонтана, природна, она испољава ничим замућену животну радост, готово дионизијску. То је уочљиво маркирано и илустровано описом њеног плеса који она изводи док пролазе кањоном: „[...] она је на сплаву започела плес: једну веома чудну, изазовну игру, и њена боса стопала стала су да севају нада мном као таванична вејалица” (38). Док је, очаран, посматра, наратор примећује како помало страхује да их девојка све „не претвори у четвороношце”, „као Кирка”. Исконску снагу ероса коју девојка оличава поткрепљује још једна њена особеност: она је „венијаминовка”, левакиња. Мотив леве и десне руке, односно функционисања леве и десне хемисфере мозга, Чолановић ће развити у роману *Леви глан, десни глан* (1981), али пре тога, делом, и у роману *Телохранишељ* (1971) – а у овој

приповеци повезује се, очигледно, девојчина леворукост са доминацијом десне хемисфере мозга, за коју се обично везује људска интуитивност, темпераментност и креативност, између осталог.

Природа и споредни ликови људи такође илуструју опозитност принципа живота и смрти. На пример, на самом почетку: описивање јунакињиног уживања док удише мирис мокре јеловине, прати чињенични податак наратора како је та стабла „четрдесет и седме јео пожар” (35); док се на сплаву возе кроз природу која очарава, наратор девојци преводи шта сплавари причају о околностима у којима су разни људи ту нашли смрт. Осим тога, преводи јој и разговор у коме је реч о томе „шта ће све нашем сплавару држава потопити. Да ли само воћњак или, можда, и кућу? (Једна комисија је већ месецима крстарила по кањону и утврђивала висину накнаде за имања и некретнину који су имали да сиђу на дно будућег језера.) И колико ће му за то дати” (35). У дигресијама, као и обично у Чолановићевој прози, најчешће датим у загради, садржана су оне допунске информације које, и ако немају удела у заплету, битно доприносе целовитом значењу. У овом случају, воћњак и кућа као еманација живота, али и као власништво доброћудног и ведрога сплавара, у перспективи се виде потопљени, и на дну језера, а „виновник” је држава а не нека, рецимо, митска, библијска сила.

Као и обично, када се Чолановић опредељује за аутодијегетичког наратора, читалац слику о његовом лику, чак и физичком, склапа постепено, на основу детаља пажљиво распоређених у тексту. И поново је приповедачким поступком сугерисано да се наратор обраћа присутнима, не подразумевајућим читаоцима, већ присутним нараторима. Тако, читалац може најпре да из нараторовог дискурса наслути како је овај на неки начин – интересовањем, знањем, професијом – повезан са грчком културом, да би тек на петој страни сазнао да је и он музиколог: „Мој фах су, као што знате, грчке неуме” (39). На том месту постаје јаснија и прва реченице приповетке: *Хулда је била већ нешто груто* – дакле намера писца да нараторово приповедање обликује по моделу усменог обраћања, које је започело незнано кад а сад се наставља – и да у свести и доживљају читаоца произведе утисак „веродостојне” исповести, појачан (поновним) присуством алонжмана (нпр.: мммх-хррррмпф, 39).

Иако у мањој мери но обично, функционално се и у овој причи доводе у везу узвишене и баналне животне појавности. На пример, прво наступа нараторова опсервација природних лепота (контрастно постављена):

Лежао сам на леђима кад смо, брзином просутог меда, убродили у стравично висок незасвођен ходник, чији леви зид беше окомито изолучен исполинским неким длетом, а десни – обрастао маховином. Подсећао је тај кањон на дворану у којој су, после гозбе, погашена светла. На златни ћорсокак. Подсећао је, више од свега, на место богомдано за састанак са истином (37).

Но, оно што ће уследити, биће поглед на део мушког имена (БРАНК) уклесаног „полуаршинским словима у стени више воде”, као тривијални људски гест.

У описивању колектива такође се огледају контрастни потези. Младеж која се враћа са вашара, гласна је, шаљива и распевана: „А кад смо већ кренули од обале, дотрчало је са пакетима испод пазуха још пола туцета девојака; без прилике да се дуго двоуме, задигле су сукње изнад колена, загазиле у реку и стигле на наш низводни брод, вриштећи као *Берёзка*” (42). На другој страни стоји тамна сенка куће у којој ће екипа преноћити, и где ће професор затражити да га нарикача живог ожали својом тужбалицом. А полази се од портрета млинара „за кога је Хулда шапнула да је плунути Хиндемит<sup>163</sup>. Буцмаст, румен и ћелав, без ичег горштакког у изгледу сем огромних шака, као прецртаних са стећка, он је, доиста, узнемирујуће личио на опањканог композитора” (46). Атмосфера у кући је нездрава, не само услед страхопоштовања која се пред гостима указује домаћину него и због присуства „средовечне умоболнице”, његове кћерке. И над млином се надвија иста (не судбинска него државна) пресуда која очекује воћњак и кућу, поменута на почетку приче: човек ће за млин „добити, по свему судећи, ниску накнаду”, али се теши „тима што ће имати права да растури млин и прода грађу” (46).

Описи који су директно обележени фокализацијом наратора изузетно су сликовити и функционални у укупној семантици приповетке, и изнова потврђују нимало случајно опредељење Чолановића за семантичко-стилски потенцијал

---

<sup>163</sup> Немачки композитор Паул Хиндемит умро је крајем 1963. године.

фигуре поређења. Из перспективе наратора, нарикача Перса Шоћ се указује *као наопако окренути ускличник*: „Ситне лобање, а у дугом циметастом руху, сва као наопако окренути ускличник, она је у магновењу застала у лоше осветљеном рагастову, а онда без хитње пришла трпези” (48). Ако се ускличником, дакле, као интерпункцијским знаком, не обележава само одређена комуникативно (говорно) значење него и функција којом се сугерише и специфично осећање или расположење говорника, често радосно – његова наопака окренутост у Чолановићевом поређењу, чини се, алудира на чињеницу да се нарикача, повишеним тоном, обраћа тужећи (тужно), и то не живом човеку, него умрлом.

И пред сам крај приповетке, пре догађаја са сатом, а после љубавничке ноћи, наратор ће изаћи у шетњу, и на повратку умало погрешити кућу: „Можда зато што се сад са прозора Професорове собе плазио јастук, пребачен, ради ветрења, преко рагастова; модар и гломазан, личио је на језик обешеног” (52). И куће, не само људи, указују се као мртваци. Тиме је, заправо, најављена сцена са сатом, а сцена са сатом до отвореног краја приповетке и – простора за читаочеву проверу сопственог хоризонта очекивања и мере задовољства у тексту, који је већ својим насловом – *Ерос и Танатос* – у њему повукао низ асоцијација, размишљања и очекивања.

Приповетка „Ерос и Танатос” није уврштена у књигу од четрнаест изабраних приповедака *Начело неизвесности* (2003), у избору и са предговором Васе Павковића, као што је нема ни међу пет изабраних прича у књизи *Воја Чолановић* (2012). Но, њена литерарна и поетичка вредност у укупном Чолановићевом прозном свету несумњива је и незаобилазна.

Иако ће однос ерос–танатос често бити тема у интервјуима који су са писцем вођени, ова приповетка ће бити поменута само једном:

Ако је веровати психолозима пренаталног развоја, ерос и танатос се јављају, малтене у преплету, још у самом процесу рађања: који здружују необично јак еротски доживљај дететовог проласка кроз порођајни канал са дотле непознатим болом изазваним мишићном контракцијом материце. Отада нас ерос и танатос прате докле год дишемо, само што постепено мењају места. Они су и за ме (као, ваљда, и за сваког другог писца) представљали не мали литерарни изазов. Проблем односа младости и старости третирао сам први пут (1964) у приповетки



„Ерос и Танатос” (наћи ћете је у збирци *Мирис промашаја*), мада другачије него у роману *Зебња на расклањање*.<sup>164</sup>

О приповеци „Мирис промашаја” (1964) говорићемо у следећем потпоглављу, јер она временски припада Чолановићевој прози настајалој 60-их – а нема је у збирци *Мирис промашаја* (1983), него ће се појавити тек у књизи изабраних приповедака *Начело неизвесности* (2003).

#### 4.3.3. „Мирис промашаја” (1964)

Говорећи редом о Чолановићевим приповедачким збиркама, у тексту „Приповедач Воја Чолановић”, Васа Павковић — истиче чињеницу како је од прве до друге књиге приповедака протекло четврт века, и из тог дела опуса издваја две приче: „Последња прилика” (*Савременик* број 5, 1961) и „Мирис промашаја”, о којој каже: „дакле, зове се као и књига која ће много доцније уследити, а да се сама прича у њој не објави! По својим особинама ова прича, премијерно објављена у *Лешојису Мајнице српске* број 11 за 1964. годину, својеврсна је најавна херметичног романа *Телохранишћел* (1971)” (Павковић 2006: 26).

Поменута херметичност, коју Павковић тачно утврђује, остварена је и избором начина за обликовање лика главног јунака, композиционим решењима, опредељењем за доминацију спољашње фокализације, односно самом наративном стратегијом. Приповетка мањег обима од већине других, композиционо је издељена на три целине одвојене звездицама. Ако посматрамо њен *композициони прстен* – дакле, по Успенском, *место са издигнутим значењем* (Uspenski 1979), који је, као *a priori* конципиран приповедачки поступак, део наративне технике – закључићемо да су и почетак приповетке и њен крај остварени у херметичком кључу, те да знатно доприносе непрозирности значења приповетке у целини – иако је њен средишњи део, на плану радње, у толикој мери разумљив да се не

---

<sup>164</sup> У: *Сингенџи*. Год. 51, бр 4 (26. 2. 1988), стр. 6–7.

опиरे интерпретативном читању. У Чолановићевој приповеци се готово као школски пример огледа важност *шћойоса шћейћика* и *шћойоса краја* (експозиције и епилога) наративног текста за разумевање и читалачку рецепцију његове семантике.

Иницијална реченица у причи гласи: „Притајен до ишчезнућа, могао је кроз одшкринута врата видети како се у тој одаји сваких десетак секунди смењују дан и ноћ”. Да такав почетак не уводи читаоца у некакав магијски, фантастички, натприродни свет, постаје јасно већ са другом реченицом: „Како се смењују у неминовном складу са оним rrrrrrrrrPPPK и вр-вр-вр-вр-вр ролетне коју су завађени супружници час спуштали а час дизали” (53). Као што зачудност и загонетност слике исказане првом реченицом смењује баналност у другој, као њена „одгонетка” – тако је и прича у целини исприповедана, у тој врсти амплитуда. Закључно са последњим двома реченицама: „Тек сад видим да си д-доликоцефалан, закључи наглас, и лаким ударцима стаде да пљошти глинену главу. Од чега крадљивцу забридеше образи” (62) – где евентуална непрозирност значења произлази из речи *доликоцефалан*, чије значење није, или не мора бити јасно већини читалаца.

У оквиру тако формираног композиционог прстена, наратив најављен онеобичавањем: спуштањем и дизањем ролетни као *смењивањем дана и ноћи* – до краја је доследно изведен у већ поменутој амплитуди нејасно – јасно, дакле са перманентним изневеравањем читаочевог хоризонта очекивања. Поступци протагонисте који ће бити именован само као *крадљивац* – што је нетипично за Чолановићеву прозу – кретаће се од ирационалних до рационалних, у свету приче обележеном управо том дихотомијом и то и на плану радње и на плану ликова.

У првом делу приче, када видимо јунака како се „јагуарским ходом” креће по соби „чију је топографију безмало напамет знао”, крадом од *зловолне старице* и *баксузом од њеног мужа* (53) – можемо очекивати да ће се десити нешто много озбиљније од крађе шибица, једине сврхе и крајњег исхода целе акције коју он предузима. Осим што је јасно предочено да познаје простор у који је бануо као крадљивац, ништа се у вези са разлозима за такво понашање јунака не открива, као ни врста његовог односа према старици и старцу; тек је у једној јединој реченици наговештено како је „у њиховом сукобу одувек био на њеној страни”

(54). Ипак, пошто су старци дигли узбуну, јунак у бекству промрмља: „А и не сањају, будале, да сам то њих ради учинио” (54) – али то ни издалека не осветљава мотиве за његов „мрачни чин”. До краја првог дела приче јунак, бежећи, стиже на Аду, и ту, међу густо распоређеним купачима, безуспешно покушава да било кога од њих послужи шибицама. Поглавље се завршава његовим неуспелим покушајем да у „заарњеном стрелишту” погоди мету.

Радња другог дела приче дешава се и даље на Ади, али у врбаку, у којем крадљивац жели да се осами. Ту ненадано, и с великим одушевљењем, проналази „кратку хаљину од тиркизних шљокица”, али се сусреће и са грубим и неотесаним „печачем”<sup>165</sup>, који га, откривши шта он крије иза леђа – натерује у пожудну потрагу за купачицом. Међутим, када је угледају у води, и када јој печач скаредним покретима покаже шта они очекују од ње у замену за одећу у њиховим рукама – крадљивац га удари посред лица. У тој сцени напетост достиже кулминацију, али се убрзо и разрешава тако што, после кратке трке и гложења, младић успева да девојци из воде дотури хаљину, после чега она улази у хеликоптер који се ту изнебуха појављује, и одлази. У завршници те целине крадљивац пита печача да ли је „на пилотском седишту икога видео”, на шта овај одговара да није (60).

Трећи, и последњи, део приповетке, чија се радња и даље одиграва на Ади, уводи јунаке у једну од „пловних кућица”, „налик као јаје јајету на толике друге”, у печачев стан, који се испоставља као – „прави вајарски атеље” (61). То је, дакле, трећа тачка у причи у којој је сасвим могуће да већина читалачких очекивања буде изневерена: бубуљичави печач простачког понашања, који муца, заправо је вајар – коме на крају крадљивац сасвим мирно позира, додуше нимало одушевљен порно-часописом који му уметник нуди како му само седење не би исувише тешко пало. У једном ће га тренутку младић ипак упитати: „Сматраш ли да је једна таква ствар као што су шибице данас икоме потребна?” То његово питање остаје без одговора, јер вајар истрчава како би проверио „шта се то накупило испод мостића” (62) и враћа се са мокрым летком којим се оглашава циркуска представа, „међународног артистичког састава”, чиме се разрешава догађај са девојком. Пре но што ће изговорити реченицу којом се прича поентира, он ће

---

<sup>165</sup> В. Чолановић доследно пише реч *печач* до краја приповетке, а не, рецимо, синониме: *печарош* или *риболовац*.

само, поводом летка, прокоментарисати: „Нисам довољно паметан. Заиста нисам” (62).

Јасно је да је у питању отворен крај приповетке – који је и иначе често, сам по себи, извор читалачких недоумица у погледу њеног целовитог значења – и који је овде додатно затамњен употребом речи *голикоцефалан*, односно *голихокефалан*, што је антрополошки термин који означава човека *гуїуљастїої облика їлаве, гуїоїлавої* (Клајн, Шипка 2006: 376). Додуше, и без употребе речника, пажљивији читалац би могао да наслути да је реч о облику главе – јер је јасно да вајар „лаким ударцима” „пљошти глинену главу”, чиме је несумњиво издужује. А ако се читалац запита зашто се приповетка завршава сликом како се крадљивцу „забридеше образи” – одговор такође може потражити у самом тексту: наиме, младић се био „готово разнежио” пред призором у којем се из „безобличне зеленкасте масе” почело да „помаља нешто толико познато, а у исти мах сасвим туђе”. Тај тренутак, обележен необичним осећањем и присношћу, измамио је из њега и оно питање у вези са шибицама. То, да му бриде образи, може значити и његову збуњеност пред речју чије значење не разуме, али – још више – осећање нелагодности због вајареве грубе интервенције на скулптури коју је он већ дубоко лично почео да доживљава.

Сцене безазлено ирационалног понашања младића, крађа шибица и њихово нуђење на плажи, у читалачкој се рецепцији рационално могу објаснити као потреба писца да сучели ефекат младалачког експеримента, неке врсте перформанса, или као тематизацију Жидовог „безразложног чина” – са нимало безазленим ефектом који може произвести свет одраслих, наоко довршених људи, чак и када је реч о уметницима. У том смислу треба схватити и симболичку вредност натписа на младићевој мајци – *Последња леїа реч* (на старохебрејском) – насупрот лику педача-вајара – способног истовремено и за испољавање најнижих (телесних) и највиших (стваралачких) нагона. И у том смислу је Чолановићева прича подесна и за евентуална антрополошка и хуманистичка промишљања

Рекло би се, ипак, да у оквиру тумачења приповетке „Мирис промашаја” није реч о херметичности која би се односила на њену семантику – него да је ту пре на снази изузетно вешт приповедни поступак, употребљена на списатељски убедљив начин, како би се представила вечна запитаност над тамним човековим

нагонима, и притом избегла патетичност и једностраност, површност, и у крајњем случају – баналност.

Поменутој „амплитудности” наративних решења – придружују се, сасвим природно, и саобразно, и језички и стилски захвати, који доприносе томе да читалац свет приче доживљава као сасвим реалан, жив и уверљив; то се у првом реду односи на језичко уобличавање дијалога које младић води са купачима, а онда и са пеџачем-вајаром, у шта се на најбољи начин уклапа склоност писца према коришћењу алонжмана, који готово да филмски озвучују приповетку од почетка до краја – од звука спуштања и дизања ролетни до дочаравања вајаревог муцавог говора.

Највећим делом приповедачког опуса утврђена, урбоцентрична природа Чолановићеве прозе, топографски везане за Београд, огледа се и у приповеци „Мирис промашаја”: у њој је именован и приказан део Чукарице током јунаковог бекства, а потом и Ада Циганлија, градско купалиште и плажа – са препознатљивом атмосфером гужве и аудио-ефектом језичког идиома (бео)градског света.

#### 4.3.4. ПУСТОЛОВИНА ПО МЕРИ (1969)<sup>166</sup>

4.3.4.1. Књижевнокритичка рецепција: „реалистички роман, пример новог савременог градског романа”

Роман после ког се његов аутор, према сопственом признању, *први пут осетио као писац* (Чолановић 2012: 59) углавном је наишао на позитиван пријем код критике.

Предраг Палавестра у приказу објављеном у *Полици* под насловом „Љубавна прича”<sup>167</sup>, подсећајући читаоце на то како је Чолановић „припадник прве послератне генерације писца, која се у часопису *Млагост* јавила пре пуних двадесет пет година”, не пропушта да истакне уверење како је „Воја Чолановић [је] већ одавно довршен и изграђен приповедач, не исувише велике стваралачке снаге, али изразите индивидуалности”. Роман *Пустоловина по мери*, утврђује критичар, „и по стилу, и по поступку, па и по избору теме”, „близак је његовим најбољим приповеткама из збирке ‘Оседлати међаву’ (1959) и, нарочито ‘Еросу и Танатосу’, невеликој прози која је Чолановићу, пре неколико година, донела готово једнодушно признање критике”. У целини, Палавестра Чолановићев роман види као успешно остварено реалистичко прозно дело:

Обична, могло би се чак рећи банална, љубавна прича о ожењеном средовечном интелектуалцу нашега тла и времена и не много млађој, такође удатој, странкињи, под његовим пером полагано прераста у психолошки врло суптилно и зналачки разрађену прозу реалистичког типа, у којој се интелектуална значења и подтексти преплићу с благом иронијом и вешто примењеним новим стваралачким искуствима модерне реалистичке прозе.

Палавестра утврђује да је В. Чолановић „амбициозан, мада ненаметљив писац”, признајући му да је „добар познавалац најразличитијих облика и токова

<sup>166</sup> Воја Чолановић, *Пустоловина по мери*, Нолит, Београд, 1969, стр. 254. Сви изводи из романа обележени су према том издању.

<sup>167</sup> Предраг Палавестра, „Љубавна прича”, *Полиција*, год. 66, бр. 20199, недеља, 28. децембар 1969.

савремене књижевности, човек широке културе и великог знања”, и „приповедач јасних и углавном доследно остварених идеја о природи и функцији данашње прозе”:

Изразито реалистичка оријентација, која подразумева непосредан и жив однос приповедача према свету и животу свакодневних, пролазних тренутака, жеља и расположења, обезбеђује његовим текстовима ону читљивост и комуникативност коју имају и Чолановићу очигледно блиски новији амерички писци, као што је Белоу, Апдајк или Селинцер.

Предраг Палавестра, према томе, инсистира на Чолановићевој реалистичкој оријентацији као позитивном атрибуту његовог стваралаштва, и афирмативно га одваја од „експерименталне, често префорсиране, тешко сварљиве прозе авангардних аутора, који као да не маре толико да буду читани, колико да буду признати”. За разлику од њих, истиче критичар, „Чолановићеви текстови рачунају с пажњом и наклоношћу читалаца, којима се писац обраћа”, иако их „каткад заводи у праве лавиринте недоречених и мутних асоцијација и дигресија, али се, од почетка до краја, држи једног правца, омогућујући читаоцу не да се губи у кошмарима, већ да увек зна где је био и шта је видео”.

У завршници приказа Палавестра скреће пажњу и на неколико најбољих страна романа, које би се, у најкраћем, сводиле на успешно избегнуту тривијалност и на иронију: „Без ироније, која разблажује њена мучна унутрашња значења, ‘Пустоловина по мери’ била би или исувише мрачан, или одвише плитак и јевтин роман.” На крају закључује:

Богати и шумни низови асоцијација, ритам и несклади свакодневних ритуала, сусрета и обавеза, скривене и неостварене жеље, разочарања, заблуде и присне самообмане, уплетене су у свест и психу Чолановићевог јунака, оживљеног вештом руком даровитог приповедача. Лежерно компонован и комотно писан, приступачне и јасне, али нипошто не приземне, већ, напротив, интелектуално разуђене форме, роман ‘Пустоловина по мери’ пример је новог савременог градског романа. То није никакав велика, прекретничка књига, која отвара нове видике и просторе прозе, већ коректан и читљив модеран роман, уклопљен у виши литерарни просек, коме се наша новија проза све сигурније приближава.

Предраг Протић у приказу у *Илустрированој Полицији* после сажетка романескне приче констатује како од тога може да се „направи све”, „од кича, па до ремек-дела”, али и да – „Воја Чолановић није учинио ни једно ни друго”. За разлику од Палавестре, Протић запажа да се писац служио „неколиким књижевним поступцима”:

Највећи део књиге представља реалистички испричана прича о свим правилима реалистичког књижевног поступка. Други део сачињава љубавна кореспонденција интонирана час искрено топло и сентиментално, као што се обично пишу љубавна писма, час помало лажовски, као што се обично људи правдају онима који им пишу док им они не одговарају. Писац је учинио присутним и себе у роману. Он нам је пружио неколико решења, обавештавао нас понекад о томе о чему хоће, а о чему неће да пише и дао нам прилично дуг попис догађаја на којим не жели да се задржава. Тим поступком Чолановић је чувао извесну дистанцу која постоји између писца и материје романа. Захваљујући том поступку, роман је добијао извесне нове димензије и такав поступак спасавао је дело извесних мелодрамских опасности којима би књига, иначе, могла да буде изложена (Протић 1970: 63).

Иако и Предраг Протић инсистира на Чолановићевој реалистичкој оријентацији, он ипак дужну пажњу посвећује наративном поступку и истиче да је у роману позната прича исприповедана на нов начин.

У приказу „Чаролија с мером” објављеном у *Летопису Матице српске* Сава Бабић ће изрећи неколико веома важних чињеница у вези са писцем и његовим делом. Прва се односи на рецепцију Чолановићевог романа *Друџа ђоловина неба*:

Кад је Воја Чолановић објавио свој први роман *Друџа ђоловина неба*, карактеристичан по обновљеном реалистичком, неексперименталном поступку намењеном читаоцима, остао је помало незапажен, јер њиме није покретао ниједну велику националну тему, нити се рвао с универзалним проблемима света: написао је био добар роман који се нашао између две струје ондашњег литерарног тренутка (Бабић 1970: 109).

Друга је суштински везана за књижевни поступак, који Бабић врло прецизно уочава, представља и – високо вреднује. Критичар истиче како је



Чолановић поново написао роман намењен читању („том заборављеном задовољству које подједнако занемарују и писци и читаоци”), како је ту реч о писцу који „зна да пише љубавни роман нашег времена не градећи драму чежње и патње, већ се поигравајући, и уметничким средствима и својим личностима, ближе комедији с укусом ироније, тог, изгледа правог, савременог односа према свету”. Бабић, за разлику од Протића који само помиње „неколике књижевне поступке”, сасвим прецизно наводи да „Чолановић прекида свезнајуће треће лице, наизменично се ређају писма двоје љубавника” и да ће „чак у један мах дозволити читаоцу да завири у радионицу писца”:

Све то личи на лукаво и симпатично јадање писца који открива своје недоумице читаоцу у кога има поверења. У следећем тренутку писац ће потпуно да искочи из своје коже и да се открије до краја: саопштава само чињенице, своју муку и недоумице, не пристаје чак да даље води игру коју је сам започео. Следи саопштавање „материјала” што га је прикупио писац, али он, као из лењости, не жели да га уобличава у завршено прозно дело. Нуде нам се претпоставке које сваки час прерастају у могућу реалност, а писац нам, опет, скреће пажњу да је то само једна могућност, али не и прави живот. Писац се не либи да, тобож, потпуно одустане. [...] И ређају се забелешке, за читаоца и за писца, свеједно, занимљиве појединости, претпоставке за довијање и могуће правце развоја. Роман због тога одједном буде још животнији, добија ненадано нове димензије, дубину, чак и нешто од више реалности: поигравање писца са својом фикцијом за коју ниједног тренутка не жели да тврди како је неопозива и неразрушива. Поверење према читаоцу је доведено на високу разину, а није начињен компромис на штету уметности. Напротив. Реч је, дакле, и о савременом приступу читаоцу коме писац не даје све у готовом, завршеном облику, али не жели ни да га одбије, свестан да се вредност доброг уметничког дела ипак умножава посредством тога читаоца (Бабић 1970: 110).

И у завршници критичког приказа Бабић не пропушта да истакне квалитете романа који би се огледали у читалачкој рецепцији. Тачно примећујући како се, после свих „разбијања класичног приповедања”, „писац поново враћа начину причања с почетка романа”, критичар закључује:

Помислили бисмо да је немогуће разрушити чаролију ткања фикције па јој се опет вратити примењујући иста средства. Чолановић показује не само да је то могуће већ да се на тај начин повећава ефекат утиска о реалности ликова и живота који писац ствара. Дакле, кад аутентичан уметник сјајном мајсторијом, која у себи синтетизује истинолику реалност, ухвати читаоца својим ткањем, он може да руши, разграђује, плови иронијом, поиграва се, – па опет да се врати својим личностима за које тврди да су му већ на досади, да не постоје, иако их је он саткао, све је само фикција, – а ипак да је пред нама живот који ни у једном тренутку није папирнат. Писац своје ткање разграђује, а, у ствари, допуњава га. Његови карактери постају сложенији, поглед на свет и уметност слојевитији. Дакле, не пад, не уништење чаролије приповедања, него снажан раст, уметнички узлет (Бабић 1970: 110; подвукла Ј. Ж.).

Важност Бабићевог приказа огледа се превасходно – осим у тачности запажања и опсервација – у интуитивној и релевантној поставци, према којој се, савременом терминологијом речено, и метафикцијом, деконструкцијом миметичких наратива, подривањем аутентизације, огољавањем наративног поступка, могу створити нова, уметнички релевантна значења. Односно – критичар тачно запажа како *поглед на свет и уметност постаје слојевитији*, да се тиме *не уништава чаролија приповедања него се остварује уметнички узлет*.

Занимљиво је на крају поменути и Бабићево уверење у „вредност писца Чолановића” који „нуди уметнички веома снажну савремену литературу, враћајући поверење у исконску људску причу намењену и ширем слоју читалаца разнолике културе” (Бабић 1970: 111). Но, када су у питању шири слојеви читалаца, као што смо већ утврдили, време ће показати да се са Чолановићевом прозом догодило управо обрнуто у односу на Бабићев оптимистички суд.

Писац Владимир Стојшин у приказу за НИН<sup>168</sup> у оквиру рубрике „У сусрет роману године” примећује како је Чолановић „исписујући велику љубавну причу”, „направио необичан грађански роман”:

Сасвим намерно ширећи пред нама једно платно писац је на њега пројцирао посекотине са другог. [...] Југ Стајић је у свом живљењу пре свега брехтовски глумац, најчешће са свешћу о улози и прихватајући маску као

---

<sup>168</sup> Владимир Стојшин, „Пустоловина по мери”, У: НИН. – бр. 984 (16. XI 1969)

сопствено лице. [...] Свакодневне слике аутор некада и најдиректније исеца маказама из новина, скида са уличних зидова, учествујући једино тако што их бира и размешта.

Љубавна прича, коју Чолановић распреда на преко две стотине страница, била би преопширна да није исписана лако, лепореко, духовито, чак се може рећи – са једном врстом интелектуалног дистанцираног духа који није овако домашен у српској послератној прози.

После Владимира Стојшина још један писац и критичар изриче свој позитивни суд о Чолановићевој књизи и, што је веома занимљиво, истовремено показује и луцидност запажања и потпуно неразумевање наративне стратегије употребљене у роману. Наиме, Славко Лебедински, у *Комунистџу*, на почетку приказа скреће пажњу на оне елементе Чолановићеве поетике који до тада или нису били запажени, или су само овлаш дотакнути: хронотоп града и, нарочито, прави смисао и функција тзв. љубавне приче која се фикционализује. Лебедински најпре подсећа како је Чолановић „већ својом првом збирком прича ‘Оседлати међаву’ избио „у врх такозваног београдског круга приповедача”, те да „његов нови роман не само да је тематски веома близак његовом прозном првенцу, већ је још очигледнији доказ да је град, у ствари, главна личност његовог стваралачког опуса”. А онда показује како је, заправо, проникао у идејно-семантичку функцију љубавне приче у роману:

Љубав између Југа Стајића и туђинке – Осе Брок, та пустоловина по мери, само је једна од ауторових досетки да би нам представио светла велеграда у време Конференције неангажованих земаља, укус политике и космополитизма који постаје саставни део личног живота.

Потом следи још неколико тачних запажања у вези са приповедним поступком:

Виртуозност појединих поглавља, затим неухватљиви „рукопис” града, асоцијативно значење и осмишљавање ситнореалистичког детаља, смењивање дескрипције и „тока свести”, хватање у лету узалудности свеколиког градског живљења, психологија тзв. „разбијене личности” – није само позадина и „декор”

трагања Југа Стајића за својом целовитошћу, већ представља „прави” садржај романа.

Међутим, у даљим опсервацијама, Лебедински налази темељне замерке које се тичу другог дела романа, „разбијања стилског јединства” и „прецењивања учешћа читаоца”:

У другом делу књиге, међутим, Чолановић као да прецењује учешће читаоца у збивањима у роману. Тако, на пример, писац избегава да у трећем лицу, у којем је дотад казивао догађаје, прикаже кључну епизоду сусрета између Југа Стајића и туђинке у Дубровнику. Техника хепенинга, коју Чолановић примењује у тој епизоди, прилично је књишко решење. Наиме, читаоцу је остављено да по свом укусу замисли тај сусрете, а писац, са своје стране, ставља му на увид скице, анегдоте, фразе у оптицају, белешке, запажања и право да надогради све што „недостаје”. То је покушај аутора да се и читалац „активира”, да и он постане нека врста коаутора (Лебедински 1970: 16).

Критичар сматра како је „разбијање стилског јединства у Чолановићевом роману више [је] доказ неуспеха аутора да усмери своју замисао, него да на читаоца пренесе део кривице за евентуални неуспех поменуте епизоде”. Као аргумент за своју тврдњу (која нам данас делује наивно) Лебедински наводи да у наредним поглављима „долази до ‘распадања радње’”, а да је „улога писца сведена [је] само на демонстрирање његове прозне технике”, те да „роман губи у замаху, а поједина поглавља као да се грађена сама за себе, као одвојене целине”. Ипак, критичар се на крају враћа свом афирмативном суду с почетка романа: „И поред свих мана Чолановићева књига је вредан допринос модерном прозном изразу и такозваној градској прози” (Лебедински 1970: 16).

Иако у већој мери афирмативни, наведени изводи из критичких приказа поводом романа *Пустоловина по мери* ипак (углавном) показују приметну дозу недоумица, неразумевања и несналажења критичара у њиховим настојањима да сагледају битне структуралне захвате, функцију радикалних заокрета у стратегији приповедања и, посебно, целовитост идејно-семантичког слоја Чолановићевог романа.

Из свега наведеног намеће се потреба за подробнијим тумачењем романа *Пустоловина по мери*, за расветљавањем оних тачака које су тадашњој критици остале неразјашњене.

4.3.4.2. *Постмодернистички роман*: функција самообнажујућег приповедања (метафикције) у роману *Пустоловина по мери*

*Пустоловина по мери* свакако је роман који се може сматрати једним од првих постмодерних прозних текстова у српској књижевности. А када је реч о семантици и поетици Чолановићевих наслова (на коју се у критици редовно скреће пажња), и тај роман у свом имену садржи дубље значење и представља метафору дела у целини: Воја Чолановић уз апстрактни појам *пустоловина*, атрибушки везује предлошко-падежну конструкцију *по мери*, која иронијски асоцира на „одело по мери”, односно на „дозираност” и ограниченост упуштања у нешто што би, по природи ствари, требало да подразумева готово лакоумно, некритичко упуштање у ризичан подухват (без сагледавања стварних могућности) – какав може бити, или најчешће и јесте (било која па и љубавна) *пустоловина*. Међутим, да се наслов не односи само на поменути „љубавну *пустоловину*” (апострофирану у свим критичким приказима) – показаће се у даљем току анализе.

Чолановић у роману *Пустоловина по мери*, испоставиће се, примењује књижевни поступак и језичко-стилске елементе нетипичне за српску прозу 60-их и 70-их година 20. века, али и и те како својствене његовој приповедачкој поетици: метафикционалност, преклапање *Er-forme* и *Ich-forme*, измене фокализатора (тачака гледишта), присуство коментара (датих у загради и ван ње), инсистирање на иронији и хумору (постигнутим, најчешће, употребом поређења, оксиморона и парадокса), као и на лудичком потенцијалу језика, односно коришћењу игре речи, неологизама и – алонжмана, којима се дочарава звук и интонација живог, усменог говора – што ће постати још изразитије у каснијим Чолановићевим делима, а нарочито у, поетички најсроднијем, роману *Ода мањем злу*.

На почетку анализе неопходно је апострофирати две књижевнотеоријске чињенице потребне за разумевање и тумачење особености Чолановићевог приповедања у роману *Пустоловина по мери*: прва се односи на разлике између

*фикционалних светова* са више ликова, од оних у којима је доминантно присуство само једног јунака; друга упућује на *функцију аутентизације*, и на нарушавање, подривање аутентизације или њено огољавање, па чак и *самоионишљавање* помоћу ироније, односно, у случају *самообнажујуће* приповедања, посредством метафикције. У ту сврху послужиће Долежелове констатације у вези са назначеним питањима, дате у књизи *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, већ раније истакнуте у поглављу посвећеном теоријско-методолошком приступу поетици прозе Воје Чолановића.

У другом поглављу *Heterokosmike*, под насловом „Деланје и мотивација”, Долежел теоријски прецизно поставља базичне појмове приповедања – радњу, догађаје, интенционалност, мотивацију и наративну улогу споредних догађаја. Понашање јунака он разврстава на потпуно разумно, импулсивно, акратичко (одликује га раздражљивост или слабост воље), ирационално и лудо; ирационалне поступке као стање-последницу сукоба индивидуалних, приватних светова и стварног света фикције којим су окружени. На то се надовезује четврто поглавље „Интеракција и моћ”, о друштвеној димензији понашања јунака. Постојање односа моћи карактеристично је за фикционалне светове са више ликова, при чему је моћ „најснажнији мотивациони фактор”, али је „најрепрезентативнији мотивациони комплекс еротски скуп”. Прецизније:

Faktor moći – ‘potvrđivanje nadmoći’ nad partnerom – povezuje erotiku sa delatnostima vladanja, poglavito sa politikom. Kognitivni faktor uvodi u erotsku aktivnost praktično rasuđivanje, planiranje i izrađivanje nacrti i strategija, što se obično upotrebljava u društvenim scenarijima udvaranja, laskanja i tako redom. [...] Kada je dominantan kognitivni faktor, erotska aktivnost se odvija hladno i proračunato; partner se odabira na osnovu racionalnog odlučivanja, smišljaju se strategije zavođenja (Kunderini Don Žuani), itd. Fikcionalne pripovesti često potcrtavaju značaj društvenih faktora (društvenih obrazaca), implicitnih ili eksplicitnih ideologija erosa. Te ideologije duboko utiču na celokupnu strukturu fikcionalnog sveta ljubavnih priča, stvarajući svet romantične ljubavi nasuprot perverznom свету, свет среће и радости насупрот свету destruktivne „fatalne privlačnosti”, свет požrtvovanja насупрот свету egoizma, и тако redom (Doležel 2008: 116).

Према мишљењу Долежела, дакле, будући да је еротска активност репрезентативна форма интеракције, фикционални светови еротских прича „nalaze se u samom jezgru napetosti koje su svoјstvene свету sa više osoba” (Doležel 2008: 117). Сходно томе, у даљој анализи показале се какву функцију „еротски скуп” (љубавна прича) има у Чолановићевом роману и на какав се начин остварује.

Друга књижевнотеоријска чињеница огледа се у тзв. „поигравању позицијом писца”, односно у метафикционалности књижевног текста. Поигравање позицијом писца, имплицитног аутора (But 1976: 169), одвија се у Чолановићевом роману на списатељски вешт и аутентичан начин, иако сасвим у складу с постмодернистичким аксиомом да се у роману не ствара „постојана илузија реализма”, већ разоткрива његова унутрашња и „формална организација” (Batler 2012: 89). У роману *Пустоловина по мери* се као основна наративна стратегија уочава „самообнажујуће приповедање”, односно метафикција. Постизање илузије о истинитости приче и њених јунака у њему се остварује инсистирањем на аутентизацији: посредством хронотопа (у првом реду Београд и Осло, а потом и Дубровник и Копенхаген, између Самита несврстаних земаља и Кубанске кризе, са прецизно навођеним датумима), интерполирањем новинских исечака и, нарочито, у оквиру епистоларног дела романа, подастирањем плана јунакињиног стана или њеном руком писаног подсетника, односно у складу са документаризмом или (псеудо)документаризмом својственом реалистичком књижевном поступку (поетици). Истовремено се одвија и разграђивање тог до документарности доведеног поступка: на плану композиције – када приповедач упућује читаоца у поступак обликовања романа, и на плану ликова – који поседују свест о томе да су уграђени у дело. Тиме, дакле, искуствена страна приче готово да губи значај у корист њене организације, односно у корист могућности да сама организација приче постане предмет интелектуалне (ауторове и читаочеве) игре.

Заједнички именитељ метапрозних текстова/романа, од Лоренса Стерна до Борхеса, Џона Барта, Доналда Бартелмија, Набокова и др., Патриша Во у својој студији одређује као: „[...] величање моћи kreativne imaginacije u spoју sa neizvesnošću u pogledu valjanosti njenog izraza; krajnje samosvestan odnos prema jeziku, književnoj formi i činu pisanja proze; sveprožimajuća nesigurnost u pogledu

odnosa fikcije i stvarnosti; parodijski, razigran, prenaglašen ili varljivo naivan stil pisanja” (Vo 1996: 77).

У Чолановићевом роману, дакле, љубавна прича јесте у предњем плану, али није семантичко тежиште романа – што је својевремено, у миметичком читању, углавном промакло тадашњој критици, која се држала фабуле. Реч је, међутим, о томе да је писац фабулу поставио као предмет поетичког поигравања – како у целини, тако и у одређеним композиционим елементима, у првом реду. С тим у вези, за тумачење романа није важна толико фабула колико природа, облик и садржај низа наративних интервенција у другој равни. На сличан начин као у приповеци „Злодуси свачијег кутка” и у роману *Пустоловина по мери*, само у још радикалнијој форми, протагонисти фикционалних светова одражавају неуралгичне (болне) тачке историјског времена чија се стварност фикционализује. Но, пођимо редом, и задржимо се начас на фабулативном слоју романа.

Фабула романа *Пустоловина по мери* веома је једноставна. За разлику од првог пишчевог романа (*Друџа половина неба*, 1963), у којем је, углавном, реч о ратној „пустоловини”, овде је посреди љубав и љубавна пустоловина. Опет је радња, иако само једним делом, смештена у препознатљиву београдску средину (љубав почиње у Београду, развија се у Дубровнику, а завршава у Ослу). Време радње пада у период између два историјска догађаја, дијаметрално супротна по утицају који имају на човечанство – Београдску конференцију несврстаних („неангажованих”) земаља као противтеже у односу на хладноратовску затегнутост и Кубанску кризу. Сама радња концентрисана је на праћење, за шири читалачки аудиторијум веома атрактивне, љубавне авантуре. Наиме, јунак романа је на прагу средовечног доба – раскрстивши са животном конвенционалношћу, после низа краткотрајних љубавних сусрета – упознао, заволео и изгубио једину жену до које му је заиста било стало.

Јунак романа Југ Стајић (протагониста и приповетке „Злодуси свачијег кутка”) коректор је у издавачкој кући, са којом Норвежанка Оса Брок, као преводилац Андрићеве *Проклетше авлије*, пословно сарађује. Стајић је и разочарани супруг прерано оцвале некадашње београдске лепотице (што га наводи на раскидање са сопственом „чедношћу”); поносни отац двоје деце, ћерке и сина (нарочито сина! – готово да нема ситуације у којој га не би цитирао, што је



опште место свих Чолановићевих приповедних текстова тог типа); брат једне удаваче у годинама, и син сенилног старца. Окружен толиком породицом, притешњен обавезама које, као *pater familias*, свакодневно треба да испуњава, он је раздиран и незајажљивом жељом за еротском авантуром, као и бригом о сопственом изгледу, на којем су већ неопозиво уцртани први знаци старења (што је писцу повод за низ врло ефектно и хуморно грађених епизода, које ћемо, модификоване, касније препознати и у *Зебњи на расклањање* и у *Оди мањем злу*).

Познанство са Осом Брок је у почетку налик на сва дотадашња (помно регистрована) и, закратко, без икаквог утицаја на задихане љубавничке насртаје тог балканског донжуана. Његова стратегија завођења одвија се од тренутка када угледа и, аналитички хладно и подробно процени, погодан предмет за своје освајачке намере:

Штркљаста и без кукова, та туђинка је имала, у најмању руку, веома чудно лице: због раздёлка наред главе, због носа са двоструким вршком, размакнутих секутића и срцасте браде, она је подсећала на снимак милион пута увеличане хелије у напону деобе; док јој је профил био чист и леп (8).

Да ће се, међутим, први сусрет преобратити у доживљај од судбинског значаја – јунаку постаје јасно након времена које са Норвежанком проводи у Дубровнику. И, нарочито, после његовог краткотрајног боравка у Ослу, у њеној кући, када се све то што је, бар њему, одавно престало да личи на обичну пустиловину, распршује попут сна:

Она га је, пристајући на све, посматрала одоздо трезним, озбиљним погледом, услед чега се ваздух испуни мајушним лешевима речи као што су љубав, Сунашце и Југ, речи које су биле некад тако живе (244–245).

Наиме, Оса Брок му се, замореном од пута и успутних догађаја (чему је у роману посвећена цела засебна епизода, о којој ћемо касније говорити), а успламтелом од чежње за њом, у препознатљивој атмосфери северног града и њеног дома, указује видно расхлађеном. Њене преокупације – будуће мајке, жене која се ипак враћа своје мужу, борбене чланице напредног феминистичког

покрета *Оне против бомбе*, и научне раднице – заузимају сада други смер, и Југу Стајићу предстоји повратак. Видећемо га још само како у једном ресторану у Копенхагену „штриклира и сендвич број 56”:

И када буде облапорно мљацкао његове укусне састојке (пресно стругано месо, извозни кавијар, рачиће и остриге из фјорда Лим), колебајући се око следеће наруџбине, привидеће му се онај тамни полумесец испод Осина пазуха, и он ће у магновењу поверовати да можда још све није изгубљено. Јер је тај полумесец почео да се шири баш онда кад му је рекла да према њему ваљда више ништа не осећа. А знојне жлезде су у-в-е-к на страни истине, помислиће Југ, гушећи се залогајем који његов желудац неће пристати да прими. У-в-е-к. (253–254)

Умногome комички и пародијски аспект представљања лика савременог човека (у његовим, овога пута, донжуанским авантурама) у Чолановићевом роману обилује дубљим и општијим значењима. У тренутку када му још само предстоји повратак у стари живот, доведен до нулте тачке отуђености, његов јунак ће изговорити: „Оно што заиста волиш, нико ти не може отргнути. Оно што заиста волиш, твоје је право наследство. Све остало је шљака!” (250). Немоћан да било шта у својој судбини промени искључиво снагом личне воље и жеље, а лишен патетичности, Чолановићев јунак најсличнији је оном осуђенику на смрт који је, полазећи у понедељак на вешала, с погледом упртим у ведро небо, изјавио да „ова недеља добро почиње”.

А уместо великог наратива/велике историје у роману се малом љубавном причом окруженом великим историјским причама – Самитом несврстаних и Кубанском кризом – на посебан начин тематизује антинаратив, односно *мала историја*.

Роман који почиње реченицом „Југ се раскорачи као атентатор” (7) у завршним редовима садржи и једну реченицу у форми једначине:

$$\text{Живот} = \frac{\text{досада}}{\text{понављање}} + \frac{\text{бол}}{\text{отрежњење}}$$

Четрдесетогодишњи јунак романа, поражени донжуан, на крају ће „подлећи прастаром уверењу” да је живот оно што показује дата једначина, и да је то „једина чиста и прихватљива једначина” (251).

Посебно је интересно, наравно, на који начин писац назначену причу обликује и којим се уметничким средствима притом служи. Односно: како овако конструисану *фикционалну илузију* (или *ауџентификацију*) подвргава механизмима *ојољавања* својственим метафикционалним делима. На првом месту, реч је о позицији писца (имплицитног аутора), којом се Воја Чолановић заправо поиграва, додељујући јој улогу демијурга на неуобичајени начин. Постизање савршене илузије о истинитости саме приче и њених јунака остварује се инсистирањем на употреби, и за литературу датог типа из времена настанка романа, ипак нетипичних средстава – исечака из новина, цртежа, напомена у фусноти. Таквих „интервенција” има више, а јављају се, у сличном облику, и у свим каснијим Чолановићевим романима. Истовремено, одвија се и разграђивање тог „документаристичког” поступка – како је већ наглашено – на два плана: на плану композиције и на плану ликова, сасвим у складу са концепцијама метафикционалне књижевности.

Тако се обликује следећа ситуација: писац прекида преписку јунака и открива своју позицију свезнајућег приповедача. Оно што следи само су фрагменти из његове бележнице, као својеврсни увид у „књижевну радионицу”. Међутим, интервенција такве врсте, одраније позната из књижевности, замењује читаво једно поглавље у Чолановићевом роману. О томе шта се стварно, на плану романескне радње, дешавало у Дубровнику и како се Југ Стајић, донжуански хладнокрван београдски заводник, у правом смислу те речи заљубио у Осу Брок, ништа се поуздано не може рећи. Приказивање еротског искуства, које у својој жижки има спајање у сексуалном чину – у роману је потпуно изостављено: „главни *happening* ове приче” је тиме, како истиче (имплицитни) аутор, препуштен читаоцу да га он уобличи „према сопственим естетичким и, уопште, књижевним захтевима” (111). Није наодмет овде подсетити не само на *стијерновски* поступак, већ и на то како се завршава Жидова сотија *Мочваре* (поменути у приповеци „Владацац”, из збирке *Оседлајти мећаву*). На последњој страни, наиме, стоји „Преглед најзначајнијих реченица из *Мочавара*”, у којем су дате само две

реченице (на странама 9 и 89), а потом је остављен слободан простор са напоменом која гласи: „Из поштовања према свачијој идиосинкразији, препуштамо сваком читаоцу да попуни ову страну” (Жид 1954: 98). У *Оди мањем злу* (2011), међутим, наведени „главни happening” заузеће средишње место у роману, и о томе ће касније бити више речи. Било како било, у личности главног јунака *Пустоловине по мери* одиграва се коренити заокрет, улоге се измеђују и сада је он тај који пише чежњива љубавна писма (чији је садржај раније измишљао), док су Норвежанкина ређа и хладнија. Онда поново ступа на сцену писац, изјављује како му је дојадило да игра улогу „хермафродита” у обликовању преписке љубавника и „прибегава сажетом препричавању”, које ће се, спорије или брже, одвијати до краја романа. Тако су и завршне сцене изведене као претпоставка о томе шта ће се са Југом десити након болног суочавања са љубавним неуспехом.

На плану ликова интервенција је слабије видна, али не и мање ефектна. Будући да се појављује на самом почетку романа, непажљивијем читаоцу би се могло десити да је, у први мах, и превиди. Наиме, када јунак, у ресторану, каже јунакињи: „Ми то, дабоме, не примећујемо, но кад би нас било ко од ових људи загледао са стране, видео би да смо пљоснати као локвањ” (25), и када на њено негодовање додаје „као локвањ или грамофонска плоча”, долази до жестоке свађе између њих. Читаоцу се може учинити да до жустре расправе долази без неког виднијег повода. Међутим, све постаје умногоме јасније када се јунаци помире уз Југово обећање да више никада неће поменути „оно што у овој књизи стоји између седмог реда одоздо на страни 24 и места где ти затварам рајсфершлус” (31), односно то да они у стварности уопште и не постоје, да су књижевни ликови, творевине фикције:

„Шта ми је”, рече Југ кривећи забринуто полуишчашену вилицу. „Казаћу вам, али да се не вређате. То што сте малочас изустили, баш то о норвешком мраку, и мемли, и вашим зглобовима, коштало је писца ове књиге петсто динара.”

„Не разумем.”

„Двадесетог јануара 1963, око подне, он је претурао по глави управо ту вашу реплику, и то у тренутку кад се налазио наред пешачког прелаза између

Скупштине и Поште. Тргла га је пиштаљка. На семафору је горело црвено светло, а испред и иза њега севали су аутомобили. Схватате: платио је казну.”

Она силовито истрже руку, па се, ваљда у викиншком пркосу исправи на столици; усне јој задрхташе, а цео доњи део лица, до вршка срцасте браде, побеле. „Шта сте тиме хтели да кажете?”, запита шумно дишући.

„Ништа нарочито“, одговори Југ. Сад му већ беше јасно да је прекардашио, али натраг није могао. „Ми то, дабоме, не примећујемо, но кад би нас било ко од ових људи загледао са стране, видео би да смо плоснати као локвањ.”

„Како је сурово то што говорите”, промуца она разочарано, „како имате срца?”

„Као локвањ или грамофонска плоча.”

„Д-о-с-т-а”, прошапута Норвежанка, и оголи своје размакнуте секутиће.

„Знате ли за милост?”

„Рекли смо: без вређања”, прогунђа Југ машући конобару. „Дајем вам реч да ме та околност уопште не погађа. Мени је савршено свеједно.”

„Лажеш!”, сикну Оса Брок и, у провали гнева, стаде да га удара песницама по грудима, да бубња по њима као по вратима на која не вреди куцати. Док су јој сузе свуд унаоколо врцале. „Не, нећеш ме убедити!” викала је. „Ево ти, на! И још! И још! И још! Значи не постојимо?” Онда му, као пума клечећи скочи на крило, због чега се чаше и тањира сручише са нахереног стола (мој бакалук?! Пренерази се Југ – ооxxx, није страдао!), па му зари зубе у губицу. „А шта сад кажеш, хм?!” И опет употреби песнице, не престајући да га њима засипа (25).

Тиме коначно писац употпуњује своје поигравање улогом креатора романескног света који управља ликовима, ситуацијама, временом и простором – постижући истовремено да сама прича ни за тренутак не изгуби ништа од своје узбудљивости или уверљивости. Слично ономе што Батлер, поводом Фаулсовог романа *Жена француског поручника* (1969), уочава да смо, као читаоци, истовремено „и *prilici da budemo 'unutra'* i *da saosećamo sa likovima* (што је типично за роман реализма), као i *da budemo 'spolja'* [...] (Batler 2012: 87).

Вредно је подсетити и на то да се и у Фаулсовом роману, објављеном кад и Чолановићева *Пустоловина по мери*, намерно откривају ауторове манипулације: „Priповest koju pričam skroz je izmišljena. Likovi koje stvaram nikad nisu postojali van

моје главе” (Fauls 1999: 71). То може бити занимљиво као предмет посебне компаративне анализе.

Подривање аутентизације, иако – почев од *Пустоловине по мери* – остварено у каснијим Чолановићевим романима на различите начине, представља њихов заједнички, обједињујући, конституент. Поступак огољавања, подсетимо, води још од Стерна (његовог иронично-пародијског поигравања приповедним стратегијама), који као родоначелнички, истичу и Рене Велек и Остин Ворен, али га, природно, повезују и са Гогољем, Жидом, Хакслијем и Текеријем. О Текеријевом „много кућеном вођењу радње” у *Вашару шашићине* ти теоретичари истичу: „...njегово stalno opominjanje čitaoca da su karakteri lutke koje je on izmislio – bez sumnje predstavlja jednu vrstu te književne ironije: književnosti koja samu sebe podseća da nije ništa drugo doli književnost” (1985: 261). Тако се, и у Чолановићевим поетички сродним романима *Пустоловина по мери* и *Ода мањем злу*, уместо искључиве миметичке истине подударања, самообнажујућим приповедањем, детривијализује љубавна прича и читаоцу нуди креативна истина „конструкције”. У њима је препознатљиво наслеђе авангарде и тенденција да се књижевно, односно уметничко дело свесно обликује тако да се препознаје као артефакт, уметничка творевина. Руски формалисти, а међу њима посебно Виктор Шкловски, развијају то у својим теоријским ставовима: Шкловски, поводом Стерновог романа *Тристрам Шенди*, говори о огољеном поступку или огољеној форми, односно о спознавању форме помоћу њеног нарушавања (Šklovski 1969: 16).

Дакле, осим света приче („у коме бораве јунаци и који представља место догађаја”), и „света у коме долази до нарасије”, постоји и трећи свет – „свет стварања који садржи и свет приче и свет нарасије” (Abot 2009: 268). „У Стерновом *Тристраму Шендију*, свет нарасије се препире са приповедачевом личношћу, мишљенијима, digresijama, и обраћањима читаоцима”, истиче Абот. Притом подсећа на *нарасијивну металејсу* – када Тристрам тражи посредовање критичара, његову хитну интервенцију: „Vrlo rado ću mu dati krunaš ako mi svojom blagoglagoljivošću pomogne da oca moga i strica Tobija prevedem preko stepenica, i da ih smestim u postelju” (Abot 2009: 269). Реч је, дакле, о мешању *два одвојена дијалектичка нивоа, односно о ујугу у дијалекту бића које припада групој дијалектици* (Prins 2011: 102). Као чешће навођен, и много очигледнији, пример металепсе, Абот истиче пример из Фаулсове *Жене*

*француској њоручника* – „kada se ‘bradati čovek’ od nekih ‘četrdesetak godina’ ugura u Čarlsov kupe u vozu. Čarls, koji se nadao da će putovati sam, na kraju zaspi, dok se ne ispostavi da je muškarac koji zuri u njega sada sa ‘izgledom svemogućeg Boga’ na kraju sam narator, pri čemu nam istovremeno on sam to otkriva”. Међутим, „ovaj nametljivi čovek nije samo narator već je to sam autor, i on ulazi u narativ u tom trenutku zato što ne može da dokuči koji će od dva pretpostavljena kraja da ostavi za svoj roman” (Abot 2009: 269–270). Даље Абот упућује на сличан пример у Брехтовом позоришту, на отварање позадине сцене, или на Бекетов поступак у ком глумац представља гледаоца из публике.

Осим тога, уколико се осврнемо и на даљу књижевну прошлост, то нас неминовно доводи до истраживања и најранијих „огољавања поступка” у историји књижевности, те тако и до најзначајнијег примера, који налазимо у парабази, најважнијој хорској песму у античкој комедији. Као што је познато, „hor је izvodio parabazu u sredini komedije kao celinu dramaturški odvojenu od radnje”. На њеном почетку „hor се опрашта са glumcima, ostaje sam u orhestri i bez maski се обраћа гледаоцима”. „Pevajući ili recitujući, hor iznosi mišljenje o politici, religiji itd. Parabaza се састоји од два главна дела. У првом делу хоровода се у име песника обраћа publici тражећи њену пажњу и благонаклоност за своју комедију. За то време хор у ритму марша пролази поред гледалаца, и то је *p.* у буквалном смислу речи” (Koljević у: RKT 1985: 522). Метафикционалност парабазе огледала би се, дакле, у *разбијању сценске илузије* – јер она настаје после агона, пошто глумци оду са сцене, а хор иступи напред, скине маске и директно се обраћа publici – говорећи јој о „uslovima pesnikovog rada i političkim prilikama u Atini”.<sup>169</sup>

Поједине тачне опсервације о начину на који се разграђује реалистички књижевни поступак у Чолановићевом роману, како смо показали говорећи о оновременој критичарској рецепцији, назначио је Сава Бабић, па делом и Владимир Стојшин, када примећује како је Југ Стајић *брехтџовски глумац*. Али, како смо такође видели, ниједан од критичара није се запитао о сврси

---

<sup>169</sup> „Ona dolazi obično posle epirematskog agona. Glumci napuštaju scenu, hor ostaje sam, okreće се publici i neposredno јој се обраћа, razbijajući scensku iluziju. Тематски, parabasa често istupa из оквира prikazivane radnje, одн. питања које се raspravlja у agonu. Parabasa govori о uslovima pesnikovog rada i političkim prilikama у Atini. То је, најчешће, тема središnje besede хоровода (tzv. ‘prave’ parabase). Хоровода čak i govori у име samog pesnika у 5 starijih Aristofanovih komedija” (Flašar у: RKT 1985: 358).

определјивања за ту врсту наративног поступка нити о његовом крајњем семантичком и естетском исходу. Разуме се, у оном смислу у ком су облик и смисао књижевноуметничког дела нераскидиво повезани: како приповедна техника усмерава и стварање и тумачење значења литерарног текста.

С позиције савремених тумачења постмодернистичке прозе – неминовно долазимо до закључка да у Чолановићевом роману егзистира посебан вид деконструкције миметичког наратива – и то тако што је та деконструкција пажљиво конструисана на сасвим специфичан начин. Тако, разарање романескне „илузије стварности” води у субверзију у односу на аутентизацију љубавне приповести: огољавањем поступка та се аутентизација подрива, те се, сасвим налик парабази, „скида маска”, „писац” се обраћа читаоцима, те се иронијско-пародијски подастиру и коментаришу не само *услови њесниковој рага* него и политичка и социокултурна стварност времена у које је смештена радња романа. Та, дакле, *њарабазична*, интервенција делује двоструко субверзивно – у односу на миметички љубавни наратив, и у односу на слику света каква се обично везује за тзв. велике наративе и велике истине, односно за реалистички роман као њихов повлашћени жанр.

Како смо у анализи приповетке „Злодуси свачијег кутка” већ утврдили, тзв. љубавна прича је само параван за иронијско-пародијску слику човека у времену „опасног живљења” у које је ситуирана. До таквог закључка не долазимо само због тога што та приповетка и роман *Пустоловина њо мери* „деле” истог јунака – Југа Стајића – и његове, на плану радње, донжуанске авантуре, што, додуше, може бити иницијална поставка у компаративној анализи. Под условом да читалац познаје само Чолановићев роман а не и приповетку – запитали смо се – може ли да открије и та друга, субверзивна значења уткана у подтекст романа. Шта читаоца, конкретно, може упућивати на тај дубљи идејно-семантички план?

Одговоре на то питање налазимо у старом правилу ваљане читалачке рецепције засноване на постављању питања. Та питања повезана су са битним елементима фабуле, ликова, заплета и тзв. *јаких њозиција* у тексту. Наиме, ако смо већ раније закључили да је име главног јунака симболичко (Југ = Југословен), зашто је писцу било потребно да га поново уводи, и зашто је јунакиња странкиња, и то Норвежанка (Оса Брок)? Зашто она преводи баш Андрићеву *Проклећу*



авлију? Од каквог је значаја за причу то што се њена радња одвија између два светска догађаја – *југословенског*: првог самита Покрета несврстаних у Београду, 1961. године и *свејског*, једног од најкритичнијих момената Хладног рата, Кубанске кризе, која је потресла свет (врхунац кризе означен крајем октобра 1962. америчком блокадом Кубе)? Зашто је писцу био потребан тај хронотопски троугао: Исток – Запад – Југ/Несврстани и од каквог је то значаја за фикционални свет љубавне приче и обрнуто? Шта најављује прва реченица у роману: „Југ се раскорачи као атентатор”? Од каквог је значаја за роман у целини путовање главног јунака преко Копенхагена за Осло? Коначно: у каквој су семантичко-идејној вези конструисање „еротског скупа” (љубавне приче) и његово деконструисање, односно каква је заправо функција садржаја „пишчеве бележнице” и смисао наративне стратегије „огољавања поступка” употребљене у роману?

У настојању да се одговори на постављена питања треба поћи од, до сада непоменуте епизоде, а која се не помиње ни у наведеним критичким текстовима о роману. Та епизода, дословни одломак из романа, објављена је у *Савременику*<sup>170</sup> као засебна приповедна целина, годину дана пре *Пустоловине по мери*, и без иједне напомене да је реч о нпр. одломку из рукописа романа у настајању. Дакле, објављен као приповетка, поменути одломак тако жанровски и егзистира – док је у роману то један од тематско-мотивски заокружених наратива и, као епизода у фабуларном низу, елемент ретардације са битним рефлектовањем у карактеризацији главног јунака, у имплицитној мотивацији за његово касније деловање – односно у идејну раван дела у целини.

Типично за Чолановићеве приповедне текстове – и овај одломак почиње *in medias res*: необичном мишљу и физичким положајем главног јунака: „ТАЈ КРИСТИЈАН је неки опасан шерет, закључи, са шоље, Југ, разгледајући, већ по ко зна који пут, оно чиме беше излепљен супротни зид” (3/181). Југ Стајић налази се у тоалету стана у Копенхагену, у који га је, код својих пријатеља заинтересованих за будизам, позвао Цејлонац Паракрамабаху Касапа. То је, у неку руку, узвраћање

---

<sup>170</sup> Воја Чолановић, „Kako se postaje ksenofob”, у: *Savremenik*, јануар–јун 1968. knjiga dvadeset sedma, godina четрнаеста, (Уређују. Dragan M. Jeremić, Predrag Palavestra (odgovorni urednik), Aleksandar Stefanović (sekretar redakcije) i Pavle Zorić, Beograd, стр. 3–17.

гостопримства које је у време Самита несврстаних, стицајем околности, Југ Цејлонцу пружио у свом београдском стану, у кругу своје породице. Осим тога, Касапа се тада заљубио у Југову сестру Наду и запросио је, те би сусрет у Копенхагену послужио и за детаљније договоре у вези са будућим венчањем; истовремено, тај позив је алиби за Југово путовање у Осло, Оси Брок. Евин муж Кристијан доживео је саобраћајну несрећу возећи мотоцикл и услед потреса мозга лежи у болници. Касапа је понудио Југу да му буде гост тако што ће слободно узимати новац из џепа његовог сакоа за све што му током боравка буде требало. Том трошењу придружује се и Ева, и Олаф, њен рођак, како га је представила. На почетку се Југ у данском стану осећа „као код куће” – јер код Сковгорових кухињска чесма цури као на Сењаку, а и кухињски апарати се понашају слично. Потом следи низ догађаја који ће у Југу узбуркати носталгична осећања према сопственој кући, поготово деци, и према Оси Брок: док му, на пример, Олаф прави напитак против чира „очекујући, ваљда, да већ при крају лековитог обеда заувек ишчезне тај глупи балкански чир”, он „скоро зајаука од туге за децом. А уздахну за Осом Брок” (187).

Одлазак у Музеј оставља га потпуно равнодушним („Да ли због љупких предела са вешалима, због глицеринских суза на издуженим лицима, или часне столице која пркоси Земљиној тежи, тек та далека данска прошлост није никако остављала Југа на миру, и он са запрепашћњем установи да је вечерас потпуно равнодушан. Од оне куће страве, уздахну, од оног духовног сломиврата остао је још само добро углачан паркет.”). Он закључује како „у тим дворанама, побогу, нема узбуђења ни колико за лек” (118–189). Одмах потом необична тројка свраћа у луна-парк, на тобоган, вртешку, електричне аутомобиле – све време трошећи Цејлончев новац – а Југ је све више убеђен како је то вече „само лоше прерушено поподне оног дана када је Авакум Стајић оставио љуску” (190).

Смењивање призора, расположења и осећања из домена омиљене Чолановићеве опозиције ерос – танатос наставиће се уласком у једну „платнену кућицу на чијем је трему, под стакленим звоном, лежало разголићено воштано попрсје младе покојнице”. Под насловом „Рецимо животу ДА!” – организована је „мала покретна изложба” у којој „је воњало на шпиритус и формалин”, и која је представљала људске зачетке и фетусе – „од једанаест дана, три недеље, четири и

по месеца; и мулажа рака на дојкама, на грлу, полним органима” (190). Одатле они прелазе у шатру преко пута „за исте паре” – да погледају представу „париских стриптизерки” госпођица Жаке и Шарио” (192) – где Олаф препознаје једну од њих: „То су НАШЕ. О-в-д-а-ш-њ-е. Госпођица Шарио је главом Зи-Зи са пристаништа, одмах сам је познао, има противатомски знак на левом бедру” (193).

Претходно, воштана фигура Никите Хрушчова, кога обожава Олаф, изазива Југов коментар: „Ми са њим баш и нисмо у некој претераној љубави<sup>171</sup>” (186). Приморан на комуникацију, Југ „моли бога” да Олаф не помене само питање о Заједничком тржишту. Неминовно – Ева му преводи да Олафа „занима како Југословени гледају на Заједничко европско тржиште” и Југ се, површним и неодређеним одговором, некако искобељава. Наиме он је сматрао „однекуд, да су Заједничко европско тржиште и трвења политичких странака у Италији две најдосадније теме у штампи његове земље” (193).

Коначно, Ева и он се враћају у стан, затичу Бахуа, вечерају, вегетаријански, слушају електронску музику:

Нечија електронска кантата за гласноговорнике. Звучало је час као крвоток а час као конзерва коју немилице газе, али је сасвим извесно да је Југ за тих очајно дугих минута сазнао шта значи против своје воље падати кроз нешто налик на Ван Аленин радијациони појас. Имао је осећање да га Деспот Демијург, без икакава упозорења, лишава људске сабраће и оставља сама међу стварима које немају ама баш ничег сличног са нашим познатљивим светом (195–196).

У опису јунаковог доживљаја електронске музике садржана је још једна карактеристика Чолановићевих поређења. Она овога пута долази из света науке: Југова сензација упоређена је са падањем кроз Ван Аленин радијациони појас,

---

<sup>171</sup> Реч је о алузији на конкретне историјске и политичке прилике: „Upravo u danima kada je Hruščov izgovorio najgrublje riječi protiv apstrakcije, u Sovjetskom je Savezu, od 4. do 20. prosinca 1962. godine, boravio Josip Broz Tito. Titov se dolazak u Moskvu zbilo kratko nakon Kubanske raketne krize. Kako je jedva mjesec dana nakon njezinoga završetka i mjesec dana prije odlaska Tita u Moskvu izvještavao George Kennan, američki ambasador u Beogradu, jugoslavenski je vrh imao poteškoća do kraja shvatiti sovjetsku motivaciju da na otok u Karibima postave rakete. Castro je ‘previše izazivao’, ponavljao je tu skriveni sugovornik iz najužeg vrha Federativne Narodne Republike Jugoslavije (FNJR) poznate teze. Tito je Hruščova upozoravao da pripazi na njegov ‘nekonstruktivni pristup’, što je bila jedna od tradicionalnih jugoslavenskih praksi prema Kubi” (Jakovina 2011: 11)

односно на појас зрачења – на слој наелектрисаних честица груписаних око планете Земље због њеног магнетног поља. Дакле, поново је (у Чолановићевом језичко-стилском универзуму) у питању тај други део фигуре поређења који би требало да долази из сфере општепознатог људског искуства како би се њиме објаснило и приближило поимању оно што се пореди. Као што видимо, пишчевим поступком се такво очекивање изневерава, а већина читалаца доводи у активну позицију, па дакле и до трагања за одговором на то шта би употребљено поређење заиста требало да значи; оно овде, разуме се, остаје у ванискуственој сфери, у сфери имагинације.

Пошто Цејлонац одлучи да преноћи ту, у Евином стану, дакле код пријатеља које подучава будизму, Ева двојци мушкараца простира постељину на поду. Југа мори несаница због силних утисака и мисли, а потом уследи и кошмарни сан. Плач Осе Брок у сну – стварни је Евин плач, која се јада како не може да заспи јер непрестано види мужа у локви крви поред обореног мотоцикла. Зато је из свог кревета пришла импровизованом лежају мушкараца. Југ јој, брижно, али и са поносом нуди лек за смирење атаракс: „Гушила га је посебна врста родољубивих осећања, због поноса на југословенске лекове и њихову амбалажу” (200). Ева леже између њих двојице. Југ покушава да је милује, она то најпре прихвата, па одбије – да би убрзо схватио како Цејлонац и она воде љубав. Љубоморан, помишља да ју је опчинио Цејлончева штедна књижица, па се, у бесу, пита: „И њему дати Наду? [...] Нека се господин убрише.”

Следи пишчев коментар, из ког је и издвојен наслов одломка објављеног у *Савременику*: „Ево како се постаје ксенофоб, могао је помислити Југ да је имао бар нешто хладнију памет. Место тога, он, неочекивано и за самога себе, ђипи на ноге и босоног одјуре у нужник” (202). На том месту Југа – космополитски настројеног либертина – потпуно обузима „она неразумна туга за Сењаком, за том мандовском општином” (203), док чита исечак из „завичајне штампе” пронађен у цепу пицаме: „ФИАТ (МИЛЕЋЕНТО) 1100”. Јунакова реакција на језик огласа има функцију кулминационе тачке његове носталгије за кућом, колико и интензивног буђења родољубља:

Унакарађен, обogaљен и понижен, али, ипак, м-а-т-е-р-њ-и језик тога огласа готово да га разнежи. Дирну. Као длан Косовке Девојке. И ужеже гордошћу и

инатом. Ганц ... нових ... гепек ... свака реч, напуњен пиштољ. Рат пером, ако озбиљније мућнеш главицом. Шта ја ту, уопште, тражим, запита се коначно Југ. У овој проклетој вароши.

Иако у хуморном кључу, у наведеном одломку патриотизам главног јунака директно извире из његовог осећања према матерњем језику (не заборавимо да је он коректор у издавачкој кући) – што ће, неколико деценија касније, у новој варијацији, наћи истакнуту улогу у роману *Ога мањем злу*. А синтагма „проклета варош” у елиптичној реченици коју главни јунак изговара у свом солилоквију указује и на чињеницу да је наслов чувеног Андрићевог романа, *Проклеџа авлија*, који Норвежанка преводи, у Чолановићевом роману у целини употребљен са метафоричком вредношћу утканом у његов идејни слој. Сугерисање дубљих значења помоћу семантике наслова тако ће, уједно, остати једна од константних поетичких црта Чолановићеве прозе.

У свом немоћном бесу, Југ ће богатог Цејлонца видети као експлоататора (он „наједаред угледа седамсто седамдесет и седам избегених црнпурастих лица која су морала припадати Каспиним берачима чаја и кокоса”, 205), и пре но што ће напустити гостопримство копенхагенског стана, на његов рачун иронично изговорити: *арахати* – реч која у будистичкој религији означава прототип свеца, будистичког посвећеника који сања видовите снове. Наглим опраштањем и Југовим одласком завршава се приповедна целина објављена у *Савременику*: „видимо” Југов одлазак „док је кланцајући безљудним плочником, обилазио гомилице псећег измета”. И „чујемо” његов коментар: А Паракрамабаху Касапи су биле очи пуне суза. Хм.” (17/206)

Међутим, у роману се приповедање без икаквих формалних прекида наставља све до краја и укључује путовање бродом у Норвешку, боравак у Сином стану и, коначно, повратак. Када се већ буде нашао у мрачној кабини брода за Осло, Југ ће – попут већине Чолановићевих јунака, а посебно налик протагонисти приче „Море података” – док тоне у сан, сумирати најснажније утиске:

Умор десетог степена, а, онда, и те хипнотичне месојеђе у којима су се, расцерени, лактали и пропињали Ева Сковгор и Паракрамабаху Касапа, Олаф и

Цамоња, Зи-Зи, алијас госпођица Шарио, и сијасет других копенхагенских и београдских њушки, – све је то било у очигледној завери против оне преостале честице свести којом је Југ покушао да доведе у међусобну везу две-три светлије тачке у тој бескрајној реченици: ону псовку на рачун Заједничког тржишта – са тврдњом да је грозоморни париски Гран Гињол затворен само зато што (упркос маштовитим напорима свог управника, који је лично мешао крв у девет разних нијанси) није био у стању да достигне Бухенвалд; или ту чињеницу – са захтевом да се творевина духа, као банане, троше на лицу места (210–211).

„Бескрајна реченица”, у којој се мешају и Гран Гињол, и Бухенвалд, и творевине духа као банане и, све то заједно, са претходно доживљеним, улази споља у јунаков кошмарни полусан. Та реченица припада његовом сапутнику са којим дели бродску кабину, а коме он сâм, због умора и пометености, нити је запамтио име, нити зна да ли је Швеђанин или Данац. Као што није у стању ни да га с пажњом слуша, већ само крајичком свести региструје понешто од онога што је ту изговорено. Међутим, то је још један „глас” анонимних – народа, јавног мњења – који, по правилу, заузима битну позицију у идејној равни Чолановићеве прозе.

А непосредно пре но што ће се, видно узбуђен, сметен и оптерећен несигурношћу, коначно, сусрести са својом вољеном, Чолановићев јунак ће „премотавати” оно што је „узрујаним шапатам” говорио његов бродски сапутник:

И, кроз главу му сину, непојмљиво због чега баш сада, да је његов ноћашњи сапутник (вероватно, после емисије вести са утишаног транзисторског радија) помињао узрујаним шапатам Кенедија и Хрушчова, генерала Малиновског и Фидела Кастра, можда и Тита, да је говорио о карантину у водама око Кубе, ракетама *йоларис* и некаквом Папином апелу, а да се он, Југ, по скупу цену претварао да слуша. Или сам све то само сањао?! Било како било, тек, због ових мисли, Југ се осети још неподобнијим за загрљај [...]” (213)

Осећање неспокојства и несигурности наставиће се, градационо, све до краја романа, а почетак целине посвећене Југовом боравку у Осиној кући обележен је изразитом нелагодношћу при првом сусрету са норвешком луком:

Плашећи се да погледом опет потражи Осу, он улови нешто од суморних мунковских боја најежене луке, и док је, у крду са тим издуженим испраним пегавим лицима, газио стрмом ћупријцом, пред његовим унутрашњим оком пуче Мостар, измишљени град у коме никад не мораш водити рачуна о томе да ли да отвориш или да затвориш прозор. (213)

За синтагму „издужена испрана пегави лица” писац везује и једну фусноту: „Чију туђинску хладноћу одмах протумачи као ‘Не веруј никоме ко је претурио тридесету!’” (213) Претходним редовима у којима је већ назначен финале романа – треба додати и пример како се у њему акцентује још један од кључних разлога раздвајања двоје љубавника. Који је, уз све наведено, засигурно претегнуо. У пријатној атмосфери Осиног дома, опремљеног њеним сувенирима из Југославије, Југ, „припремљен за срећу” – несмотрено улази у политички дијалог са Осом, поводом њеног ангаживања у женском покрету НМВ, *Она проиш из Бомбе*. Претходно присуствујући митингу који му се, беспрекорно припремљен и изведен, „н-и-м-а-л-о” није допао – он се присећа „демонстрација на београдски начин. Које су сушта супротност четвртастом, војном, архитектонском укусу и стилу оваквих скупова” (234). Осину започету реченицу „Ближи се, изгледа, крај света...” – Југ заврашава: „...који овакви митинзи неће одложити”. Упркос пријатној вечери, вину и еротичној атмосфери, двоје љубавника улази у политичку расправу, пошто Оса доноси писмо из Америке, „из централе НМВ-а”. Наиме, после читања његовог садржаја, у којем се тражи да Совјетски Савез уклони ракетне базе са Кубе, Југ ће Осу упитати да ли то „не мирише на амерички став” – на шта ће она (вратних жила набреклих „као у гутача сабље”) одговорити да је такав њихов став „сасвим природан” јер је централа у Сједињеним Државама. Међутим, пошто потом прочита да се тражи и уклањање америчких база из Италије и Турске”, он закључује да су ту припаднице покрета „већ објективније”. Потом прелете погледом остатак текста, те прогунђа:

Све је то, наравно, у реду, али, на мене бар, делује некако суботарски. Питање – одговор, питање – одговор. Какав лажни оптимизам!” Привиде му се копенхагенска шатра са жутиим теглама и мулажима рака. „Рецимо животу ДА!” (239)

Даље ће уследити описи Осиног силовитог беса и салви оптужби упућених њеном београдском љубавнику, који узалудно покушава да је умири:

А-ја! Норвежанка га није слушала; питала се иза гласа зар је могуће да је он, Југ Стајић, Југословен и левичар, човек који је на рођеној кожи осетио грозоте минулог рата, у овом тренутку тако срамно затајио. (239)

Оса му замера то што мисли само на љубав, али и то да у љубави није „цео”, што потцртава сликовитом оптужбом: „Каткад се питам имаш ли уопште језгра, или би те човек могао љуштити као лук: до краја; а да унутра ништа не нађе” (240). Следи низ других замерки, као она да јој се није јавио својим мишљењем о њеној намери да промени посао, али да му није заборавила ни „свакојакe ситне лажи, некаваљерске поступке, малограђанске реакције, закукуљене увреде”. Ипак, до краја се бурна свађа стишава, љубавници се поново зближавају, да би се раздвојили у тренутку када Оса обелодањује да је у трећем месецу трудноће. Касније, док буде лежао у соби Осиног мужа – Југу ће кроз главу хујати силне комичко-трагичке помисли изазване сазнањем да он за њу више ништа не значи: ситне ирационалне радње, до тога да „Осу задави кожном пертлом коју је добила од оног нашег интернирца” или да, напоследку нешто учини и са собом: „Да се бацим однекле са висине, и да на ту норвешку гомилу произведем мали крвав утисак” (247). Коначно, он се за себе, шапатам обрати Норвежанки: „Колико дволична, препредена, уображена, саможива, параноидна, осветољубива, ћудљива, безочна, лажљива, ружна и изопачена?! Он зашкрипа зубима. Јер је ту хаембеовку, упркос свему (а, можда и све више) волео” (247–248). Ујутру ће се пробудити сам у стану, са мишљу како би био „у стању да за ту жену буквално све жртвује” (250). Но, као што је познато, уследиће растанак и одлазак из Осла, исприповедан употребом наративног футура – као будућа неминовност краја „пустоловине по мери” пораженог донжуана.

„Erotika i politika su najpopularnije delatnosti našeg doba”, истиче Долежел у *Heterokosmici* на почетку анализе романа Милана Кундере, које посматра у том светлу. А затим поставља истакнуту појаву као привидну дистинкцију: „Po jednom bitnom aspektu, one su posve oprečne: politika je najvećma javna, a erotika najvećma privatna delatnost. Međutim, tu očevidnu suprotnost zasenjuju brojne sličnosti i



analogije koje su obeležile kulturu politike i erotike XX veka” (2008: 100). Усредсређивањем пажње на Долежелове увиде у вези са експлицитаном темом – може се успоставити извесна компаративна линија између Кундериних и Чолановићевих прича и романа: они „predstavljaju varijacije na temu politike i erotike” (2008: 100). Такође, то што Долежел налази као кључно – да „varijacije na glavnu temu nastaju zbog dinamičkog potencijala grupe motiva i zbog promena u hijerarhiji motivacionih faktora” – може се без остатка приписати оном делу Чолановићевог опуса који тематизује тзв. донжуанске пустоловине његових јунака. У Кундерином случају, Долежел издваја три свеске кратких прича *Смешне љубави* и роман *Књиџа смеха и заборав*, које „sačinjavaju antologiju varijacija kunderijanske teme” (2008: 102). Иако се, и у основи и у целини, Кундерини и Чолановићеви либертинистички прозни текстови разликују – постоји у обликовању лика њиховог јунака-либертина заједничка црта. „Ljubav je suvišna u erotici libertinizma”, подсећа Долежел, као и на истину коју открива Кундерин лик доктор Хавел („ciničan, a samim tim, i iskren filozof erotike”) како „u srži savremenog libertinizma nema ničega osim banalnosti: ‘Era Don Žuana je završena. Današnji potomak Don Žuana više ne osvaja, već samo skuplja [...] Erotika, koja je nekada bila izvor katastrofa, njegovom je zaslugom počela da liči na doručak, ručak, filateliju, pingpong, čak i na vožnju tramvajem ili kupovinu”” (2008: 104). У Кундерином делу, како запажа Долежел: „Erotika bez emocija pretvara najснажније приватно iskustvo u banalnu telesnu gimnastiku, kao što totalitarna politika pretvara društveni život u isprazne javne rituale. U tom erotskom rajу, vazduh je загађен jalovošću, frustracijama i cinizmom” (2008: 104).

Међутим, како смо видели у приповеци „Злодуси свачијег кутка”, као и у роману *Пустоловина по мери*, Чолановићев јунак је донжуански тип који се од „кундеријанског” („Кундериних Дон Жуана”) разликује по томе што је он то само до извесне границе – до тренутка када се његова еротска потрага зауставља пред вратима неосвојиве љубави, односно када се он из агенса претвара у пацијенса, када „његов” пацијенс постаје агенс. И као што смо такође установили – његов лик је обликован иронијско-пародијски и са трагичким аспектима, али не само у односу на донкихотовска настојања да освоји и задржи „предмете своје љубави”, него још више, да се снађе и пронађе у свету у коме та његова љубав обитава. У

крајњем исходу, он се успоставља као жртва која медитира над сопственим поразом. Али – и као симболички лик хронотопски лоциран и конструисан.

У „Злодусима”, како је утврђено, Југ Стајић одражава донжуанског јунака из времена изградње социјализма крајем 50-их, ниског стандарда и критичних тренутака у време Седме седнице КПЈ, али и отварања Југославије према Западу, поглавито према америчкој поп-култури и развијању конформистичких потрошачких „апетита”. У *Пустоловини по мери*, крајем 60-их, Чолановиће ће свога јунака Југа повезати, али и суочити са Западом: преко еротске везе са странкињом, али још и више – путовањем у развијене северноевропске земље, и то у време великих, значајних и, по мир у свету, опасних догађаја на светској друштвеноисторијској, политичкој сцени. Истовремено, неће пропустити ни да се, на специфичан начин, критички осврне и на југословенску стварност тога времена. Примера ради, као ситнослугу белешку из пишчеве радионице, читамо да Норвежанку занима „како примењујемо начело ротације. У политичком животу, а и иначе. Југ је (из погрешног схваћеног родољубља) углавном нетачно обавештава” (124). Док се, у приватној ординацији, под некаквим специјалним шлемом, бори против ћелавости, главни јунак кроз параван „чује ово или оно”:

Да је председник књижевног жирија тај и тај ту скоро уручио награду за роман који није прочитао. Да се од зрна из ваздушних пушака више не може ходати. Итд, итд. А кад дође ред на новинаре, који, према свему судећи, и сами сnose део кривице што у расподели националног дохотка шкрипи, Југ се замало не умеша у трач. Сигурно, хтеде да рекне. И наопако ће нам ићи све дотле док вест да је Шекуларац тежи за четири килограма буду доносили на најупадљивијем месту, под морским насловом од седам цицера, а вест да је Иво Андрићу даровао 18 000 000 библиотекама – у дну стране, са насловом из некаквог пишљивог гармонда. То, додуше, није моја мисао, признаде он, али добро звучи (153).

Чолановићев јунак Југ ће, тако, са Југа кренути на Север да би се сусрео са Западом, али, не заборавимо, на позив и посредством Истока – Цејлонца, свога госта у време Самита несврстаних у Београду, и несуђеног зета. У чему, разуме се, можемо видети и више и мање од потребе писца за конструкцијом која би истовремено била и сатирички коментар и аналитичкофилозофско промишљање

позиције субјекта у историјској стварности времена које га персонализује, али и деперсонализује.

У том смислу ваља размотрити и један епистоларни запис у *Пустоловини по мери* који припада главном јунаку у време његове неискрене преписке са јунакињом. Реч је о другом писму, у ком се он правда због свог нејављања. Тај текст је већим делом по својој природи виртуелни наратив: у њему главни јунак измишља потресну причу о томе како је његов најбољи друг Цамоња, после смрти свог омиљеног пса Жуће, померио памећу и, недуго потом, у душевној болници извршио самоубиство тако што се из све снаге главом залетео у порцелански лавабо. Лик Цамоње у роману *Пустоловина по мери* има две функције: једну аутентизовану, као јунаков најбољи пријатељ и сигуран извор алибија у његовим ванбрачним излетима, што се у роману илуструје и једном споредном епизодом; и другу, виртуелну – али са истом функцијом обезбеђивања алибија, сада пред љубавницом.

Дакле, измишљајући у писму љубавници причу о лудилу и смрти свога пријатеља, главни јунак инсистира на подастирању примера његовог необичног „разбољевања”. Наводно, смрт пса иницирала је Цамоњину болест и он је „почео да се сумњиво понаша”: најпре је прогризао доњу усну када је на радију чуо „где спикер најављује песму ‘коју Верица и Звонко намењују за рођендан свом драгом тати у Вараждинској болници’“, а потом је наставио да плаче са сваком трагичном вешћу, да би после вести о судару путничког и теретног воза, „добрио прави напад; јурио [је] по кући и грцајући викао да то он не може издржати”, итд. да би га коначно „докусурио” ужасан биланс страдалих и угрожених милиона људи услед „грозних поплава због набујалог Ганга” – после чега је престао да говори и да једе, „а онда [је] покушао да себи пререже вене” (94).

Тим писмом, наиме, главни јунак прорачунато делује на могућу, и оправдану, љутњу своје љубавнице, желећи да је неутралише потресном причом о страдању свог најбољег пријатеља – изазивањем емпатије. Међутим, он заправо то, манипулацијом продуковано, саосећање пре свега усмерава на себе:

Још нисам у стању да ову несрећу сварим. А буну ме и неки њен скривени смисао, који једва и наслућујем. Према свим правилима, требало би да будем потиштен. Али, не. Тај језиви удес је на мене деловао као гангрена: постао сам

дозлабога отрован. Јуче сам се, готово ни због чега, сукобио са председником радничког савета – једном руменом добричином чије би лице, увеличано на плакату, било најлепша препорука за дечју храну. Све моје ситне сумње у погледу председникова карактера везивао сам за једну његову давнашњу говорну омашку („Дозволите ми да прафризирам Лењина”), али куд би нас одвело кад бисмо људе почели да процењујемо и по мутним садржајима подсвести?! Међутим, јуче ме је, у правом смислу речи, разјарио, и то нечим што би другом можда зазвучало чак и као јавна похвала: предложио ме је, наиме, пред целом *Лучом*, за председника неке комисије. Присутни су у добром расположењу заграјали „важи”, и тад сам и вриснуо. Ја нисам фаширана шницла, дрекнуо сам иза гласа. И, ко си ти, бре, да мене бираш? Ја сам, утуви то заувек, с-у-б-ј-е-к-т! Изгледа да је тај мој (чак и за мене помало неочекивани) испад грдно помео духове, јер читав минут нико од колега није знао шта да каже. [...] Ако је судити према изразима лица, управо тог тренутка закорачио сам из историје у митологију (95).

Јунаково инсистирање на томе да је „субјект” уклопљено је, тако, у виртуелни наратив унутар аутентизованог наратива, те се можемо запитати о томе ком свету заправо припада, и од каквог је значаја за карактеризацију лика. Било да је наведени догађај јунак заиста доживео, било да га је измислио – с обзиром на то да представља његово уверење, свакако припада виртуелном наративу. И, будући маркирано, захтева аналитичку пажњу, која нас поново враћа пишчевом поступку.

Подсетимо се, Чолановићев Југ Стајић поседује свест о томе да је књижевни лик, и да припада фикционалном свету књижевног дела: „Ми то, дабоме, не примећујемо, но кад би нас било ко од ових људи загледао са стране, видео би да смо пљоснати као локвањ.” [...] „Као локвањ или грамофонска плоча” (25). Готово исту формулацију употребиће Воја Чолановић у тексту под насловом „Homo Fictus”, објављеном 1963. године<sup>172</sup>:

Tragajući za stoprocentno čovekolikim junakom, pisac se po pravilu ne libi ujdurmi. Dikensov mister Pikvik je, nema sumnje, dvodimenzionalna tvorevina, i kad bismo ga zagledali sa strane, videli bismo da nije deblji od gramofonske ploče; srećom, njegov lukavi tvorac se pobrinuo da ga iz tog ugla nikad ne spazimo. Ali Pikvik je komičan

---

<sup>172</sup> Voja Čolanović, „Homo fictus”, *Danas*, 30. I. 1963.

karakter. Jedna Ana Karenjina ili Ema Bovari na taj način se ne bi nikad dale sazdati. Stoga su i Tolstoj i Flober pri stvaranju svojih tragičnih junakinja morali pribeći drugačijim i, naravno, daleko skupljim dosetkama. Uz alhemiju uosećavanja.

Текст је у целини посвећен проблему обликовања књижевног лика и, као такав, представља један од важнијих извора за уочавање Чолановићевих имплицитних аутопоетичких исказа – што се остварује преко навођења имена писаца, њихових јунака и наслова књижевних дела и, још више, пишчевим опсервацијама.

„Знају и laici да је горљивог romansijera, još od Servantesa naovamo, sve više zaokupljala ambicija da svog papirnatoг junaka snabde srcem i mozgom, i pusti među dvoношце” – реченица је којом Чолановић отвара свој текст, питајући се истовремено о томе колико се савремени писац том идеалу приближио. Утврђујући како „ima nagoveštaja da se to rastoјanje osetno smanjilo u odnosu na 1927. godinu, kada је Edvard Morgan Forster, u teorijske svrhe, upoređivao ličnost iz romana sa њеним живим rođakom” – Чолановић ће се осврнути на Џојсов експеримент, његов „златни ћорсокак” (на Леополда Блума и роман *Уликс*), потом и на Дикенсове, Толстојеве и Флоберове ликове, а посебно на значајан допринос уметности карактеризације јунака у прози Марсела Пруста, Жида, Сола Белоуа и, нарочито, Фокнера.

Очигледно је да је Воја Чолановић Форстерову студију *Aspects of the Novel* читао у оригиналу. Као што је познато, реч је о предавањима која је Форстер под покровитељством Тринити колеџа у Кембриџу држао у пролеће 1927. године. Она се код нас појавила тек 1965. године, у сарајевском часопису *Израз* бр. 1–9, у преводу Николе Кољевића. Теоријско питање из Форстерове студије на којем Чолановић заснива свој текст тиче се „проблематизовања” односа између *Homo Sapiensa* и *Homo Fictusa*, којим се Форстер бави у свом трећем предавању, под насловом „Људи”. Подсетимо, одломак који Чолановић парафразира гласи:

Овде морамо завршити упоређивање тих двеју сродних врста – *Homo Sapiensa* и *Homo Fictusa*. *Homo Fictus* је неухватљивији од свог сродника. Он се ствара у свести стотина различитих романсијера, који имају различите облике трудноће, тако да не смемо уопштавати. Ипак, нешто мало се може рећи о њему.

Он се по правилу не рађа, подложен је умирању, готово да не једе и не спава, и неуморно је закупаљен људским односима. И – што је најважније – можемо више знати о њему него и о једном другом од својих ближњих, јер су његов створитељ и приповедач једно. Када бисмо имали сву потребну спрему за хиперболу, на овом месту бисмо могли да ускликнемо: „Када би Бог био у стању да нам исприча причу о универзуму, универзум би постао фикционалан.” Јер то је начело о коме је реч (Форстер 2002: 49).

Воја Чолановић у свом тексту, уз све поштовање према „ирском горостасу”, ипак утврђује како су Блумови поступци и мисли „još uvek samo i z b o r iz njegovog jednodnevnog iskustva”, а да „za popis svega onoga što čovek u toku dana učini, izgovori ili pomisli, ne bi bila dovoljna ni četiri *Ulisa*”. Зато истиче да реалистичност лика у уметничкој прози не зависи од тога да ли је он дат дводимензионално или пластично и као пример наводи Прустов поступак карактеризације лика једном реченицом: „Prustova Princeza od Parme živi uprkos tome što bi joj se karakter mogao definisati jednom jedinom – i to njenom rečenicom: ‘Moram dobro paziti da budem ljubazna.’“ У том смислу, Чолановић закључује да ће *Homo Fictus* „delovati kao stvorenje od krvi i mesa onda kad romansijer o njemu sve zna. Nije važno koliko će nam od toga otkriti, neka nešto i zauvek ostane u tami, ali je od značaja da, kao čitaoci, poverujemo u objašnjivost neobjašnjivog karaktera”.

Осим тога, Чолановић проблематизује и питање тачке гледишта:

Izgleda da je u međuvremenu otpala još jedna tehnološka iluzija. Ona vezana za tačku gledanja. Ozbiljan kritičar danas neće zameriti autoru što se nije strogo pridržavao Labokove formule prema kojoj romansijer opisuje svoje likove: *ili* spolja, kao običan posmatrač; *ili* iznutra, kao Sveznajući Demijurg; *ili* kroz oči onog svog junaka sa kojim je odlučio da se identifikuje. Pisac „Rata i mira” gleda na svoju scenu sa olimpijskih visina, ali, isto, tako, i preko ramena Andreja Bolkonskog, i blizu je pameti da to čitaocu nimalo ne smeta. Pedeset i devet odeljaka Foknerovog majstorski zdenutog romana „Dok ležah na samrti” predstavljaju monološka izlaganja petnaest raznih lica; a pošto dužina tih tekstova varira od pet reči do sedam strana, tačka gledanja se pomera sa gotovo kaleidoskopskom brzinom. Slična odstupanja od Labokovih pravila ispoljavaju i Židovi „Kovači lažnog novca”. U stvari, ta piščeva moć da percepciju čas širi, a čas

sužava, u najvećoj meri odgovara samom načinu na koji opažamo život. Katkad nadahnuto, pronicljivo i raširenih zenica; drugi put – tromo, tupo, žmirkajući.

Јасно је, дакле, како се Воја Чолановић – у вези са обликовањем лика – бави и питањима фокализације, која је, као што је познато, наратолошки термин у основи изведен из искуствене чињенице да је перцепција психички процес, те зависи од субјекта (инстанце која види), његове позиције из које перципира и начина на који то чини.

На примерима из романа Сола Белоуа *Хендерсон, краљ кише* и лика Огија Марча, даље указује на чињеницу „стварне промене” која се у третирању књижевног лика одиграла „за последњих неколико деценија”. Истичући како стваралачки метод Сола Белоуа све више подсећа на Ајнштајнову теорију релативитета, Чолановић комплексни лик Огија Марча, супротставља лику „onog priprostog hemingvejevskog momka, ogrezlog u seks i alkohol, onog kosmatog delije što se, u preobilju života, legitimiše najčešće pesnicom”. Сматрајући, притом, како овај други лик већ припада књижевној прошлости – те га се можемо сећати „са носталгијом или подсмехом”.

За разумевање Чолановићевих аутопоетичких ставова у вези са обликовањем књижевног лика од посебног су значаја и његова закључна разматрања из наведеног текста:

Svidalo nam se to ili ne, romaneskni junak našeg doba ne pristaje na Prokrustovu postelju definicija. Ali zar se nešto slično ne dešava i sa njegovim živim uzorom? Vele da su fizika, sociologija, a naročito psihologija, otežale uočavanje stvarnih granica čovekove ličnosti, pa da su ih mestimično čak i izbrisale. Znači li to da će *Homo Sapiens* i *Homo Fictus* uskoro postati dvojnici? I da ovaj potonji u isti roman dvaput više neće moći da ugazi?

Текст *Homo Fictus*, према томе, можемо сматрати – осим за прворазредно сведочанство о Чолановићевим имплицитним аутопоетичким ставовима – и као ауторов пледоаје за другачији однос критике, и теорије, према начину на који се обликује фиктивни лик у савременој књижевности. Када истиче како *romaneskni junak našeg doba ne pristaje na Prokrustovu postelju definicija*, и када подвлачи

чињеницу како се, уосталом, његов „живи узор” проматра из тачке до које се стигло у научним истраживањима (физике, социологије и психологије), где су се готово избрисале стварне границе човечје личности – Воја Чолановић се, на јединствен и оригиналан начин код нас, бави проблемом који ће, круцијално, бити предмет и структуралистичких проучавања, и постмодернистичких теорија. Иако га тако не именује, Чолановић се *проблемом субјекта* и начином његове транспозиције у фикцију књижевног дела бавио још 1963. године – дакле, пре сусрета са Ихабом Хасаном и његовим курсом на салцбуршком семинару. У разматрањима генезе Чолановићевих поетичких опредељења, та чињеница је од нарочитог значаја: наиме, можемо да са извесним поуздањем закључимо како је том приликом у великој мери дошло до поклапања њихових поетичких увида и ставова – за шта нам као подсетник може послужити табела са Хасановим дефиницијама постмодернизма, претходно предочена.

Није стога нимало необично што ће се Воја Чолановић, у својим романима поготово, и то већ од *Пустоловине по мери* стваралачки поигравати и „тачком гледишта” и књижевним ликовима и, разуме се, позицијом аутора. Илустративних примера за то има много више у роману од оних на које је скренута пажња, а из тог обиља може се издвојити, као карактеристичан, и онај у ком Норвежанка тражи да јој Југ опише Цејлонца: „Овај захтев, иако сасвим обичан, Југа погоди као Ајштајнова примедба на рачун Кафкиног романа: да се ништа компликованије не би могло замислити!” (17)

С тим у вези, и инсистирање на томе како писац мора да се поистовети са јунаком, па и на томе да му та улога дојађује, те стога у роману прибегава „сажетом препричавању”, треба схватити и као иронијску дистанцу и као поетичко опредељење. Тиме би се могла објаснити и чињеница да Чолановићев јунак Југ Стајић, у својој предисторији која се тек узгредно и дифузно наговештава, па и у фуснотама – поседује нешто од препознатљивих елемената из пишчеве биографије. Трауматично искуство са лагерфирером у радном логору, који се овде зове Кренцер, најпре се тек наговештава у једној сцени у којој главног јунака из кошмарног сна буди његова жена, а потом се као фуснота везује за сензацију електричног удара, познату из претходне Чолановићеве прозе, као реакцију његових јунака на осећање животне угрожености:



Као оне позне хомољске јесени кад је, калдрмишући (већ у снегу, а без икаква алата сем голих шака и колица за довоз камена) приватни путељак за Кренцера и његову љубавницу, устао да мокри, и зачуо поред уха фијук куршума којим га је расцерекали лагерфирер, са своје веранде, натеривао поново на колена (220).

Та сцена, као препознатљиви топос Чолановићеве прозе, поновиће се и у роману *Леви глан, десни глан* – где је логорско искуство и главни тематско-мотивски оквир романескне приче. Та потреба за репетицијом мотива и њиховог сељења из текста у текст, огледа се у још једном микромотиву: наиме, у истој фусноти, повезано са истом сензацијом, писац смешта и „податак” о томе да ју је његов јунак имао и када је сазнао како је „Јелка, коју беше напустио, у очајању покушала самоубиство” (220) – у чему ћемо препознати ситуацију из приповетке „Последња прилика”, али и закључити о њеној варијацији у *Зебњи на расклањање*. Такав поступак уочљив је чак и на нивоу детаља – као што су „црвена ватрогасна кола”, играчка коју на почетку романа главни јунак шаље свом сину као рођендански поклон, а коју препознајемо из приче „Чудо се дешава у мраку” из збирке *Оседлајти међаву*. Таквих примера, које можемо сматрати много вишим и значајнијим од пуке аутоцитатности, има подоста у роману, и на овом месту их не можемо све наводити. Они најзначајнији, не односе се само на карактеризацију лика главног јунака и на његове доминантне црте, које се као у жижи сабирају са готово сваким наредним прозним делом – него их можемо уочити и у обликовању споредних ликова. Колико је то, у својеврсној варијацији балзаковске технике, густо испреплетано – сведочи и пример лика јунаковог оца Авакума Стајића, војног ветеринара, који можемо посматрати и као књижевни прототип за лик Небојше Тутуша, кланичког ветеринара у пензији, из *Зебње на расклањање*, у чијој пак Ветеринарској енциклопедији, његов син, млади скојевац, крије цигарете и пред полицијом страхује више од тог откривања него од хапшења због револуционарног деловања, што, опет, као мотив препознајемо из приповетке „Море података” у збирци *Оседлајти међаву*. На сличан, али сложенији начин, Југ Стајић и Оса Брок књижевни су ликови приповетке „Крава на отоману”, али и прототипови протагониста романа *Ода мањем злу*.

На аутопоетичком плану уочљиве су и индиректне (ауто)иронијске алузије на онај део критичке рецепције Чолановићеве прозе који је ауторов хумор

карактерисао као „нетипичан за наше поднебље” и поредио га са англосаксонским – као када, у одговору на јунаково писмо, Норвежанка запажа: „Него, тај хумор не звучи сасвим српски, хм?” (91) Опаска је на тај начин и дубље и сврховитије мотивисана капиларно распоређеним појединим одредницама у карактеризацији главног јунака: иако Херцеговац, он у једној сцени јунакињу подсећа на Ибзена, а у његовим првим писмима, у којима се он довија да неискреност осећања надомести измишљањем бизарних наратива – она препознаје могућност да би њен љубавник од тога могао да напише интересантну причу.

У делу романа који припада наводној пишчевој бележници налази се низ наоко неповезаних фрагмената. Међутим, ако се они мало помније истраже, уочава се њихова и тематско-мотивска и поетичка повезаност са романом – што би, коначно, и одговарало таквој врсти својеврсног дневника писања. У њему налазимо, између осталог, скоро потпуно разрађену љубавну причу са другим ликовима, на непуних осам страна контрапунктовану романескној причи, и у којој је, „главни хепенинг”, иначе изостављен у роману, јасно назначен. Засебан фрагмент чини и опаска о „декору” у који се смешта радња, чији изостанак писац-приповедач, а заправо (имплицитни) аутор повезује са природом љубавног односа који се приказује: „Романсијери су одувек трућали о декору у ком се састају њихови љубавници, али појединости тог декора у стању су да виде само они, романсијери. Љубавници не виде ништа, ‘engloutis qu’ils sont dans la bouille rouge les chats’” (121). А заправо, ту је реч о цитату из Монтерланових *Девојака*, где би део који је остао на француском (у слободном преводу) значео: „Љубавници не виде ништа, јер су до гуше у свом љубавном блебетању” (у „каши за мачке”: у својим којештаријама). У томе је, управо, имплицитно садржано и Чолановићево поетичко настојање да унутарњем даје превласт над спољашњем.

На сличан, али много развијенији начин, међу фрагментима се налази и један текст на две стране о ком се каже: „Усред лавине ‘забавних падавина’ – један монолог који би могао да звучи, рецимо, овако:” (125) У монологу који није ни временски ни просторно лоциран случајни сведок и нехотични учесник очигледно студентских демонстрација описује сопствени доживљај те појаве. Описани су догађаји „пред Амбасадом”, интервенција воденим топовима коју предузимају ватрогасци и милиција, те и понашање младих – очигледно из угла

дживљаја оног који им ни по годинама ни по идеолошкој оријентацији не припада. Заправо, реч је о средовечном човеку који се, из позиције конформистичког опреза, уплаши за сопствену безбедност, па чак и поистовети са ватрогасцима – јер се, у свему, крије и његова ускогруда потреба да заштити материјалне ствари свог малограђански ушушканог света:

Стигао сам, дакле, дому своме и одмах стао да опипавам угрожене ствари. Телевизор, столицу за љуљање, усисивач, електрични радијатор, машину за прање рубља, зидни сат. Личио сам самом себи на неурачунљивог посетиоца поп-артистичке изложбе. Узгред буди речено, сад ми је мање страшно изгледао и тај баук од поп-арта, са својом нестрпљивом чежњом за свођењем стварности на чврст, једноставни предмет који би се одупро свему – тумачењу, инкорпорисању, јукстапозицији, преображавању. И р а з а р а њ у, додао бих стидљиво. (127)

У наведеном одломку је јасна и алузија на студентске демонстрације из 1968, и на друштвену климу тога времена, али и на потрошачке, индустријске објекте који подједнако припадају социјалном статусу, популарној, масовној култури и уметничком ставу или опредељењу. Уметнички правац поп-арт, актуелан у време писања романа, у њему се интертекстуално и поетички повезује посредством иронизације препознатљивих атрибута потрошачке културе, али и свести о њој.

Осим тога, како смо већ показали навођењем одломака из есеја и њиховим довођењем у везу са текстом романа, тако ће Чолановић и одломке из својих других написа инкорпорирати у романексни текст. Цитирани опис електронске музике из романа подудара се са описом у путописном новинском тексту, који је са наднасловом „Писмо из Стокхолма” и насловом „Свадба уз електронску музику”, објављен у *Полиџици* 1963. године:

Звучало је час као крвоток, а час као конзерва коју немилице газе, али је сасвим извесно да сам за тих очајно дугих минута сазнао шта значи против своје воље падати кроз нешто налик на Ван Аленов радијациони појас. Имао сам грозно осећање да ме деспот Демијург, без икаква упозорења, лишава људске сабраће, и

оставља сама усред ствари које немају ама баш ничег сличног са нашим препознатљивим светом.

И у новинама је наслов композиције „Кантата за гласноговорнике” али је разлика само у приповедној форми: у новинском тексту употребљено је прво лице, а у роману треће.

На сличан начин се и тежиште Чолановићеве беседе на Међународном сусрету писаца у Београду, који је октобра 1964. године одржан са темом „Човек пева после рата”<sup>173</sup> јавља и у роману. Наиме, писац се у свом обраћању на самом почетку дотиче гашења париског позоришта Гран Гињол:

Кажу да је други светски рат смрсио конце грангињолу. По његовој сцени више се не котрљају одсечене главе, нити пак тече крв коју је у девет разних нијанси мешао лично његов управник Шарл Нонон. Шта је нагнало Нонона да затвори свој грозоморни театар? „Нисмо били у стању да достигнемо Бухенвалд” – каже он са уздахом и одмах додаје: „Човек је пре рата имао осећање да се оно што види на позорници у стварности не може догодити. Сада, међутим, знамо да су такве па чак и горе ствари могуће и на јави” (Чолановић 1965: 38).

Између подсећања на представе париског позоришта пуне ужасних сцена, које је стварност логора смрти надмашила, па тиме и обесмислила, и питања ангажовања у уметности – Чолановић ће навести трагикомичне примере хуманистичких поступања „човекољубивог интелектуалца” из Шоових *Младих лавова*, и помереног милионера из *Хендерсона, краља кише* Сола Белоуа. Улогу савременог писца у сфери тзв. друштвене ангажованости, Чолановић сликовито

---

<sup>173</sup> У вези са свечаном прославом двадесетогодишњице ослобођења Београда (1944–1964), Удружење књижевника Србије организовало је 16. и 17. октобра 1964. године међународни сусрет писаца у Београду на тему „Човек пева после рата”. На тај сусрет били су позвани писци из Аустрије, Белгије, Бугарске, Велике Британије, Грчке, Демократске Републике Немачке, Италије, Мађарске, Норвешке, Пољске, Румуније, Савеза Совјетских Социјалистичких Република, Сједињених Америчких Држава, Федеративне Републике Немачке, Француске и Чехословачке. Његови учесници били су: Драган М. Јеремић, Миле Жегарац, Младен Ољача, Оскар Давичо, Душан Матић, Предраг Палавестра, Војислав Чолановић, Леон Кукулас (Грчка), Енгас Вилсон (Велика Британија), Борис Слуцки (СССР), Иван В. Лалић, Јон Брад (Румунија), Карел Јонкер (Белгија), Казимјеж Брандис (Пољска), Франтишек Хрубин (ЧССР), Јуриј Брензан (НДР) (*Човек пева после рата*, зборник, 1965: 13)

илуструје, закључно са поређењем *шрошења шворевина духа на лицу месџа са шрошењем банаана* (које ће од тада, понављати и у интервјуима):

Неспретан или безнадежно пресаосећајан, дојучерашњи хуманиста оповргава самог себе. Њега сада драже лушом не само лаици већ и они из његова фаха. Јер се никако не сналази у овом времену ишчашених мерила, чудовишних спрега и сурових промена, он на крају, притешњен, закључује отприлике оно што је, има томе пет столећа, закључио и његов духовни предак, Себастијан Брант: да је овај наш свет тек најобичнији брод будала<sup>174</sup>. Његов прилагодљивији сабрат поступио је друкчије: своје против за хуманистичким детаљем он је на неки начин отуђио, пренесећи га из подручја такозване чисте књижевности у сферу непосредне друштвене акције. У једном срећном случају такав двогуби напор уродио је запрепашћујућом али у основи исправном мишљу: да творевине духа, слично банаанам, треба трошити на лицу места.

Изгледа, међутим, да су само најјачи кадри да издрже високу меру унутрашње тензије која прати ово двоструко књиговодство живота, као и онај неотарашљиви захтев да писац хуманиста и истура своју личност и остаје скривен иза дела. Други пак бирају мање трновит али и мање извештан пут. У страху да не зазвуче одвећ патетично, или, тачније, у жељи да им читалац поверује, они обично прибегавају смеху варирајући га у свим његовим видовима: од оног масохистички интонираног па до хумора најцрње врсте. Али нико живи не зна да ли ће њихова порука, тако стручњачки увијена у мрвице, икад стићи тамо где треба.

Да је овим исцрпена сва истина, стање би било у најмању руку доста суморно. Срећом, хуманизам извире и тамо где га увек не очекујемо. Кажу да је пишчева проповед најделотворнија онда кад је онај није свестан: пчела производи восак за сопствене сврхе, а и не слути за шта ће га човек све употребити. Најзад, постоји још једна околност: писац више није ни издалека усамљен у својим позивима на уважавање људске природе. Готово да се без потребе узбуђивао Ортега и Гасет страхујући да нам доба варварске специјализације не помрачи ум, јер се данас из свих струка чују гласови који су тако чудесно складни кад год је у питању физички опстанак човеков или његов морални и духовни интегритет. Чак

---

<sup>174</sup> Мисли се на сатиричну поему *Брод будала*, коју је немачки писац објавио крајем XV века, на прагу хуманизма, и тиме постао родоначелник сличних остварења, од Еразмове *Похвале лудости*, па надаље. Брантово дело је у потпуној супротности не само у односу на оно што је раније писао, као правник и рационалиста – него и у односу на *Похвалу достојанству човековом*, које је, деценију раније, објавио Мирандола, и у којем се човеково биће оптимистички сагледава.

ни у светлости тог сазнања ова планета не личи на најбољи од свих могућих светова. Али не ни на инкубатор зла.

Смем ли, уместо завршне тачке, подсетити на мисао коју је изрекао један угледни критичар у време када је Јонесков тешки папкар тутњао европском позорницом? На крају чувеног комада, као што је познато, главни јунак се заклиње да неће пристати на судбину носорога, па макар у свом наизглед апсурдном отпору остао и потпуно сам. То је добар почетак – гласио је критичарев коментар, – али шта је то што он намерава да остане? Јер није довољно само не бити носорог (Чолановић 1965: 39–40).

И у наведеним редовима учавамо Чолановићеве имплицитне (ауто)поетичке ставове: првенствено ту мислимо на његово опредељење да „прибегава” *смеху варирајући ѿ у свим његовим видовима: од оној масохистички интонираној ѿа до хумора најцрње врсте*, а онда и у ставу како је *пишчева пророк најделотворнија онда кад је онај није свестан*. Сходно пишчевој тврдњи како ова планета не личи на најбољи од свих могућих светова. Али не ни на инкубатор зла, може нам постати и много јаснија трагикомичка слика субјекта у савременом свету – а таква је доминантна у Чолановићевој прози.

Сходно томе, ваља се поново вратити и на истакнуто место које у Чолановићевом прозном опусу генерално заузимају интертекстуалне везе и алузивност, „капиларно” спроведене од почетка до краја и у овом роману. Њиховим повезивањем долазимо до хуманистичке поруке брижљиво уткане у идејно-семантички слој текста. У првом реду, она је сугерисана симболичким насловом Андрићеве *Проклетје авлије*, који се јавља на више места у роману. Подсетимо, на почетку анализе стајало је питање зашто Чолановићева јунакиња преводи управо ту књигу. Извесно је да писац њен наслов користи у алузивној и симболичкој функцији – да њиме означи историјско раздобље у које је смештена радња романа и простор читавог света на који реферира, дакле као хронотоп. Истовремено, хуманистичка вредност наоко неангажованог, а заправо, по својим идејама и слојевитим значењима, етички и естетички веома ангажованог Андрићевог дела иде у прилог Чолановићевим ставовима о том питању. У свему томе, родољубиви понос којим је писац заоденуо свог јунака појачан је и описом готово пресликаног осећања јунакиње на вест да је управо Андрић овенчан

Нобеловом наградом за књижевност. Пресрећна што је српски писац стављен изнад „не само Сенгора и Моравије” „него и Бубера”, она у писму признаје свом београдском љубавнику: „Мимо обичаја, додуше, али морам да видим како Густав VI стеже руку твом земљаку а не Буберу, на кога сикћем још од 1956, кад сам коначно схватила да његово *Ich und Du* нећу никад разумети. Баш ме занима, Сунашце, како ти тумачиш онтолошку реалност оног ‘између’ у сусрету двају лица.“) (99) Наведени одломак део је из јунакињине дигресије стављене у заграду, и као што је то уобичајено у Чолановићевој прози – заграда служи, супротно уобичајеној функцији ефемерног саопштавања, да се истакну битна значења. Ни навођење тог, тзв. „конкурентског” наслова није ни случајно ни безначајно: на спољашњем плану, наслов *Ja и ти* је иронијски постављен, њиме писац алудира на однос између двоје љубавника – *Баш ме занима, Сунашце, како ти тумачиш онтолошку реалност оног ‘између’ у сусрету двају лица*, шаљиво боцка преводитељка Андрића свога драгог. На унутарњем плану, та значајна филозофска књига, заснована је на Буберовој филозофији дијалога,

*na Ja–Ti dijaloškom principu koji se nalazi u temeljnoj strukturi ljudskog bića. Temelj tog dijaloškog principa ili dijalogike, prema Buberu se nalazi u sferi Između koju Buber tematizira kroz dimenziju susreta. Između pronalazimo u susretu u čijem je središtu dijalog koji je utemeljen na jezičnom izrazu. Izravnost odnosa ne uspostavlja se samo kroz posredništvo osjetila i kroz konkretni susret sa živim bićima, nego i kroz posredništvo onih značenja koja proizlaze iz područja simboličke komunikacije, kao što su jezik i umjetnost. Umjetnost je tako za Buberu dijaloški proces koji o umjetničkom djelu govori kao o svjedoku relacije između substantia humana i substantia rerum, kao o stvarnosti onoga Između – slici, djelu – koje postaje forma. Zbog toga je umjetničko djelo dijalog između gledatelja, slušatelja ili čitatelja s materijalnim objektom koji je realizacija djela (Dodlek 2013: 83).*

Потврду о важности тог интертекстуалног повезивања даје нам и један цитат на немачком, који се у „пишчевој бележници” јавља с напоменом како треба „замолити неког да преведе”, и који је, иако то није наведено, очигледно преузет из поменуте Буберове књиге:

Der fundamentale Unterschied zwischen den zwei Grundworten kommt in der Geistesgeschichte des Primitiven darin zutage, dass er schon in dem ursprünglichen Beziehungsereignis das Grundwort Ich/Du auf naturhafte, gleichsam vorgestaltliche Weise spricht, also ehe er sich als Ich erkannt hat, wogegen das Grundwort Ich/Es überhaupt erst durch diese Erkenntnis, durch die Ablösung des Ich möglich wird. (123)

У преводу Јовице Аћина тај одломак гласи:

U duhovnoj istoriji primitivca fundamentalna razlika između dve osnovne reči obelodanjuje se u tome da on već u izvornom relacionom događaju izriče osnovnu reč Ja-Ti na prirodan, čak predartikulativan način, dakle pre nego što je on sebe spoznao kao Ja, dok je, naprotiv, osnovna reč Ja-Ono uopšte moguća tek kroz ovo saznanje, kroz izlučivanje Ja. (Buber 1990: 22)

Тиме се, сасвим својствено Чолановићевој поетици, на битна семантичка тежишта не указују непосредно, већ готово апокрифно, што, као и увек, захтева додатни читалачки напор (и задовољство) у њиховом откривању и тумачењу.

По свему судећи, јунакиња, „која никад неће разумети” Буберову књигу, на поменутом месту у роману јесте само „преносилац” знања које припада писцу, те тако може да издвоји и кључни проблем из Буберове филозофије – *онтолошку реалност оног* „између” у *сусрећу двају лица*. Заправо, Буберова „онтологија Између”, која се односи подједнако и на човекову релацију, *дијалог*, *сусрећ*, са другим људским бићем, и уопште са другим људима, природом, читавим светом идеја и уметности, такође – у Чолановићевом роману призвана преко наслова – представља идејно-семантичко надовезивање на етичка и естетичка значења Андрићевог романа, концентрисана на афирмацију истинског дијалога међу људима.

То сазнање има нарочиту вредност у констелацији односа на микроплану и на макроплану приказаних у роману: у слику света раздираног борбом за моћ, „проклету авлију”, уклопљена је слика „ја и ти” односа, који би – у Чолановићевом роману као *еројски скуп*, по Долежеловој дефиницији, требало да буде супротстављен свету политике. Стога ваља поновити цитат: „Те ideologije duboko utiču na celokupnu strukturu fikcionalnog sveta ljubavnih priča, stvarajući svet



romantične ljubavi nasuprot perverznom svetu, svet sreće i radosti nasuprot svetu destruktivne 'fatalne privlačnosti', svet požrtvovanja nasuprot svetu egoizma, i tako redom" (Doležel 2008: 116). Отуда постаје јасно да фикционални свет љубавне приче у Чолановићевом роману није постављен насупрот „идеологијама” – као што је то, на пример, евидентно у Фаулсовом роману *Жена француској њоручника*, него саобразно њима – те се његови протагонисти коначно и непомирљиво и разилазе.

У „љубавном наративу” су југословенске и норвешке везе наглашене и посредством апострофирања копродукцијског кинематографског пројекта *Крвави њуш*, филма снимљеног 1955, који ће на препоруку своје љубавнице главни јунак (са Сењака) гледати на Карабурми, у једном од оних „браколомних биоскопа” – у оквиру „Дана норвешког филма”, срећан што ће слушати њен језик. Помињање тог филма додатно је мотивисано и тиме што му је Норвежанка претходно испричала како се један од српских интернираца крио у њиховој кући, и од кога је њој остала кожна пертла – коју она и сада носи око струка уместо каиша. Југов коментар ће се свести на само две реченице: „Дакле, п-о-т-р-е-с-н-о! Мада је снимљен пре доста година, што се примећује, тај филм хвата за грло” (168) Међутим, као и у приповеци „Злодуси свачијег кутка”, и иначе у Чолановићевој прози, помињање одређених наслова има двоструку и мотивацију и функцију. У *Пустоловини* се тај норвешко-југословенски филм повезује и са еротиком и са политиком, с тим што до те политичке димензије читалац мора сам да допре. Наиме, реч је о филму који је „[А]дминистративни савет филмског фестивала у Кану одбио [је] да уврсти” „у програм јер је сматрао да садржајем вређа национална осећања Немаца”. „Југословенски протести нису наишли на разумевање, јер је до тог тренутка Шуманов план већ дао прве позитивне резултате у грађењу заједничког европског тржишта, и у складу с тим Французи су развили слух за немачке дипломатске 'ноте'” – пише поводом тога у књизи *Лейоша њод нагзором* историчар Горан Милорадовић (2012: 359)<sup>175</sup>. Тако, мотив

---

<sup>175</sup> Реч је о филму у режији Радоша Новаковића и Каре Бергстрома, снимљеног у Норвешкој, у сарадњи Авала филма и Norsk filma из Осла, у којем се говори о судбини Југословена у нацистичком логору у Норвешкој, односно о бекству једног од њих, у чему му помаже локално становништво. Даље о томе Г. Милорадовић пише: „Према писању француског листа Орор (*L' Aurore*), филм је 'одбијен после протеста бонске владе', док је немачка делегација у Кану изјавила како 'преко хитлеровских жртава југословенски филм жели да обрука част целог Вермахта'. У

бекства из нацистичког логора Чолановић узима као аутентизујући део биографије своје фиктивне јунакиње, а политичку позадину неприказивања тог филма у Кану – индиректно уклапа у слику политичке реалности Европе из времена настанка романа. О томе најречитије говори мотив „европског тржишта”, који се и директно помиње у роману, у дијалогу ликова, изнова у иронијском кључу: Данац Олаф је за то питање веома заинтересован, док Југословен Југ није.

Уз сав хумор и иронијско-пародијски отклон према трагичкој слици света, у Чолановићевом роману непрекидно провејава осећање егзистенцијалне зебње – сугерисано, иако колажно распоређеним, ипак конзистентно постављеним сликама прошлости, садашњости, па и будућности главних јунака. Прошлост је обележена Другим светским ратом (у коме је Југословен Југ учествовао), садашњост је у челоустима Хладног рата, а будућност... сугерисана метафоричком сликом из поменуте „пишчеве бележнице”, у којој неименовани јунак, опремљен маском и боцом кисеоника, рони:

Посматра дно покривено комађем давно разбијених амфора и наилази на лист истргнут из *Полиџике*. Загледа датум: 1, 2, и 3. јануар 1954. Седам и по година леже ту ове новине, под тешким стубом морске воде, а изгледају као да су малочас испале из ротације! Лебдећи са главом наниже изнад тог аветињског сведочанства, он чак почиње да чита. Привукао му пажњу Финцијев чланак *Мостови у будућности*. Онда случајно дотакне хартију и ова се распада у пепео (123).

Извесно је да је и овде, као и у роману *Друџа ђоловина неба*, на снази Чолановићев отклон према третирању феномена *будућности* – нарочито оном „светлом”, идеолошки прокламованом – те се неверовање у њу као такву поетски сликовито и пластично приказује.

И – шта би, најзад, имала да значи експозицијска реченица *Јуї се раскорачи као аџенџаџор*? Да се мисли на сасвим одређеног атентатора – постаје

---

новој политичкој реалности Европе Југославији је остало да протестује и да се задовољи једном затвореном пројекцијом, одржаном 6. маја у Паризу, којој је присуствовало око 250 француских и страних новинара. Том приликом немачки новинари су изјавили да не разумеју зашто је филм забрањен, али ништа више није могло да одагна горак укус скандала који је избио зарад ‘части Вермахта’. Та епизода показује да су границе стваралачке слободе југословенских аутора одређивале не само домаће идеолошке поставке и политичке потребе, него и актуелни међународни односи” (Милорадовић 2012: 359).

недвосмислено у једној сцени у роману, где Југ прилично агресивно одговара на изазивачко понашање групе малолетника, а пиščев коментар гласи: „Па би, кад наиђу, и против воље узимао позу Гаврила Принципа” (147). Разуме се, и Југ Стајић, попут Данка Секулића у *Другој половини неба* – у односу на конкретно именоване историјске и поетске ликове из прошлости – израста као пародијска фигура. А тиме се, истовремено та иста прошлост, или тачније: однос према њој, детронизује и демитологизује – као што је и иначе случај у делима постмодернистичке књижевности.

Како су ранији критичари утврдили, пре свих Петар Џацић, па поводом *Пустоловине по мери* и Славко Лебедински – Воја Чолановић се и овим романом утврђује као (бео)градски писац, и то из оне групе српских књижевника коју Михајло Пантић, у књизи *Основи српског приповедања*, издваја као писце „који се не крећу линијом савладавања и усвајања градског простора, него описују свакодневно постојање у њему” (Пантић 2015: 155). У *Пустоловини по мери*, како је тачно утврдио Лебедински, простор града заузима повлашћено место у роману, али, додајмо, на другачији начин но што ће то бити остварено у *Оди мањем злу*: док је у првом од та два романа Београд само природна средина, миље којим се јунаци крећу, други је и својеврсна ода Београду. Међутим, како је већ и назначено, Београд није једини град у *Пустоловини* – те се Чолановићева списатељска вештина огледа и у способности да „ухвати” и дочара атмосферу и ритам урбаног простора уопште, чак и само у неколико реченица (од Дубровника до северноевропских градова).

Призора Београда има доиста толико у роману да би се томе могао посветити засебан рад. На овом месту довољан је одломак с почетка романа који отвара три приповедна плана: атмосферу центра града у време Конференције, кретање јунака на зачетку њихове љубавне пустоловине – те мисли и осећања, па и уверење главног јунака, у које су utkани и већ назначени делови Чолановићеве беседе на Међународном сусрету писаца:

[...] те кренуше градом, чија је неонска кумова слама у тој спарној ноћи више но поверљиво зрачила. На свакој већој раскрсници морали су да застану и да, изненада заптивени радозналим светом, пропусте моторкаду црних лимузина, која би, као лозинка, измамљивала дуж плочника овај или онај полугласни, скоро

нехотични одзив (дортикос, ДОРТИКОС, ДОРТИКОС, ДОРТИКОС, дортикос... бургиба, БУРГИБА, БУРГИБА, БУРГИБА, бургиба), одзив ништа мање природан од мириса сагорелог бензина или шума аутомобилских точкава. После би на зебрастим прелазима настајао прави кркљанац, те Југу није преостајало друго до да Норвежанку хвата за руку и вуче за собом кроз струју, као какав космати, накресани делија што се, у преобиљу живота, најчешће служи песницама. Био је (да ли само због те Конференције?) некако потмуло горд, а уз то још и убеђен да овај наш вртоглави шар, далеко од тога да буде најбољи од свих могућих светова, није баш ни само инкубатор зла (10–11).

На графостилемском плану евидентна је – у наведеном примеру употребом различитог фонта и заграде – вештина писца да дочара звук и интонацију, и да истовремено унесе иронијско значење и хуморни тон.

У лексичком слоју романа уочава се несвакидашње језичко богатство, разноликост и инвентивност – која ће се још умногостручити у тематско-мотивски и поетички сродном роману *Ода мањем злу*. Такође, важно је истаћи како је поменуто лексичко богатство условљено, пре свега, избором ликова, те се у роману јављају и речи из јунакињиног матерњег, норвешког језика, из француског и енглеског, којима владају оба јунака, као што је на посебан начин упечатљив и енглески данских говорника у епизоди јунаковог боравка у Копенхагену. Осим тога, ту је и руски језик – који припада јунаковом претходном искуству, из времена учествовања у ратном војном ваздухопловству – додуше, само преко наслова популарне песме „Вољени град” (Любимый город), коју, већ је назначено, у совјетском филму *Борци* из 1939, о пилотима, ривалима – пева Марк Бернес (као и песму „Три године те сневах” из приповетке „Злодуси свачијег кутка”); плоча са том песмом, поклон руског саборца, биће поткрај рата повод за свађу између главног јунака и његовог најбољег пријатеља, која ће кулминирати двобојем и обостраним рањавањем. Немачки је једини страни језик који остаје ван домена разумевања (имплицитног) аутора.

Српски језик ужива повлашћени положај у патриотском осећању главног јунака – што се интензивира у описима његовог „странствовања”, налетима носталгије и чезње за матерњим језиком. Језик јунака, иако припада интелектуалном свету из домена књижевности (коректору и преводитељки),

суптилно је диференциран у односу на језик писца (имплицитног аутора). Примера ради, преводилачке „муке с језиком” у роману су илустроване јунакињином молбом да јој Југ Стајић разјасни значење речи и израза: *клањаићи ићиндију, малоречив, расїредаићи, будзашїо, рађена кожа, амица* (98). Њено повремено несналажење са речима и изразима српског језика није повезано само са недовољним познавањем старијег лексичког слоја, архаизама и историзама, него и са онима новијег порекла, па она, на пример, за канцеларијску столицу на окретање – коју је и иначе тешко именовати једном речи у српском језику (*биросїолица*) – назива *фоїшеља на заврїањ* (79), али истовремено ставља и знак питања за Југа, очекујући његову помоћ. У јунаковим писмима списатељски вешто је дочаран његов труд да се служи лексичким фондом који би јунакињи био лакши за разумевање, те, на пример, најпре напише па прецрта реч *укоїчала* (170) и уместо ње напише *схваїила*.

Језик наративе поседује све одлике већ успостављене у претходним Чолановићевим делима – али су и оне у роману интензивирани: интерполирање речи и израза из колоквијалног језика и жаргона, урбаног идиома (нпр. *Никако да укликерим шїос*, 21), игре речи и оксиморон (*најружнији леїошан, неукроїичан*, 150), каламбури, као онај који настаје услед штампарске грешке на умрлици јунаковог оца – *Авакуум* уместо *Авакум* (137), неологизми (сливенице, нпр. *моїоркада*; сложенице: *безбројсїруко*, 30), графостилемска решења (спационирани слог, верзал, курзив; цртежи и слика манускрипта), пренамењена употреба заграде, али и многих, често хуморно интонираних алонжмана којима се дочарава и звук и интонација усменог говора.

#### 4.4. СЕДАМДЕСЕТЕ: У знаку *постмодернизма*

##### 4.4. 1. ТЕЛОХРАНИТЕЉ (1971)<sup>176</sup>

4.4.1.1. Књижевноисторијски контекст, критичка рецепција: „изван граница наше књижевне традиције”

„Романоцентричност” као главна одлика српске прозе педесетих и шездесетих година – наставља се и у седамдесетим годинама прошлог века, не разликујући се тиме од европске и америчке књижевне сцене. Према релевантним књижевним прегледима (Јована Деретића и Новице Петковића), седму деценију су у српској књижевности обележила прозна дела која ћемо приказати табелом.

Табела 7: Српска проза 1970–1980.

ГОДИНА	ДЕЛО	АУТОР
1970.	<i>Тврђава</i>	Меша Селимовић
1971.	<i>Роман о Лондону</i> <i>Гавријада</i> <i>Ране Луке Мештиревића</i> (приповетке) <i>Нишчи</i>	Милош Црњански Вељко Ковачевић Мирко Ковач Видосав Стевановић
1972.	<i>Време смрти</i> (I–II) <i>Пеишчаник</i>	Добрица Ћосић Данило Киш
1973.	<i>Рајна срећа</i> <i>Породично време</i> (приповетке)	Михаило Лалић Давид Албахари
1974.	<i>Уста ђуна земље</i>	Бранимир Шћепановић
1975.	<i>Време смрти</i> (III) <i>Људи са четири прсти</i> <i>Пеиријин венац</i>	Добрица Ћосић Миодраг Булатовић Драгослав Михаиловић
1976.	<i>Трен</i> (I, 1976; II, 1982), <i>Употреба човека</i> <i>Смушно време</i> (I, 1976; II, 1978) <i>Гробница за Бориса Давидовича</i> (приповетке)	Антоније Исаковић Александар Тишма Младен Марков Данило Киш
1977.	<i>Смрт господина Голуже</i> <i>Дорошеј</i>	Бранимир Шћепановић Добрило Ненадић
1978.	<i>Тушори</i> <i>У ипрази за месижом</i> <i>Враћа од уиробе</i> <i>Периферијски змајеви</i> (приповетке) <i>Злајно руно</i> (I–VII, 1978–1986) <i>Обичне ириче</i> (приповетке)	Бора Ћосић Ерих Кош Мирко Ковач Видосав Стевановић Борислав Пекић Давид Албахари
1979.	<i>Време смрти</i> (IV)	Добрица Ћосић

<sup>176</sup> Воја Чолановић, *Телохранитељ*, Матица српска, Нови Сад, 1971.

Јован Деретић о тој деценији бележи како се, упоредо са тзв. „стварносном прозом”, која ће се профилисати као главни прозни стил све до прве половине осамдесетих, јављају и друге оријентације: обнова „историјског романа с темом из националне прошлости”, на једној страни, а на другој – проза „борхесовског типа, с нагласком на фантастично, гротескно, пародијско”. „Проза модерног градског сензибилитета, београдска или универзална у тематском смислу, супротна је ‘провинцијској прози’ новостилиста”, истиче Деретић. [...] Као „програмску алтернативу ‘новостилистима’”, Деретић издваја прозу Давида Албахарија (1948), чије су се прве књиге појавиле управо у то време (*Породично време*, 1973; *Обичне приче*, 1978), налазећи да су главне одлике његовог стила: „напуштање конвенција реалистичког приповедања, померање тежишта дела с радње на чин стварања, пародирање, тежња к сажимању, фрагментизација, отвореност за утицаје свих медија од филма до рок-ен-рола” (Деретић<sup>177</sup>).

У време када се појавио, Чолановићев роман *Телохранилџиљ* подједнако је изазвао и похвале и недоумице књижевних критичара. „Сигурно је да у нашој савременој прози нема дела које тако потпуно излази не само изван оквира онога што чини њен савремени пејзаж, него и изван граница наше књижевне традиције, као нови роман Воје Чолановића ‘Телохранитељ’“, пише у *Нину* Душан Пувачић у тексту под насловом „Роман апсурда” (Пувачић 1972). Иако је објављен 1971, Чолановићев роман прате књижевни прикази тек од јуна 1972. Најпре у *Књижевној речи* Благоје Јастребић објављује приказ под насловом „Писац се ‘троуми’ у самопослузи речи”, на чијем почетку утврђује како „[Т]ежња ка необичности приповедања представља код Чолановића у исто време и добру и лошу особину“, а потом поменуто тврдњу аргументује освртом на претходни роман, *Пустоловину по мери*:

Осврт на то дело биће утолико занимљив што смо у њему имали обичну авантуру новинара Југа Стајића, изнесена тако да тај доживљај изгледа као пародија самог себе. Не можемо се отети утиску да је у том случају Чолановић терао шегу са својим јунаком, чиме је постигао да карактеристичне боје баналног живота буду изванредно назначене. Писац није настојао да буде снажан: био је, насупрот томе, чак претерано лежеран. Због тога је целокупна романсијерска представа испала,

---

<sup>177</sup> Јован Деретић, „Послератна књижевност”, у: *Крајња историја српске књижевности*  
[https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic\\_knjiz/jderetic-knjiz\\_12.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12.html)

упркос стилској брижљивости и довођењу израза НА НЕОБИЧНО, умерено осликавање бесмисленог, што живот производи у изобиљу, а ми то, вођени аутоматизмом перцепције, теже примећујемо. Највећи недостатак његове претходне књиге јесте у томе што је она ипак остала малтене фелтон о пустоловини ожењеног човека, прича о предмету који је карактеристично присутан у животу, али је, укупно гледано, савршено безначајан. Можда је до тога дошло што се писац, што се садржине романа тиче, сувише поверио читаоцу.

Очигледно је, дакле, како се, и тим текстом, наставља миметичко читање Чолановићевог романа, са неразумевањем његове комплексности као крајњим исходом. Даљим упоређивањем два романа, Јастребић полази од наслова и примећује, као њихову заједничку особину „концепт необичног именовања појава и људи”, а затим истиче како се писац, супротно првом роману, у другом „чувао било какве отворености”, те да је „чак сувише отишао у супротном правцу, тежио [је] да буде загонетан”. Иако закључује да насупротив *Пустоловини по мери*, која има „скоро класичну структуру приповедачке садржине, лако причљиву материју, збивања у ‘Телохранитељу’ доводе у приличну недоумицу” – критичар изриче тврдњу како „Чолановић ни близу није херметичан приповедач”, коју даље образлаже:

Извесна нејасност долази због нечег другог. Писац је цео догађај испричао пред читаоцем али је овога при томе поставио у врло занимљиву позицију. Није му дозволио да гледа пуним очима, у потпуну слику, већ, да се тако изразимо, само кроз одшкринута врата. Да више чује глас а остало може једино наслућивати. Цео други део романа („Лешинари”) казан је у једном бескрајно дугом монологу. Сличан поступак примењен је и у првом („Хамлет у самопослузи”) и трећем („Лука се троуми”) делу романа. Разлика је у форми: у последња два случаја уместо монолога имамо тобожњу класичну дескрипцију. Међутим, не остаје се само на томе. Чолановић је, користећи такву полазну оцену, ишао на стварање комично-вештачких ситуација. Поред КОМИЧНОГ помињемо ВЕШТАЧКО из разлога што се писцу у стварању комично-животног призора дешавало да свесно иде на конструкцију.

Говорећи о томе како се „Чолановићево причање у целини [се] заснива на конструкцији”, критичар примећује и како је то добрим делом оправдано, те да је Чолановић „дорађен, штавише лукав писац”. У пишчевој реченици, у коришћењу



„бесмислице” „као особена форма казивања” Јастребић налази „неке од посебних вредности” романа. Тачније, његово размишљање, идући даље у правцу личне импресије, креће се око претпоставке да би – изоставе ли се „бесмислице” – од романа мало шта остало: „У најбољем случају, нешто мало бизарног фабулирања, које би, тако огољено, било незаштићено од удара најобичније критичке процене.” Јастребић сматра и да Чолановићево „језичко креирање” представља „пишчев артизам с предумишљајем”:

Просто је невероватно колико све елемената ове књиге почива баш на таквом артизму. То важи за представе, за ликове који се у њима појављују, па до најситнијих поступака. Све то јесте и није у исти мах, тачније: ствари постоје и не постоје. Недорађени идентитет ликова, који иначе егзистирају у реалној ситуацији, покаже, на моменте, коначно обликоване контуре. Као кад се одсликавају у огледалу од воде. Но то је само почетак: Чолановић своју јунакињу Луткицу (она себе ословљава као да је мушко) потом одводи у бизарне доживљаје, заправо њено бизарно понашање. Али све што се њој догоди лишено је било какве узбудљивости, и поред тобожњег злочина који је она учинила испаливши пет метака из позајмљеног пиштоља у улични телефонски апарат. Судаћи по овоме што смо укратко изнели, мирисало би на неки елемент кримића. Наравно, није тако. У томе и јесте ствар: Чолановић у своја збивања једноставно уграђује ехо различитих догађаја а безмало ништа од њих самих. Из његове представе много шта „вири”, али све је то само оскудни градивни елемент, сам по себи скоро сасвим небитан, јер овог писца не интересују крупни проблеми. Ти делићи, међусобно везани прилично танким нитима загонетке, остварују структуру која не подразумева личности и стања, већ нешто изнад тога, тачније: нешто поред тога, што је вербално веома чврсто постављено.

Осим „артизма”, Б. Јастребић истиче и „вербализам”:

Речи лете, јунаци их изговарају, у њима нема никаквих мисли, и читалац осећа да се нашао у лексичком паперју. Може му се учинити да то путовање кроз РЕЧЈЕ и нема неког смисла, али то је спорадична сумња, писац није ни тежио да открива било какав смисао. Испада да се са свима шалио, па чак, што је најгоре, и са самим собом. Нема искрица, већ само низови асоцијација. Материја нема други ток доли онај какав постоји у невезаном разговору, где се почне са једном темом, а завршава се ко зна којом. Такав систем применио је Чолановић, да би узгредно

открио, свега на једном месту, своју тобожњу тајну: „Пропали дипломата, мртва лисица, и муж једне одбегле жене јуре кроз ноћ ка напуштеном одојчету”.

У даљем тексту Јастребић евидентира ликове и основне догађаје карактеришући их као „контуре на које се све остало нахватало, као муљ на гранчицу у води” и закључује:

Невероватно је колико ова књига даје повода за расправу а да при томе себи ипак не обезбеђује нарочито велику похвалу. Јер и поред свега што смо рекли, што може звучати афирмативно по овога писца, не можемо се отети утиску да овде нешто недостаје. Читалац урони у Чолановићеву представу, не сналази се најбоље у њој, али ипак иде до краја, а кад се тамо нађе, осети да све што је иза њега остало изгледа као обична пена. *Као да решењом трабиш вогу*. (курзив Ј. Ж) Укупан суд по Чолановића не може бити ласкав: после читања у нама не остаје ништа. Приметићемо да је на томе НИШТА писац увелико градио своје намере, и то је добро било док се налазило у књизи, али је погубно кад се појавило као одјек на релацији између књига и читаоца.

Критичарево вредносно поређење, *Као да решењом трабиш вогу*, јавиће се, дословце цитирано, касније у Чолановићевој прози, као и у интервјуима – по већ утврђеном моделу поводом прве књиге, збирке приповедака *Осеглајши мећаву*, а који подразумева, истовремено, и криптополемички дискурс и (ауто)иронијски фокус. На то, као и на одређене проблеме у вези са читалачком рецепцијом критичара, овде подробније представљене, због тога што је доминантна у већини тумачења Чолановићеве прозе уопште, упутно је и у даљем тумачењу скренути пажњу.

Под насловом „Пустоловина преко мере” изаћи ће у *Савременику*, у јулу исте године, и приказ Чедомира Мирковића, једног од малог броја оних критичара који ће континуирано пратити и доследно високо вредновати Чолановићеву прозу. Будући тада на почетку свог критичарског бављења српском прозом, Ч. Мирковић показује и приличну меру отворености за нове приступе у савременом прозном изразу и сензибилитет за ваљану интерпретацију те и афирмацију за то време нетипичних књижевних поступака и појава. Иако на крају утврђује како се Чолановићевом роману могу изрећи извесне критичке примедбе, ипак истиче да је *Телохранишћел* „занимљиво и квалитетно штиво”. Осим тога, Мирковић показује

добро познавање дотадашњег Чолановићевог опуса и, у вези са тим, тенденцију подржавања ауторовог поетичког опредељења, чиме заговара и пажљивију процену његове вредности:

Ostajući dosledan stavu da u čovekovom životu ne postoji jasno razgraničenje između bizarnog i izuzetnog, i da izuzetna psihološka i egzistencijalna stanja uvek dolaze kao zbir mnoštva konvencionalnosti, Čolanović i u *Telohranitelju* usredsređuje svoja interesovanja prvenstveno na ona delikatna i teško uočljiva psihološka stanja iz kojih postepeno rezultiraju destrukcije i, najčešće tragične, pobune.

Treba, uz to, imati u vidu da su prethodne Čolanovićeve knjige, koje su zbog vrlo istančanih psiholoških analiziranja i izuzetno odnegovanog stila pripovedanja redovno dobijale pohvalne ocene kritike, ostajale na izvestan način van većeg interesovanja šire čitalačke publike, željne „krupnih” i „aktuelnih” tema i dinamičnih fabula. Čini nam se da ovakav sud posebno važi za roman *Pustolovina po meri*, objavljen u Nolitu pre nekoliko godina, nepravедно zapostavljen i zaboravljen, koji je po književnom profilu vrlo blizak onim prozama kakve su poslednjih godina popularne u nekim zapadnim literaturama, američkoj na primer, a po kojima se, pored ostalog, snimaju najčešće dobri filmovi. (Mirković 1972: 77)

Мирковић установљује да је Чолановић од оних писаца који остају доследни *своје виђењу и својој књижевној техници*, али да је романескна прича у *Телохранишељу* „омогућила и неке нове, досад неопробане стваралачке експерименте”:

Uzimajući za protagonistu romana već iščašenu, umobolnu ličnost, pisac je svoje pripovedanje ostvarivao u dva smera: u analizama korena psihičkih trauma koje vode cepanju ličnosti, i u stvaranju zanimljivih scena, od čisto realističnih i životno uverljivih, pa do grotesknih, humornih i fantazmagoričnih. Usmerenost prema ova dva plana usloвила je specifičnu strukturu romana, novu u književnom opusu Voje Čolanovića. (Mirković 1972: 77)

Иако Мирковић тачно уочава разлике у наративним поступцима употребљеним у сва три дела романа, чију и садржину и значењске слојеве углавном тачно интерпретира – ипак писцу замера „што је разбио јединственост književnog postupka i prvobitnu značenjsku usmerenost, i što planiranu simboliku na

kraju knjige nije učinio dovoljno убедљивом и ефектном” („neophodnost romansiјerske celovitosti i harmoničnosti”). О језичким одликама романа Чедомир Мирковић запажа:

Retka sposobnost da se u životnoj realnosti i svakidašnjici nađu sadržaji od kojih će se stilizacijom graditi originalna vizija i ovde je удружена са бриљантним стилем и осећањем за језик. Воја Чолановић спада у оне писце који и у најобичнијем, жргонском језику – за какав се у великом делу *Telohranitelja* определио – налазе мноштво могућности за психолошка сенчења, карактеризацију и хуморне ефекте. Он не зазира да у пробрани језик свoga причања укључује и познате досетке, и каламбур, и готове фразе, дајући им увек стилску живост и књижевну функционалност. (Mirković 1972: 78)

Књижевни критичар Душан Пувачић, у поменутом приказу за *Нин*, налази да „непосредне сроднике” Чолановићевог романа треба тражити „међу делима писаца који, од шездесетих година, заједничким усредсређеним напором стварају оно што се зове нови амерички роман”. „То нису они код нас мање-више познати аутори који хватају и рекреирају спољашње чињенице свакодневног живота”, наглашава Пувачић, „већ писци преокупирани метафизичком визијом апсурда као Џон Барт, Џозеф Хелер, Џејмс Перди и Томас Пинчон, или помућеном свешћу људске јединке попут Владимира Набокова, Бруса Џеја Фридмена, Вокера Персија или Ервина Фоста”. Први пут се, дакле, управо у Пувачићевом приказу, поименце наводе они амерички писци са чијим делима Чолановићева проза поетички кореспондира:

Као аутор романа „Телохранитељ” Воја Чолановић очигледно дели њихово веровање да су индивидуалне ексцентричности и приватне лудости значајан део највитаљније стратегије за суочавање с апсурдностима живота, односно да су неуротичне извитоперености и девијације свести непосредна последица једне глобалне стратегије апсурда којом живот ломи слабе и неотпорне.

Овај интелектуално радознали и пријемчиви писац пише свој нови роман не под директним утицајем ове или оне књиге, овога или онога аутора, него у непосредном додиру с једном далеком и код нас још недовољно познатом

књижевном и интелектуалном климом, чије мене пажљиво проучава и прати већ више година. (Пувачић 1972: 23)

Критичар у *Књижевним новинама*, а потом стални књижевни критичар у *Нину* (1970–1975), Душан Пувачић је још на студујама светске књижевности преводио теоријске критике са енглеског језика, а са Николом Кољевићем и *Начела књижевне критике* А. А. Ричардса, „једно од темељних дела опште критичке теорије и најпознатију теоријску расправу о природи ‘нове критике’” (Палавестра 2008: 707). Очигледно је да тек са Пувачићевом критиком – неоптерећеном идеолошким догмама и захтевима, лишеном импресионистичке произвољности и вредновања заснованог на скромном опсегу теоријског знања – Чолановићева проза добија адекватног тумача. Како Палавестра констатује, „Пувачић је био један од првих млађих српских критичара који су, без хвалисавог мудровања и декоративне учености, у дневној критичкој пракси лако прерасли импресионизам, реторичке двосмислености, пенушаву еквилибристику, догматске класификације, комитетску самовољу и гласну медијску помпу” (Палавестра 2008: 707–708) те да је „[У] тумачењу главних одлика српске прозе из шездесетих и седамдесетих година XX века [...] запазио неке појаве које су многима измицале из видокруга – да су, с обзиром на проширење реалистичког стила и преображај реалистичког наслеђа, у читавом тадашњем свету доминирале оне исте теме које су привлачиле и српске приповедаче” (Палавестра 2008: 709–710). Ту појаву је детаљније истражио тек 2016. Горан Радоњић у књизи *Фикција, метафикција, нефикција* – своју пажњу усмеривши на моделе приповедања у српском и америчком роману шездесетих и седамдесетих година, али без референци које би упућивале на Пувачићева истраживања.

За разлику од Б. Јастребића, а попут Ч. Мирковића, и Пувачић идентификује кључне смисаоне и значењске слојеве романескне приче, али, такође, скреће пажњу на одређену „некохерентност”:

Пишући овај роман који са изазовном усредсређеношћу слика бизарне „пустоловине у хемији свести”, Чолановић је управо на виртуозан начин искористио могућности свога медијума. Књига која приликом првог читања може да одбије и збуни тешко прихватљивом сумом својих несувислости, у накнадном

„дочитавању” открива извештајан „ред” који осмишљава бурлескне претераности и гротескне хуморности ове високе комедије апсурда. Нажалост, Чолановић ту скривену потку смисла у бесмислу није истакао до краја, тако да бриљантна колоквијална елоквенција, слапови вербалног хумора, интелектуалност и ерудиција служе циљу који није доследно и разговетно назначен. Сликајући некохерентност једне поремећене свести, Чолановићу није пошло за руком да створи дело које и само неће клизити у некохерентност. Иако се апсурдни детаљи и парадоксални ексцеси имагинације нису кристалисали у целовиту апсурдну визију, „Телохранитељ” Воје Чолановића, мада бољи у детаљу него у целини, занимљив је не само као експеримент који нашој литератури отвара једно ново подручје, него и као резултат који то подручје чини освојеним. (Пувачић 1972: 23)

У Пувачићевом приказу је, осим поменуте „некохерентности”, од нарочите важности критичарево истицање могућности за откривање извесног „реда” у накнадном „дочитавању“ Чолановићевог романа.

Месец дана после Пувачићеве критике Милан Влајчић објављује текст под насловом „Женски Дон Кихот”, у *Базару*. Намењен широкој читалачкој публици, у тзв. женском часопису, Влајчићев приказ најпре својим добро погођеним насловом истовремено и привлачи потенцијалне читатељке, и даје карактеризацију главне јунакиње. Иако наменски усмерен и тиме (критички) ограничен – објављивањем у популарном магазину а не у књижевној периодици – Влајчићев приказ је незаобилазан у прегледима назначене врсте јер скреће пажњу на неколико књижевних чињеница типичних за време у којем је роман објављен, колико и на специфичности Чолановићеве прозе:

Тешко је призвати у сећање кад смо то последњи пут имали прилике да сусретнемо домаћи роман у чијем се средишту налази сложена личност савремене жене. Чак и кад је реч о прози с класично уобличеним ликовима или модерном казивању о рушилачким силама у савременом животном искуству, наши писци готово редовно заобилазе женске ликове, осим кад они могу да послуже као повод мужјачке пожуде или насиља. Занимљивост другог Чолановићевог романа је у начину како је у средиште романијерског казивања постављена личност младе жене, Луткице или Уте, која своје неуротичне тегобе покушава да олакша бекством из брачног дома.

Али најпре нешто о писцу романа „Телохранитељ”: Чолановић је од оних који данас стварају „у сенци”, мимо основних књижевних подела и чаршијског надвикивања. Да ли у тој чињеници лежи једини разлог што његове књиге критика недовољно примећује? Ипак, била је запажена његова књига приповедака „Оседлати међаву”, а заступљен је и у антологији Петра Цацића „Послератна српска приповетка”. (Влајчић 1972: 49)

Осим што скреће пажњу на писца који ствара „у сенци” – што је карактеристика која ће се, у критичарској и новинарској рецепцији, доследно подвлачити до краја Чолановићевог стваралачког рада – Влајчић издваја и веома важну поетичку одлику која се односи на третирање женских ликова, посебност на коју нико од дотадашњих критичара није обратио пажњу. Да није само посреди „пригодност” Влајчићевог текста, већ и дубљи увид у, несумљиво сложена, значења Чолановићевог романа, показује начин на који је, у главним цртама, интерпретиран садржај романа, и – нарочито, у дотадашњој критици непримећено – истицање „критичких жаока” којима се најнепосредније повезује свет романескне приче са стварношћу времена у које је смештена њена радња:

Писац се, дакле, није упуштао у моралистичка рашчлањавања једног брачног случаја, већ је обиљем скривених ироничних обрта покушао да наговести заплетеност савременог живота. И језиком и атмосфером свог романа Чолановић потајно баца критичке жаоке на данашње друштво великих неједнакости и угрожености јединке. (Влајчић 1972: 49)

Но, не треба занемарити ни исказивање, у поменутом приказу, изразитог читалачког задовољства средишњим делом романа и извесно критичарево незадовољство недовољном „убедљивошћу” првог и трећег дела. Када се поменута запажања припоје сличним замеркама наведеним у претходно цитираним приказима (*некохерентности, циљ који није доследно и разјоветно назначен, недовољно убедљива и ефектна симболика, ајсурдни детаљи и парадоксални ексцеси имагинације нису се кристалисали у целивиту ајсурдну визију до: после читања у нама не остаје ништа*) стиче се јасна слика о рецепцијским потешкоћама на које је, својевремено, наишао роман

*Телохраниџељ*, што је једно од кључних питања на које ћемо се усредсредити у предстојећој анализи.

#### 4.4.1.2. *Телохраниџељ* – роман без кључа или деконструкција жанра

Млада или стара, човек или жена, богата или сиромашна, особа се увек налази у „чворним тачкама” специфичних комуникационих ланаца, па ма колико они малени били. (Жан Франсоа Лиотар, *Постмодерно сџање*)

У интервјуу који је за лист *Борба*, поводом Нинове награде за *Зебњу на расклаџање*, са В. Чолановићем водио Богдан Мрвош, на питање, или више констатацију, како се у том роману осећа ритам града, писац ће делом на то питање и одговорити, али – делом и назначити – рецепцијски проблем поводом романа *Телохраниџељ*:

Један, да тако кажем прото-текст тога поступка чини ми се да сам имао у свом краћем роману „Телохранитељ”. Али је у награђеном делу све много развијеније, пуније; нешто друкчије дато и (вероватно) зрелије фиксирано. „Телохранитељ”, према речима мог пријатеља Данила Киша, остао је „без кључа за читање књиге”. Ја, међутим, не намеравам да накнадно обезбедим тај кључ „Телохранитељу”. Не мислим ту ништа дописивати... Може бити, међутим, да ће и за најновију књигу неко тражити исти такав или сличан кључ за читање? (Чолановић 1988: 9)

У наведеном одговору занимљива је и појава хотимичног скретања пажње на тему која у интервјуу није постављена, чиме се Чолановић, обично, дотиче суштинских питања свога стваралаштва, али обавезно и без потпунијих објашњења. Тако, у том „кључу за читање књиге” можда треба тражити и кључ за неразумевања која су пратила (не само овај) Чолановићев роман, ометала његову примерену критичку рецепцију и, коначно, вредновање.

Двадесет година после *Телохраниџеља* и њему посвећених критичких приказа, примера ради, Давид Албахари ће у поговору за Пинчоноу роман *Објава броја 49*, посебну пажњу посветити и читалачкој рецепцији:



Čudna mešavina naučnog i laičkog, ali i svetog i svetovnog, književnog i vizuelnog, potkulturnog i alternativnog, odlikuje četiri dosada objavljena Pinčonova romana i knjigu ranih kratkih priča. Tome treba pridodati i mozaičnu, ponekad haotičnu strukturu njegovih dela, koja tek na kraju, samo uz veliku pomoć čitaoca (koji tako nadoknađuje odsustvo „umrlog” autora), otkriva svoj sistem i smisao. Ali nikada, osetiće čitalac delom svesti, u potpunosti. (Albahari 1992: 174)

Запажање како Пинчонова дела, *тек на крају, уз велику помоћ читача, откривају свој систем и смисао, али никада у потпуности*, Албахари продубљује освртом и на Пинчонов роман *Дуа правичности* (1973), у ком истиче како „Pinčon ovde ponavlja svoj omiljeni postupak: onog časa kada čitalac pomisli da se nalazi na pragu otkrovenja, pokazuje se novi zaplet, novi, viši sistem” (Albahari 1992: 175). Подсећајући како се и у Набоковљевом роману *Позив на љубљење* „tekst [se] raspada zajedno s gubilištem”, остављајући, као и у Пинчоновим романима, читаоца без одговора, Албахари закључује: „Iako Pinčon ne nudi odgovor, čitalac ipak oseća nagoveštaj otkrovenja. Neće umeti da kaže šta je to, ali znaće da zna nešto što nikada nije znao” (Albahari 1992: 176).

Очигледно је да Албахари говори о померању хоризонта очекивања, као што и установљује постмодернистички аксиом по коме књижевно дело додуше поставља питања, али и не нуди одговоре на њих. Читаочево трагање за одговорима је његова кључна рецепцијска функција – и онда када тих одговора, заправо, и нема. Када постаје извесно да вредност читања лежи у активној рефлексији читаоачеве свести, и у осећању задовољства у самом тексту. Или, како закључно утврђује Линда Хачион у *Poetici postmodernizma*, сагласна са Хабермасом „да то није уметност која ‘емитује било какве јасне сигнале’” али истовремено уз примедбу да „она то ни не покушава”: „Ona pokušava da problematizuje i samim tim da nas dovede do upitanosti. Ali ona ne nudi odgovore. To ne može da čini a da ne izda svoju antitotalizujuću ideologiju” (Hačion 1996: 380).

Подсетимо се да Душан Пувачић, поводом *Телохранишља*, и то за дуги низ година једини, не само увиђа везу која се може успоставити између „нове” америчке и Чолановићеве прозе него и поименце наводи имена писаца: *писци преокућирани метафизичком визијом ајсурга као Џон Барџи, Џозеф Хелер, Џејмс Перди и Томас Пинчон, или љомућеном свешћу људске јединке љубић Владимира*

*Набокова, Бруса Џеја Фригмена, Вокера Персија или Ервина Фосџа.* Поставља се питање, дакле, у каквој је конкретној вези Чолановићева проза са делима поменутих америчких писаца „преокупираних метафизичком визијом апсурда” или „помућеном свешћу људске јединке”.

Чолановић свој роман, наиме, објављује на самом почетку седме деценије у српској књижевности, а на њеном крају, 1979, пише есеј „На сафарију са хаубицом или реч-две о стратегији претеривања у америчком новом роману”, о америчкој прози с краја педесетих и шездесетих година – о чему је већ било речи поводом Радоњићеве студије о моделима приповедања у српском и америчком роману шездесетих и седамдесетих година 20. века. Подсетимо, тежиште Чолановићевог текста постављено је проблемски – са темом црног хумора у америчкој прози тога времена и припадајућим приповедним поступцима, уз навођења критичарских и теоретичарских запажања, међу којима се издавајају и она која потичу од Ихаба Хасана.

Парафразирајући запитаност Џона Барта о томе „која је пахуљица изазвала снежну лавину”, Воја Чолановић на почетку текста каже: „Чији ли је то смех изазвао поводањ црног хумора у новијој америчкој прози, могли бисмо се, слично изумитељу *Пловеће ојере*, и сами запитати.” Узроке те појаве Чолановић налази у прози претходника – колико америчких толико и европских, из ближе, али и из античке прошлости:

Да ли шеретски кикот Натанаела Веста? Или цинични церек Владимира Набокова? Било би, вероватно, довољно разлога да упремо прст у Франца Кафку, па чак и да, трагом онога што неки називају јенкијевским егзистенцијализмом а неки америчким апсурдним романом, застанемо пред Еразмом, Шекспиром и Аристофаном. Јер, за црни хумор знају и толика друга времена. (Чолановић 1979: 1900)

Вредно пажње је сигурно и Чолановићево реторско питање у вези са Натанијелом Вестом, америчким писцем из међуратног периода, поетички окренутом трагикомичком сликању америчког друштва посредством пародије и гротеске, иронијско-сатиричког сагледавања његових аномалија – ког ће многим

читаоцима и код нас и у свету приближити тек филм *Дан скакаваца*, из 1975<sup>178</sup>, снимљен по његовом истоименом роману (*The Day of The Locust*, 1939). Помињање Кафке у таквом контексту промишљања корена и природе хумора, разуме се, од нарочитог је значаја, јер ће се та врста увида у тумачењима његових дела јавити тек касније. Осим дијакхронијског упућивања на генезу појаве црног хумора, Чолановић разматра и историјске и социокултурне околности времена у коме се јавља читав низ аутора тзв. америчког новог романа, међу којима ће многи доцније бити окарактерисани као постмодерни писци. Иако смо тај део есеја већ цитирали поводом Радоњићеве студије – овде ћемо ипак подсетити на кључна Чолановићева запажања:

У срединама где се промене смењују вртоглавом брзином, човек срља ка судбини осенченој коначним питањима. Не само оним везаним за „бомбу Судњег дана”. Сећања на Холокаусте од Ошвјенћима до Хирошима, ратови у Кореји и Вијетнаму, експлозија становништва, пустошења природне средине, обновљена свест о сиромаштву у Америци, расна и полна дискриминација, свакојака политичка негодовања – све то, како нас уверава критичар Ихаб Хасан, чини трајним кризу коју ниједан писац не може да игнорише. Понајмање, писац-црнотуморист, додали бисмо; стваралац решен да формализује скривене обрасце искуства настале под дејством драматичних догађаја и нових идеја о култури; уметник који је доживео атентате на оба Кенедија и на Мартина Лутера Кинга, појаву „црних пантера”, хипика и јипика, и покрете за ослобођење жена и хомосексуалаца; летописац кога нису могле да оставе равнодушним књиге попут *Усамљене ѿмиле*, *Психологије и алхемије* и *Аутобиографије Малколма Икса*, али ни идеје једног Маркузеа, Маклуана или Бакминстера Фулера; човек од крви и меса, слаб према распрострањеном занимању за психоделично и окултно, за источњачки мистицизам и зен-будизам, за моду encounter-група, гешталт-терапија и етологије Конрада Лоренца. (Чолановић 1979: 1900–1901)

Детектовање кључних друштвеноисторијских и социокултурних појава од Другог светског рата до седме деценије 20. века као *кризе коју ниједан писац не може да игнорише* Чолановић зналачки али ненаметљиво поткрепљује сопственим увидом у савремене књижевне теорије, колико и у најновија

---

<sup>178</sup> Код нас познат по насловом *Сјај и бега Холивуда*.

достигнућа из различитих научних дисциплина и области: од социологије, навођењем чувеног дела *Усамљена томила* Дејвида Рисмана из 1950. године (која критикује послератно америчко друштво и умногоме је актуелна и данас), преко психологије, Јунговог дела *Психологија и алхемија* (прво издање 1943), или животописа црначког вође – до идеја из политичке филозофије и теорије друштва (Маркузеа), из социологије културе (Маклуана) или архитектуре и дизајна (Фулера), али и искустава са психоделичним и оностраним, са учењима Истока, и психоанализом и психотерапијом, закључно са етолошким сазнањима нобеловца Конрада Лоренца о коренима људског понашања. Све то има у виду савремени писац, како га Чолановић види: *писац-црнохуморист, стваралац решен да формализује скривене обрасце искуства настале под дејством драматичних догађаја и нових идеја о култури; лепописац; човек од крви и меса, слаб и према посезању за новим и необичним искуствима.*

Даље, В. Чолановић прецизно наводи њихова имена: „Дон Хокс, Ц. П. Донлеви, Тери Садерн, Џозеф Хелер, Брус Џеј Фридмен, Џемс Перди, Вокер Перси, Томас Пинчон, Вилијем Бероуз, Дон Барт”, да би их, потом, означио и према етапама историјског раздобља којем припадају годином свог рођења, и према природи њиховог хумора:

Најстарији, Бероуз, рођен је 1914, кад је букнуо први светски рат; најмлађи, Пинчон — 1936, кад је ратни пламен захватио Иберијско полуострво. Црни хумор те десеторице креће се, највише, у троуглу чије крајње тачке представљају доброћудни безобразлук једног Барта, лакрдијашка злоћа једног Хелера, закрвављена срцба једног Бероуза. Рупивши у сразмерно спокојство америчке традиционалне прозе, њихови јунаци, најчешће наизглед лаки под капом, дали су се сместа на посао: да жигошу рат (Јосаријан у Хелеровој *Кваки* 22); да докусуре брак Себастијан Дејнцерфилд у Донлевијевом *Пуваџији*); да испљују психоаналитичаре, издаваче и супермаркете (Кебот Рајт у Пердијевом роману *Кебот Рајт њочиње*); да изврну, попуг чарапе, душевну болницу (Стерн у Фридменовом *Стерну*). На удару су се нашле и такве ствари као што су мотел, ЛСД и поп-рок, али и америчка окупација Западне Немачке. Проучаваоци су у тој љутини уочили нешто слично ономе што се већ дешавало у поп-арту, где је Енди Ворхол свуда око себе сејао беспрекорну хладноћу, а (позни) Роберт Индијана — увреде на рачун Алабаме, као онда кад је на једној својој слици исписао „Баш као

и у људској анатомији, свака земља мора да има стражњицу.” (Чолановић 1979: 1901)

Воја Чолановић дужну пажњу посвећује најзначајнијим романима поменутих писаца тако што их укратко представља, али и тако што их врло суптилно упоређује (из чега је јасно да их као читалац одлично познаје) – налазећи елементе који их поетички разликују, користећи се и изводима из тадашње критике, као и цитатима из интервјуа појединих писаца и њиховим исказима који се могу окарактерисати као аутопоетички. У неким од њих можемо да, са знатном поузданошћу, откријемо шта је Чолановића – изнутра, стваралачки – привлачило тим писцима и њиховим поетичким схватањима. Једно од таквих, и вероватно најближе Чолановићевој поетици, јесу ставови Џона Хоукса (John Hawkes, 1925–1998), писца гротескне и фантазмагоричне прозе, кога Чолановић издваја због тога што „већ три деценије” његов роман *Љубождер* из 1949. године „(можда, непосредна претходница читавог таласа) збуњује не само тобожњим заплетом који се мрси на неколико временских равни него и својом надстварном сценографијом”:

Хоксово схватање авангарде односи се, према романсијеровим речима, на нешто што не престаје да струји кроз уметничку прозу од шпанског пикарског писца Кеведа до данас. Та константа је квалитет хладноће, умног одстојања, безобзирне решености да се суочимо са грозотама ружноће и могућим промашајем у нама самима и у свету око нас, и да то разголићавање оживимо дивљим или спасавајућим духом комичног, и спасавајућим лепотама језика. Постоји потреба да се одржи истина распарчане слике, наглашава овај црнохуморист; да се жигосе, исмеје, нападне – но, увек и да се ствара, уз бацање светла на наше способности за насиље и апсурд, али и за чин милости.

Каже он: „Почео сам да пишем прозу са претпоставком да су прави душмани романа заплет, лик, тема и призорске околности. А кад сам већ заувек напустио ове уобичајене начине мишљења о прози, укупност визије или структура представљала је заиста све што је преостало.

Структура – вербална и психолошка доследност – и дан-данас је моја највећа списатељска брига. ... Ова врста склопа не може се унапред планирати, она се да открије једино у самом процесу писања.” (Чолановић 1979: 1902)

У наводима ставова америчког писца, јасно је, уочавамо више поетичких тачака које су Чолановићу и њему несумњиво заједничке (пре свега, *сјасавајући дух комичној* и *сјасавајуће лејоше језика*), а које се могу сабрати у тврдњу да се *укућношћ* визије или *сјруктур*е (вербална и психолошка доследношћ) не може унапред планирашћ, већ да се *га* ошкрившћ једино у самом процесу писања. То је, дакле, *Solvitur scribendo* – *Решава се писањем*, поетичко тежиште Чолановићеве прозе.

Међутим, траг о том стваралачком опредељењу старији је од времена настанка есеја, и води нас у 1972. годину, чиме нас поново повезује са романом *Телохранишћел*, према Чолановићевом сведочењу у оквиру његове беседе изречене у Трстенику 2006. године:

Негде поткрај 1972, Данило Киш и ја смо се нашли у Безистану „циљано”, како би се то данас рекло. Да разменимо књиге са посветом (он мени *Пешчаник*, ја њему *Телохранишћела*) и попричамо, ништа неуобичајено, о ономе што као прозаисти радимо. У једном тренутку, не сећам се тачног повода, поменуо сам у разговору (који се, узгред буди речено, тог пута проширио и на теме екокатастрофе и замки превођења поезије) синтагму *Solvitur scribendo. Решава се писањем*. На то је мој млађи сабрат по жанру у потпуности променио израз лица и чудно живнуо. Ма дај, узбудио се палећи боктепита коју по реду цигарету, откуд ти то!? Не бих се смео заклети, али биће да сам на ову тврдњу налетео читајући неки оглед ирског теоретичара Шона О’Фуилона, рекао сам му, и сџм помало збуњен. Хм, огласио се Данило, и тај назални звук заувек се настанио у мом Трећем Уху.

Хм.

Све до пре коју годину, у доњем десном углу застакљене карте света изнад мог писаћег стола вековала је заденута разгледница из Француске дељена на тамошњем конгресу за очување животне средине. Била је то црно-бела карикатура човека до браде уроњеног у нешто што је објашњавао слоган у првом плану – *On est dans la merde. У товнима смо*. Како би било да на њено место заденем ону синтагму на латинском, запитао сам се синоћ. Ма шта да значи. (Чолановић 2006: 35)

Крилатица *Решава се писањем*, према томе, у наведеном тексту, има

двоструку улогу – означава поетички поступак, на једној страни, а на другој: црнохуморно, и аутоиронијски, обележава позицију (па и улогу) писца наспрам слике света којом је окружен, како смо већ претходно утврдили.

У вези са есејом о америчким писцима важно је још да, за ову прилику, истакнемо и констатације поводом прозе и теоретичарског деловања Џона Барта – писца са чијим се делом, уз Пинчонова (међу свим другим поменути ауторима), у потенцијалној компаративној анализи, најпре и могу проналазити заједничке црте са Чолановићевом прозом:

Они што прате и тумаче америчку авангардну прозу налазе да је творац *Пловеће опере*<sup>179</sup> (као баштиник Борхеса, Бекета и Набокова, пеливан противречности и интимус празнине) умео да извуче корист из кризе језика и форме. О чему посредно сведочи и опаска коју је Џон Барт начинио у огледу *Књижевности исцрпљености*, кад је подвукао да се „уметничка победа” новог писца састоји у томе што он, у суочењу са интелектуалним ћорсокаком, употребљава овај против њега самог како би саздао „ново хумано дело” (Чолановић 1979: 1909–1910).

Помињање Бартовог огледа „Књижевност исцрпљености” (*The literature of Exhaustion*) такође није случајно у контексту разматрања Чолановићевих поетичких опредељења. Објављен у часопису *Атлантџик* 1967, поменути есеј је тада изазвао бурну полемику – и није случајно то што 1980, у истом часопису Барт објављује њему комплементаран текст „Књижевност обнављања” (*The literature of Replenishment*), у ком закључује:

Sada mi se čini da je moj esej *The literature of Exhaustion* govorio u stvari o efektivnom iscrpljivanju, ne jezika niti književnosti, već estetike velikog modernizma: taj divni program koji ne možemo osuđivati, ali koji je suštinski prevaziđen i u kojem je karakteristično ono što je Hju Kener nazvao „Paundova era”. U godinama 1966. i 1967. izraz „postmodernizam” se skoro nikad nije shvatao u značenju koje mu sadašnja kritika pridaje – bar koliko je to meni tada bilo poznato

---

<sup>179</sup> Реч је о првом Бартовом роману, написаном 1955, када је писцу било двадесет четири године и када је, по сопственом сведочењу, морао да на захтев издавача унесе извесне измене. Како је навео у белешци за „прерађено издање” 1967, „критичари су нарочито критиковали завршетак” – те да је прича „у овом издању поново добила првобитни и веродостојни крај, као и многе друге, мање одломке”. Код нас је чувени Бартов роман објављен под насловом *Опера на води* (превод Игора Цвијановића), у издању Агоре из Зрењанина, 2009. године.

– ali znatan broj među nama, vrlo različitim putevima i raznim načinima udruživanja odgovora i svesnih razmišljanja, već se bacio, ne u traženje neke bilo kakve zamene za modernizam, već u istinsko stvaranje koje bi ga nasledilo, koje bi mu doraslo, a koje sada zovu, srećno ili nesrećno, postmodernističko stvaralaštvo. Nadam se da će ga jednog dana smatrati književnošću obnavljanja. (Bart 1983: 166)

Та нада у „обнављање” у књижевности, проистекло из њене „исцрпљености” сагласно је, наиме, како смо показали, са наведеним Чолановићевим раним и тачним увидом, који он извлачи из Бартове „опаске” *да се „уметничка победа” новој писца састоји у томе што он, у суочењу са интелектуалним horsокаком, употребљава овај прозив њега само како би саздао „ново хумано дело”*.

Подсећањем на особености читалачке рецепције Набоковљевих или Пинчонових романа, истакли смо и специфичну улогу читаоца у конструисању њихових значења. Томе можемо да прикључимо и одломак из значајног есеја Рејмонда Федермана „Четири предлога за прозу”, објављеног 1975. године:

[...] очито је да ће најупечатљивији видови прозе бити њен привид нереди и њена намерна инкохеренција. Пошто, како је речено, значење не претходи језику, него је произведено у процесу писања (и читања), нова проза неће ни покушавати да буде усмерена на значење, истину или стварност, нити ће бити средство за преношење неког унапред датог смисла. Супротно од тога, привидно ће се лишити сваког значења, намерно ће бити алогична, ирационална, нереалистичка, ни за шта везана, инкохерентна. И једино преко заједничког напора читаоца и творца (као и јунака и приповедача) моћи ће се из фиктивног казивања извући неко значење (Федерман 1986: 94).

Реч је, дакле, о *намерној инкохеренцији* – чија хотимичност често промакне тумачима који се држе фабуле (њене „кохерентности”) и миметичког читања, односно сопственог хоризонта очекивања. Сагласно Чолановићевом уверењу према ком није желео да накнадно даје „кључ за читање књиге”, читалац га сам мора потражити у роману, унапред спремни и на исход у коме



га неће бити, колико и на изнајавење неколико потенцијалних „кључева“.

Треба, најпре, у том смислу, кренути од оних елемената романа који су, својевремено, могли да буду збуњујући и у критичкој рецепцији: од композиције и лика главне јунакиње. Или, обрнуто: од лика и композиције романа, ако се полази од претпоставке да је природа приказаног лика одредила све што обликовану прозу чини романескном, па и када, или нарочито када је реч о сасвим нетипичном, експерименталном приступу, односно стратегији. Према томе, кључне особине Чолановићевог романа, следом наведених атрибута из Федермановог текста, могле би да буду: *нелинеарносћ*, *фрагментарносћ*, *алогичносћ*, *ирационалносћ* и, коначно, *инкохерентносћ* (некохерентност). Може се рећи да таква романескна структура „природно” приања уз лик „подвојене личности” – али да свакако (о томе говори историја књижевности) то може бити довољан, али не и неопходан разлог за нарочити приповедни поступак. У Фокнеровом роману *Бука и бес*, индикативан за дату тему, важан је не само четврти лик, који на крају повести о једној дегенерисаној и сумасишавшој породици држи свежањ кључева како би читалац помоћу њих отворио добар део онога што је до тада доживео као „херметично” и „некохерентно” – него и сам писац, који ће деценију и по касније, у посебном додатку накнадно осветлити „тамна места” и, држећи свог читаоца за руку, отварајући му широм врата, извести га на сигуран пут крајњег смисла и значења.

Чолановићев поступак је, међутим, сасвим супротан. У толикој мери да је заправо сав саткан од супротности и неочекиваности. И то од самог наслова. Роман носи наслов *Телохранишћел* – што у асоцијативно поље читаоца призива снажну мушку фигуру, његово занимање и активности скопчане са светом политике, естраде или криминала. Супротно томе – *шелохранишћел* је једна од фиктивних (компулсивно-опсесивних) улога главне јунакиње у интервалима када она, у подвојеној свести, замишља да је мушкарац. Од три поглавља романа, прво („Хамлет у самопослузи”) и последње („Лука се троуми”) припадају њој. Средишњи део („Лешинари”) за јединог протагонисту има лик мушкараца, њеног мужа. Претпостављамо: да је писац желео да постигне *кохерентносћ*, највероватније би последње поглавље наменио

здраворазумској перспективи мужа, који своју одбеглу жену и остављено дете на крају проналази и враћа у окриље породице, или пак у томе не успева. Али: и средишње поглавље, у коме је дата мужевљева потрага, такође изневерава очекивања оног читаоца који претпоставља да ће спас доћи из сфере „здравих и нормалних” јер не доводи до логичног разрешења него, напротив, јунака одводи у халуцинацију и кошмар. Писац је можда могао, да је имао на уму таквог читаоца, рецимо, да последње поглавље изведе епилошки, са тзв. поузданим приповедачем, који из „објективне” перспективе сабира све нити приче и обавештава нас о томе „шта се заиста догодило”. Но, као што знамо, све поменуто изостаје, чиме Чолановићев роман, уверени смо, не губи него добија у вредности. Није та вредност садржана само у томе што је, на пример, писац тиме избегао општа места, клишетиране заплете и расплете или, с друге стране, „задивео” читаоца бизарним, необичним, загонетним решењима. Реч је о нечему сасвим другом, и далеко сложенијем.

Ни у једном од цитираних приказа, зачудо, мада се чини прилично једноставним, чак и без понирања у „дубинске” слојеве текста, што се може наметнути и после првог читања, није поменуто тематизовање „проблематичног” односа између тзв. нормалности и тзв. лудила. Дакле, семантички – могло би се рећи да В. Чолановић у једној прилично јасно уочљивој линији романескне приче релативизује појмове тзв. „нормалности” и „разума” односно „ненормалности” и „лудила”, и да интенционално њихов однос одржава „напетим” до њеног краја. Односно, без претеривања се може рећи да замишљени језичак на ваги унеколико чак и претеже на страну „безумља” – са катарзичким ефектом познатим, на пример, из „Светковине” Симе Пандуровића.

Потврду за то налазимо управо у карактеризацији протагониста и у начину на који су оне изведене, разуме се: први и трећи део романа, иако за протагонисту имају померену личност, трепте од ведрих слапова хумора и од неке нарочите светлости, док други део, у чијем је средишту наоко стабилна и рационална личност, постепено, у градацијском низу, поприма тамни и узнемирујући облик гротескних призора и застрашујућих сазнања. Испоставља се, наиме, како је јунакињин муж Марко, по сопственом уверењу „рођени

проналазач” и статистичар по професији, који је прорачунато изабрао министарску кћерку за жену – на посебан начин ишчашен и померен. Његов лик напуштеног мужа и његову потрагу за малим дететом које је жена у наступу лудила одвела некуд и оставила, може на почетку изазвати разумевање и сажалење у доживљају читаоца, па чак и подстаћи извесну наду у рационално разрешење предоченог заплета, али се до краја његовог гласног монолога такво читаочево очекивање неминовно може преокренути у своју супротност. Муж клизи у халуцинације и кошмар, неспособан да се разазна у необјашњивим успутним сценама и догађајима – несигуран у то да ли је у питању јава или представа његове уморне и измучене свести. На другој страни, одбегла јунакиња, која се у трећем поглављу јавља као васпитачица у летовалишту, окружена децом – иако наставља своје необично понашање, може лако да задобије посебну наклоност читаоца, појачану појединошћима које њен лик осветљавају из мужевљеве перспективе. То што брије главу у берберници, и у мору оставља „удаљен” женски део своје личности, на изванредан начин, може се у први мах доживети и као срећан крај: у атмосфери у којој све трепти у светлости сунчане обале и веселе дечје граје, тријумфује задовољство главне јунакиње. Пошто се у првом поглављу у њеној подвојеној личности сукобљавају женско и мушко биће, и мушко тежи да превлада, у последњем, после низа акција, оно наизглед коначно и тријумфује. Остваривањем жеље, дакле, роман се завршава – нудећи читаоцу својеврсни „хепиенд”, након којег тек може да се, зависно од нивоа његове рецепције, јави потреба за *постмодерним читањем* (Пувачић), изналажењем *реда* у привидном нeredу, и евентуална потрага за одговорима на питања која роман подстиче и провоцира. Међу њима би, свакако требало да буде и ово: шта у роману заправо представља снажна жеља јунакиње да буде мушко, и непрестана борба унутар њене подвојене, женско-мушке природе?

Један од кључева за разумевање тог слоја романа налази се јасно маркиран у самом тексту, и читалац не може да га превиди у контексту назначених дихотомија: женско-мушко, ирационално-рационално, болесно-здрово. Реч је о још једном топосу карактеристичном за Чолановићеву прозу, који се у њој први пут јавља у приповеци „Ерос и Танатос” (како је већ

назначено) као један од мотива (да би у роману *Леви глан, десни глан* заузео много значајније место): о „левацима” и „дешњацима” односно о биолошкој чињеници да људски мозак има леву и десну хемисферу, којима се приписују одређене функције и својства. О томе у роману свом ноћном сапутнику говори муж главне јунакиње, јадајући му се због њеног „незгодног карактера” и због тога што јој његова „научничка жица” „највише и иде на живце”:

Она је левакиња, и с презиром ме назива дешњаком. Десница је, каже, рука реда и законитости, и тамо-некакве науке, док левица оличава осећања, интуицију и уметност. Неред, такође. По њој, испада да ће левак лакше изаћи на крај чак и са стварима подешеним за дешњаке. Запиташ ли је шта под тим подразумева, рећи ће ти да без мита о Сизифу, који вечито гура камен узбрдо, нећеш људски схватити ни појам асимптоте у математици. Тако ме је умуштрала да се сад више не пачам ни у шта што није тврда и гола чињеница. (86)

На томе се кроз цео роман имплицитно инсистира: јунакиња је левакиња и њено осећајно, интуитивно, уметничко биће налази се у тачки апсолутног нереда; живот њеног мужа Марка је, супротно томе, укроћен редом и законитостима. То се, међутим, како смо показали, дијегетички релативизује у сваком од поглавља, нарочито у завршници. Поједностављено речено, може се рећи да су поглавља која припадају јунакињи бурлеска, а поглавље у којем је централни лик мушкарац – гротеска. Ако се осврнемо на приповетку „Ерос и Танатос”, приметимо исти распоред: главни женски лик је „венијаминовка”, левакиња, поседник поља ероса, а мушки ликови обитавају у простору запоседнутом танатосом. Али, истовремено са том линијом, егзистирају и други слојеви, чиме се основна прича идејно-семантички обогаћује.

Још радикалније но у роману *Пусиоловина по мери, у Телохранишељу* је фикционализовано сучељавање са апсурдним положајем човека у онеспокојавајућем свету. У њему се преплићу бизарно и изузетно, а хумор поприма надреалистичку димензију и вид гротеске. С тим у вези, Чолановићев роман би се могао одредити као „комички” по већ наведеном Кортасаровом одређењу, или као изванредна комедија апсурда. Иако је Чолановић и даље веран својој визији света и својој романескној техници, то дело одликује и низ

специфичности најближих сфери стваралачког експеримента.

Ако Чолановићевог *Телохранишѐља* упоредимо са другим романескним остварењима из тих година у југословенским (српским) и другим књижевностима – можемо заиста да потврдимо Пувачићеву констатацију о његовој изузетности у контексту тадашњег домаћег прозног стваралаштва, и извесну сличност са америчким новим романом. Међутим, та сличност се, према нашим увидима, уочава превасходно у избору јунака, те – како Чолановић издваја из Хоуксових аутопоетичких исказа – *стируктуре*.

Наиме, у већ помињаном роману *Жена француског пооручника* (1969) британског писца Џона Фаулса, или у Пинчоновој *Објави броја 49* (1966) и Бартелмијевој *Снежани* (1967), на пример, у фокусу је, на комплексан, постмодернистички начин, лик жене који, у ауторовој стваралачкој игри, добија и посебну, дотад незамисливу, и необичну, улогу. Ликови све три јунакиње тих писаца тако остварују истакнуту функцију у деконструкцији жанра: Фаулсова Сара викторијанског романа, Пинчорова Едипа Мас детективског жанра, али и „istorijske hronike, renesansne drame i psihološkog trilera” (Albahari 1992: 176), а Бартелмијева Снежана бајке. У свему томе, оне су бунтовне и акционе хероине у *мушком* свету, и припадају дискурсу савременог доба, обележеног сумњама, апсурдом, ентропијом и паранојом, колико и императивом еманципације и захтевима владајућег модела културе. Иако на различите начине, све поменуте романе, у мањој или већој мери, обележава и специфичан хумор.

Према наведеним карактеристикама, у такав корпус романа, сврстао би се и Чолановићев *Телохранишѐљ*: са главном јунакињом, са особеним видовима хумора и – захваљујући „субверзивној” фикционалној техници која упућује на деконструкцију жанра. Реч је, наиме, о деконструкцији трилера – жанра који се, као што је познато, најпре препознаје а онда и јавља и дефинише у филмској уметности, а потом и у књижевности. С обзиром на то да су се временом у том оквиру искристалисали и поджанрови и хибридизација жанрова, Чолановићев роман бисмо могли да окарактеришемо као деконструкцију психолошко-акционог трилера. Но, разуме се, само у једном семантичком слоју, и свакако не са тежњом да у томе налазимо

претпостављену и искључиву интенцију писца.

Такав компаративни приступ у ком се Чолановићева проза доводи у везу са филмским жанром налази подстицаје (осим у савременим интердисциплинарним теоријским разматрањима) и у појединим оновременим критичарским напоменама из тог домена – као што је, рецимо, већ наведена, Џацићева (поводом послератне српске приповетке и Чолановићевих „Злодуха”) или Мирковићева, у вези са *Телохранишељем* и америчким романима „po kojima se, pored ostalog, snimaju najčešće dobri filmovi”. У том смислу симптоматично је чак и Јастребићево критичко опажање у погледу читалачког очекивања, на које је већ скренута пажња: „[...] ] мирисало би на неки елемент кримића. Наравно, није тако. У томе и јесте ствар: Чолановић у своја збивања једноставно уграђује ехо различитих догађаја а безмало ништа од њих самих.”

У чему се, дакле, огледа (потенцијална) веза између *Телохранишеља* и *трилера*, односно романескна деконструкција тог жанра? Будући да је основно, дефинишуће одређење трилера напетост, које подразумева неизвесност, скривање кључних чињеница, те гледаочево узбуђење и страховање за судбину главног јунака – ти елементи се на нивоу радње и те како могу препознати у Чолановићевом роману. Лишен комичких елемената, роман би се могао замислити и као предлојак за неко од Хичкокових остварења, која се по мајсторству напетости („саспенса”) обично и сврставају у претече филмског трилера. То би, у најкраћем, одговарало оној психолошкој напетости коју Чолановић поставља у темеље радње: у првом делу, сазнаје се али не и приказује да је душевно поремећена млада жена напустила мужа, и у неком месту оставила сина, који је још одојче; то поглавље, које обилује сценама њених физичких сукоба са мушкарцима завршава се њеним хапшењем. Она, попут Нормана Бејтса из Хичкоковог *Психа* (1960) али у обрнутом смеру, мења идентитет из женског у мушки, те у својој уобразиљи постаје телохранитељ (али не и убица). Писац се ту користи спољашњом фокализацијом, те необично понашање јунакиње приказује техником реалистичког регистравања – без улажења у њену свест и психу. Тако оно што је страшно, постаје смешно: јунакиња наизменично мења пол – као жена,

припрема се да помоћу пуњене креје лети у космос, замишљајући да је птица; као мушкарац, који је у стању да ђудо захватима савлада своје противнике, постаје телохранитељ: поносан на чињеницу да је потомак једног аписовца, прешива дугмета црне пелерине са женске на мушку, десну страну, и излази на улицу у потрази за „веома важним личностима”, о чијој безбедности треба да се стара. Тај део, који би требало да захтева психолошки приступ, остварен је у комичком акционом маниру, као нека врста потраге.

У другом делу писац само наизглед користи топос потраге: муж јунакиње се у дугој ноћној возњи приближава месту на коме је, по његовом сазнању (чији се извор не помиње), њихово остављено дете. Међутим, уместо на елементима акције, ту се инсистира на психолошком: фокализација је унутрашња, цело поглавље је дато као психонарација – употребом гласног монолога којим се протагониста тог дела романа обраћа присутном наратору, свом пријатељу на сувозачком месту, чији се глас ниједном не чује. Реалистичност обраћања као и успутних prizora које примећује и коментарише, постепено смењују његово све несигурније опажање и коментари. Наиме, оно што би требало да унесе ред у збивања и доведе до рационалног разрешења на крају сврсисходне акције, постепено се „распада” и резултује психолошком напетешћу, фантазмагоричним, гротескним и застрашујућим prizорима. Познаваоце филма ти prizори могу подсетити на Линчову драматургију: prizоре погребних венаца којима су обележени крајпуташа, смењују две узастопне сцене које приказују огромне лешинаре како роваше лимарију неког аутомобила, а на свом аутомобилу протагониста носи закачену кожу лисице коју је успут нехотице згазио, а потом и платио неком сељаку да је одере; на крају потраге, и самог поглавља, у кући у којој би требало да се дете налази – двојица мушкараца осете најпре неподношљиви смрад, а онда у купатилу угледају човека који дере коњске репове. Схвативши да човек не разуме о чему му он говори, јунакињин муж Марко налаже пријатељу да се полако, „натрашке” извуку из куће и заветује га, пошто верује да ће га овај надживети, да га положи на пешчану дину и да му „више главе пободу циновско облизало. Са великом свиленом машном” (130). „Циновско облизало” у вези је са изумитељском природом тог јунака, односно са његовим

патентима који, у комичко-сатиричком кључу реферишу на технолошку стварност историјског времена у којем роман настаје, и о ком непосредно говори. Иронијски дискурс је ту оличен у крајњем ефекту потраге – проналазач не проналази, те судбина „безазленчета” (да се послужимо пишчевом кованицом) остаје неизвесна до краја.

Треће поглавље се поново враћа главној јунакињи, опет са спољашњом фокализацијом и сценама које су дате сасвим реалистички и хуморно, без икаквих поступака очуђења – па је, сходно томе, приказан и начин на који се јунакиња, наизглед коначно, преображава у мушкарца. Као сасвим могућа акција, без инсистирања на драматичности, изазивању напетости, страха и узбуђења – пред читаоцем се одвија сцена у којој она прво као женски лик плива према пучини – те за тренутак нестаје као када се човек дави, а затим се појављује, са главом изнад воде, као убеђени мушкарац, који тријумфује: „Чудно”, [...] Требало би да сам срећан. Сад кад је више нема.” (161). Међутим, ако се обрати пажња на детаље, приметно је да се коментар „чудно” односи на то да, ипак, после наводног дављења, јунакиња „упечатљиви” краул, замењује прским пливањем – што је интервенција која може да упућује само на предочавање перпетуумске судбине њене подвојене (двојне) личности.

То „рачвање” њене психе мотивисано је социо-психолошки, потиче из истог извора, и да се реконструисати из другог поглавља романа, из раштрканих чињеница које њен муж саопштава свом сапутнику. У том поглављу дат је двоструки кључ за разумевање понашања главне јунакиње: мужевљево тумачење њене личности и слика која се о њему добија као о такође помереној и неуротизованој личности. Признајући да своју привлачну и загонетну жену склону необичном понашању и ексцесима није увек успевао да разуме, у једној несређеној и истрзаној ретроспекцији, асоцијативно повезаним низањем примера њеног понашања, говори у ствари о траумама и комплексима који су ту креативну и аутентичну личност довели до растројства. Она је запостављено дете (из првог брака) успешног човека у политичком животу (министра), жељна очеве љубави и сталне пажње, те њен однос према оцу обилује траумама и фрустрацијама. Сасвим очекивано, тај однос одликује амбивалентност. С једне стране, она инсистира на иначе уочљивој сличности



са њим тако што не коригује своје састављене обрве које на ту сличност највише упућују. На другој страни, на пример, још као гимназијалка, од листова *Борбе* прави лутку са очевим ликом и спаљује је у учионици; или, на самом порођају лекари на њеном стомаку откривају запис *Мој отац је бараба*. Неслагање са оцем продубљено је идеолошким неслагањем, о чему говоре многе алузије на политички миље током шездесетих и с почетка седамдесетих година, на социјализам у Југославији, и хладноратовску опипљиву опасност, тероризам, (не)деловање Уједињених нација, трећи свет. На самом почетку романа изнад главе старог Азбукића, код кога се она скрива, доминира постер са Че Гевариним ликом, а надаље, у разговору који јунакиња води са Гаврилом, пријатељем који покушава да посредује у брачном мирењу и њеном повратку кући, или у њеном крстарењу улицама, па све до самог хапшења, помињу се и многе друге, „В(еома) В(ажне) Л(ичности)”, жртве и убице, из различитих историјских периода: Апис и Драга Машин, Александар Други, Умберто, Кановас, Макинли, Карно. Честе су и алузије на вође и револуционаре, терористе али и на ненасилне демонстрације отпора (Хрушчов, Мао Це Тунг, Јан Палах, Мартин Лутер Кинг). Продор (америчке) популарне културе и конзумеризам, хладноратовска Америка као и побуна младих (хипи покрет) оличавају и јунакињино искуство са хашишом, и успутно свраћање у Атеље 212, где је, прилично поуздано можемо да претпоставимо, иако се нигде у роману не наводи изричито, на репертоару мјузикл *Коса*<sup>180</sup> („Свака ти част, сине, То што тамо раде, горе је него самоблуд”, 58), те на крају поглавља и сукоб са „народном милицијом”. Самопослуга, симболички простор који познајемо из раније Чолановићеве прозе, и у *Телохранишељу* задржава те, већ устаљене, атрибуте. Београд је препознатљив својом атмосфером и улицама, чије употребљене називе такође можемо посматрати као носиоце иронијских значења – као у случају јунакињиног кретања улицом Лоле Рибара, па Нушићевом, на пример.

Луткица, као једини женски лик, о коме у једном тренутку из мужевљевог монолога читалац сазнаје да ужива у „ругању”, одликује се

---

<sup>180</sup> Представа *Коса* изведена је 1968. године у Атељеу 212, у режији Мире Траиловић (неколико месеци после премијере на Бродвеју).

луцидним запажањима и духовитошћу – док су мушки ликови приказани као креатуре: Луткичин отац министар и муж статистичар и проналазач, пријатељи Гаврило и бивши конзул у једној афричкој земљи, стари Азбукић, народна милиција, улични насилник „крофнастог лица”, као и поједини анонимни гласови пролазника и људи окупљених на улици. Сви су они дати у пародичном кључу, те изван тог оквира готово да нимало не одступају ни ликови из последњег поглавља: берберин и брадати момак с којим Луткица успутно флертује, закључно са дечацима – њеним васпитаницима, којима она придржава „шуфнудле” у мушком писоару. Разуме се да у таквој поставци ликова који насељавају приповедни свет субверзија главне јунакиње постаје много разумљивија, и у томе се може тражити кључ за тумачење дубљег ако не и темељног идејно-семантичког слоја романа.

Дакле, обраћање пажње на то која је то прва сцена у роману у којој се појављује неки мушки лик, открива да је то сенилни старац Азбукић, чије презиме, уз његов портрет, носи снажну иронијско-пародијску поруку:

„Моја је мајка била пеглерка”, вели Азбукић не мичући са кухињске столице испод плакатског портрета Ернеста Че Геваре. Обрастао у сребрнасту длаку, и *он* на глави има беретку, али – избледелу, претесну и на два-три места продрту. (7–8)

Курзивом истакнутом „и *он*” – контрастно је подвучена разлика између двеју беретки: симбол револуције и отпора на плакатском портрету, у стварности приповедног света претвара се у метонимију пропадања и заборавља. Заједнички пријатељ, Гаврило, својевољни посредник у брачном расколу, оличава два клишеа: потајно је заљубљен у Луткицу и има подбуло лице „или од копривњаче или од неспокоја једне генерације која не зна тачно шта хоће, али која то хоће одмах”, „лице човека у подједнакој мери разочараног и прошлости и будућности” (11). Тог „огромног проћелавог момка”, који подједнако безуспешно покушава и да наговори Луткицу на повратак мужу, и да поправи растављени наслон столице, који губи у вербалном двобоју са њом, она, сада у мушкој улози, и физички надвладава, што је у приповедној стратегији изведено попут кадрова познатих из неких бурлески:

„ШпијУНННчинооо”, сикће Луткица не растављајући зубе. „Кад ли си се само ушуњао?!” И, пре него што би ико био у стању да изговори реч насртај, устремљује се на рмпалију, па га силовито зајахује, и, истог часа, гуши бридом десне подлактице.

Настојећи да се одбрани, он, онакав торњолик, пада заједно са њом на под, и у том стропоштавању обара крилату столицу.

Четврт минута у сутерену траје грозна ломљава, после чега наступа мир, осенчен још само њиховим дахтањем. И оним ффрррррр једног дугмета које се, откинуто, котрља.

Али, напад техником хадака-циме није упалио: иако Луткица сад седи на његовом трбуху, гост успева да се, извртањем на бок, искобеља и издигне у четворорножни положај, те је млада жена принуђена да употреби и друге цудистичке досетке, пре свега, нешто између хизагатамеа и уде-гарамија. Следи још једна рунда бесомучног комешања, услед чије средобежне силе, у зидове одлећу и лименка-микрофон, и делови разглављене столице, и стиропорни тањирићи, и капут од камиље длаке; док из жртвина цепа испада упаљач, који се, при удару о патос, отвара и пали. Недовољно опрезна, она на крају и сама доспева на леђа, али... закратко: са снагом неприписивом једном крхком женском чељадету, Луткица хвата рмпалију за оковратник и рукав, и, уз помоћ ногу упртих у његов трбух, преваљује телесину преко сопствене главе (30–31).

Лик „човека са несесером”, који хода с достојанством „једног У Танта”<sup>181</sup>, кога Луткица/Лука идентификује као ВВЛ (Веома Важну Личност) и прати на одстојању, а у чијем је присуству обузима „жар поистовећења” – може се окарактерисати и као симболичка представа политичара, па дакле и њеног оца. Његов говор пред људима који су се случајно окупили поред огромне срушене липе, коме Луткица присуствује мотрећи на потенцијалну опасност, представља пародију политичког говора и показује сву испразност и демагогију политичког деловања. Истовремено, није лишен ни сатиричке жаоке. Наиме, ВВЛ окупљенима говори, између осталог, о томе како би земља могла да нам остане „зиратна”, ако бисмо мртваце, уместо што их „с-у-в-и-ш-е дубоко закопавамо”, сахрањивали на дубини од пола метра, те да бисмо у исту сврху могли да корисније употребимо и псећи измет: „А на кафилерији има толико тога да бисмо

---

<sup>181</sup> Бурмански политичар, генерални секретар Уједињених нација од 1961. до 1971. године.

сваку нашу пустињу могли (певајући) претворити у праву тропску башту.” У цитираној реченици можемо запазити и ремарку „певајући” која упућује на тон таквих говора. Завршница говора ВВЛ-а такође је дата у таквом реторичком дискурсу: „Хтео бих још само да вас упозорим на следећу околност: сваки пут кад повучемо воду, ви већ знате где, ми у Црно море (дакле, у туђину!) шаљемо чист флуор. Питам вас да ли је то паметно?” (51) У слици, у којој он, „прав као свећа” „граби ка Булевару револуције”, поново можемо да утврдимо симболичку употребу назива улица, у овом случају алузивно-сатиричког карактера.

У лику „ВВЛ број 2”, „човека са писаћом машином” кога Луткица брани од уличног насилника, па и од насртаја продавца „геровитала”, „кријумчарених румунских лекарија”, јавља се фигура самог писца. Према првом опису, вештом крокију, могло би се чак претпоставити да је у питању специфична, мимикријска металепса: „[...] његове прегусте веђе и закржљала доња вилица одају нарав која у начелу не узмиче пред кривдом, али и отменост која дубоко презире обрачун песницама” (53). У његовом запрепашћењу над сумом новца коју има намеру да му изнуди улични насилник свакако можемо да приметимо и имплицирану алузију на материјални статус писца.

Лик уличног пљачкаша, „момка крофнастог лица”, кога Луткица лако савладава цудо захватима, дакле, можемо да посматрамо у контексту надређене намере да се прикаже лик писца. Описи борбе су, овде – с обзиром на то да смо као читаоци до танчина већ претходно били упознати са ефикасношћу и манифестацијама источњачке борилачке вештине којом јунакиња суверено влада – дати у хуморно обликованој реченици, као набрајање: „Хадака-циме, хиза-гатаме итд.“ (53) Алудирање на стварност времена у ком је ситуирана радња романа садржано је и у поменутој сцени са насилником. Он, наиме, наводно, изнуђује новац од пролазника с јасним разлогом: „За гас-маску и остале дрангулије. Ако избије рат” (53). Сатиричка оштрица на рачун „општенародне одбране и друштвене самозаштите” као и друге алузије назначеног типа у *Телохранииџељу* (и у претходној прози, као што смо показали) може бити јасна само читаоцима који су упућени у друштвеноисторијску стварност из времена настанка романа. Међутим, и ван тог контекста, наведена реплика несумњиво упућује на апсурдни,

трагикомични, положај човека у атмосфери заостравања хладноратовских односа.

Следећа сцена приказује сукоб са „народном милицијом”. Пошто у журби приликом изласка из позоришта заборавља пелерину, чије јој је горње дугме служило као „одашиљач”, принуђена је да телефонира. Међутим, апарат у телефонској говорници упорно јој „гута” метални новац, те она у срџи гајтан пресече ножем. Но, пошто јој то ни издалека није довољно, истрчава из говорнице и од милиционера на улици вешто граби пиштољ, из којег потом испалује пет метака у телефонски апарат. Та сцена се, по бурлескности, надовезује на претходну, а у продужетку, све до њеног хапшења и уласка у милицијска кола, садржи алузије из истог регистра као претходне:

Представник власти, да ли нехотице, притеже Луткичина доручја. Али, супротно очекивању, њен поглед изненада добија сјај, који значи: баш фино! ...додир искупљује језик! ...наша пут искупљује реч! Занемела, ваљда, од некакве слатке изнемоглости, она једним оком (у најмању руку, благоналоно) блуди по радозналцима, а другим (усхићено) посматра обојена светла на семафору, шару црних прозора на прочељу Института за међународну политику и привреду, сливене обресе споменика Моши Пијаде. „Као у бајци”, шапуће. „Треба да смо захвални. Кад је све унаоколо тако чудесно”. Има се утисак да је Луткица нашла уточиште у каквом хемијском једињењу, и да сад препричава снове које можете купити за новац. Али, ђаво би га знао. Можда је читати са њеног лица исто што и посматрати фламански гоблен са наличја. Док иза свега стоји подземна стратегија (?) чији је циљ (?) да жена покори своју измењену околину на тај начин што ће и сама постати њен део. „Надахњујуће”, вели она. „Могла бих овог часа искомпоновати петнаест химни за нове афричке државе.” (62–63)

Следе описи понашања „народне власти”, реплике које размењују са окупљеним светом – одакле се чује коментар да је њен отац вероватно неки „дрматор” или је „са каквим дрматором на материну” – те и одговор милиционера: „Брига мене” [...] „Ја браним Устав.” (63)

Пошто је говорница онеоспособљена, један милиционер улази у самопослугу како би телефонирао станици да пошаљу милицијска кола. То је поново повод за коментар који се односи на тај простор-феномен, пре свега на

његовеу симболичку функцију у тадашњем социјалистичком потрошачком свету, коју В. Чолановић у својој прози маркира. На реторско питање које упућује милиционеру по његовом изласку о томе да га сигурно они („њени земљаци“) на неког подсећају, Чолановићева јунакиња сама одговара: „На данског краљевића, на пример“, каже Луткица, вероватно уживајући у менгелама од милиционерове шаке. „Хамлет у самопослузу. Купити ил' не купити, питање је сад.“ Ту реплику прати и пишчев коментар: „Но, тај њен благи подсмех на рачун оних што беспомоћно маштаре о лубенициама у фебруару, о вадичепу на сабијени ваздух и електричној четкици за зубе, нема изгледа на предуг живот. Промениће облик, можемо бити сигурни, чим се млада жена први пут обрати свом сталном саветодавцу, лименом петлу на крову. Свеједно у каквом својству. Као чапља, прдавац, ждрал или цариф.“ (64) На том месту се, дакле, открива веза између наслова поглавља „Хамлет у самопослузи“ и његовог семантичког средишта.

На звук сирена милицијских кола, јунакиња коментарише:

„Што подсећа на концерт који би вредело приредити истовремено и код нас и у Чилеу“, ромори Луткица уз осмех. „На самој граници између наших двеју земаља. Клавир би се морао тако поставити да левом руком свирате у Југославији, а десном у Чилеу.“ (65)

У наведеном цитату поново је реч о иронијској алузији коју ће читалац тешко разумети ван контекста. Може се претпоставити да је оновремени читалац, обавештен о догађајима из света, у наведеном коментару препознао везу са, тада актуелним, догађајима у Чилеу: на јачање тзв. „народних милиција“, познатих под називом МИР (*Movimiento de Izquierda Revolucionaria*), почетком 70-их, у време Аљендеове владе.

Завршница поглавља, само Луткичино хапшење, списатељски је изведено вештом комбинацијом симболичких значења, у атмосфери која се може готово у целости поредити са оном из мјузикла *Коса*, тачније са његовим „психоделичним“ елементима:

„У ствари“, наставља Луткица протежући се чежњиво само раменима и грудима, „пуна сам недопеваних песама. Као кокош неснесених јаја. Јанни

Палах, Утта Утвин, Мартин Лутер Кинг”, почиње да рецитије. „Јаннн Палах, Утта Утвин, Мартин Лутер Кинг. Јан Утвин, Ута Кинг, Мартин Палах. Јан, Лутер, Ута, Кинг, Мар, Ут, Пал, Тин, Ах.”

Милицијска кола сад пристају уз ивичњак, и љубичаста светлост са њихоовг темена, као какав психоделични лајт-шоу, титра по Луткици, у хладној, непристрасној игри дана и ноћи.

„Јан, Тер, Лах. Утвин Палах Кинг. Па, Та, Ма. У, Ј, К, Л, М.” (65)

У наведеном одломку психоделично је уочљиво доведено у везу са индивидуалном побуном, те тако сама завршница поглавља и пружа један од кључева за тумачење психичке нестабилности главне јунакиње, чији су корени, дакле, у друштвенополитичким констелацијама света чија је она и припадница и жртва.

Друго поглавље, „Лешинари”, као што је већ речено, у целости изведено као гласни, исповедни монолог мужа главне јунакиње – рефлектује светло на више, у првом поглављу постављених „непознаница”, односно процепа. Изведено је тако да га постепено у рецепцији читаоца обликује као „негативног” јунака, како смо већ приметили. Његов лик је одраз накарадних настојања која прате технолошки прогрес, сулудост „рација” упрегнутог у „стратегије” цивилизацијског напретка. Међу многим његовим иновацијама, датим у пародијском кључу, поменућемо само идеју, из времена његовог дечаштва, о „штројењу женских свиња”, и, битну за завршницу поглавља, замисао о „облизалу” (као његовом надгробном споменику), коју он у једном тренутку образлаже сувозачу, свом пријатељу Конзулу:

Кола су ми препуна празних кутија, боца и конзерви, а ја нисам од оних што мирне савести ђубре међународни пут. Пре или после, Југословени ће морати да се позабаве питањем амбалаже. Или ће завршити под брдима отпадака. Колико ја видим, кључ за решење лежи у корнету за сладолед. Не знам у чијој би то надлежности било – можда Привредне коморе или Комисије за верска питања, али нека установа би могла обавезати наше фабрике да праве искључиво јестиву амбалажу. да производе пивске флаше од нечега као ђеврек. Или: да продају *Књаза Милоша* у смрзнутом стању, на штапићу који би се после смазао.

Не вреди. Мој мозак је програмиран за проналазаштво. (94)

Из његовог монолога сазнаје се, дакле, како није импоновао тасту, али га „ипоштује и цени”, да „живот њеног тате личи на гоблен шест пута шест метара, али гоблен који представља сасвим накарадну слику”, да је Луткица „све мушкарце поредила са својим оцем, а овај је из тих надметања редовно озлазио као шампион” (87), а да је он, њен муж, „само чудовиште које је настало укрштањем кукавице и цепидлаке”. Или, дословце: „Оптужује ме да се кријем иза крупних речи. То што причаш, каже, то су све саме фразе на штулама. Чуј, чуј. Презире ме што не пуштам бркове. Као, стрепим да когод не посумња у моју приврженост естаблишменту. А ја их не пуштам само зато што знам да би ми после појела душу. Господин замишља да је Запата. Или, можда, Џингис Кан.” (88)

Функција описаног лика је и у томе да, осим разних несувислости из „света проналазаштва”, наводи статистичке податке и чињенице из разних научних дисциплина, али изриче и кратке, (квази)афористичке мисли, као што је, у вези са претходно цитираним, „истина” о томе „да ми правимо ђубре, али и ђубре прави нас”. Оне, разуме се, имају субверзивни идеолошки карактер. Једна од њих – која се, као својеврсни лајт-мотив, мотивисана ситуацијом вожње, неколико пута јавља у монологу – гласи: „Скрени трипут лево и скренуо си десно.” Поводом тога, можемо да приметимо како се извесне интертекстуалне везе могу уочити између Пинчоновог и Чолановићевог романа. С том разликом што је алузија на *левицу* и *десницу* у политичком систему код Чолановића саобразна целокупној структури романа заснованог на пропитивању дихотомија којима су обележени и човек и свет. У Пинчоновој *Објави броја 49*, међутим, таква подела експлицирана је само у једном коментару у оквиру разговора између два лика, у којем се, додуше, помињу и радници патентатори, што је детаљ у ком можемо да уочимо директнију интертекстуалну везу између ових двају романа:

Mecger, koji je takođe došao u „Skoup” te večeri, želeo je da se raspravlja. „Ti si toliko desničar, da si postao levičar”, protestovao je. „Kako možeš da budeš protiv korporacije koja traži od radnika da se odrekne svojih patentnih prava? To mi zvuči kao teorija viška vrednosti, drugar, a ti mi zvučiš kao marksista.” Kako su postajali pijaniji, taj tipični južnokalifornijski dijalog sve se više degenerisao.



(Pinčon 1992: 82)

Коментари тог типа, који критички реферишу на друштвену и политичку стварност времена обухваћеног романом, дакле, постоје и у Пинчоновом и у Чолановићевом делу. Они су расути у тексту, мање или више директни, али увек иронијски постављени и, притом, често у реторичкој форми из регистра колоквијалног језика, будући да припадају репликама које изговарају ликови. У *Телохранишћељу* их има поприлично, те ћемо навести само неколико: „[...] греше лекари, војници, политичари” (22), „Човек више не може ни мрднути, а да га не обману.” (52), „Шта је свињарија, шта дух напретка, а шта расуло [...]” (54), „Међу обавезе важних личности неки пут спада и одлазак у позориште.” (57), „Поштени иза браве, а злочинци ...” (63) итд.

У вези са пародијском сликом мушких ликова у роману поменућемо још и „фантомску” фигуру Конзула, немог сувозача јунакињиног мужа. Његово присуство очигледно је списатељски мотивисано потребом да гласни монолог лика, упућен конкретизованом наратеру, буде убедљивији, ближи реалистичкој уверљивости усменог обраћања. Осим тога, његов лик је потребан и за интерполирање многих и различитих дигресија, а поготово за читава једну уметнуту епизоду о пријатељима главних јунака, уметничком пару Јанусу и Вели, којом се индиректно осветљава Луткичин лик, али и подастире упечатљива слика брачних парова из „високог” социјалистичког друштва тога времена: еманципација и узлет женског ероса, релаксација у схватању брачних релација и одговорности, појава свингерских искустава итд. Лик Конзула, кога пријатељ повремено задиркује у вези са његовом дипломатском службом у Африци, пред читаоцем искрсава из сасвим кратких аналептичких евоцирања егзотичних доживљаја о којима је причао Луткици и њеном мужу. У подсећању на један од тих догађаја открива се и корен јунакињине посебне наклоности према њему:

Морам, међутим, признати да си и ти њу импресионирао. Не као мушкарац, додуше, него као светски човек. Описивањем доживљаја из Руанде-Урундија, одакле ли. А нарочито оном причом о томе како си се једне ноћи, при пуном месецу, оклизнуо са палме пребачене преко потока, и бућнуо у воду: кад си

кришом покушао да и сам изведеш оно што домороткиње раде свако јутро са толико спретности и лакоће: док босе чуче на уском брвну и перу рубље. Питам се само због чега је баш та догодовштина уздрмала Луткицу из темеља. А знам да јесте. (75)

Очигледно је и на том месту из *Телохранишеља* инсистирање на симптоматичној релацији мушко-женско: у слици природне суверености жене и карикатурално предочене неспособности мушкарца.

Но, таква представа се, као што је то случај у већини Чолановићевих дела, поткрепљује и дубљим интертекстуалним повезивањем. Наиме, Луткичин муж, који је за њу, како сам издваја, „књиговодствено-статистичарско изопачење картезијанског духа, фрајер без подсвести, немаштовити сероња алергичан на прави уметнички исказ”, и коме она „у неопростиви грех уписује” „одсуство смисла за поезију” – у једном тренутку изговара стихове чији извор не наводи, и правдајући се да је то једино што је у стању да цитира у вези са смрћу: „О, дивна смрти! Мирисни задаху, здрава трулости! Устани са одра вечите ноћи, ти мржњо и ужасе срећних... да прстенујем прсте твојим црвима.” (82) Међутим, читаоцу који у том цитату препозна одломак из Шекспирове драме „Краљ Џон”<sup>182</sup> може бити јасно да је много јача од везе са смрћу – спона која кореспондира са основним тематским усмерењем романа, интертекстуална алузија и на природу приказаних женских ликова и на укупни друштвени контекст ком припадају, јер је у Шекспировој драми реч „о slabim kraljevima, ženama ratnicama i direktnom napadu na dinastički autoritet” (Већановић Николић, 2007: 372).

---

<sup>182</sup> КОНСТСТАНЦА: Не, не треба ми никакав савет, лек,

Сем оног што сваки савет окончава:

Прави лек, смрт. О, драга, дивна смрти!

Мирисни задаху! здрава трулости!

Устани са одра вечите ноћи, ти

Мржњо и ужасе срећних, да пољубим

Твоје гнусне кости и своје очи ставим

У твоје празне дупље засвођене,

Да прстенујем прсте твојим црвима,

Зауоставим овај дах гадном прашином,

И будем лешинасто чудо као ти.

Дођи, искези се, мислићу то је осмех

И пољубити те к'о жена. Драгано

Бола, дођи! (Шекспир 2011: 611)

С тим у вези, треба издвојити још само један пример Чолановићеве списатељске заокупљености одређеним феноменом: наиме, поново, као и у претходна два романа, реч је о феномену *будућности*, којег се дотиче протагониста другог поглавља. Први пут то чини када то питање разматра у вези са стремљењима савремене науке и „њеном тежњом за бесконачним јачањем моћи предвиђања” – на основу којих ће „свако знати, и то годинама унапред, шта га очекује”: „Али, уколико јасније будемо видели своју будућност, утолико ће нам се више чинити да смо је већ проживели. Кад смо сигурни у исход партије, ми рушимо фигуре, и почињемо игру изнова, зар не?” (93) Други пут, као цитат – речи које изговара други женски лик, Вела, која припада уметничком свету и о којој се сазнаје само из монолога Луткичиног мужа: „Човека уче да живи и ради за некакву будућност, у којој ће се немогуће коначно збити, казала је. А од тога нема бољег начина да се одгаји двоножац неспособан да живи у овом сада. То јест, да стварно живи”. (100)

Наспрам тако постављене представе о будућности стоји, како је раније показано, крајње онеспокојавајућа слика садашњости, која, и као комедија апсурда, онтолошки али не и епистемолошки, упућује на темељна питања која се тичу човека и његовог положаја у свету, проблема идентитета и његовог опстанка у контексту глобалне поларизације, почев од оне садржане у њему самом. На почетку романа, питање *Ко сам ја?* не поставља психички растројена јунакиња, дакле жена, већ Гаврило, мушкарац, у ситуацији у којој га она надвладава, када „[...] наједаред поприма изглед човека до краја заокупљеног епистемолошки сулудим питањем *Ко сам ја?* Можда, такође, човека спремног да одмах и одговори: *А, ко ти тишање поставља?* То питање, и тај одговор, наћи ће се, дословце, у наредном Чолановићевом роману, *Леви глан, десни глан*, али у промењеном контексту, и са другачијим конотацијама.

Треба у истом кључу скренути пажњу и на још један веома битан поетички елемент Чолановићеве прозе. У већини Чолановићевих прозних дела, наиме, уочљива је слика деце – поготову малог мушког детета, још бебе, које изазива емпатију било аутодијегетичког наратора (нпр. у приповеци „Бријање”), било протагонисте који га због својих донжуанских авантура запоставља („Злодуси свачијег кутка”, *Пустоловина по мери* и др.) То дете је у

роману *Телохранишћелъ* још одојче које је мајка напустила, а отац није у стању да га пронађе – што је једна од најдраматичнијих егзистенцијалних ситуација које је Чолановић тематизовао у својој прози, и може се мерити још само са оном у коју се поставља нерођено, женско, дете у роману *Цейна коб*.

На лингвостилистичком и лексичком плану – како су већ у првим приказима *Телохранишћелъа* приметили критичари – уочава се језички „артизам” писца, нарочито његова способност да колоквијални, градски идиом и жаргон, спретно инкорпорира у језик романа. Језички израз, како смо истакли, није исти у сва три поглавља, и суштински је одређен избором наративних поступака, те захтева и помнију, и посебну, научну анализу. У складу са оним што је већ уочено у вези са произведеним ефектом у приказивању ликова – поглавља која припадају јунакињи укључују више хуморних интервенција, у форми игре речи, каламбура, духовитих пермутација фонема, акронима, а у трећем делу ту је и дечји говор, са специфичним „врскањем” и тепањем, као и говор јунакиње. Наратор после њене реплике „Брљмн штрв лчкнт зргтв днгл”, додаје: „објашњава она стрпљиво”, те коментарише како то сасвим одговара „летовалишном Макаренку. И рођеном глосолалисти” (133–134). Ту је, подсетимо, заступљена спољашња фокализације (само речи и делање главне јунакиње, али не и њене мисли и осећања) те и глас хетеродијегетичког наратора подразумева „разуђенији”, разнороднији и богатији, језички израз јер, осим гласа главне јунакиње, укључује и диференцирани говор свих осталих ликова обухваћених дијегезом. Прво и треће поглавље обилују и неологизмима, индивидуализмима од којих су неки потенцијалне речи, а неке оцазионализми, што такође може бити предмет посебног изучавања. Осим тога, у текст романа интерполирани су и цртежи, иначе карактеристични у наративним стратегијама постмодернистичке прозе, са графостилемском вредношћу (цртеж столице и цртеж Гаврилове горње вилице са окрњеним секутићем у првом; у трећем: нотни запис Бахове мелодије; насловна страна публикације *Како везаних очију расшавиши и сасшавиши базуку* извесног Јоргаћија Фртунића, капетана прве класе, чије примерке деца случајно проналазе а онда вешто продају војницима; фирма кафане *Код штри сшејенице*).

Средишње поглавље, са аутодијегетичком фокализацијом, језички сасвим одговара и природи лика и ситуацији и стању у ком се налази: то је идиом образованих београдских говорника, са доста примеса жаргонског слоја, са стручним и научним терминима, али и са вешто уклопљеним графичким решењима за омашке у говору. Чолановићева потреба за дочаравањем звука речи, интонације, мелодије усменог говора, уочена већ у ранијим прозним делима – огледа се у употреби алонжмана и графичких решења којима се таква потреба, уметнички вешто и ефектно, и остварује.

По свим својим уоченим карактеристикама, роман *Телохраниџељ* се, попут *Пусџоловине по мери*, сврстава у изузетно успелу постмодернистичку прозу – у српској књижевности и деценију пре но што ће је захватити постмодернистички талас. У време када се појавио, Чолановићев роман је могао да се упоређује једино са Пинчоновим романом *Објава броја 49* – као што се и *Пусџоловина* могла поредити са Фаулсовом *Женом француског поручника*. Чињеница која би у таквим компаративним приступима била веома значајна односи се на време објављивања тих дела: наиме, Чолановићев романи настају готово истовремено са делима поменутих аутора.

#### 4.5. ОСАМДЕСЕТЕ: *модернизам/постмодернизам*

##### 4.5.1. ЛЕВИ ДЛАН, ДЕСНИ ДЛАН<sup>183</sup> (1981)

4.5.1.1. Књижевноисторијски контекст, критичка рецепција:  
„гранична ситуација”

Осма деценија 20. века је у српској књижевности не само изразито плодна него на изванредан начин и прекретничка. Уз тзв. традиционалну струју српских прозаиста, своја најбоља дела дају и најзначајнији представници (високог) модернизма, од којих ће неке каснија критика сврставати у (пред)постмодернисте – а јавља се и „млада српска проза”, која у својим најбољим остварењима зачиње живи и плодотворни талас индивидуалних постмодернистичких поетика, хватајући тако корак са постмодернистичким струјањима у Америци и Европи. За разлику од бурног сучељавања реалистичке и модернистичке парадигме, сукоба „реалиста” и „модерниста” педесетих година – у релативно мирном, природном току развоја нових поетичких опредељења, и проза *новог стиља* или тзв. „стварносна проза” се, као иновативни изданак реалистичке оријентације, у новим делима појединих њених најистакнутијих представника, изнутра мења и приближава новом сензибилитету (парадигматичан пример: проза Милисавића).

Говорећи о српској књижевности 20. века, Новица Петковић о том периоду утврђује: „У последње две деценије, усталом, стилска и тематска разноликост изузетно је велика.” У том смислу, Петковић издваја неколико токова и њихове најизразитије представнике: Живојина Павловића, Слободана Селенића и Светлану Велмар Јанковић, који су „склони модернијим поступцима у обликовању савремене тематике”; на супрот њима поставља прозу Младена Маркова, писца који је „приметно традиционалан и кад се дубље враћа у историју и кад пише о поратном селу”; поводом односа према историји, томе прикључује и дело Војислава Лубарде, који „[Употпуњава] слику о Босни, која у прошлости не изгледа много ведрија него што је данас”. Вредно наше пажње је и то што Новица Петковић истиче појаву „дотад непознатог писца”, Мирослава Поповића и његов „изврсни роман” *Судбине* (1984), „уравнотежен писан, са нијансираном

---

<sup>183</sup> Воја Чолановић, *Леви длан, десни длан*, Матица српска, Нови Сад, 1981.

психологијом ликова”, с једне стране, а с друге – што бележи и појаву „нове етапе у развоју српске прозе”: „Најзад, прилично је велик број све млађих аутора, који су увелико започели нову етапу у развоју српске прозе и међу којима има и врло истакнутих, као што је Мирослав Јосић Вишњић (1946).”

На крају, Новица Петковић констатује како је српска књижевност у „последњу деценију 20. века ушла с развојном динамиком и сложеностју које сведоче о даљем успону”. У вези с тим, издваја како „сустизање великих књижевности, тј. убрзани развој, постоји и у српској књижевности све до завршетка Првог светског рата, када се она непосредно укључује у јак интернационални покрет књижевне авангарде”. У таквом развоју Петковић види могућност за то да српска књижевност искорачи из оквира „малих књижевности”: „А већ од 50-их година, током друге половине века, појачано интересовање за српске писце, њихово све приметније присуство на другим језицима, одјек на који њихова дела наилазе код страних читалаца и проучавалаца књижевности, несумњиво мењају стару слику. Очигледно је да српска књижевност – заједно с водећим словенским: руском, пољском и чешком – симултано суделује у европскоме заједничком књижевном животу и општем развоју књижевне уметности.”

У тумачењу појава које су обележиле осму декаду двадесетог века у српској књижевности, и то у контексту разматрања својеврсног „претапања” модернизма у постмодернизам од 60-их до почетка 90-их, од посебног су значаја *Александријски синдром II (Оледи и критике о савременој српској прози)* Михајла Пантића и теоријско разматрање односа приповедача и поезике у књизи *Od modernizma do postmoderne* Александра Јеркова. Са појавом млађих књижевних критичара и њиховом ерудицијом, али и спремношћу да озбиљно прате и валоризују промене у српској књижевности готово „из дана у дан”, дакле, оснажена је способност српске књижевне критике да, адекватно и компетентно, бележи савремена поетичка струјања и да их релевантно промишља и систематизује.

Књига огледа и критика о савременој српској прози *Александријски синдром II* Михајла Пантића истовремено представља аналитичко-синтетички преглед истакнутих индивидуалних поетика у српској књижевности од 60-их

година 20. века до почетка 90-их година и, у време када је настала нарочито значајан, покушај систематизације и валоризације основних поетичких струјања које су то време обележили. Од посебне вредности не само за каснија књижевноисторијска него и књижевнокритичка, па и поетичка истраживања, јесте приметан критичарски напор да се савремена српска проза тог периода посматра и дијахронијски и синхронијски, те да се у том контексту назначе како парадигматичне тако и апартне, колико и, за нашу књижевност 80-их, сасвим нове, већ реализоване стваралачке концепције.

Уводећи појмове *постмодерна* и *постмодернизам* тек у последњој трећини књиге, посвећеној „политици књижевне игре“, са „тезама за поетички каталог прозе 80-их” – Михајло Пантић и врло децидно објашњава ту своју дистанцираност од, већ у то време, олаког приписивања постмодернистичких одлика „новој српској прози” – којој је, несумњиво, и као писац и као критичар, припадао:

Управо захваљујући књигама писаца 80-их, при чему не треба заборавити антиципаторску поетичку улогу писаца првог *александријског круга* (Киш, Пекић, Ковач, Павић...), последњих двадесетак година српска књижевност, па и целокупна култура, обogaћена је новим феноменом, обележеним помало фантомском појавом *постмодернизам*. У тај појам свако уписује своје значење: за неке је то епохално стање духа, за неке интелектуална мода која ће брзо минути, за неке нови стилски правац, за неке увезено, страном телом у аутентичној националној култури, за неке реч помоћу које ће сакрити своју неталентованост и обезбедити себи бар мало актуелности. [...] Постмодернизам у српској књижевности, јасно издиференциран у бројним делима прозе 80-их, раскида са праксом агресивне владавине једног, управо модернистичког поетичког концепта (зато је: *пост*), и мада већ издашно прихваћен и потврђен уметнички вредним текстовима, не тежи да доминира већ да буде делатан, да активно постоји. Постмодернизам је уметничко стање, трајно заустављена садашњост. (Пантић 1994: 160–161)

Утврђујући како су „[У]чинци постмодернистичког начина писања и мишљења у српској прози [су] врло видни”, Пантић истиче да „у истој тој прози



функционише и вредносно сасвим остварен, релевантан начин модернистичког, па и традиционалног писања”:

Књижевно дело Данила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића, Давида Албахарија, Светислава Басаре, Радослава Петковића, Ђорђа Писарева, Саве Дамјанова, Владимира Пиштала и других постмодернистичких аутора, не смета делу остварених модерниста као што су Филип Давид, Мирко Ковач, Бора Ћосић, Павле Угринов, нити смета Добрици Ћосићу, Александру Тишми, Бошку Петровићу, Светлани Велмар Јанковић, Мирославу Поповићу, Слободану Селенићу, Данилу Николићу, Драгославу Михаиловићу, Мирославу Јосићу Вишњићу, Видосаву Стевановићу, Живојину Павловићу, Младену Маркову, Свети Лукићу... који традицију чине живом тако што јој се непрестано враћају, иновирају је, испитују, превазилазе. (Пантић 1994: 160–161)

Михајло Пантић у своја разматрања укључује и деловање српске књижевне критике, о којој закључује како „она споро прихвата постмодернистички интерпретативни кључ”. Разлоге за такво стање критичар не види у томе „што са њим није упозната (рецепција и превођење текстова и књига забављених том темом изузетно је велика током протекле деценије) већ због тога што знатан део књижевне продукције једноставно не подлеже поменутом кључу”. Зато, ипак, издваја двојицу критичара који приступају тексту „превасходно из тог угла”: „Радомана Кордића, који од Лакана иде ка постмодерној интерпретацији, и Александра Јеркова, који је са две теоријске књиге, *Од модернизма до постмодерне* и *Нова текстуралност*, и антологијом *Српска проза постмодерне доба*, сугестивно демонстрирао, и практично и теоријски, постепену промену нарративине парадигме у савременој српској прози” (Пантић 1994: 160–161).

У закључним разматрањима односа између *приповедача* и *поетике*, *приче* и *смрти*, у књизи *Од модернизма до постмодерне*, Александар Јерков утврђује како је поетичка самосвест, која „разрешава питања идентитета књижевног текста”, истовремено подложна „деловању друштвеног контекста” те да „зависно од улоге књижевности у некој епоси” – „проговара на различите начине”:

Problem identiteta književnog teksta, rekli smo, razrešen je u poetičkoj svesti koju književnost ima o sebi. U periodu od 1960. godine, poetička svest o književnosti

postajala je sve važniji aspekt srpske posleratne proze u delima Danila Kiša, Borislava Pekića, Mirka Kovača, Milorada Pavića, Davida Albaharija, a zatim čitavog niza mladih pisaca – Svetislava Basare, Radoslava Petkovića, Predraga Markovića, Miroslava Toholja, Nemanje Mitrovića, Vladimira Pištala i drugih. Svest o književnosti, međutim, ima važnu ulogu i u prozi Mome Dimića, Vidosava Stevanovića i Dragoslava Mihailovića, te Radoslava Bratića i Milisava Savića, koji nesumnjivo predstavljaju sasvim drugačiji poetički pravac. To pokazuje da je poetička samosvest u ovom periodu posleratne srpske književnosti jedno od njenih dominantnih obeležja.

Svest o književnosti obuhvata implicitnu poetiku, svest junaka o književnosti, citate, aluzije i intertekstualna ukrštanja. Središnja tačka poetičke svesti u pripovednom tekstu najčešće je, međutim, rezervisana za pripovedača. Stoga je tumačenje poetike u posleratnoj srpskoj prozi odlučujuće vezano za istraživanje pripovedačke samosvesti i njenog odnosa prema oblikovanju fikcionalnog sveta. U njemu se vidi osnovna slika poetičke istorije srpske proze u periodu od modernizma do postmoderne u kome odnosi pripovedača i poetike, uz skrivene veze priče i smrti, određuju smisao pripovedanja. (Jerkov 1991: 196)

Српску прозу осамдесетих година минулог столећа треба, ради оперативности, као и у претходним декадним освртима, приказати табелом. Из разумљивих разлога, наведена су само дела на која су поменути критичари скренули пажњу, те нису заступљени и сви наслови писаца чија је продукција у тој деценији изузетно богата (нпр. Светислава Басаре).

Табела 8: Српска проза 1980–1990.

ГОДИНА	ДЕЛО	АУТОР
1980.	<i>Певач</i> <i>Преображења</i>	Бошко Петровић Војислав Лубарда
1981.	<i>Дорћол</i> <i>Сликовница</i>	С. Велмар Јанковић Владимир Пиштало
1982.	<i>Опис смрти</i> <i>Царство земаљско</i>	Давид Албахари Павле Угринов
1983.	<i>Gullo, gullo</i> <i>Беснило</i> <i>Енциклопедија мртвих</i> <i>Увод у групу живих</i> <i>Записи из јодине јагоде</i>	Миодраг Булатовић Борислав Пекић Данило Киш Мирко Ковач Радослав Петковић
1984.	<i>Грешник</i> <i>Истеривање боја</i> (I, 1984; II, 1985) <i>Царски рез</i> (приповетке) <i>Судбине</i>	Добрица Ћосић Младен Марков Видосав Стевановић Мирослав Поповић

	<i>Хазарски речник</i> 1999 <i>Фрас у шући</i>	Милорад Павић Борислав Пекић Давид Албахари
1985.	<i>Књиџа о Милућину</i> <i>Сенке на зиџу</i> <i>Тојола на шџераси</i>	Данко Поповић Радослав Петковић Милицав Савић
1986.	<i>Злајино руно (1978-1986)</i> <i>Тестаменти</i> <i>Манифести</i>	Борислав Пекић Видосав Стевановић Владимир Пиштало
1987.	<i>Писма из шућине</i> <i>Принц вајџре</i> <i>Корџо Малџезе</i>	Борислав Пекић Филип Давид Владимир Пиштало
1988.	<i>Предео сликан чајем</i> <i>Ајланџиџа 1-2</i> <i>Нови Јерусалим</i> <i>Фама о биџиклисиџима</i> <i>Једностиавности</i> <i>Цинк</i> <i>Via Pula</i>	Милорад Павић Борислав Пекић Борислав Пекић Светислав Басара Давид Албахари Давид Албахари Драган Великић
1989.	<i>Нова џисма из шућине</i> <i>Власници бивше среће</i> <i>Извешџај о кући</i> <i>Колачи, обмане, нонсенси</i> <i>Нови Клини</i> <i>Савџи за лакши живоџи</i>	Борислав Пекић Данило Николић Радослав Петковић Сава Дамјанов Милета Продановић Горан Петровић

Воја Чолановић ће 80-их година – у деценији у којој ће неки од српских прозаиста објавити по неколико дела (пре свих Борислав Пекић, Светислав Басара и Давид Албахари) – сасвим нетипично за сопствени ритам објављивања<sup>184</sup>, бити присутан са чак три књиџе: романима *Леви глан, десни глан* (1981, који ће ући у најуџи избор за *Нинову наџраџу*)<sup>185</sup> и *Зебња на расклаџање* (1987, који ће то престижно књиџевно признање и добити 1988) и збирком приповедака *Мирис џромашаја* (1983).

Међутим, када је реч о тада актуелној књиџевнокритичкој рецепцији, може се са сигурношћу утврдити како се тек у осамдесетим Чолановићева проза

<sup>184</sup> Од објављивања романа *Телохраниџељ* (1971) до романа *Леви глан, десни глан* (1981) протекло је десет година.

<sup>185</sup> Од романа објављених током 1981. године, шест романа је ушло у најуџи избор за ово престижно признање: *Мали ноћни роман* Милорада Павића, *Шџефиџа Цвек у раљама живоџи* Дубравке Угрешић, *Калифорниџа блуз* Милана Оклопчића, *Доживоџини џрешник* Војина Јелића, *Леви глан, десни глан* Воје Чолановића и *Вечерњи акџи* Павла Павличића. Већином гласова, жири је донео одлуку да добитник Нинове награда за роман године буде Павао Павличић, за роман *Вечерњи акџи*. Председник жириџа био је Бошко Петровић, а чланови Светозар Кољевић, Миливој Солар, Андреј Инкрет, Марко Неџић, Милосав Мирковић и Милан Влајчић.

интерпретира и вреднује на један, рекли бисмо, уједначенији начин – односно са мање критичарских недоумица и несагласности у погледу њене семантике, форме значаја и места у корпусу савремене српске књижевности.

Тако ће критичар *Нина* Игор Мандић у осврту на савремени роман под насловом „Граничне ситуације” говорити о два романа који на битно другачији начин у односу на оне који су обележили претходне деценије приказују ратна збивања: о *Укусу њејела* Душана Калинића и о роману *Леви глан, десни глан* Воје Чолановића. Уз констатацију да ратни роман „данас несумњиво губи своју привлачност и важност” – „због далеко атрактивније и планетарно премоћније улоге масовних аудио-визуелних медија (филма и телевизије)”, Мандић износи претпоставку да је „прошла епоха епских романа о ратним збивањима”, с обзиром на то да „причање као чиста акција, тешко може издржати конкуренцију великог и малог екрана”. Питајући се, даље, о томе шта преостаје писцима „који и дан-данас носе терет својих ратних доживљаја, као опсесионантне слике које теже да се измигоље из приватности и да се обликују према конвенцијама романескне форме”, Мандић предочава како би то могло да буде једино „све интензивније ‘зумирање’ на карактеристичне ликове и збивања у дубини повијеснога кадра, које тако могу извући у први план, не оптерећујући се претензијом да захвате ратну цјелокупност у њеној епохалности. У том смислу, критичар види и два романа којима посвећује свој приказ – као „осуду рата”, у којој писци нису обавезни да конструишу епопеју (Мандић 1982: 38).

У садржају Чолановићевог романа, чији наслов сматра „непривлачним”, Мандић уочава „митску ситуацију”, у којој је, у „једној камијевској пројекцији”, главни јунак трагичан „стога што је свјестан апсурдности свога положаја”: „Кад Наум каже да је ‘клечећи, срећан и ганут, углављивао камење у плитка, ноктима ископана удубљења’, онда то звучи као јека Камијева става да су ‘срећа и апсурд... два дјетета једне те исте земље’.” Тачно уочавајући како се у роману таквих „кореспонденција може [се] пронаћи још читаву прегршт”, критичар истиче како нам то може помоћи да „откријемо мисаону заснованост Чолановићеве прозе”, и закључује:

У ствари, та проза импонира управо елегантном афористичношћу, далеко више него пуко сужејном разрадом, јер се до закључне поенте (лагерфирерове смрти и Наумова бијега) не догађа ништа што би премашивало обзор претпостављене (митске, сизифовске) тезе. Само још једно ваља рећи: хладна Наумова свијест о апсурдности властите ситуације помаже да у овом роману осјећамо потребну самоироничну дистанцу, која једина може ратну прозу спасити од патетике. (Мандић 1982: 39)

Са становиште каснијих сазнања о битним чињеницама из пишчеве биографије може нам посебно занимљиво деловати критичарев закључак о проживљености или непроживљености догађаја који се тематизују у роману: „Парадокс је имагинације у томе што о најстрашнијим догађајима можда најуверљивије може причати онај који их није искусио. Дантеов *Пакао* друкчије не би био могућ.” (Мандић 1982: 39)

Но, Мандићев приказ долази годину дана после објављивања Чолановићевог романа, а прва критичарска реакција (од тада па за дуги низ година, закључно са последњим романом) припада заправо Љиљани Шоп, тада уредници у *Књижевним новинама*. Реч је о критичарки која је „у послератној српској књижевности била прва жена која се дуже одржала у улози сталног дневног критичара и која је тај посао радила боље од многих других”, која је писала „разговорно и бритко”, а одликовали су је и „изазован став”, умеће да „‘прави промају’, да удара на великане и да разоткрива књижевне опсене, али и да слабијима прогледа кроз прсте” (Палавестра 2008: 786). На почетку приказа под насловом „Мали велики човек” Љиљана Шоп утврђује како се, као читаоци, пред збивањем које је Чолановић поставио у средиште свог романа – „налазимо пред модерним прозним остварењем коме је садржај, као битан елеменат класичног романсијерства, тек узгредан детаљ и компонента од невеликог значаја”. Дајући кратак садржај романа у једној реченици, критичарка истиче како „интерпретирати, па и вредновати овај роман”, за њу „значи полазити у различитим правцима из њега, са свешћу да би правила и мерила ‘споља’ значила тек огрешење о логику и законитости овако самосвесно аутономне прозне конструкције”.

Управо у наведеним речима, испоставља се тако, садржан је квалитативни обрт у тумачењима Чолановићеве прозе. Дакле, с оне стране импресионистичких запажања и тумачења – посреди је приступ у ком се, у интерпретативној анализи, полази из самог текста, из његових кључних компонената, а не, рецимо, од тога шта би се, „споља” гледано, том истом тексту и његовом укупном значењу, могло „додати” или „одузети”. У том смислу драгоцено је критичаркино запажање о Чолановићевом роману као *самосвесно аутономне прозне конструкције*, која има своју *логику и законитости*, као и њена проницљива констатација како је „велика вештина” „створити уверљиву и могућну причу која омогућава да се помире супротности између чина приповедања и чисте интелектуалне игре каквој је Чолановић као писац одраније склон, те да ова два плана постану јединствен ток”. Имплицитну, битну дистинкцију у односу на могући, очекивани „доживљај” Чолановићевог јунака, Љиљана Шоп, након помног мапирања свих координата које га, из самог текста романа, одређују, сабира у закључном пасусу:

Јунак романа *Леви глан, десни глан* не стаје на сопствена рамена и не надраста своју ранију неодлучност ни из освете, нити стога што је идеолошки сазрео. Кључна ситуација романа која кулминира превасходно духовним, а потом и физичким ослобођењем, јесте тренутак интелектуалне спознаје: на питање *ко сам ја* Наум Наум одговара питањем *а ко тио тиша*. На први поглед игра (а хуморним играма духа, пренетим каткад и на језички план, обилује овај роман), питалица, ругање логицистичком кругу сумњивих премиса, потом обрт не без етичког одјека, коначно – непатворени и недеklarативни одговор који подразумева веру у човека чак и када налази себе „скидањем и одузимањем, а не грађењем”. (Шоп 1981: 28)

Критичарска доследност Љиљане Шоп огледа се и у њеном ставу којим, заправо, поентира свој приказ, а којим се, дакле, од свог првог критичарског јављања поводом Чолановићеве прозе, залаже за њено примереније и тумачење и вредновање. Она наине, утврђује како се, „истина”, критика није спорила у вези са вредношћу те прозе, али и истиче: „[...] модерни дух његове интелектуалне прозе (још од времена *Пустоловине по мери*), као и вредност његовог умећа у приповедању, та иста критика, чини се, није прихватила и оценила у оној мери у којој то овај романијер заслужује” (Шоп 1981: 28).

Те исте године излази у *Савременику* приказ још једног доследног тумача Чолановићеве прозе, који, слично приступу Љиљане Шоп, инсистира на њеном помнијем читању и адекватнијем вредновању. Чедомир Мирковић укратко излаже фабулу романа и, аналитички прецизно, издваја његове три основне „нити“:

Prva nit je vezana za događaje u logoru, gde je skupljen živopisan svet različitih navika i raznih nacionalnosti, i za apsurdan posao donošenja kamena iz kamenoloma i kaldrmisanja staze. Druga nit naracije odnosi se na dve-tri prethodne godine, dakle, na Beograd pod okupacijom, na one dramatične međuljudske raskole, a takođe i na mladost junaka romana, na njegove najuzbudljivije doživljaje i događaje u oficirskoj porodici i beogradskoj sredini. Treći paralelni rukavac Čolanovićevog pripovedanja u prvom licu – onaj sloj kojim se uspostavlja komplementarnost i međudejstvo između dva oštro razdvojena vremenska perioda i ambijenta – predstavljaju racionalni komentari pojedinih događaja i postupaka, asocijanja, unutrašnji monolozi i snovi: taj rukavac naracije – kojim su ostvarivane nenametljive intelektualne dimenzije, pre svega u traženju razloga i povoda za mržnju i u približavanju trenutku pobune, kojim su sudbinski sjedinjeni mučitelj i žrtva – neprekidno „jača“ tokom romana, da bi, uspelo i efektno, kulminirao pri kraju. Nalik na dva suprotstavljena dlana – levi, koji, po nekim verovanjima, pokazuje subjektivne mogućnosti jednog čoveka, i desni, što ocrtava koliko su, i da li su, urođene predispozicije ostvarene, – i dani konačnog sazrevanja Čolanovićevog junaka, ispunjeni su zbivanjima kroz koja se ispoljavaju i lične sklonosti, i životne neminovnosti. (Mirković 1981: 503–504).

Мирковић закључује да роман *Леви глан, десни глан* „sadrži sve dobre osobine dosadašnjih Čolanovićevih knjiga”, те поменуће особине и појединачно наводи: „способност издвајања занимљивих судбина и стварања необичних психолошких ситуација; целовитост приче; мера с којом се уносе интелектуални елементи; књижевно коришћење широког образовања и познавања многих научних дисциплина; свођење нарације на најнеопходније контуре; слојевитост значења; одбојност према патетици и мудровању; избегавање стереотипног и фолклорног; лични печат при коришћењу искустава савремене (пре свега америчке и енглеске) прозе; математички испланирана композиција, пробрана лексика...”, да би потом изнео и закључак како је „bitno svojstvo Čolanovićevog romansijerskog rada – stvaranje univerzalnih situacija i značenja – došlo

[je] u ovoj komunikativnoj i sugestivnoj knjizi do najpunijeg, i umetnički najzrelijeg, izraza” (Mirković 1981: 504).

Симптоматично је да, у оквиру поменутог приказа, критичар упућује на свој есеј, написан поводом романа *Леви глан, десни глан*, и објављен под насловом „Traganje za oblicima i razlozima savremenih nesпокојstava” у сарајевском *Одјеку*. Заправо, Мирковић цитира сопствени текст, у очигледној намери да истакне потребу за другачијим (од оновремено доминантног) критичким приступом дотадашњем Чолановићевом опусу. Говорећи о неколиким „уопшћеним квалификацијама којима се описује и оценjuje stvaralačka geneza i književno mesto” оних наших писаца који су се јавили одмах после рата, и о којима „kritika još nije oformila sasvim precizan sud”, о њиховој брзој или споријој афирмацији која је у оба случаја била заснована на утврђивању њиховог несумњивог талента, Мирковић издваја и Чолановићеву позицију. У основи, према Мирковићевом запажању, ту је реч о оној врсти писаца „о којима је kritika davala samo parcijalne ocene – uglavnom povodom pojedinih knjiga – i о којима се nije postarala da iskaže čak ni bilo kakav globalni, celovitiji sud”. Критичар, на једној страни, подсећа како су се неки Чолановићев текстови нашли у неколико зборника и антологија, „u knjigama koje su pretendovale da покажу presek tadašnjih književnih tokova”, а на другој – за нашу средину нетипично понашање писца у вези са објављивањем и презентовањем сопственог дела: „Zanimljivo je da neke od pripovedaka koje su ušle u izbore i antologije Čolanović ni do danas nije uvrstio u knjige; to očigledno štošta казује о његовом односу према литератури и према јавној присутности.” Разлог за оклевања наше књижевне критике да се „više pozabavi stvaralačkim профилем Воје Čolanovića” Мирковић види и у чињеници да се „on dosta menjao, uočljivo се menjao čak i за нашу posleratnu literaturu, čija је jedna od karakteristika да су се – u određenim жанrovima, i u pojedinim književnim tendencijama – ogledali mnogi poklonici pisanja, od kojih су jedni odustali od daljeg bavljenja literaturom; други се kolebali i, manje или više, menjali; а samo mali deo ostajao dosledan prvobitno izabranim stvaralačkim putevima” (Mirković 1981: 504–505).

У најкраћем, критичар сматра да „posle pet objavljenih knjiga, postoje nesumnjivi razlozi да Воја Čolanović bude celovitije posmatran, а uz то, razumljivo, nudi više elemenata nego ranije за uopštavanja, за praćenja stvaralačkih geneza i



književnih osobenosti”. Међутим, и Мирковић, за тадашње време уобичајено, Чолановића посматра као писца који је, од прве своје књиге, „*stalno blizak uvek jakoj realističkoj struji u srpskoj prozi*”. Управо због таквог виђења, од посебног је значаја за разумевање тадашњих недоумица у вези са Чолановићевом прозом, и следећа, симптоматична, критичарева запитаност: „Он је од прве своје књиге – *iako stalno blizak uvek jakoj realističkoj struji u srpskoj prozi* – *ostajao nekako po strani u odnosu na one dominirajuće, popularne (možda bi se moglo reći i: pomodne) književne tokove.*” Дакле, кључ поменуте запитаности садржан је у речи *iako*, и означава неку врсту критичаревог чуђења у вези са чињеницом да припадност *jakoj realističkoj struji* ипак није писцу обезбедила и адекватну књижевну позиционираност. Сва је прилика да се тим инсистирањем на реалистичком проседеу, који то није (како је сада већ показано), заправо, као и, углавном импресионистичким и миметичким читањем – изгубила права суштина приликом тумачења Чолановићеве прозе, а да је разлог за то, очигледно, непостојање адекватних инструмената тадашњег критичког апарата којима би се прецизније аналитички, херменеутички, представили појединачни Чолановићев прозни текстови.

Коначно, као и у сличној запитаности критичарке Љиљане Шоп, Ч. Мирковић поставља Чолановићеву прозу у односу на евидентирана струјања у нашој послератној књижевности, те без дословне експликације закључује о њеној апартности:

U vreme kad su se pojavile, prve dve njegove knjige – zbirka pripovedaka *Osedlati mećavu* (1958) i roman *Druga polovina neba* (1963) – pomalo su odudarale od tada mnogo hvaljenih knjiga sa takozvanim estetizirajućim postupkom i „neutralnom” tematikom. Kasnije, kad su se u srpskoj prozi počele događati značajnije promene, modifikacije u vidu većeg naginjanja jednoj vrsti novog realističkog prosedeća – ili se, možda, taj talas učinio snažnim zbog velike podrške koju je dobio, to će se tek videti! – pomenute, i nove, knjige Čolanovićeve proze nisu mogle, zbog izraženih pretenzija i na dublja, simbolička i metaforična, značenja da se sasvim uklope ni u ovaj književni talas. (Mirković 1981: 505)

У закључном разматрању Мирковић, како сам истиче, без изрицања вредносног суда, скреће пажњу на Чолановићеву „*osobnost i samosvojnost*”, али и

издваја своја запажања која сматрамо важним за целовитије сагледавање поетичког пута којим се кретала Чолановићева проза. Не делећи критичарев став о постојању „dosta godina stvaralačkih nedoumica” писца, углавном се усаглашујући у вези са констатацијом о строгом односу „prema sopstvenom delu” – можемо да утврдимо како је, заиста, В. Чолановић „нашао на trag temama i prekuracijama koje je uporno i dosledno obrađivao i ponovo im se vraćao iz knjige u knjigu, nezavisno od toga što se u međuvremenu izgrađivao i usavršavao njegov književni postupak i što se – pored ostalog, i uticajem prevodilačkog posla, kojim se povremeno bavio, na približavanje tokovima svetske literature – bogatila njegova književna tehnika” (Mirković 1981: 505).

Вредна помена су још два приказа: краћи, објављен у *Илустрированој иполици* под насловом „Ратна прича” Предрага Протића и, много дужи, минуциознији, који Милан Радуловић под насловом „Артистички реализам и реални артизам” објављује у *Савременику*. Протићев текст изашао је 1982, а Радуловић тек почетком 1984<sup>186</sup>. Саобразно месту и намени објављивања, па дакле и својом суштинском природом, разуме се, ти прикази се ни по чему не могу упоређивати. Овде су постављени упоредо искључиво ради још једне могућности за поређења тзв. интерпретативних мостова које критика гради и поставља наспрам читалачке публике – како би и тиме била назначена природа оновремене „комуникацијске мреже” којом су критичари настојали да повежу писца и његове (потенцијалне) читаоце и, сходно томе, како би се евидентирао њихов потенцијални учинак на ширу рецепцију Чолановићевог романа.

У целости афирмативан, Протићев текст о роману *Леви глан, десни глан*, о засигурно „најпрепричљивијем”, у фабулативном смислу најкомуникативнијем Чолановићевом роману, препоручује то дело широј читалачкој публици тако што излаже његову, врло једноставну, фабулу. Напомињући, додуше, како се тумачење романа „не може исцрпсти само ратним временом”, критичар скреће пажњу читалаца и на то да се из „приче” писане „вешто и спретно, понекад са оном врстом узбудљивости коју имају криминалистички романи”, могу извући и

---

<sup>186</sup> Милан Радуловић (1948–2017) био је од 1979. до 1981. године лектор-предавач на Државном универзитету „Тарас Шевченко” у Кијеву, а од 1982. стално запослен у Институту за књижевност и уметност. Докторску дисертацију *Уметничка форма и историјски контекст романа Добрице Ћосића* одбранио је 1998. године.

„шира тумачења”, те да је у питању, на плану радње, „суочавање са апсурдом у његовом најогољенијем виду”, као и јунаково долажење до „свести о себи”. Свој приказ критичар заокружује констатацијом како је „све [...] одевено у вешто и спретно написану причу” те да Чолановићев роман „наводи на размишљања која често превазилазе оквире једног времена и једне приче” (Протић 1982).

Тумачење које је Милан Радуловић понудио, међутим, захтева посебну пажњу – јер, истовремено, показује и све одлике пажљивог, зналачког читања, из којег се неминовно јављају и ваљане констатације, али и све мане тендензионог, идеолошког читања, из којег израњају захтеви и питања који са самим романом имају мало, или нимало додирних тачака. Разуме се, и поводом Радуловићевог тумачења може се говорити о критичаревом хоризонту очекивања (проистеклих из убеђења у могућност прозирања основне интенције романа, односно његовог аутора) који се, готово по правилу, у Чолановићевој прози изневерава. Вредно је овде унапред напоменути да је таквих „изневеравања” критичарских очекивања почев од овог романа па до краја Чолановићевог стваралачког рада ипак било у мањем броју, и то са другачијим критичарским интенцијама.

Пођимо од оних критичаревих одређења романа за која бисмо могли да кажемо да су потенцијално релевантна и у неком од данашњих читања. У првом реду, то би се односило на тврдњу како је *Леви глан, десни глан* „jedan psihološko-filozofski umetnički tekst”:

Centralna tema romana jeste traganje mladog intelektualca za identitetom, njegovo nastojanje da stekne jasnu svest o sebi kao mikrokosmosu, svest o karakteru svog bića, o svojim unutrašnjim ljudskim potencijalima – da spozna oblik i ritam svoje individualne doživljajnosti i duhovnosti i smisao svoje lične sudbine i egzistencije. Samoanalizom svog duha i opserviranjem okolnosti u kojima živi dolazi glavni junak do spoznaje svog mesta u životu i u svetu, i time otvara prostore u kojima se slute neke opštije, ne samo lične, istine o čovekovom življenju. Ekspresija neposredne, individualne junakove životnosti i doživljajnosti i afirmisanje tokova univerzalnog ljudskog življenja i prirodne istine zapretane u njima – to su dva osnovna duhovna toka u Čolanovićevo romanu.

Ta dva toka razvijaju se u proznom tekstu paralelno, međusobno se prožimaju, proističu jedan iz drugog i utiču jedan u drugi i tako grade jednu harmoničnu,

dinamičnu precizno konstruisanu literarnu stvarnost. Literarna stvarnost Čolanovićeve romana izgrađena je na zanimljivo i pažljivo stilizovanoj jezičkoj građi i na dobro zamišljenoj fabuli-priči, što omogućava da se intelektualna i duhovna saznanja utemeljena u delu neposrednije dožive i intenzivnije iskuse. (Radulović 1984: 157)

Радуловић сопствена запажања и тврдње о природи јунака, о његовим настојањима да се из обруча апсурда спасава, у спољашњој реакцији, најпре трпљењем и беспоговорном послушношћу, а на унутарњем – интроспекцијом, реминисценицијама, стваралачком игром, илуструје примерима из текста, и притом уочава мотив „удвајања” главног јунака: „Posmatranje samog sebe kao nekog drugog i onog što se događa ličnosti kao da se događa nekom drugom, takođe prividno ublažava teret i muku junakove životne situacije i omogućava mu da izbegne ili da bar odloži da se suoči sa odgovornošću za sopstvenu ličnost i sopstvenu sudbinu” (158). Критичар, даље, запажа и јунакову „opsednutost metafizičkim pitanjima” и „intelektualističke frustracije”, јунаково узалудно бављење сопственим именом јер му оно ништа не открива, као што и опсесивно питање *Ko sam ja*, заправо до краја добија неочекивани одговор. Главну активност јунака Радуловић види као „естетизацију стварности”, те постепено прелази на разматрање његове самоубилачке намере: „Тај пут ослобођења открива се главном јунaku – у односу на раније покушаје заборављања egzistencije, objektivizovanja ličnosti i estetizovanja stvarnosti – као проsvetljenje, као много природнији и радикалнији начин одbrane dostojanstva ličnosti” (160).

Прецизно региструјући и тренутак и разлог јунакове побуне, па сходно томе и могући идејно-семантички исход романескне приче, критичар изводи и закључак, који се може, у једној линији читања, прихватити као релевантан: „U prirodnosti i jednostavnosti rešenja egzistencijalnih i metafizičkih pitanja on se sjedinjuje sa sopstvenim ljudskim individualnim bićem – nalazeći čoveka u sebi, nalazi samog sebe, i nalazeći samog sebe i svoje biće, nalazi čoveka.” (162) Међутим, са увођењем појма „епска свест” у семантичку доминанту романа, Радуловићева анализа постаје дискутабилна:

Iz duhovne situacije koju karakteriše lirski i artistski egocentrizam glavnog junaka i estetizant, etički neutralan i neodgovoran odnos prema ljudskom postojanju i

čovečnom biću, Naum Naum budi u sebi epsku svest o životu kao o odgovornosti pred ličnošću; saznaje da je život podvižništvo a ne uživanje ili trpljenje. U tom epskom duhu koji je otkrio u sebi, glavni junak nalazi i samoga sebe, svoje biće, uspeva da se sajedini sa sobom; identitet ličnog i individualnog otkriva u svesti o opštim tokovima ljudskog življenja a ne u forsiranju svoje posebne individualističke osećajnosti; identifikuje se sa onim što je u njemu potpuno lično: kao ličnost se tek i uposebljuje u tom saznanju opšteg a ne sasvim individualnog i slučajnog. Duhovni identitet i svoju pravu ljudsku prirodu ostvaruje čovek otkrivajući svet oko sebe i sebe u svetu, a ne narcisoidnim posmatranjem samoga sebe i nastojanjem da se što više ogradi od drugog čoveka i od sveta oko sebe, gledanjem sveta u njegovim prirodnim dimenzijama i osećanjem prirodne i jednostavne veličine čovekove u svetu a ne samoobmanama o sebi kao biću izvan ili iznad sveta. Epska svest iz koje na kraju romana junak govori kao iz konačnog ishodišta samospoznaje potpuno menja njegov pogled na svet i na čoveka, na smisao čovekova življenja. (162)

Ипак, у извесном смислу се Радуловић и ограђује од таквог свог покушаја да представи „онај поглед на свет и оно осећање живота” које је настојао да (ре)конструираше „interpretирајући једну могућну поруку дела”:

Literarni svet Voje Čolanovića dovoljno je složen i životan a da bi se dao svesti na neku predstavu o životu. Ipak, čini se da je i piščeva namera bila da imaginacijom sazda svet događaja i doživljavanja života u kojem će istovremeno biti prezentirana i jedna umetnička i humanistička filosofija čovečnog postojanja. Ne, dakle, jedino da dade jednu umetničku i imaginarnu projekciju sveta i života već i da posredstvom umetničkog dela otkrije složene *puteve umetnosti življenja*. U tom smislu, ovaj roman sadrži jednu vrlo naglašenu saznavnu komponentu. Čolanoviću je, izgleda, bliska poetika nemačke intelektualne proze, one što nastoji da život osvesti a ne samo da ga dočara ili umetnički transcendira, proze čiji su veliki predstavnici, kakvi su Tomas Man, Herman Broh, Robert Muzil i Herman Hese, sazdali jednu snažnu literarnu ideologiju koja predstavlja poseban tok i posebnu tradiciju u evropskoj književnosti.

Ако се о постојању апострофиране „литерарне идеологије” још и може, у извесном смислу, и говорити, као крајње дискутабилне ставове навели бисмо оне до којих критичар долази у закључним редовима анализе Чолановићевог романа:

Duhovni put koji je u romanu prošao glavni junak može biti putokazom kuda treba da ide savremeni čovek i cela zajednica. Iako u samom umetničkom tekstu nema nigde

nikakvih direktnih aluzija na savremeni istorijski trenutak, roman *Levi dlan, desni dlan* moguće je ipak čitati i kao konstruktivnu kritiku duševnosti današnjeg čoveka i naše društvene stvarnosti. Naime, estetizantan odnos prema stvarnosti, prema samome sebi i prema drugome čoveku, karakterističan je za duh našeg vremena. Duhovna energija našeg savremenika mnogo više se troši u traganju za varljivim i sjajnim putevima koji mogu da odlože otvoreno suočavanje sa suštinama čovekove egzistencije no u otkrivanju istine o svetu i o čoveku. U prostorima kulture u kojima danas živimo mnogo se više ceni ubedljiva i retorički elegantna laž no otvorena i jednostavna istina, mnogo više zabava no saznanje. Kroz takvu jednu duševnu fazu prolazi i glavni junak Čolanovićeve romana. Ali on i otkriva da je takav odnos prema životu i prema ljudskoj ličnosti himeričan i nerealističan; umesto izmišljanja lažne slobode, on se na kraju mora da suoči sa stvarnim ropstvom i da preuzme odgovornost za okolnosti u kojima živi; umesto snivanja sopstvenog bića, on mora da se sučeli sa jasnom sveću o svojoj ličnosti i sa viđenjem okolnosti u kojima traje: u tome neprijatnom sučeljavanju sa sopstvenom egzistencijalnom, intelektualnom i moralnom inferiornošću on saznaje prirodnu etičku usmerenost čovekova postojanja i počinje da se oseća odgovornim za sopstvenu ličnost i za prirodnu čovečnost. Otvoreno suočavanje sa osnovnom čovekovom egzistencijalnom situacijom i sa svetom u kojem živi umesto vere u estetizovane utopije i umesto fetišizacije oblika samozaborava i puteva samozavaravanja – to je jedini čovekov izlaz iz egzistencijalne i društveno-istorijske teskobe. Koliko je ovakva poruka aktualna i koliko se odnosi ne samo na pojedinca već i na zajednicu, zavisi od toga kako čitalac Čolanovićeve romana doživljava vreme u kojem živi i sebe u tom vremenu. Ali, kad se duh vremena promeni, i kad društvenu i istorijsku situaciju u kojoj živimo mogemo da gledamo sa jedne distance koju će nam omogućiti nova duhovnost i nove forme društvenosti, tada će, verovatno, forma, tematika i problematika ovog romana izgledati mnogo tipičnijom za današnju situaciju no što nam se to čini danas. (163–164)

На трагу таквих размишљања, Радуловић поставља и круцијално питање у вези са вредношћу Чолановићевог романа. Оно, наиме гласи: „зашто овај прозни текст који је, с гледишта владајуће књижевнокритичке и естетичке идеологије, готово савршен, није истовремено и једно велико уметничко дело? Како је могуће да дело које је савршено готово у свим својим појединостима и које је лепо као целина, не буде истовремено и добро и велико дело?“ (164). Одговор на то питање, истиче критичар, „ваља потражити или у уметнички представљеном карактеру главног јунака, или у начину на

koji on tobože kazuje doživljaje svog života“, да би одмах ту врсту одговора и понудио:

Glavni junak ovog romana nije veliki literarni lik. On nije tragičan u metafizičkom smislu, ne oseća čovekov položaj u svetu kao oblik tragičnosti; ali on nije ni potpuno ovaploćenje prirodnog čovekovog vitalizma.

Takav junak nije mogao poneti neku novu, originalnu i ličnu istinu o životu. A kako je junakova tačka gledišta jedina u romanu, to ni samo delo ne sadrži neku novu ideju. A velikog romana, izgleda ipak nema bez nove ideje, ili bez originalne individualne egzistencije koja ovaploćuje i novu ideju, ili bez epske sinteze istorijskog iskustva jedne zajednice. Naum Naum nije egzistencija koja ovaploćuje novu ideju o životu; on takođe nije i jedna začuđujuća i iracionalna i bezmerna vitalnost koja može da fascinira samim svojim postojanjem i da sugerise čovekov život kao vrednost širu i veću od svih mogućnih ideja. U duševnim senzacijama Nauma Nauma malo je konkretnog istorijskog iskustva, a mnogo više apstraktno egzistencijalnog i duhovnog. Onaj sloj u romanu koji evocira opštu egzistencijalnu situaciju čovekovu, kao i oni refleksi u delu koji nagoveštavaju aktuelne duhovne i moralne dileme sadašnjeg istorijskog trenutka, ostali su u senci individualnog karaktera i psihologije glavnog junaka; pa su samim tim i relativizovani, prigušeni i pomalo nejasni; do tih značenja romana moguće je doći više intelektualnom maštom i kombinovanjem no što su ta značenja živo sugerisana umetničkim tekstom. S druge strane, ekscentrična individualnost glavnog junaka pretočila se na kraju u jedno opšte saznanje o životu i tamo se izgubila. To je jedna antinomija u umetničkom biću Čolanovićeve romana. Pred dubinom te antinomije manje se važnim ukazuje pitanje koliko je geneza glavnog junaka data uverljivo, odnosno koliko je jedan ekscentričan karakter i jedno biće sklono estetizovanom sanjarenju moglo doći do jedne tako široke epske svesti kakva je ovaploćena u njegovim konačnim životnim saznanjima. (164–165)

М. Радуловић даље подвлачи да је „junakova svest i doživljajnost jedina tačka gledišta na svet“ у роману, те да је „ta tačka gledišta ograničena i nedovoljna zbog karaktera glavnog junaka kako ga je zamislio i vaskrsnuo pisac“. Сходно томе, критичар замера што се у роману није обликовала још једна свест која би јунаковом гласу дала потпуније уобличење, одговор на питање зашто јунак прича

своју причу, те налази да се у томе огледа „једна duboka antinomija u estetskom biću romana”:

Na nekoliko mesta u romanu nagovešteno je da glavni junak priču svog života kazuje sa jedne vremenske i duhovne distance, iz nekog drugačijeg vremena od vremena kad se priča stvarno događa i iz jednog novog pogleda i novog osećanja života u odnosu na ona kakva su oživljena u romanu. Ali egzistencijalna, duhovna i istorijska situacija u kojoj se priča o životu događa nije u romanu tematizovana ni razvijena u jedan poseban tok, u jedan nov oblik svesti, u još jednu duhovnu i egzistencijalnu situaciju u delu. Izostavljanje više i drukčije saznanje pozicije od one koju sobom saopštava glavni junak nije prosto pitanje formalne strukture dela. U takvoj formi ogleda se jedna duboka antinomija u estetskom biću romana. Tako ostaje otvorenim pitanje *zašto* glavni junak kazuje priču svog života. Ma koliko životno uverljiva, romaneskna priča mora da ima razlog svog postojanja negde izvan sebe same, u životu ili u životnoj situaciji u kojoj se priča događa. Taj životni kontekst pisac je svesno izostavio iz strukture svog dela. Poseban oblik životnosti koji se utemeljuje u samoj literarnoj formi ili u biću i karakteru imaginacijom sazdanog junaka, ima dugu i bogatu tradiciju u književnosti; junak kao jedini oblik svesti u delu i junak koji je istovremeno i prividni pripovedač, pripovedanje u prvom licu jedan je od dominantnih postupaka u savremenoj literarnoj tehnologiji. Ali takav postupak, čini mi se, ne može da bude pun i prirodan izraz onakvog pogleda na svet i onog osećanja života koji je reprodukovana u romanu *Levi dlan, desni dlan*. Duhovna energija oblikovana romanom u osnovi je životna, ali forma u kojoj su saznanja o čoveku i o svetu prezentirana ne proističu iz života, pa ni iz životnosti glavnog junaka, već je preuzeta iz literature shvaćene kao jedna posebna institucija i poseban pogled na svet. (165)

Конечно, критичар сматра како би „[E]pskoj svesti koju kao osnovnu životnu vrednost afirmiše glavni junak u svojoj životnoj priči, odgovarala [bi]i jedna šira epska forma, ona koja u samom životnom kontekstu u kojem glavni junak kazuje neke svoje doživljaje iznalazi razlog događanja priče”. Разлоге за то Радуловић налази у свом уверењу да – без обзира на то колико је романескна прича „uverljiva sama po sebi” – она „nije potpuna ako se u njoj samoj ne otkriva razlog pričanja, odnosno događanja priče”, прецизирајући како Чолановићевом роману недостаје „онај ток svesti i imaginacije koji bi bio odgovor na pitanje: kad, kome i zašto Naum Naum kazuje priču svog života, odnosno pretače svoj doživljaj samoga sebe, svoje ličnosti i života i sveta



oko sebe u priču kao fiktivnu stvarnost i imaginarnu literarnu konstrukciju”. На крају крајева, стоји истакнута антиномија коју критичар запажа:

U sadržinskom sloju te konstrukcije osporavan je estetizantski odnos prema svetu a afirmisana je duhovnost epske svesti kao oblik integralnog življenja i kao prirodna čovekova duhovnost. Ali sama literarna konstrukcija više je vid estetizovanja epske svesti, no što je epska svest način da se literarna konstrukcija kao jedan artistski fenomen učini oblikom prirodne i istinite svesti o životu. Osnovna intencija priče glavnog junaka jeste da afirmiše umetnost življenja kao prirodnu čovekovu duhovnost, etički usmerenu i metafizički aktivnu, ili aktivno metafizičnu.

Način na koji je priča kazana afirmiše, naprotiv, artistsku konstrukciju kao oblik veštačke i estetizanske svesti o životu. Priča Nauma Nauma jeste priča o životu, ali ta priča ne izrasta iz života već iz čežnje da se život smesti u uske okvire one duhovnosti koju u sebi sadrži institucionalna literarna forma kao poseban u sebe zatvoren svet; u tako shvaćenoj formi a ne u životu utemeljuje se imaginarna životnost ovog romana. (165–166)

Међутим, тек у редовима који следе можемо препознати кључни разлог критичаревог незадовољства, било карактером главног јунака, било начином његовог представљања. Наиме, реч је, ипак – по већ увреженој правилности већине дотадашњих критичких тумачења „миметичке” оријентације – о захтевима за доследније Чолановићеве пријањање уз реалистички дискурс, и, очигледно, решења која су из таквог регистра најчешће и очекивана. Дакле, М. Радуловић тврди како је „[S]a stanovišta klasicističke, neoklasicističke i neobarokne poetike takvo utemeljenje priče sasvim [je] dovoljno”, али и да „sa stanovišta bitnih tendencija u duhu našeg vremena, unutar te poetike može nastati samo savršeno, ne i veliko delo”. С тим у вези, критичар се позива на захтеве „današnjeg čitaoca”, који „kao da manje no jučerašnji veruje u literarnu formu i u literaturu kao jednu posebnu formu sveta i života”, те „traži delo čija će imaginarna životnost biti utemeljena u realnom psihičkom i duševnom životu njegove epohe, a ne jedino u literarnoj tehnologiji kao jednom posebnom, autonomnom, samom sebi dovoljnom i u sebi zatvorenom pogledu na svet”. Ако не и пре, на овом месту данашњем читаоцу Радуловићеве критике може постати сасвим јасно из које је перспективе формирана и на којим је основама

утемељена. Упркос наизглед крајње брижљивој и „непристрасној”, академској анализи Чолановићевог романа – у њеној завршници избија тумачев пледоаје за остајање на позицијама реалистичког књижевног поступка, односно на закључку да су дела таквог поетичког опредељења по правилу успелија и вреднија:

Nakon ne kratkog perioda fetišizacije literarne forme i literarne tehnike kao samodovoljnih stvaralačkih vrednosti, dolazi izgleda period kad će pisci ponovo morati da tragaju za putevima i načinima da artistski duh umetnosti stave u službu realnog psihičkog, duhovnog i istorijskog života epohe, umesto što nastoje da realni život svedu na literarnu konstrukciju ili da u samoj artistskoj konstrukciji iznađu reflektovane tokove realnog života. Danas literarna tehnologija i sama književna forma kao da ne izražavaju jedinstvo bića i sveta (dela) već kao da su se isprečile među njima. (166)

Према томе, јасно је да критичар ту мисли на однос реализам – модернизам, да очигледно питање форме и „литерарне технологије” везује за дела модерниста, као што у томе види и оно што се поставља као препрека између „бића и света”. Но, после свега изреченог о Чолановићевом роману, посебно оних запажања о антиномији и мањкавостима начина представљања карактера главног јунака, немало необично звучи реченица којом Радуловић поентира свој текст: „Воја Џолановић има високу свест о литератури, о њеном положају у свекупном духовном животу и у актуалној животној и историјској стварности, па је са позиција тих реалистичних и здравих естетских идеала покушао да у идејном, сазнајном току свог романа, критикује отуђени естетизам и да као врховни облик духовности афирмише јединство бића и света, индивидуалне личности и универзалног природног духовног живота” (166). Та реченица, осим саме дискутабилности става који излаже, наиме, у најмању руку делује контрадикторно у односу на претходно изречено, и анахроно – као својеврсна (незнано откуда) изнуђена потреба да се Чолановићев роман смешта у оквире минуле борбе између „здравих естетских идеала” реализма и – „отуђеног” модернистичког естетицизма.

Већа пажња посвећена је Радуловићевом тексту управо због његове – када је реч о тумачењима Чолановићеве прозе – парадигматичности: њиме се, у највећој мери, завршава један период у артикулацији књижевнокритичких погледа, тумачења и вредновања, као и што и први од оних којим смо започели

овај преглед, у највећој мери, наговештава један нови почетак – њене компетентније (ре)валоризације.

#### 4.5.1.2. Архетипски образац: *о логорском искуству*

На Чолановићев поступак транспоновања аутобиографске грађе, посебно тематско-мотивско везивање за логорско и ратно искуство, до сада смо у неколико наврата упућивали, најављујући да ће о томе бити више речи у анализи романа *Леви глан, десни глан*: оно је, дакле, средишња тачка око које настаје неколико приповедака, и овај роман<sup>187</sup>.

Прича о стварном Чолановићевом искуству из логора Франкен, са свим појединостима о мукама којима је био изложен, уследила је 2012, у аутобиографском делу књиге *Воја Чолановић*, где се може приметити и то да је у приповеци „Гваш” писац употребио право име управника логора – Рихарда Шлојзенера. Цео трауматични догађај Чолановић је обрадио у роману *Леви глан, десни глан*, дакле тек 1981, али ће се он, фрагментарно, као уоквирени наратив, провлачити и кроз друге приповетке и романе, објављене и до тог времена и касније.

Разуме се, та појава, ни нова ни необична, а својствена толиким писцима – разликује се од аутора до аутора, од једних унутарпоетичких разлога до других. У критичким разматрањима поменутог феномена обично се говори о томе како писац, заправо, читавог свог стваралачког века „пише једну једину књигу”, или се пак истиче присуство „опсесивних тема”. Поводом Чолановићеве прозе се, у одређеном смислу, може говорити и о једном и о другом. Али – уз такву констатацију – неминовно се морамо запитати и о томе није ли све то, у мањој или већој мери, карактеристично за сваку остварену и препознатљиву поетику.

Ако, на пример, осмотримо генезу мотива и главних тематских линија у делу Сола Белоуа – писца који је својом прозом представљао специфичан подстицај за Чолановићево стваралаштво – можемо да приметимо како готово сви

---

<sup>187</sup> Треба подсетити: приповетка „Мој друг” (1946), са ликом Радивоја Ф. Копареца, потом приповетка „Гваш”, из збирке *Оседлајти међаву* (1958), а онда и као уметнути наратив (из предисторије главног јунака) у роману *Пустоловина по мери* (1969).

примарни поетички елементи у делу америчког нобеловца проистичу из његовог првог романа, *Човека без ослонца*, који је написан у форми дневника, и објављен 1944. године. Преводаилац тог романа на српски језик Маја Херман Секулић у поговору истиче како су остали романи Сола Белоуа варијације „na istu temu”: „Često se kaže da svaki pisac uvek priča jednu istu priču, pa bi se moglo reći i da se proza Sola Beloua usredsređuje, pre svega, na temu junaka koji se bori da pronade smisao života, iskustva uopšte. Osmišljavajući svoje lično iskustvo, takav junak uvek je raspet između ‘otuđenja’ i ‘prilagođavanja’, idealističkih težnji i ograničenih ostvarenja.” Од посебног значаја је, с тим у вези, критичаркина констатација да „[Z]načaj prvog romana Sola Beloua prevashodno leži u činjenici da njegova struktura sadrži ‘arhetipski obrazac’ kasnije nastalih dela Sola Beloua” (Herman Sekulić 1982: 176–177). У свом тумачењу М. Херман Секулић повлачи и паралелу између *Човека без ослонца* и Сартровог романа *Мучнина* (из 1938, такође првог романа, и такође написаног у форми дневника) – налазећи да су оба, и француски и амерички роман, настали под утицајем *Записа из њогземља*, не само због тога што се у њима, саобразно „негативном јунаку” Достојевског, карактерише лик „антихероја” – него, пре свега, због тога што се „strukturno dramatizuje akcidentalnost junakovih razmišljanja, reakcija, nedoumica i dilema”. Осим тога, она издваја и кључну проблематику романа Сола Белоуа – трагање његових јунака за сопственим идентитетом: „[...] njegovi junaci se bore i u tom sudaru sa stranim uticajima imaju zadatak da otkriju sebe, svoje stvarno ja, da ga prihvate i afirmišu” (Herman Sekulić 1982: 176–177).

Међутим, треба приметити да је ту реч и о једној сасвим карактеристичној појави која повезује, традиционално посматрано, „садржину” и „форму”: форма дневника, записа, исповести или монолога, солилоквија – неминовно повлачи за собом аутодијегетичког наратора, субјективну наративну перспективу – односно приповедање у првом лицу, а прво лице романа у првом реду приповеда о себи, оно је и субјекат и објекат приповедања. О томе Франц Штанцл у *Типичним формама романа*<sup>188</sup> каже:

---

<sup>188</sup> Књига *Типичне форме романа (Typische Formen des Romans)* објављена је 1964. године.

Тристрам Шенди, који с ироничном и уједно филистарском педантеријом претерано истиче конвенцију самоидентификације приповедачког првог лица не задовољава се тиме да, као што је уобичајено, наведе податке о својим родитељима и свом пореклу: описујући сам чин свога зачећа, он питањем „Ко сам ја”, имплицираним у свим моментима приповедања, открива дубоку филозофску загонетност приповедачке ситуације у првом лицу. Сви романи у првом лицу сигурно не разматрају ову проблематику, али је сви, свесно или несвесно, подразумевају. У роману у првом лицу један човек покушава да схвати самог себе, да себе дефинише, да повуче граничну линију између себе и своје околине. У томе постоји нешто узбудљиво чега нема у ауторијалном роману, где су јунаци увек само предмет нечијег посматрања. У исти мах, ситуација тога Ја у роману добија овим извесну људску патетичност, коју је новији роман тек начео. Селинцеров *Ловац у живљу*, Камијев *Странац* и *Портрети непознати* Натали Сарот по свему судећи обележавају важну етапу у овом правцу развоја најновијег романа.

И тип романа у првом лицу показује склоност и способност за различите трансформације. (Штанцл 1987: 69)

Познато је, наиме, како немачки теоретичар разликује три приповедачке ситуације: *ауторијалну*, *у првом лицу* и *персоналну*. За разлику од ауторијалне приповедачке ситуације, која се огледа у „присуству једног личног приповедача који се оглашава мешајући се у приповедање и коментаришући га”, као и од персоналне, у којој се „приповедач не меша у причу” и „неприметан је иза ликова у роману толико да читалац више није свестан његовог присуства” – приповедачка ситуација у првом лицу, пре свега, подразумева да „приповедач припада свету ликова романа”. Било да је сам доживео догађај о ком приповеда, учествовао у њему или га је само посматрао или о њему сазнао посредно од учесника – у таквој приповедачкој ситуацији преовлађује „приповедање-извештај, којем је подређен сценски приказ” (Штанцл 1987: 30–33). Познато је, такође, на шта Штанцл изричито указује – како је роман у првом лицу „врло флексибилан тип романа”, те је „током његовог развоја, од *Лазариља са Тормеса*, преко *Стерновог Тристрама Шендија*, до *Портрета непознати* Натали Сарот, створено богато мноштво разноликих облика” и „његове богате и разнолике приказивачке могућности” још нису исцрпљене (Штанцл 1987: 48–49).

Аргументујући разлоге за нову типологију коју даје, Штанцл подсећа на то како су други теоретичари посматрали исти проблем, те издваја становишта Волфганга Кајзера, Вејна Бута и Кете Хамбургер. Указује на Кајзерово схватање (у: „*Wer erzählt den Roman?*”<sup>189</sup>) како су „сродности између романа у првом лицу, које се заснивају на присуству личног приповедача, важније него разлике између ових приповедних ситуација” и на гледиште Вејна Бута из *Реторике њрозе* којим он „пориче сваку корисност разликовања измеђи романа у првом и романа у трећем лицу” те дефинише искључиво „драматизованог и недраматизованог приповедача”, „посматрача и приповедача-протагонисту”, „непоузданог и имплицитног аутора” – односно „начине појављивања приповедача који су заједнички и једном и другом типу романа”. На основу тога, по Штанцловом мишљењу, „није могуће исцрпно описати посебности приповедачке ситуације у првом лицу, јер се они односе на оно што је заједничко аукторијалном приповедачу и приповедачу у првом лицу”. Коначно, ту је и гледиште Кете Хамбургер, која у *Logici književnosti*, постављајући граничну црту између романа у првом лицу и романа у трећем лицу, сматра да та граница „не раздваја само роман у трећем од романа у првом лицу, већ – у исти мах – и ‘миметички’ или ‘фикционални’ књижевни род од ‘лирског’ или ‘егзистенцијалног’“ (Штанцл 1987: 52–53). Сумирајући да се, према становишту К. Хамбургер, роман у трећем и роман у првом лицу налазе „у сасвим различитим онтолошким подручјима књижевности, из чега се изводе далекосежни закључци о њиховим могућим исказним модалитетима, оријентацији читаоца, функцији епског претерита итд.”, Ф. Штанцл напомиње да су резултати до којих је К. Хамбургер дошла, и поред „заводљиве интелектуалности и узбудљиве оригиналности”, ипак „у погледу практичне примене у интерпретацији” „проблематични”.

И управо у својој типологији Ф. Штанцл налази могућност практичне примене у интерпретацији. За нас је од нарочитог значаја његова констатација, чије је, очигледно порекло емпиријско, као резултат проистекао из интерпретацијског истраживања: „Сами писци као да мање сумњају у делотворност разликовања између приповедачког обликовања грађе у трећем односно у првом лицу него неки теоретичари романа” (Штанцл 1987: 53–54). Као

---

<sup>189</sup> У: Wolfgang Kayser, *Deutsch-unterricht für Ausländer VII* (1957), стр. 167.

потврду својој тврдњи, теоретичар наводи примере писаца који су, прерађујући своје романи, изменили приповедачку ситуацију (Готфрид Келер у *Зеленом Хајнриху* или Текери у *Барију Лингону*): да је у питању била само „нека спољашња карактеристика начина приповедања, ови писци му не би посветили толико времена и размишљања”. „Ништа мање информативан пандан овом колебању представља одлучност с којом су се романисти с обзиром на одабрану тему одлучивали за једну од тих двеју форми” – истиче Ф. Штанцл. За пример узима Данијела Дефоа, који „све своје јунаке препушта форми првог лица, и Хенрија Џејмса, „који, пошто је темељно проверио да ли би форма првог лица одговарала откривању мисли и осећања Ламберта Стретера у *Амбасагорима*, одбацује ову форму због својствене јој ‘terrible fluidity of self-revelation’<sup>190</sup>“. Поводом тога цитира Џејмсово одређење приповедања у првом лицу из *Уметности романа* као „најдубљи повор романсе”, као и то да је „у дужој ствари прво лице форма осуђена на расплутост” (55).

Управо поменути указивања на значај ауторовог опредељивања за одређену приповедачку перспективу у обликовању романа, на коју је својом типологијом скренуо пажњу Ф. Штанцл, применљива су у разматрању Чолановићевог приповедачког поступка у роману *Леви глан, десни глан* – и то не само у односу на претходна дела која су са њим у тематско-мотивској вези. Ваља се, на пример, подсетити на то какву улогу у структури романа *Телохранишељ* има опредељење писца за приповедање и у првом и у трећем лицу. Или, како су позициониране и измешане приповедачке перспективе у *Пустоловини по мери*: нараторово приповедање у трећем лицу, епистоларно прво лице ликова и метафикционално, фрагментизовано приповедање првог лица приповедача-писца. У поређењу са приповеткама и романима који ће уследити, изразито је у Чолановићевој прози уочљива доследна разноликост употребе „приповедачке ситуације у првом лицу”, као што је и евидентно само експериментисање у дијегетичком простору односа аутор (подразумевани писац, „имплицитни аутор”), наратор и читалац.

Осим тога, тематизовање образовно-сазнајне потраге за идентитетом заузима повлашћено место у Чолановићевом прозном опусу, попут „архетипског

---

<sup>190</sup> „ужасна флуидност самопоуздања” (прев. Ј. Ж)

обрасца” о ком говори М. Херман Секулић поводом романа Сола Белоуа. Иако се и у приповеткама писац у већој или мањој мери дотицао теме идентитета (на пример, на један начин у причи „Чудо се дешава у мраку”, на други у „Мору података”), најочигледнији примери за то су романи *Друџа љоловина неба* и *Леви длан, десни длан*, а у извесном смислу и *Лавовски гео ничеџа*. Ако смо у приповеци „Чудо се дешава у мраку” имали идентификовање јунака у односу на религијско осећање и индивидуалну проблематизацију вере у Бога, а у „Мору података”, преко породичне и националну идентификацију – у поменутих романима на снази је својеврсна потрага за сопственим идентитетом. Данко Секулић, тако, разоткрива самозаблуде о сопственом бићу и духовно узраста, а роман је тако обликован да његова, средишња прича, представља исповест (аутодијегетички наратор истиче како је то о чему прича *мање-више* „садржај дневника”) – у целисти исказану као гласни монолог, током којег се приповедачка ситуација првог лица тек повремено прекида обраћањем присутном наратору. Говорећи о том роману, нагласили смо и функцију оквирне приче, која је, опет, по својој природи по правилу у првом лицу, али тако да „сведочи” о трећем лицу, чије је пак прво лице примарни дијегетички простор романа. Јасно је, дакле, да је у том роману изабрана оквирна прича двоструко функционална: као епилошки коментар, али, посредством јунакиње чија је улога истовремено и нараторска и нараторска, и као елемент структуре који битно одређује иронијску дистанцу и хуморни тон исповести главног јунака. У роману *Леви длан, десни длан*, међутим, једини је приповедач његов главни јунак, истовремено и субјекат и објекат приповедања. „Убрзање историје добило је сликовиту потврду и у животопису Наума Наума” (107) – приповеда аутодијегетички наратор о себи некадашњем као о трећем лицу. Дакле, писац ту није прибегао већ опробаном решењу, те се наше истраживање усмерава у правцу откривања функционалности таквог одређења и његових укупних естетских исхода.

Иако невеликог обима, роман *Леви длан, десни длан*<sup>191</sup> компонован је тако да садржи девет насловљених поглавља: „Volte face”, „Можда сам се окумио са мишевима”, „Новчић са Тиберијевим ликом”, „Најбоље или најгоре друштво”, „Растројавајућа гомила описних придева”, „Међе које, мокрећи, картографишу

---

<sup>191</sup> Воја Чолановић, *Леви длан, десни длан*, Матица српска, Нови Сад, 1981, 164 стране.



цукци”, „Шта заслужује сужањ који умире природном смрћу” и „Ictus electricus”. Као што се да приметити – прво и последње поглавље носе наслов на страном језику: *Volte face*, односно *вољѿфас*, француски је израз пореклом из латинског језика, чије је основно значење у војној терминологији *нагла промена мишљења*: „*voj. poluokret, poluobrt; nagla promena mišljenja; napraviti voltfas iznenada se okrenuti i isprсити pred neprijatelja koji te goni; fig. naglo promeniti mišljenje*” (Vuјakliја 1980: 156); *Ictus electricus* је медицински термин, који у преводу са латинског језика значи *електрични удар*: њиме се именује озледа настала услед дејства техничког електрицитета, када се тело укључи у ток електричне струје и када струја прође кроз њега. Док је други функционалан само у једној области, и нема фигуративно значење, први је полифункционалан и, осим у војној терминологији, употребљава се и у сфери политике, дипломатије, пословања уопште (економије), те има и фигуративно значење.

У Чолановићевом роману употреба израза *вољѿфас* мотивисана је на плану радње тако што означава обрт, преокрет у пољу деловања ликова, и то као, дословце, „нагла промена мишљења”. У композицији романа, свет приче простире се између двају обрта, тиме образујући својеврсни прстен. У складу са склоношћу писца да приповедање обликује *in medias res*, роман започиње ситуацијом која представља преокрет у односу на ону која јој је претходила (о њој сазнајемо посредством аналепсе) и тиче се деловања лагерфирера, који логорског радника Наума Наума, са места магационера премешта на „градилиште за једног човека” и налаже му немогући задатак изградње пута од једне логорске бараке до друге. „Тај *volte face* ме је буквално срубио”, изговара јунак на почетку своје исповести.

Други *volte face* одређује деловање јунака на крају романа, када после неочекиваног хуманог геста једног од Немаца, драматично долази до преокрета – његову самоубилачку намеру смењује жеља да убије лагерфирера. Дакле, у завршници романа *volte face* поприма и дословно значење фразе из војне терминологије *направити вољѿфас*: обрт у догађајима доводи до преокрета у понашању Чолановићевог јунака, поставља га у физички активну позицију, у којој ће се он *изненада окренути и испрсити пред непријатељем*.

У одломцима који следе приказана је јунакова реакција на милосрдни гест Хамбуржанина Шефера, који му је неприметно у снег бацио замотуљак сендвича,

и преокрет у његовом мишљењу, осећању и опажању и, коначно, у односу према себи и свету који га окружује:

Стрпао сам пакетић (заједно са гвожђем) у цеп, и осетио како ми сузе теку низ здраве образе; нису се котрљале, већ су цуриле, као у људи којима су извадили сузне кесице. И не сања од чега ме је одвратио, грцао сам без гласа. И не сања! (На овој кугли, где неспоразуми изгледају као правило којем нећете избећи, а разумевање изузетак... Пророк је, дакле, лагао. Рис *може* променити шаре своје.) Да је то учинио ма ко други а не Немац, ја бих, сасвим сигурно, спровео у дело оно што бејаш одлучио тога праскозорја. Нисам мислио да их треба кривити за све, за сифилис, земљотрес или најезду скакаваца, али спасти ме је могао само разлог који би стигао са њихове стране. Из соја који нема речи за *зашто* и *зашто*. [...]

Какав *volte face*?!

Прионувши поново на посао, зачуо сам у глави грамофон са трубом Љубе Кифле, и најсетнију песму свог предшколског доба, *Колетисан*. Мало је недостајало па да викнем од среће због неочекиваног открића да назив те мелодијике није бесмислен, као што сам дотле уображавао: крунећи се пребрзо, попут свега осталог умојим мислима и осећањима, и он је, посувраћен, разголитио своје саставнице: *к'о-леџи-сан*. Са мном су се дешавале, у сваком случају, крупне ствари. Преокрет су означиле и извесне промене у мом опажању. Виреће кровове пољске и српске бараке, с ону страну хрпта, доживео сам први пут као нешто што има запремину, што је збиља тродимензионално. [...] Догодило се нешто и са мојим чулом за време. Науштрб онога што је прохујало, и онога што ће тек доједрити, садашњост је стала да се надима, и да, усклобучена, испуњава све око мене и у мени. Оно што сам дотле знао, сада сам, изгледа, разумео. Избегавши готово неизбежно самоуништење, схватио сам да постоји време умирања прикладније од сваког другог времена, и начин умирања бољи од било ког другог. А ако постоји такво једно време, и ако постоји такав један начин, рекао сам себи, онда то долази, ваљда, отуда што и сам живот има некакво устројство, некакав дубљи смисао.

Моју трећу жену, која ће ретко проћи поред апотеке а да у њој нешто не купи ошамутио је у највећој мери потоњи део ове исповести. Под његовим дејством, покушала је чак да напише песму. Без успеха. Песма се не може

написати, тешио сам је. Она мора да се прави, као камен у жучи, само у супротном смеру.

Убрзо по Шеферовом проласку постао сам свестан чињенице да је сила уништења којом је ваљало упокојити Наума Наума, у мени и даље боравила; сад сам, наиме, био спреман да убијем не себе, него свог мучитеља; на исти начин, чекићем у слепо око. (154–156)

У прстен који заокружују та два обрта смештена је исповест главног јунака Наума Наума. Међутим, писац се није определио да и последње поглавље наслови као прво и тиме је, очигледно, избегао сувишну предвидљивост. Уместо тога, *ictus electricus*, појава коју познајемо из ранијих Чолановићевих дела као реакцију јунака на ситуацију животне угрожености – и која се, попут волтфаса, у роману јавља и на почетку и на крају – садржана је у наслову последњег поглавља. И волтфас и електрични удар, дакле, паралелно постоје и у заплету и у расплету романа, чиме је остварена композициона и семантичка двострукост: као што волтфас на крају означава ослобађајуће деловање јунака, тако и електрични удар – на почетку само јунакова инстинктивна реакција на животну угроженост којој је изложен – на крају романа, у његовој свести, постаје узрок смрти његовог мучитеља.

Но, поврх тога, чини нам се да израз *volte face* има још једно значење – које је дубоко повезано са поетиком прозе Воје Чолановића, а до ког је могуће доћи на основу претходних истраживања током којих смо утврдили не само да је свако пишчево поетичко опредељење дубоко повезано са конкретним решењима у приповедном тексту него и да се на ту чињеницу мање или више посредно и истовремено указује. С обзиром на то да се Чолановић свакако сврстава у поетички самосвесне ауторе, као одраз такве самосвести можемо да тумачимо и прве реченице поглавља „*Volte face*”, односно сам почетак романа:

Вас не занима хемијска формула јабуке. Ви у њу хоћете да загризете.

Е, па, добро.

У уторак, 23. новембра 1943, лагерфирер Винфрид Шулц је, пролазећи око подне поред мог прозора, застао на часак, и наредио равнодушним гласом да му одмах донесем једну исправну светиљку за његову собу. (Чолановић 1981: 5)

Ако пажљиво осмотримо четири почетне реченице романа, приметимо, разуме се и оне које су написане у форми обраћања. Такав поступак, усмерен на изазивање ефекта „стварности” и „истинитости”, али и директности која читаоцу олакшава „ураћање у текст” – успешно је опробан у многим књижевним делима, а налазимо га и у дотадашњем Чолановићевом опусу (на пример, у приповеткама „Бријање”, „Ерос и Танатос” и др.) Будући да је сасвим јасно како је роман могао да почне само од четврте реченице (*У ушторак...*), треба се запитати о томе каква је функција реченица које јој претходе, односно од каквог је то значаја за роман у целини. Шта оне говоре, на шта упућују и, коначно, коме су намењене? Јасно је, на први поглед, како се њима најављује одређена врста уступка: пошто вас не интересује апстракција, заправо каже наратор, и пошто хоћете нешто животноискуствено, емпиријско, ја на то пристајем и ја ћу вам то и пружити. Реченица која потом следи управо то и нуди: она је школски пример сложене реченице у којој, осим субјекта и предиката, постоје прилошке одредбе за време, место и начин радње, и као таква, поново школски, илуструје наратију својствену реалистичком прозном дискурсу.

Дакле, сасвим обрнуто у односу на поступак у *Телохранишељу* или у *Пустоловини по мери*. Када каже *Вас не занима хемијска формула јабуке. Ви у њу хоћете да зајризете*. – да ли се писац обраћа претпостављеним читаоцима или критичарима? Имајући у виду чињеницу да писац није подлегао искушењу које је, за претходну деценију и по, представљала снажна струја тзв. „стварносне (критичке) прозе” или „прозе новог стила”, а с обзиром на карактер критичких тумачења претходна два романа – можемо се запитати да нису те две уводне реченице управо, и понајвише, упућене критичарима. А онда, можемо се даље запитати, шта нам оне, у ствари, сугеришу или најављују? Да ли је писац, после десет година необјављивања, пристао на данак актуелном захтеву реалистичког прозног дискурса, и одговорио захватањем у ратно, логорско искуство и романескним казивањем које ће бити далеко комуникативније него у претходна два романа? На основу већ утврђене правилности с којом је писац у ранијој својој прози мање или више директно алудирао на одређене ставове и судове појединих критичара – могуће је да не само почетне реченице него и роман у целини посматрати и у светлу тако постављене проблемске ситуације.

На први поглед, на постављено питање могло би се одговорити потврдно: *Леви глан, десни глан* заиста се разликује од претходна два романа и сличнији је првом Чолановићевом роману, *Другој половини неба* – и то како по фабули и по природи главног јунака, тако и по наративном поступку, с том разликом што у њему изостаје оквирна прича. Прикључује се корпусу српске прозе који транспонује егзистенцијално искуство појединца у рату, посебно дела са темом логорског страдања. Тзв. логорска књижевност у оквиру послератне српске књижевности заступљена је ретким, али индикативним и важним делима: од романа *Довиђења у октобру* (1947) Ота Бихаљи Мерица, *Човека нису убили* (1954) Ивана Ивањија, преко драме *Небески одрег* (1956) Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, до *Употребе човека* (1976) Александра Тишме и *Гробнице за Бориса Давидовича* (1976) Данила Киша<sup>192</sup>. Реч је, дакле, о писцима јеврејског порекла и о тематизацији, углавном, страдања у Другом светском рату у нацистичким логорима или у совјетским гулазима (Киш). Претежно заснована на стварном (и личном) искуству, та проза има и (ауто)биографски, историографски и документаристички карактер. По природи ствари, одликује је висок степен заступљености етичких и филозофских питања.

На другој страни, крајем шездесетих и током седамдесетих година доминира и проза коју одликује „приповедачка ситуација у првом лицу”, остварена, понајвише, у делима писаца тзв. „стварносне (критичке) прозе” [парадигматични примери: *Како су цветале ђикве* (1968) и *Петријин венац* (1975) Драгослава Михаиловића].

У светлу уводних реченица, роман *Леви глан, десни глан*, чији аутодијегетички наратор евоцира сопствено логорско искуство, може се, са великом сигурношћу повезати не толико са тадашњим књижевним контекстом – колико са ауторовом реакцијом, или одговором на њега. Наиме, Чолановић тек тада, скоро четири деценије касније, транспонује у фикцију важан део свог животног искуства. Разуме се, служећи се мимикријом аутобиографских чињеница. Међутим, тај одговор, односно роман у целини, иако се испрва може учинити, ипак не припада поменутиим стваралачким моделима него представља

---

<sup>192</sup> Опширније у: Предраг Палавистра, *Јеврејски писци у српској књижевности*, Београд, 1998.

доследни наставак поетичке линије назначене већ у првом роману *Друџа љоловина неба*.

Иако ниједан од критичара није то поменуо, роман *Леви глан, десни глан* – не само да тематизује ратно и логорско искуство – већ представља, заправо, *bildungs* роман, роман о сазревању, образовању личности и – попут романа *Друџа љоловина неба* – за протагонисту има хиперсензибилног јунака, чија је природа уметничка. Захваљујући оквирној причи, читалац првог романа се већ на почетку уверава у то да је главни јунак уметник, сликар који ће испричати причу о себи. У роману *Леви глан, десни глан*, међутим, читалац то може тек да наслути, и да закључи према доследно распоређеним елементима који на ту чињеницу упућују читавим током романа. Наиме, Наум Наум у радни логор, попут јунака из приповетке „Бријање”, долази са „пола тучета књига”, а на предмет свог мукотрпног рада, коме се посвећује с преданошћу ствараоца, гледа као на уметничко дело. У трећем поглављу, „Новчић са Тиберијевим ликом”, тако, приповедачко „ја”, с позиције временске дистанце говори о доживљајном „ја”: „О мени с краја новембра 1943. морао је бар делимично говорити и начин на који сам калдрмисао пут за Винфрида Шульца и куварицу Урсулу” (40). Потом подсећа како је у описивању првог дана на кажњеничком послу своје понашање упоредио са „понашањем надахнутог уметника” уз коментар како воли да верује да у томе није претерао, да би онда прешао на описивање другог дана, за који би то „још више важило”:

За тренутак бејаш истиснуо из свести и лагерфирера и бесмислени рок од шест дана. Постојао је само друм у настајању, започето дело. Био сам тајни сведок чудесног преображаја. Јер се, пред мојим духовним оком, лишће прометало у гусенице, трава у краве, млеко у одојчад, тела у црве, земља у цвеће, семење у птице, бескрајне количине енергије – у лавиринте мозга што се преливају у свим дугиним бојама. Тај исказ, наравно, морате примити на голу реч. Нема начина да вам докажем да сам се на том понижавајућем послу доиста осећао као уметник. Себе пак не треба да убеђујем. Имам поуздан знак: шок препознавања. Под изненадним унутрашњим блеском, ту преобузетост градњом препознао сам као нешто што одлично испуњава извесне празнине у мом властитом искуству (41).

С тим у вези, веома је значајно оно што стоји у седмом поглављу, са насловом „Невидљиво мастило стварности”, где се описују догађаји од 26. новембра 1943, и Наумов рад на „градилишту за једног човека”:

Али, ја имам прибежиште над прибежиштима. над којим, што да се заваравамо, бди светац-заштитник Изгубљених Ствари и Безнадежних Случајева.

Пожурио сам на калдрму и почео да је ослобађам снежног покривача, дишући узбуђено, као на свечаности откривања споменика. (Нисам марио што је ваљало радити без рукавица; ионако ми нису биле од богзна какве користи јер би се брзо промочиле.) Оно што је стало да се помаља испод разгнута пршића, овог пута није личило ни на шта: стинута у најобичнији шегртски оглед, деловало је тужно и убого, без душе, чак; и, далеко од сваког уметничког натукнућа: *sans coeur, sans sympathie, sans vie, enfin, un esprit de la mort sans l'espoir de la Résurrection*, како би рекао један Богдан Поповић. То је било прво разочарање. (109)

Према томе, у цитираном одломку, осим јунакове преданости самопрокламованом уметничком делу у настајању, уочавамо и његово познавање књижевности, али и (ауто)иронијски коментар на судове и запажања критичара, и иначе својствен Чолановићевој прози.

Природа главног јунака је интровертна, сензитивна и меланхолична, а првобитна његова реакција на зло које га животом угрожава – аутодеструктивна. Тренуци у којима се његов дух спасава, иако му је тело изложено нељудским напорима – јесу у они у којима, иако по директиви, ипак сам ствара и обликује. Размишљајући о томе како је усамљеност, можда и због тога што је његова мајка умрла рађајући га, његово „природно стање”, пита се:

Да ли сам због тога тако рано развио свест о себи као јединственом, непоноивљивом примерку на планети, да ли сам само због тога зазирао од строја и гунгуле, од људског мравињака? Калдрмисао сам са надахнућем. (45)

Најзад, из коментара приповедног „ја” на оно што припада искуству доживљајног „ја” – дакле са временске дистанце, може се сазнати како он са

својом женом, која о његовом логорском искуству пожели да напише песму, у једном тренутку разговара о писању, те јој објашњава: „Песма се не може написати, тешио сам је. Она мора да се прави, као камен у жучи, само у супротном смеру” (156).

Много више, разуме се, може се о његовом уметничком карактеру сазнати из његових мисли, сновиђења, привиђења и жеља, а не само из описивања конкретних акција и реакција. Да је писац свесно то питање оставио отвореним, говори и чињеница да је (готово) све јунаке, у ранијој, као и у каснијој, својој прози Чолановић одредио и прецизним навођењем њихове професије. У овом роману, приповедачко „ја” тај податак не експлицира, али читалац о томе имплицитно сазнаје.

Као што је у првом Чолановићевом роману сазревање јунака временски омеђено неколиким ратним месецима, тако је у овом роману сведено на кратак период од само четири дана. Дакле, иако из података које прецизно наводи сазнајемо да је у логору боравио још од августа – наратор своју повест концентрише на тзв. „кризне тренутке”, и приповеда држећи се хронологије догађаја. У форми исповести главног јунака, уз одмерено коришћење анахроније, линеарно се испреда прича о његовом трауматичном искуству у радном логору, у Хомољским планинама, од 23. до 27. новембра 1943. године. Изостала је оквирна прича, али се, са аспекта Штанцлове типологије, може утврдити како је такво опредељење писца не само оправдано него и високофункционално у идејно-семантичком слоју романа. Наиме, циљ приповедања у првом лицу „није да исприповеданом збивању просто да привид историчности, већ да приказану стварност представи као садржај свести, као мисао, пројекцију или нагађање приповедача у првом лицу” (Штанцл 1987: 57).

Оквирна прича у роману *Друџа њоловина неба* је, како је показано, полифункционална – осим што, према захтеву критике М. Радуловића, на пример, казује *коме, када, и зашто*, јунак излаже своју повест. Такав поступак оправдано изостаје у роману *Леви глан, десни глан*. Не треба заборавити – главно питање које мучи протагонисту романа гласи – *Ко сам ја?* Његова повест, исприповедана у првом лицу – из позиције дуге временске дистанце у односу на исприповедано време – успева да постигне ефекат узбудљивог ишчекивања, интензивирајући



непрестано читаочев мисаони (и емоционални) потенцијал. Читалац, наиме, такође треба да открије ко је главни јунак, или да се бар о томе запита. „Приповедачка ситуација у првом лицу [...] не верификује објекатску егзистенцију света о којем извештава приповедач, већ његову субјективност, његову реалност као садржаја свести овог првог лица или, још пре, његову реалност као неразлучне мешавине објективног, предметног спољашњег света и субјективног, унутрашњег света идеја” (Штанцл 1987: 57). Према томе, како истиче Штанцл, „приповедачка ситуација у првом лицу је сложенија, јер аутора везује за становиште и доживљајну перспективу лика у првом лицу”. А тамо где су приповедачи 18. и 19. века видели „непотребно ограничавање своје слободе у стварању фиктивног света, модерни писац, који лични и интимни поглед на свет претпоставља панорамском погледу на обиље појава, налази непроцењиву предност” (Штанцл 1987: 58). Сходно томе, може се са сигурношћу утврдити да „епско” захватање и није била намера аутора овог романа, те се критичка опсервација М. Радуловића о тој теми чини излишном.

Са полазиштем у појединачном, субјективном искуству, али и свести о том истом искуству – с два краја егзистенције главног јунака, младалачке, а потом и зреле самоспознаје – концентрисаним у једном лику, дакле, роман у свом идејно-семантичком слоју експлицира базичну тврдњу, која се може схватити и као крајњи исход свеколиког, универзалног људског искуства:

Цвеће није тражило да буде цвеће, а ни ја нисам тражио да будем ја.

Кад би то била једина савршена чињеница, где би нам био крај. Истина (која још крвари од тајанства) јесте, нажалост, и то да никада нећемо сазнати ко смо (40).

За четири дана логорског искуства – двадесетогодишњи осетљиви младић, градско дете (Београђанин), сазрева тако што се у њему буди и ојачава виталистички нагон – инстинкт ероса превладава нагон танатоса. По томе су подударни Чолановићеви јунаци Данко Секулић и Наум Наум, с том разликом што потоњи до суицидалних мисли долази у ситуацији животне угрожености. У Данку Секулићу животни нагон пропламсава у смртној опасности; у Науму – нагон смрти долази као реакција на понижење којем је изложен и као израз

немоћи да му се супротстави, а животни нагон у њему провоцира хумани гест једног Немца.

Између многих ликова, вешто оцртаних у неколико потеза, карактеристичним детаљем и репликом, издваја се лик Хамбуржанина Херберта Шефера:

(Судећи према начину на који је био одевен, није одавао ни војника ни цивила; на глави је имао платнени афрички качкет, место копорана носио је преширок смучарски пуловер, његове чакшире нису подсећале ни на шта што би могао скројити Вермахт, а ходао је у каљачама навученим на обичне собне ципеле. Говоркало се да је овај Немац, кад су га позвали у војску и обукли у униформу, добио копривњачу по читавом телу. Скинули су га у пиџаму, и осип је ишчезао. Мислили су да је забушант, па су му опет навукли војничко одело, а кожа му је поново букнула. Тако је Херберт Шефер дошао до невероватне повластице да се облачи како хоће.) (71–72)

Као и обично у Чолановићевој прози, дигресије обележене заградом носе важан садржај. Негде на половини романа први пут се јавља опис Шефера, другог човека логора, да би му се наратор вратио тек на крају, када његов гест узрокује волтфас у деловању јунака. „Рис *може* променити шаре своје” – узвикује он, озарен одговором на питање које га, можда и највише од свих, прогања у његовој патњи, одишући антрополошким оптимизмом који се рађа у његовој измученој свести. Лик Немца алергичног на униформу тако сведочи о постојање добра, које не трпи униформу зла; добро није униформно, али то није ни зло.

Кључна питања која јунак себи поставља крећу се у два правца: питања разлога суровог кажњавања и питања о сопственом идентитету. Међутим, та два питања се, на самом почетку и укрштају, на хуморно-ироничан начин, иначе својствен Чолановићу:

Можда је вођа логора стао да ме мрцвари уобразившу да сам Јеврејин. У ствари, на Јеврејина сам личио само кад бих се нашао поред Бате Кондића (што је важило и за овога, наравно) – он је имао црну коврцаву косу, а ја кукасти нос, и Шулц нас је морао видети заједно бар два или три пута. (26)

Но, то почетно питање пример је за преплитање наоко наивне (младачке) са озбиљном перспективом, и за иронију. Али, критички моменти процеса његовог брзог, по невољи, сазревања повезани су са дубоким промишљањем суштинских, граничних питања људске егзистенције. Мучећи се откривањем разлога, Наум Наум себи поставља питања о односу добра и зла, храбрости и кукавичлука, истине и лажи. Његово „откровење” да „Рис *може* променити шаре своје” интертекстуално је и идејно-семантички повезано са библијским цитатом који гласи: „Може ли Етиопљанин промијенити кожу своју или рис шаре своје? Можете ли ви чинити добро научивши се чинити зло? питао је негда пророк Божји народ Израилски пред пропаст (Јер. 13, 23). „Припадам нараштају који добија, некако, у исто време, десето одликовање и први срчани удар, и данас, рецимо, знам шта је шта и ко је ко. Али, те мразне ратне ноћи цвокотао сам у слутњи да се добро и зло, настањени у овом или оном срцу, никада не мешају. Да је свако од нас морао изабрати по једног пророка, мој би зацело био Јеремија” (87) – исповеда наратор пре но што ће навести библијски цитат, а тиме се, смисаоно, читалац уводи у перипетију којом ће се, како смо показали, проблематизовати кључно етичко питање у роману.

Јер, питање *Ко сам ја?* – заправо подразумева и ту врсту бинарних одређења. У том светлу треба посматрати и сукобе у роману. Драмска напетост остварена је готово на шекспировски начин, употребом троструког сукоба: агон постоји између Наума Наума и управника логора, његовог мучитеља, али га снагом превазилази унутарњи сукоб јунака, који ће се, симптоматично, прелити у сукоб са другим логорашем, чиме се постиже дубља димензија његовог лика. Увођењем лика „лажног медика” Бате Кондића, јунаковог школског друга, образованог и имућног, али спремног на све врсте акција и компромиса који ће му живот учинити и лакшим и лепшим – у антагонистичку позицију наспрам главног јунака – контуре његовог лика постају уверљивије, а смисао целе повести јаснији и идејно утемељенији. Наиме, Кондић однекуд добављеним скупим цигаретама, пићем и другим потрештинама подмићује логорске стражаре и управу и, представљајући се као лекар, успева да избегне строги режим и тежак рад у каменолому. Њему су посвећене свега две сцене у роману: у првој, он, неискрено, обећава да ће се заложити за свога друга, и ту до изражаја долази његово

самозадовољно разметање; у другој – долази до туче. Приповедни поступак је у другој сцени такав да се задржава на спољашњем опису самог догађаја, без улажења у разоткривање правих мотива за – наизглед – екцесни, наоко и вршњачки обрачун двојице преуморних и исцрпљених логораша, којем се наводно чуди и сам наратор. Међутим, ако се задржимо на насловима књига које он опажа у соби „лажног медицинара”, и мотиви сукоба, прве туче у животу главног јунака, постају јаснији.

Тако, пошто је свратио у бараку свог школског друга, Наум му приповеда о томе шта му се догађа, али овај то слуша одсутно, уз повремено „тс-тс-тс”, уз коментар како би, да је имао времена, свратио са цигарама за Шульца – да би коначно прилегао на гвоздени кревет и заспао. Наум очима потражи књигу раније уочену да је његов друг чита – *Генеалогију морала* – и, уместо ње, угледа *Подруме Ватикана*. Медицинарево понашање при том сусрету и атмосфера која се у тој бараци битно разликује од оне из које он долази (топло је, крчка се пасуљ на пећи) – у гладном и смртно уморном Науму Науму буди импулс дотад њему потпуно стран. Њихово гуркање прераста у праву тучу, а прекида је улазак жене која ће закувати пасуљ. „Мада сам у обрачуну извукао дебљи крај (усна ми је била расечена), имао сам осећање да је Бата Кондић, у моралном погледу, остао са обема плећкама на поду” (82) – закључује Наум. Када га касније добри сапатник из његове бараке Хрививоје Облак упита зашто су се потукли, он ће само слегнути раменима, али ће размишљати на следећи начин:

Ако сам ја, уопште, и био тај који је изазвао тучу, зашто сам то учинио? Зато што ме је Бата Кондић понизио као госта кад је легао да преда мном спава? Што је ситним поклонима поткупљивао све у логору, од Ладичека до куварице? Или, можда, што ја нисам био у прилици да то исто радим? Можда сам насрнуо на њега место на Винфрида Шульца? Или сам хтео да га казним што је испољио равнодушност према ономе што ми се догодило у Броју 5010? Најзад, можда сам тучу изазвао просто зато што сам му завидео на грађанском пореклу, па и на оној некретнини у Улици др Кестера? Чињеница је да сам, нешто касније, мислећи на Кондићевог оца, рекао баракеру Облаку: „Кад су извесног Београђанина, на јавном месту, запитали како је успео да за кратко време сазида

четворспратницу, знаш ли шта је одговорио? Одговорио је, па ето, врло лако – јер се на једног паметног Југословена рађа милион будала.” (83)

Но, као и у дотадашњој прози, Чолановићево навођење наслова има сасвим одређену семантичку вредност. За читаоца који не зна о чему је реч, и семантика самих насловних синтагми може бити од значаја за наслућивање правог разлога поменутог сукоба: свакако ће регистровати да се „морал” замењује „подрумом”, те карактеризација лика функционише чак и на том нивоу. (То свакако није спорадичан маневар писца: препознајемо га и у осталим делима.) Али, читаоцу коме су познати Ничеов полемички спис и Жидов роман – садржај и идеје који их карактеришу пружају могућност за дубље сагледавање не само описаног сукоба него и романа у целини, посредством уочавања начина на који је са тим делима, интертекстуално, метатекстуално, повезан. У првом реду, ту је Ничеово преиспитивање феномена добра и зла, казне, моралне кривице и (нечисте) савести, а онда и Жидова сотија, алегоријска сатира о вишим слојевима европског друштва, њиховом лицемерју и малограђанштини, односно Жидова филозофска идеја о безразложном чину (*acte gratuit*).

У „Предговору” свом полемичком спису *Генеалоија морала* (1887), који се надовезује на *Тако је говорио Заратустра* и *С оне стране добра и зла* – у разматрању питања морала, превасходно појмова добра и зла – на самом почетку, Ниче разматра питање могућности самоспознаје:

Mi smo nepoznati sebi samima, mi – saznavajući; za to postoji dobar razlog. Mi nikada nismo za sobom tragali – pa kako onda da sebe jednog dana i *nađemo*? S pravom je rečeno: „... gdje je vaše blago, ondje će biti i srce vaše.”<sup>193</sup> A *naše* blago je tamo gde su košnice našeg saznanja. Ove košnice su ono čemu jednako hitamo, poput pravih krilatih stvorenja i sakupljača duhovnog meda; ima samo jedna stvar o kojoj se zbilja svesrdno brinemo – nešto „doneti kući”. A što se tiče ostalog života, takozvanih „doživljaja” – ko od nas ima dovoljno ozbiljnosti za njih? Ili dovoljno vremena? U takvim stvarima, bojim se, mi smo uvek bili „duhom odsutni”: ne možemo da im podarimo svoje srce – a ni svoje uvo! Štaviše, kao što se čovek, božanski rasejan i utonuo u sebe, kome je časovnik – označujući podne – svom silinom sa dvanaest

---

<sup>193</sup> Јеванђеље по Матеју, 6:21.

otkucaja zatutnjao u ušima, odjednom budi i pita: „Koliko je to zapravo časova otkucalo?“, isto tako i mi ponekada trljamo *posle* uši i, u čudu i posve zbunjeni, pitamo: „Šta je zapravo to što smo doživeli?“ a takođe: „Ko *sмо* mi zapravo?“ i brojimo, *posle* – kao što rekoh, svih dvanaest treperavih otkucaja časovnika, koji čine naš doživljaj, naš život, naše *biće* – i avaj! grešimo u tom brojanju... Mi neminovno sebi ostajemo strani, mi sebe ne razumemo, mi *moramo* sebe da brkamo s drugima, za nas večno važi tvrdnja: „Svako je najudaljeniji od sebe“ – s obzirom na nas same mi nismo nikakvi „saznavaoci“... (Niče 1986: 7–8)

Та Ничеова запитаност *Ко смо ми заправо?*, дакле, огледа се у питању Чолановићевог јунака *Ко сам ја?* Такође, филозофова тврдња с почетка расправе о томе да смо непознати себи самима, и да за себе саме ми нисмо никакви sazнаваоци, има одјека у роману као јунаково коначно sazнање о томе да никада нећемо сазнати ко смо, те да је реч о епистемолошкој заблуди, како је приказано још у роману *Телохранишћел*. Већ раније је указано на то како Чолановић у својим делима често наговештава она која ће тек уследити. Дакле, питање *Ко сам ја?* јавља се и у претходном роману *Телохранишћел*: у тренутку када његова јунакиња надвладава пријатеља Гаврила, који покушава да је врати мужу и детету, овај „[...] наједаред поприма изглед човека до краја заокупљеног епистемолошки сулудим питањем *Ко сам ја?* Можда, такође, човека спремног да одмах и одговори: *А, ко тио иишћане иосћавља?*“ То питање, и тај одговор, дакле, дословце, налазимо и у роману *Леви глан, десни глан*, али у промењеном контексту и, како смо видели, са другачијим тоном и конотацијама. С том разликом, такође, што је пут долажења до себе јунака романа *Леви глан, десни глани*, у његовој поенти, ипак, упоређен са вајарским послом, у чему препознајемо Микеланђелову аутопоетичку тврдњу:

Зар бих, онда, могао да не уважим тврдњу да се истина открива уклањањем онога што смета светлости да је обасја? Да је посреди нешто слично вајарском послу, где се ствара длетом, дакле, скидањем и одузимањем, а не грађењем. (164)

Интерстекстуално повезивање филозофске студије и романа, разуме се, одвија се и на дубинском идејном плану тако што се, „из воље за sazнањем“,

проблематизује однос добра и зла – на шта такође упућују две почетне реченице романа којима се, посредством симболичке слике потребе да се „загризе јабука”, апострифира таква воља – а онда и сукоб морала господара и морала робова. „Gospodar u očima potčinjenih je zao, a sluga u očima gospodara – prljav, nemaran, rđav” (Marković 1986: 168) стоји између осталог у Ничеовој расправи. Јунак Чолановићевог романа, ни у тренуцима најгорег понижења којима га његов мучитељ излаже, ипак не жели да верује у тотализам зла:

У души сам се, не знам зашто, опирао жељи да вођи логора Број 5010 поистоветим са апостолом убиства и лудила као коначних истина. Можда сам, упркос свему, хтео да верујем да људи, само ако могу слободно да бирају, немају разлога да се опредељују за зло. И да ће, у суштини, тежити добру, тежити да воле и буду вољени, а не да мрзе и да буду предмет мржње. Расположени да се диче својом човечношћу, а не да је се стиде. Најзад, ми смо тесто од којег се снови праве. (131)

Поново се читалац сусреће са Шекспировим цитатом, дакле, већ раније идентификованим као мисао која има повлашћени положај у пољу цитатности Чолановићеве прозе. Нада и поверење у човека, у његову тежњу ка добру, ка човечности – као главно обележје природе Чолановићевог јунака – видели смо, има своју потврду у разрешењу његове егзистенцијалне ситуације, те се и понашање непријатеља и његова сопствена побуна тиме подвлаче, чинећи тако и једну од магистралних идеја романа. Образовно-сазнајна природа романа оваплоћује се у духовном – етичком, хуманистичком – узрастању његовог главног јунака.

Главни јунак романа *Леви глан, десни глан* духовно се спасава и тако што мисли и на прошлост и на будућност. У сећањима на детињство, из предшколског доба – као лајт-мотив јавља се његов доживљај песме чији наслов он памти као једну реч, *Колейисан*: „[...] уметнички доживљај из грамофона са трубом код Љубе Кифле, сина генерала Малетића, а нарочито загонетне песме *Колейисан*, која ме је, колико год да сам је слушао, испуњавала чемером помало неприродним за мој

узраст”<sup>194</sup> (27). Наслов песме *Ко леџи сан*, главни јунак разложиће тек на крају, како смо видели у већ наведеном одломку. Загонетни наслов, тако ће – као и питање *Ко сам ја?* – бити разрешени ненадано, и готово истовремено.

Интертекстуална веза са Жидовим романом успостављена је примарно преко идеје о безразложном чину (*acte gratuit*) – односно деловања његовог јунака Лафкадија: као што Лафкадио, у четвртом делу романа без икаквог конкретног мотива убија (избацује Амадеа из воза, у провалију), тако лагерфирер, без видљивог разлога (и објашњења) кажњава Наума Наума, смртно га угрожавајући. Питање људске природе, односа добра и зла, тако, у Чолановићевом роману, разумљиво, остаје неразрешено. С тим у вези је још једно интертекстуално повезивање: протагониста романа Наум Наум чита *Браћу Карамазове*, што са идејног становишта упућује, такође, на проблематизовање питања о човековој природи, његовој слободној вољи, моралу, о добру и злу. Чолановићев поступак одликује се тиме што се ни у једном тренутку у роману не есејизира о поменутих делима нити се експлицирају њихове главне идеје, већ се на њих упућује само навођењем наслова – док сама романескна прича представља својеврсни полигон за њихово испитивање, за интелектуални, филозофски дијалог. У том контексту треба посматрати сусретање, ипак, хуманистичке вере у човека која превладава у полифонијском, дијалогичном роману Достојевског – са идејама које налазимо у Чолановићевом роману.

Међутим, питање које поставља М. Радловић у критичком приказу Чолановићевог романа о томе зашто то није велики роман, као и одговор да „*velikog romana, izgleda ipak nema bez nove ideje, ili bez originalne individualne egzistencije koja ovaploćuje i novu ideju, ili bez epske sinteze istorijskog iskustva jedne zajednice*” (Radulović 1984: 164) – оставићемо по страни, као анахроно, и излишно, али са становишта традиције сасвим одбрањиво. То, дакле, што Чолановићев јунак на крају одлази у партизане – није примарна идеја романа, као што ни његово лично искуство и индивидуалну побуну писац, свесно, не укључује у

---

<sup>194</sup> На том месту можемо да препознамо аутореференцијални дискурс повезан са детаљем из личног искуства, о коме ће писац говорити тек 2012. године, у поглављу „Искоса, ка усамљеничком послу” из дела „Аутобиографија” књиге *Воја Чолановић*: „[...] Случај бесмисленог слепљивања, толико чест у времену кратких панталона. Тек у зрелим годинама, примерице, синило ми је да је *Колеписан*, песма коју је доктор Хмељњицки опседнуто певушио, у ствари – *Ко леџи сан?*) (Чолановић 2012: 22)



„епску синтезу” и тзв. велики наратив, у који сумња постмодернистичка књижевност.

А у складу са на почетку поменутиим „архетипским обрасцем” који, као поступак, карактерише подједнако и дело Сола Белоуа и Чолановићеву прозу (поред дела и других писаца) – треба нагласити како је један од таквих образаца садржан и у самом наслову романа: опозицију лево/десно, коју налазимо и у приповеци „Ерос и Танатос” и у роману *Телохранииџель*, препознајемо и овде, али не као пресликано понављање „већ виђеног” него као даљу разраду у карактеризацији лика, у разрешењу његове егзистенцијалне позиције и, коначно, у семантичком тежишту саме романескне приче.

Онеобичавање, уплив фантастичког, у роману је означено ванчулним опажајем, електричним ударом који јунак осети под језиком у ситуацији осећања интензивног страха, познатим одраније из Чолановићеве прозе. У убедљиво оствареној сцени мучитељеве изненадне смрти, у тренутку када нарочито агресивно малтретира своју жртву – тај ванчулни опажај, а не свесна активност његовог носиоца, проузрокује крај њиховог агона, остављајући траг налик струјном удару на телу непријатеља. Сасвим очекивано, онај који ипак верује у превласт добра над злом, не може свесно бити виновник убиства. Чолановићев јунак верује у чуда, а о томе додатно сведочи и његова, детиње наивна, заинтригираност интерним митом логораша о томе како у лагерфиреровој бараци постоји и кактус који зна да рачуна до двадесет.

Језички израз романа *Леви глан, десни глан* у потпуности је у домену књижевног стандарда, и са знатним бројем ауторових кованица (индивидуализама), али и речи и реченица из немачког језика, уз већ обавезно инсистирање на графостилемским решењима која дочаравају звук речи и интонацију реченица – као што су у текст романа интерполирани графички прикази разних објава, или новинског чланка – чиме се илузија стварности „документаристички” потврђује. Интермедијалност се у роману остварује посредством навођења наслова (и данас) популарне немачке песме *Wien, Wien, nur Du allein* (*Беч, Беч, само ти*) аустријског композитора пољског порекла Рудолфа Сјезинског, која се касније јавља и у роману *Ога мањем злу*.

#### 4.5.2. МИРИС ПРОМАШАЈА (1983)

##### 4.5.2.1. Критичка рецепција: доследност и „изузетни модернитет”

Збирка приповедака *Мирис њромашаја* објављена је у едицији „Савременик” Српске књижевне задруге, а прати је и поговор Чедомира Мирковића. Под насловом „Трагање за облицима и разлозима савремених неспокојстава: приповетке и романи Воје Чолановића”, већим својим делом Ч. Мирковић понавља критичке опсервације већ навођене у говору о претходним делима и, посебно, о роману *Леви глан, десни глан*. Помињани Мирковићев есеј на који он сам упућује поводом тог романа, објављен у сарајевском *Огјеку*, носи исти наслов као и поговор, који тако, знатнијим делом прештампан, критичару представља подлогу за допуњени и свеобухватнији преглед Чолановићевог дотадашњег опуса. По објављивању збирке *Мирис њромашаја* изашла су три приказа – Ивана Шопа у *Пољима*, Љиљане Шоп, под насловом „Доследност у поимању света” у *Књижевној речи* и Милана Ковачевића, са насловом „Пет ‘лакких комада’ Воје Чолановића”, у *Лешојису Мајици српске*.

Мирковићев осврт, с једне стране, збирку приповедака *Мирис њромашаја* смешта у ауторов поетички контекст, а с друге – сагледава позицију писца у савременој српској књижевности, доследно се залажући за „опширнију и детаљнију анализу Чолановићевих књига”. Поводом Чолановићеве збирке критичар на почетку скреће пажњу на чињеницу да су увршетене приповетке „настајале у временском распону од две и по деценије”, што – битније од „библиографских упућивања“ – представља податак којим се „усмерава интересовање, и уносе нови параметри, за многоструке промене и суптилне доследности у књижевном раду Воје Чолановића” (Мирковић 1983: 150–151). Критичар наине сматра како свих пет приповедака „сведоче о снажној стваралачкој усредсређености”:

Обликоване су с драматуршком поступношћу, језички и садржински згуснуто и језгровито. Сиже је редовно органски срастао с бројним реминисценцијама, асоцијативним излетима и дигресијама, којима се елементи основне приче ненаметљиво и неосетно преносе из сфере реалистичког догађања у домен метафоричних назнака. Недоумице и неспокојства;

преиспитивања и самоанализе; поновно проживљавање бивших догађаја; ишчекивање и бојазни; заблуде и отржењења; порази и тренутне екстазе – то су најчешће опсесије јунака ових приповедака. Чолановићеви протагонисти живе некакве двоструке животе, наклоњени су, с једне стране, непредвидљивом и ирационалном, а, с друге, прецизно свесни својих поступака и ситуација у којима се налазе; уронили су у најбаналнију свакидашњицу, а при томе су склони призивању животних есенцијалности (Мирковић 1983: 151).

Чедомир Мирковић се укратко, у само неколико реченица, бави сваком приповетком понаособ, али посебну пажњу посвећује чињеници да се Чолановић после двадесет година поново враћа приповеци, што је, како сматра „један од разлога који ће критичаре и читаоце наводити на жанровска упоређивања и одмеравања”, те констатује да „постоје суштинскије везе Чолановићевих приповедака са романом”:

Као што је у првој збирци *Осеглаји мећаву*, већина приповедака нудила грађу за роман, и у *Мирису њромашаја* се – на унеколико другачији начин додуше – намећу поређења с романом. Тај би се изазов за успостављањем жанровских релација поводом нове књиге најприближније означио утиском да је свака приповетка део романа (то посебно важи за „Краву на отоману“, можда и због непосредније садржинске повезаности с романом *Пустоловина по мери!*), али не издвојени, откинути део романа, већ кондензација имагинарног романа чија је грађа апсорбована и ферментирана. Као да свака приповетка подразумева неке епизоде и атмосфере које постоје пре приповедачког садржаја или су с њим у блиској, мада флуидној вези. Ваља, узгред, рећи да се по карактеру односа према ономе што бисмо назвали *романескном њприродном средином њприповећке*, или, можда, *романескним конџекстџом њприповећке*, и разликују ових пет текстова: прва приповетка, на пример, блиска је текстовима из књиге *Осеглаји мећаву*, по томе што више нуди грађу за развијање фабуле и за остваривање романа, док су две завршне приповетке из збирке *Мирис њромашаја* настале кондензовањем богатог материјала којем није дозвољавано да добије облик романсијерског казивања. (Мирковић 1983: 152).

Сводећи сопствена критичарска запажања о збирци у целини, Мирковић истиче Чолановићев „модеран прозни израз”, „индивидуализован израз који се у

подједнакој мери ослања и на приповедање у трећем лицу, и на токове свести, и на рационализоване коментаре”, те као посебну књижевну вредност истиче дијалоге, „као облик усложњавања приповетке, и начин саопштавања, и елемент драматуршке форме”: „Они су, уз остало, и противтежа деловима дискурзивно обојених саопштавања, и израз унутарње динамичности, и метод карактеризације ликова. Кроз њих се на најбољи начин исказала Чолановићева способност за тачно уочавање, за арому савремености, за суздржану али инвентивну духовитост, за контрапунктовање. Дијалози показују и један део Чолановићеве способности за бриткост израза и за стилску функционалност...” (Мирковић 1983: 152).

На крају, Мирковић изнова подсећа на то како у вези са прозом Воје Чолановића, иза дотадашњих, „углавном кратких и парцијалних, анализа” „редовно стоји уверење, мада је оно ретко кад директно формулисано, да код овог писца ерудиције, књижевно искуство и савладана техника више долазе до изражаја него необуздани, такозвани спонтани и изворни дар”. Не спорећи да у таквим уверењима постоји „делић нечега тачног”, критичар истиче свој став „да баш тај податак треба гласније узимати као квалитет овог писца”, аргумендујући га тврдњом како су се, „у нашој литератури”, писци ослоњени „на оно што би припадало спонтаном дару брзо уморили, не могавши дуже да остану у књижевном трагалаштву” [...] „писци какав је Воја Чолановић дају поузданије аргументе да верујемо у њих”. Кључни аргумент којим критичар закључује текст гласи: „Поред приповедачког дара и искрене – иако тихе и ненаметљиве – оданости литератури, Чолановић поседује и, код нас не тако често, велико познавање многих духовних дисциплина и знање добре литературе – без чега, најчешће и нема правог стваралаштва” (Мирковић 1983: 153–154). То је, истовремено, аргумент који ће критичар доследно истицати до краја свог бављења Чолановићевом прозом.

Иван Шоп у свом приказу полази од запажања сличних онима које налазимо и у Мирковићевом поговору:

Prozu Voje Čolanovića, pripovetke i romane podjednako, veoma je teško svrstati u jedan tok srpske književnosti i obuhvatiti jednom oznakom, ili pak definisati polazeći od određenih konstanti ili momenata bitnih za periodizaciju naše novije proze. Susrećemo se s neobičnom činjenicom da je pred nama prozni svet koji se u toku dve i

po decenije menjao, ali je nekim suštinskim momentima ipak ostajao isti. Problem se može, bar približno, objasniti tako što je pisac ostajao veran jednom tipu junaka, jedinstvenoj viziji sveta i istom osećanju čovekove egzistencijalne ograničenosti i ugroženosti, ali je tom svekolikom spletu pitanja prilazio na različite načine, primenjujući (i produbljujući) različite postupke i, konačno, gradeći i razvijajući složen prozni jezik i specifičnu pripovedačku tehniku. Nalazeći se, gotovo po pravilu, izvan dominantnih tokova, Čolanović je išao svojim putem, čije ishodište valja tražiti u jednom vidu savremenog realizma, a krajnje domete u svojevrsnom, u našoj novijoj prozi zaista izuzetnom modernitetu. (I. Šop 1983: 390)

Напомињући, као и Мирковић, како је реч о збирци од пет приповедака насталих у временском распону од четврт века, Иван Шоп истиче да њихово сабирање и сврставање нимало није случајно, те да књига „има своју унутрашњу логику и прецизну композицијску равнотежу, и [...] doseže veoma visok umetnički nivo i donosi pojedine antologijske domete”. Изостављамо на овом месту критичарева запажања која се односе на појединачне приповетке јер ћемо се на њих вратити касније у анализи, те издвајамо увиде који се односе на збирку у целини, тј. на њене поетичке одлике.

Поменути критичар посебно скреће пажњу на карактеристике којима се Чолановићева проза „izdvaja iz tekuće produkcije” – у шта убраја „osećanje za detalj, za autentičnu sliku sredine, za dočaravanje enterijera i eksterijera”. „Samo po sebi, verno preslikavanje stvarnosti nije garancija umetničke vrednosti, niti je zaloga trajanja”, наглашава Иван Шоп, и прецизира:

Ali, funkcionalno unošenje pojedinosti i detalja, za koje je, svakako, važan preduslov i dobro poznavanje života, posedovanje znanja iz raznih oblasti ljudske delatnosti, kao i osećanje za izbor onoga što je karakteristično, mogu prozu učiniti bogatijom, a njen spektar značenja širim. Čolanović se kao malo ko u našoj književnosti koristi pojedinostima, citatima, toponimima, terminologijom iz više oblasti, suvereno vladajući tim leksičkim i pojmovnim bogatstvom, pretapajući ga posredstvom izgrađene književne sintakse u složen mozaik teksta. Ponekad na prvi pogled bizaran citat dobija u kontekstu naglašenu funkciju (na primer, citati iz nekad popularnog kalipsa u priči „Zlodusi svačijeg kutka”, naslov ne tako davnog hita *Another Brick in the Wall* u istoimenoj priči, ili lekarski nalaz i „oštećeni” novinski isečak u priči

„Krava na otomanu”). To je samo jedan od načina spajanja kolokvijalnog i književnog jezika, i uporedne upotrebe više jezičkih standarda, što je, inače, obeležje jezičke razine Čolanovićeve proze.

Посебну пажњу И. Шоп посвећује композицији збирке, налазећи у томе њену посебну вредност, а потом и природи фантастичких елемената који су у њој заступљени – по чему се, сматра, Чолановићева проза издваја у српској књижевности:

Kompozicijom zbirke *Miris promašaja* Čolanović je postigao neuobičajenu ravnotežu i simetriju. Prva i poslednja pripovetka čine, na izvestan način, okvir: radnja obeju situirana je u istom miljeu – u baru – a i glavni junak je isti novinar Jug Stajić. Druga i četvrta pripovetka, međutim, čine okosnicu; dok se u priči „Eros i Tanatos”, kroz atmosferu i niz funkcionalnih detalja, sluti prisustvo vančulnih elemenata, nadrealnog, pripovetkom *Another Brick in the Wall* autor u većoj meri zalazi u područje fantastičnog i to fantastike nove vrste u našoj prozi. Literarna fantastika u nas oslanja se uglavnom na mitološke i folklorne izvore, a Voja Čolanović unosi elemente fantastike zasnovane na otkrićima parapsihologije, proučavanju telepatskih fenomena i svedočanstvima o onostarnoj stvarnosti, korespondirajući s otkrićima na granici naučnih saznanja i uklapajući takva čovekova vančulna iskustva u stvarnosni spektar svoje proze. U samoj žiži zbirke, kao središnja tačka, nalazi se psihološka priča „Načelo neizvesnosti”.

Закључно, критичар подвлачи књижевну вредност Чолановићеве збирке приповедака, али и настоји да ауторов „прозни свет” смести у контекст савремене српске књижевности:

Čolanovićevo umeće u literarnom transponovanju stvarnosti samosvojno je u okvirima srpske književnosti. On poznaje tehniku savremene proze i koristi se nekim iskustvima svetske literature, uglavnom američke, ali ta iskustva (pretežno u pogledu spisateljske tehnike) nimalo ne ugrožavaju njegov stvaralački identitet. U izvesnoj meri, moglo bi se govoriti i o srodnosti njegovog proznog sveta s prozom pojedinih naših pisaca – Momčila Milankova ili Aleksandra Tišme, na primer – ali s obzirom na brojne razlike, Čolanovićevu prozu je ipak nemoguće svrstati u okvire pojedinih tokova i usmerenja (uostalom, ni delo Aleksandra Tišme, a ni Milankova, ne može se podvrgnuti bez ostatka pokušajima sistematizacija). Reč je, ukratko, o piscu

modernog stvaralačkog senzibiliteta, sigurnog rukopisa, jasnog izraza i širokog interesovanja, čije delo, posmatrano u celini, donosi viziju neurotičnog i dinamičnog vremena u kojem živimo, sabiraju saznanja o iskustvima, nadama, stremljenjima i promašajima čoveka našeg doba. Zbirka *Miris promašaja*, napisana rukom zrelog pripovedača, široko otvorena prema različitim vidovima čitalačkog interesovanja, mudra i humorna i svojom celinom i pojedinim pripovetkama posmatranim ponaosob, produbljuje tu viziju, otvarajući i puteve za dalja pripovedačka traženja. (I. Šop 1983: 390)

Из наведеног одломка приказа Ивана Шопа посебно ваља издвојити критичарева запажања која Чолановићеву прозу смештају у контекст светске (америчке) и српске књижевности – уз тачне опсервације у вези са њеним сличностима са Тишминим и Миланковљевим делима, али и разликама које сваки од та три прозна рукописа чине посебним, што резултује тиме да се не могу подвргнути „bez ostatka pokušajima sistematizacija”.

Љиљана Шоп у приказу под насловом „Доследност у поимању света” такође скреће пажњу на то како је збирка компонована и истиче податке о времену настанка сваке од уврштених приповедака:

Наиме, од пет приповедака уврштених у збирку прва је настала још 1958. године, друга 1964, а три следеће резултат су најновијег ауторовог бављења приповетком (1981. и 1982. година), па ипак се књига на свим равнима могућег читања и интерпретирања остварује као необично компактна, заокружена целина, те распон од две и по деценије у настајању управо овакве целине или пренебрегавамо, или га морамо тумачити несвакидашњом доследношћу аутора у поимању света и односа према њему, као и доследнишћу у односу према основним постулатима приповедачке уметности. Конципирајући на овај начин своју књигу, Чолановић, чини се, између осталог испитује и постојаност вредности свог литерарног поступка у времену, наиме, сугерише читаоцу једно такво преиспитивање са становишта савремене рецепције. (Љ. Шоп 1983: 15)

Критичарка налази како су заступљене приповетке, природно, сасвим различите у погледу „амбијентације, наративног тока, креирања ситуација и расплета”, али и да „истовремено поседују јединствено недељиво језгро, једну,

рекли бисмо духовну истоветност неуобичајену када је о збиркама приповедака реч, некакав свепржималући ауторски печат”, те да је и упркос томе „сваки Чолановићев јунак крајње индивидуализован лик чији су поступци беспрекорно мотивисани и функционални колико у процесу индивидуализације појединих личности толико и у структури саме приче”. Потом, своју пажњу усмерава на наслов збирке, налазећи у томе и посебну вредност приповедачког поступка:

*Промашај*, кључна реч из ванредно добро одабраног наслова који „покрива” најшире значење свих приповедака у књизи, јесте заправо трагични помак између очекиваног и постојећег, сањаног и доживљеног, раскорак који на различите начине препознају сви Чолановићев јунаци. У питању је каткад само наслућено, у хипу откривено па заборављено, или пак са зрелом извесношћу, интелектуално промишљено спознавање *ицеје о промашености* која је у прозама Воје Чолановића добила статус универзалне категорије; у питању је нека врста сартровског зида до ког сежу чулима и разумом појмљена искуства и представе Чолановићевих јунака о егзистенцијалним питањима.

Као посебну вредност, „право мајсторство”, критичарка издваја „феномен онеобичавања”:

Феномен онеобичавања има у Чолановићевом приповедаштву специфичну функцију, у много чему различиту од употребе истог принципа у делима других наших савремених прозаиста. Чолановић, наиме, не инсистира на фантастици као на моделу који би дао основну, па и жанровску оријентацију његовим прозама; димензије натприродног он заправо своди на минимум и готово увек им је могућно дати и какво реално објашњење или их тумачити грешком у резонувању јунака. Продор непојмљивог, мистериозног, није насилан и не даје тон укупном току приче, већ пре остаје у назнакама, у поигравању, у испитивању могућности да човек каткад поседује тренутке луцидности који граниче са видовитошћу, предосећањем будућности или способношћу ванчулних опажања.

Осим тога, Љиљана Шоп примећује како су сви Чолановићев ликови људи у зрелом добу, са потребом за „самоиспитивањем и откривањем других”, те да „јунаци ових приповедака по правилу доживљавају у кретању, на путовањима која померају из уходане колотечине и подстичу интензивније перцепирање”.



Такође, критичарка уочава да аутор „једну нимало нову тезу” „интерпретира на самосвојан начин: тезу о блискости, повезаности па и неразлучивости љубави и смрти”, те закључује како ју је збирка *Мирис њрописаја* још једном [...] учврстила у уверењу да је Воја Чолановић писац недовољно протумачен и да критика није допрла до многих значења нити стекла свест о објективној вредности његових дела” (Љ. Шоп 1983: 15).

Текст „Пет ‘лакких комада’ Воје Чолановића<sup>195</sup>” Милан Ковачевић започиње констатацијом да је Воја Чолановић „један од оних и превећ ретких и утолико драгоценијих списатеља који, по страни од дневних књижевних збрка и узбуна, *au dessus melée*, постојано и ненаметљиво, покушавају да проникну у мучнине и пукотине савременог друштва и човека”. „Дело Воје Чолановића не спада у – шилеровски узето – ‘наивно’ песништво”, подвлачи Ковачевић и то образлаже тиме да се „трагови једног темељног читалачког искуства, особито из англо-саксонске прозе, условно речено, хенриџемсовског проседеа, уочљиво [...] осећају у *Мирису њрописаја* а упоредо с њима кроз дело живо пулсира наша савремена стварност” (Ковачевић 1984: 770). Издвајајући, у свакој приповеци понаособ, делове те „савремене стварности” – критичар уочава да је она приказана „у једном врло широком и неуобичајеном дијапазону”: „Од елитизма високо-интелектуалних кругова, преко бујне емпирије малограђанско-потрошачког миљеа до тривијалности пијачне и друге свакидашњице.” Даље, скреће пажњу и на заједничке карактеристике Чолановићевих јунака – својеврсну ишчашеност, и склоност ка „аутореклепсији која ту ишчашеност готово са страшћу региструје и разлаже”: „Та страст интроспективне аутодеструкције ваљда је једина страст која се може регистровати у овом премирном приповедном току, у којем све што се догађа, догађа се унутра и под површином.” (Ковачевић 1984: 771)

На крају, критичар изводи и закључке у вези са природом ликова у збирци *Мирис њрописаја*, о могућностима даљег њиховог проучавања и о вредности збирке у целини:

---

<sup>195</sup> Критичар алудира на амерички филм *Пет лакких комада* Боба Рафелсона из 1970. године, са Џеком Николсоном у главној улози.

Чолановић ни не покушава да да децидиран одговор на питање шта је то што у суштини његове личности (које као да нека моћна центрифугална сила скупља са свих страна у један окò) доводи до нулте тачке. Он је један од оних писаца који не одбацују ни најприземнији детаљ да читаоцу омогуће пластичну слику, али не би дали ни пребијени филер да му је протолкују и сервирају решење. Због тога његови ликови просто вапе за једном антрополошком анализом апсурдности њихових судбина и поступака. Је ли њихова трагедија у поменутој ауторефлексiji, која је, према Пастернаку, исто што и фар окренут у очи возача, у ендогеној недовољности и недочетости или је сама егзистенцијална појавност оно што их „укида” и руши? Или је у питању нешто сасвим друго? (Занимљиво је да њихова аутодеструкција готово никада не додирује детињство!) У тој упитаности која нас не напушта задуго после ове лектире, лежи њена зачудна драж и особена лепота. (Ковачевић 1984: 772)

У наведеном одломку Ковачевићевог приказа нарочито треба обратити пажњу на констатације у вези са ауторефлексивношћу Чолановићевих јунака, на интроспективну аутодеструктивност – „која никада не додирује детињство!”, на загонетке које писац поставља пред читаоца и, посебно, на упитаност која остаје после читања Чолановићеве прозе – а у којој критичар налази „зачудну драж и особену лепоту”.

Очигледна је, у свим наведеним приказима, промена критичке парадигме – те се, за разлику од ранијих критичких читања, више не помиње ни одсуство „кључа”, нити било шта томе слично.

#### 4.5.2.2. *Начело неизвесности* или: проблем времена

Из цитираних одломака књижевних критика објављених поводом друге Чолановићеве збирке приповедака могу се извући две уочљиве чињенице: прва се, свакако, односи на то да су о њој, за разлику од оних насталих поводом прве збирке, листом, изречени афирмативни судови; друга сведочи о томе да је њихов број неупоредиво мањи у односу на број приказа који је пратио прву збирку, па чак и од броја приказа који су посвећивани романима. Потенцијални одговори на питање о разлозима због којих књига *Мирис њромашаја* није изазвала више пажње

критичара почивају у следећим претпоставкама: изузимајући две приповетке, „Последња прилика” (1961) и „Мирис промашаја” (1964), Чолановић у дугом периоду од четврт века није објављивао приповедну прозу, те је, у том делу свог стваралаштва, вероватно на неки начин остао ван жиже интересовања књижевне критике – и поред две године раније објављеног, и запаженог, романа *Леви глан, десни глан*; осим тога, до тада је већ, ипак, формиран претежни критички, условно речено, „општи поглед” на Чолановићеву приповедну прозу – ком, очигледно, она није била довољно интересантна и инспиративна за даља промишљања и анализе. Изузев, разуме се, оном малом броју критичара који су је редовно пратили, високо вредновали и притом се доследно залагали за њено помније читање и тумачење. У првом реду, то се односи на Чедомира Мирковића и Љиљану Шоп, а касније ће се, са поменутом доследношћу, јавити и критичарски глас песника и прозног писца Васе Павковића.

Двадесет година по објављивању збирке *Мирис њромашаја*, у предговору „Приповедач Воја Чолановић” за књигу изабраних приповедака коју је приредио под насловом *Начело неизвесности*, Васа Павковић у прегледу целокупног дотадашњег Чолановићевог приповедачког опуса, у ком се, макар и у најкраћем, бави и сваком приповетком која тај опус чини – о тој књизи пише:

*Мирис њромашаја* је у целини посвећен приказивању и испитивању смисла грађанског живота у Београду, односа брачних и љубавничких парова. Он је потврдио писца натпросечних приповедачких способности, луцидног посматрача савременог света и живота, широко обавештеног о најразноликијим областима научних, уметничких и медијских чињеница, језички изузетно креативног, духовитог и сериозног у исти мах. Чолановић своје сижеје и фабуле узима из непосредног (личног) искуства, а властиту имагинацију демонстрира пре свега на плану језичког елаборирања. (Павковић 2003: XV)

С обзиром на то да је, током анализе Чолановићевих дела, у хронолошком следу поетичких усмерења њиховог аутора, већ било речи о приповеткама „Злодуси свачијег кутка” (1958) и „Ерос и Танатос” (1964), предстоји и могуће тумачење три преостале приповетке из збирке: „Начело неизвесности” (1981), „Another Brick in the Wall” (1981) и „Крава на отоману” (1982).

Пре тога, ваља само још једном упутити на тачне констатације критичара о томе како је Чолановићева збирка пажљиво и чврсто конципирана, брижљиво компонована од приповедака насталих у распону од две и по деценије. Да није реч само о пуком збиру приповедних текстова, које је требало сабрати у књигу, говори и чињеница да писац у њу није уврстио и две приповетке настале у том интервалу – „Последњу прилику” (1961) и „Мирис промашаја” (1964). Јер, да је другачије – и оне би се сигурно ту нашле. Таква ауторова одлука може поготову деловати необично ако се узме у обзир чињеница да прва од тих двеју приповедака управо тематизује „промашај” као егзистенцијално стање свог јунака, а друга се и тематиком и самим насловом уклапа у књигу, као тзв. „насловна приповетка”. Оне чак неће бити објављене ни у наредној збирци, *Осмеху из црне кућије* (1993), него тек у књизи изабраних приповедака *Начело неизвесности* (2003). Дакле, тек у књизи у којој се, према њеној основној природи и примарној намени, обавезно и не подразумева уобичајена тематско-мотивска или одређена унутарпоетичка међусобна повезаност.

Прво што може бити од помоћи у покушају одгонетања дубљих разлога за такву ауторову одлуку (или одлуке) свакако је претходно формулисан став о ауторовом, очигледно свесном, померању и преплитању приповедних елемената из једног прозног дела у друго. Већ је наглашено да синтагма „мирис промашаја” из оквирне приче романа *Друџа њоловина неба* постаје наслов једне приповетке – и једне збирке приповедака; да се исти јунаци, догађаји и приповедне ситуације, као и теме и мотиви преливају из приповедака у романе, и обрнуто. Осим тога, јасно се у нашим тумачењима искристалисао и закључак о томе да је Воја Чолановић, засигурно сасвим свесно, зазирао од очигледних и очекиваних решења на свим нивоима приповедног текста. И да је, својим наративним поступцима, испитујући опсеге и исходе сопствених поетичких опредељења, неминивно постављао загонетке пред читалачку и уопште критичку рецепцију.

Разматрање појединих индикативних критичарских запажања поводом збирке у целини, води закључку да нека од њих, у вези са постављеним питањем, треба проблематизовати. Најпре, суд Васе Павковића о томе како „Чолановић своје сижеје и фабуле узима из непосредног (личног) искуства” (Павковић 2003: XV) јер то, за само тумачење, не делује посебно важно. Као везивно ткиво које би,

у највећој мери, спајало свих пет приповедака у јединствену, конзистентну целину – није ни потреба за онеобичавањем ни посебан вид фантастике, које уочавају и Љиљана Шоп и Иван Шоп, из једноставног разлога што те елементе, који се додуше могу уочити у четири приповетке, ипак не налазимо у петој, „Злодуси свачијег кутка”. Љиљана Шоп такође запажа испитивање односа ероса и танатоса у тим приповеткама, и то их заиста доминатно одређује – са изузетком облика и интензитета тог односа. Осим тога, све приповетке обједињује испитивање односа између мушкарца и жене<sup>196</sup> и, како Љ. Шоп прецизно примећује, чињеница да су сви Чолановићеви ликови људи у зрелом добу, са потребом за „самоиспитивањем и откривањем других”, те да „јунаци ових приповедака по правилу доживљавају у кретању, на путовањима која померају из уходане колотечине и подстичу интензивније перцепирање”. Међутим, кључна карика која у целину повезује све приповетке у збирци јесте испитивање феномена времена: физичког и психолошког времена, времена које се испуњава чекањем, као и однос између прошлости, садашњости и будућности... Томе треба додати још и наративни поступак, уједначен и обједињујући фокализацијом, перспективом хетеродијегетичког, екстрадијегетичког наратора у комбинацији са сугестивним дужим пасажима „доживљеног” („слободног неуправног”) говора, аутореклесијама протагониста, јунака који и, коначно, у иницијалној и финалној приповеци, носе исто име.

Према томе, очигледно је како писцу није било стало до разноликости приповедних текстова који би чинили збирку – него управо супротно, до њихове уједначености. Сходно томе, изостале су „Последња прилика” и „Мирис промашаја”, које се – како је показано у тумачењу – од заступљених приповедака

---

<sup>196</sup> „Још један мотив се доследно утква у Чолановићево приповедање: реч је о безбројним варијацијама односа између мушкарца и жене. Једну нимало нову тезу аутор при томе интерпретира на самосвојан начин: тезу о блискости, повезаности па и неразлучивости љубави и смрти. Занимљива је у том смислу приповетка ‘Ерос и Танатос’ као и сцена када Марко Урић, у близини још увек будуће своје смрти, осећа како га еротски привлачи његова жена“ (Љ. Шоп 1983: 15).

разликују и по томе што у њиховом средишту није доминантно тематизован однос између мушкарца и жене, као ни приказивање „заоштреног” односа ерос – танатос поспешен измештањем из свакодневице, на путовању – те ни крајњи исход, у којем се танатос испољава као „мирис промашаја”.

#### 4.5.2.2.1. „Начело неизвесности” (1981)

Tako čak najmanja individua ima dvostruku egzistenciju. Svaki pojedinac ima svoju istoriju, i ona nije samo proizvod njegove vlastite slobodne delatnosti. Njegova unutrašnja delatnost, naprotiv, pripada njemu samom i pripadaće mu večno; njemu je ne mogu oduzeti ni istorija, ni istorija sveta, one će ga pratiti ili na njegovu radost ili na njegovu žalost. U tom unutrašnjem svetu vlada jedno bezuslovno „Ili-ili”, ali s njim filozofija nema nikakvog posla.

Seren Kjerkegor, *Ili-ili*

У књизи изабраних Чолановићевих приповедака *Начело неизвесности* (2003) њен приређивач Васа Павковић о приповеци са истим насловом, у предговору, каже:

Једина прича у *Мирису промашаја* је „Начело неизвесности” (написана 1981), која прецизно и убедљиво предочава моменат једне ризичне трудноће. Главни јунаци Лазар и Басна, типични су представници пишчевих урбаних брачних парова, а њихову потрагу за одговарајућим дијагнозом у „време потиснуте стрепње” и путовање у Дубровник, Чолановић приказује на малом простору, али са снажним патосом и ефикасном елаборацијом (Павковић 2003: XIV).

Насловна синтагма „начело неизвесности” свакако је једна од најважнијих Чолановићевих полисемантичких и полифункционалних синтагми: она својом семантиком не одређује само битно, појединачно, ни саму приповетку, нити књигу приповедака – већ и целокупни прозни Чолановићев опус. И то на два плана: на фабулативном плану, као егзистенцијално стање јунака, и на плану елемента уграђеног у ауторов поетички систем, у оном смислу у ком о принципу или начелу неизвесности, односно *неодређености* говори Хајзенберг (у најкраћем:

да посматрач увек изобличава посматрано), а потом и Ихаб Хасан у тексту у ком излаже једанаест одредница постмодернистичке књижевности, у коме је на првом месту *indeterminacy, or rather, indeterminacies* („Неодређености превладавају наше акције, идеје, тумачења; оне чине наш свет”) – о чему смо говорили у другом поглављу.

Васа Павковић тачно увиђа „време потиснуте стрепње” у приповеци, као и Ч. Мирковић када тврди да „[К]ратка приповетка ‘Начело неизвесности’ представља особени облик исказивања стрепње пред егзистенцијалним суочавањима” (Мирковић 1983: 151). О томе, мало опширније говори и И. Шоп:

„Nачело неизvesnosti“ je majstorski oblikovan trenutak psihičkih preživljanja, odlomak iz psihograma dvoje protagonista koji u isti mah, obuzeti strahom od infekcije koja bi mogla ostaviti posledice na budući porod supruge, prolaze kroz traume koje se na kraju pokazuju bezrazložnim, da bi se sva mora pretvorila u ništa, ne donoseći time ni olakšanje, ni opuštanje. Ali, to je karakteristična slika egzistencijalnog straha i napetosti savremenog čoveka, izvedena literarnim sredstvima u kamernom obliku, primenom modela na koji, razume se, ne mogu da se ograniče značenja ove slojevite proze i simbolički smisao koji ona nagoveštava. (I. Šop 1983: 390)

Најкраћа приповетка у целој збирци (од непуних пет страна), налази се тачно на њеној средини – делећи тако две дуже приповетке настале раније, и друге две, такође много дуже, с којима приближно дели време настанка. На тај начин она представља тачку пресека у којој се сустичу семантичке линије осталих приповедака. Од укупно пет приповедака, Васа Павковић издваја „Начело неизвесности” као „једину причу” у *Мирису њромашаја* – мислећи очигледно на њен обим и користећи термин који се, дошавши из англосаксонске прозе, одомаћио и у нашој критици: *краћка њрпча (short story)*. За остале употребљава термин *ѡриповећка*.

Према *Rečniku književnih termina*, термин *краћка њрпча (short story)* односи се, у ширем смислу, на 1) „kratku proznu epsku formu koja u narativnom obliku obrađuje bilo kakvu tematiku” и, у ужем смислу, на 2) „kratku prozu *posebnoг kvaliteta*, tj. sasvim određeni žanr, koji osim kratkoće karakterišu još neke komponente, a prije svega dobro organizovana radnja, usmjerena ka određenom cilju, koji je gotovo

neumitan”. У композицији кратке приче „[М]огући су обрти који, непредвиђени у условима svakodnevnog живота, djeluju neočekivano i snažno, te tako na minimalnom prostoru postižu maksimalan utisak. Њена „идеална структура” „odlikuje se jedinstvom radnje, tona, raspoloženja i utiska, a duga je upravo toliko da se može pročitati u jednom dahu”. И језик кратке приче је „по правилу једноставан и sugestivan” [...]. По својој структури, једним делом се „podudara s tradicionalnom novelom, ali dok je ova posljednja od samog početka prava umjetnička forma pripovijedanja, k. p. je izvorno feljtonistička forma, a naknadno poprima umjetničke ambicije”. Како сматрају поједини теоретичари, извор појаве кратке приче треба тражити „у постепеној, али сигурној дезинтеграцији традиционалне novelistичке форме и трагању за новим начином приказивања човјека у његовој конфронтацији са стесовима савремене техницистичке епохе”. Осим тога, акценат се са спољашњег помера на унутарње, на психолошко, те доминира унутрашњи монолог, „najdublja i najskrovitija strujanja svijesti”. Међутим, оно што је посебно карактеристично за кратку причу односи се на променљивост њене структуре:

[...] stroga kompozicija ustupa mjesto namjernoј umjetničkoј nedovršenosti i neizvjesnosti. Postepeno se gubi sigurnost tradicionalnog pripovijedanja i smisao за radnju. Izražena racionalnom prozom ili živim plastičnim dijalogom, k. p. se manje trudi да prikazuje pojedince, i okreće se njihovim uzajamnim odnosima. [...] Kao fleksibilni izraz stvarnosti koja se neprekidno mijenja, k. p. se ne vezuje за čvrste, затворене forme. Totalitet i smisao савременог svijeta не изражава vise linearna radnja šematske konstrukcije. Zahvaljuјуći svom otvorenom završetku i dragocjenoј sposobnosti nagovještaja, она је spona između tradicije i inovacije u okvirima pripovjedne proze našeg vremena. (Ђорђевић у: RKT 1985: 378–379)

Миливој Солар у *Teoriji književnosti*, у поглављу посвећеном прозним врстама, издваја само новелу и роман, те у оквиру новеле, напомиње како се „за oznaku manje prozne vrste [...] pored naziva ‘novela’, upotrebljavaju i nazivi ‘pripovijetka’, ‘pripovijest’, ‘priča’ i u novije vrijeme – zbog prijevoda engleskog naziva *short story* – veoma često i ‘kratka priča’”. Истиче како ти називи не могу



тачно да се одреде, али и да се „ријетко употребљавају као синоними”: „Најчеће ‘приповијетка’, а понекад и ‘приповијест’, означаје средњу по величини прозну врсту, неку врсту која би по дужини била између романа и новеле, а ‘кратка прича’ може бити shvaćena и као врста краћа од новеле.” Напомињући како међу теоретичарима „нема веће сагласности” о томе које би биле „strogo уће književne врсте”, у смислу „врсте или подврсте новеле” – Миливој Солар предлаже само општи назив „новела” (Solar 2005: 214–215).

О проблему дефинисања прозних облика, као и о „краткој причи”, која се опире свакој дефиницији, Давид Албахари у интервјуу под насловом „Криза језика или приповедач – господар приче” излаже свој поглед на ту проблематику, који нам се чини релеватним у њеном промишљању:

Kada malo bolje pogledamo definicije raznih prozних облика, укључујући и роман, видимо да ниједан од њих није сасвим прецизно дефинисан, односно, да је дужина једина константа у тим дефиницијама – тако кратка прича престаје да буде кратка прича и постаје приповетка када пређе, рецимо, десетак страница; приповетка се прелива у новелу након тридесетак до педесетак страна; новела после неких стотинак страница добија назив роман, а онда се роману дозвољава да се шири колико год хоће, па тако имате, рецимо, на једном крају Барикову „Svilu” а на другом Прустову вишетомну потрагу за изгubljenim временом. Теорија književности лакше дефинише – или бар покушава да дефинише – спољашњи облик, форму, него садржај. Кратка прича, међутим, не поштује чак ни формалне конвенције, па је стoga практично немогуће утврдити само једну дефиницију која би пратила њену непрекидну fluidност и способност mimikrije. Отуда је сваки покушај дефинисања кратке приче унапред осуђен на неуспех, што је, у ствари, најбоља ствар која је краткој причи могла да се desi. Ослобођена строгих формалних захтева, кратка прича може брзо и неограничено да се менја, те стoga постаје нека врста пробног тла за оно што ће на крају, детаљније и дубље, истражити и роман. Кратка прича је, може се рећи, идеална прозна форма – форма без форме – и управо је та neodredljivost чини толико привлачном<sup>197</sup>.

Судећи по броју страна, дакле, приповетка „Начело неизвесности” свакако би се могла одредити као „кратка прича”, уз остале Чолановићеве приповетке

---

<sup>197</sup> У: *Zlatna greda*, Novi Sad, br. 12, oktobar 2002. Разговор водила Гордана Спасић.

сличног обима. Међутим, с обзиром на то да се, у Чолановићевом приповедачком опусу појединачна прозна остварења не разликују битно по структури, те да их њихова дужина пресудно не одређује, ми ћемо и даље користити термин „приповетка”, дакле у ширем значењу.

Осим сажетости приповедања, једноставног излагања које, *in medias res*, узима за предмет „исечак” – фрагмент из свакодневице јунака који заплетом тематизује одређени кризни моменат – Чолановићеву приповетку одређује уочљива, брижљиво дочарана, дискрепанција између спољашњег деловања јунака, крајње рационализованог и усредсређеног и, на унутарњем плану, комплексног психолошког стања, у ком доминира „подводни ток” са извориштем у ирационалном и несвесном делу људске психе. Иницијална реченица приповетке обликована је инверзијом тако што представља мисаони ток њеног протагонисте Лазара, који је фокализатор али не и аутодијегетички наратор: „Да су сумње међу мислима налик на слепе мишеве међу птицама (јер, увек лете у сумрак), Лазар први пут озбиљно разумеде кад га Басна замоли да приђу прозору да би јој тамо, при сасвим поузданој светлости смираја, осмотрио кожу на плећима” (57). Руменкасти осип на жениној кожи изазива узнемиреност која се појачава до узбуне равне паници када им пријатељица, коју су недавно посетили, у телефонском разговору саопшти како је њена млађа кћи добила рубеоле. Сумња о којој је реч – да се можда Басна, у четвртном месецу трудноће, није заразила рубеолама – упркос покушајима лекара да ту сумњу развеје, остаје да тиња у супружницима, прерастајући у готово разорне „страх и дрхтање”, што се, у Лазаревом случају, умало није завршило трагично.

У приповеткама и романима који тематизују брачни однос, дакле са само двоје протагониста (нпр. у првој приповеци у *Мирису њромашаја*, „Билка ружна и неугледна” или у романима *Пустоловина по мери* и *Ода мањем злу*), наратор је и у приповеци „Начело неизвесности” прирастао уз мушки лик, заузимајући његову перспективу, док женски лик остаје видљив само споља, кроз деловање и реплике. Сва драма, породична и егзистенцијална, одвија се и одражава искључиво у унутарњим преживљавањима мушког протагонисте, док женски у том смислу остаје неприказан, несазнатљив. Док жена даје крв на анализу, одлази лекару и извештава мужа о свему, он се мучи страховима и сумњама: „Или дете са

урођеном телесном маном, или довека без деце, говорио је у себи под морање” (59). У краткој аналепси тако се открива и дубоки трагички корен његове стрепње:

Беше минула већ читава вечност од онда кад су Басна и он, стојећи на врху стрме ташмајданске стазе, гледали како се низбрдо, први пут на котуралкама, спушта петогодишња Јармила; девојчица би овда-онда замлатарала рукама да не изгуби равнотежу, и Лазар је тада, иако дирнут што њихова кћи успева да се одржи на ногама, осетио у исти мах и необјашњив бол, можда због притајеног значења призора са дететом које се, само и несигурно, све брже удаљава од родитеља; то чувство, усталом, никад није открио никоме, па ни Басни, ни пре ни после Јармилине смрти. Злослутни призор му се и раније наметао, али чињеница да му он и сад изиђе пред духовно око веома га узнемири. (59).

Стрепња од губитка детета појачана је чињеницом да се то већ једном догодило, а претходно је индиректно саопштена и она која потиче од жениних година („Басна је, на крају крајева, у септембру пунила четрдесет и две”, 58). Климакс у причи представља догађај у Дубровнику, у који брачни пар одлази не могући даље да у Београду подноси време неизвесности у очекивању још једног резултата анализе крви. У јутру очекивања лекаревог позива Лазар, на женин предлог, сам одлази на Локрум и тамо се излаже напору са умало кобном последицом: наиме, решава да „морем обиђе око Локрума” те, наишавши на хладну струју, наједном осети „предсмртну малаксалост” – и позива у помоћ:

Извукоше га у чамац у последњем тренутку. Спасиоци, двојица млађих мештана, не могоше да се начуде дављениковом изгледу: био је присут гримизним пегама по целом телу, док је на образима имао црвенило са обрисима лептирових крила. Ти знаци, међутим, несташе пре него што чамац пристаде у скровитој луци (61).

Црвенило на лицу главног јунака, „са обрисима лептирових крила”, у спрези са „гримизним пегама по целом телу” – попут Роршахове мрље упућују на подсвесна размишљања протагонисте, на његово емоционално стање и на дубока психичка превирања. По повратку у хотел, он затаји жени шта му се догодило, али јој исприча сан „како у благо усталасаном пределу покривеном ћилимом од

пене покушава да учврсти на ногама котураљке, док му један хладни језик из потаје лиже очне капке; и како је у сну био не саобраћајни инжењер, оно што стварно јесте, него проучавалац наследних особина дрвене ноге” (61). У том тренутку ће зазвонити телефон, са добрим вестима од лекара.

Као што је почела мишљу протагонисте, *in medias res*, тако се приповетка и завршава – наглом поентом, једном једином реченицом, која овога пута уместо дефинисане мисли јунака пружа увид у његову визуелну представу, симболичког значења: „Не знајући како се осећа, Лазар у својој уобразиљи виде будилник који ступа у дејство пошто је човек већ умро” (61). Таквим поентирањем, према томе, све време узлазна линија која прати раст узнемирености и црних слутњи главног јунака – не доводи до релаксирајућег разрешења, него напротив: потцртава црни талог који се, током најдубљих свесних и подсвесних преживљавања, наталожио у самом дну његовог бића.

У слици будилника уочавамо везу са претходном приповетком у књизи, „Ерос и Танатос”, која се и завршава призором спаљеног сата. Међутим, те две слике смисаоно се разликују: спаљени ручни сат симболизује узнемирујући наговештај скоре смрти његовог власника, а оглашавање будилника над покојником – онеспокојавајуће уверење о томе да од крхкости човекове егзистенције може бити крхкија још само његова свест о њеној крхкости.

Ако је у приповеци „Злодуси свачијег кутка” ерос примарно испитиван као еротска авантура, а танатос само као хипохондричка интроспекција главног јунака, у хуморно-иронијском кључу, те у приповеци „Ерос и Танатос” јукстапозиционирањем односа младост–старост и животних нагона и инстинкта смрти – у приповеци „Начело неизвесности” су ти базични нагони снажно испреплетани. У првој приповеци еротска авантура везана је за службени пут, за боравак у другом граду, а у другој за путовање у научне и истраживачке сврхе. У овој се приповеци, међутим, топос путовања испоставља као потреба за измештањем из атмосфере несигурности и страха, одмицањем од ње у простор морске обале који протагонисте враћа у време ране брачне среће, пре губитка првог детета. Но, као што смо видели, уместо да донесе смирење, тај простор умало није постао позорница трагичког догађаја.

Интертекстуално повезивање, на које се упућује посредством лектире главног јунака, није изостало ни у овој приповеци. Наиме, иако је, пред сам полазак на аеродром, у Дубровник понео књигу „‘Или-или’ Великог Данца” – Чолановићев јунак, у својој преплашености пред неизвесношћу, није у стању и да је чита, те се убрзо, „до изнемоглости”, предаје решавању укрштених речи, те попуњавањем „листића лота и спортске прогнозе” (60). Као што је већ уобичајено у Чолановићевој прози – и овде семантика наслова функционише и у асоцијативном пољу тзв. шире читалачке публике: дисјунктивни однос „или-или” директно се надовезује на јунакову мисао исказану раставном реченицом коју смо навели: „Или дете са урођеном телесном маном, или довека без деце“ (59) и додатно појачава атмосферу сугерисане узнемирености и напетости. Међутим, јасно је, у подтексту, присуство идеја егзистенцијалистичке филозофије Серена Кјеркегора: о ирационалистичкој структури човека, о односу спољашњег и унутарњег у човеку, о „страху и дрхтању” и о очајању.

„Svako suštinsko saznanje tiče se egzistencije” [...] односно: „Egzistencija je prestanto nešto pojedinačno; apstrakcija ne postoji”, указује на Кјеркегорове ставове Карол Теплиц, подсећајући како су они супротни апстрактности и етици хегелијанизма. „Тамо је, наиме, бекство у свет субјективних доживљаја морално лоше, овде је оно пак добро. Стога је Кјеркегор био не толико асистематик, колико антисистематик”, закључује Теплиц (Теплиц 1980: 77–78). Јер, како пише Кјеркегор: „Sama ljudska egzistencija je paradoks; ona se nalazi in *statu nascendi*, neutvrdiva u научном смислу“ (Теплиц 1980: 99). Критикујући Хегела због његове немогућности да схвати значење стварне људске егзистенције, Кјеркегор сматра како човек не може да сопственом одлуком *или-или* обликује свој свет субјективних могућности, у коме се његова лична егзистенција остварује ван објективног света којим је окружен. Рационалистичкој спекулативности остају страни и сви парадокси и ирационалности стварног човековог постојања, ма колико била тачна тврдња да је човек рационално биће.

Позната је чињеница како је Кјеркегор, песник међу филозофима (попут Шопенхауера и Ничеа, на пример), представљао, у литератури 20. века поготово, значајан подстицај многим ствараоцима, осим што је био родоначелник филозофије егзистенцијализма. За прозу Воје Чолановића, очигледно је, не само у

анализираној приповеди, темељно интересовање за ирационалности, парадоксе и унутарње сукобе индивидуалне, субјективне човекове егзистенције. Утолико би се сасвим природно у такав поетички свет уклапале и реченице којима дански филозоф дијалогски започиње свој предговор чувеном делу *Или-или*: „Можда ти је ипак katkad palo na pamet, dragi čitaоче, da malo posumnjaš u ispravnost poznatog filozofskog stave, da је spoljašnje unutarne, a unutarne spoljašnje. [...] Ja sam, sa svoje strane, s obzirom na ovu tačku filozofije, uvek bio nešto jeretički raspoložen, i zato sam se rano navikao na to da, što bolje mogu, posmatram i istražujem [...]” (Kierkegaard 1990: 7).

У том смислу је веома значајна и литерарност Кјеркегорових дела, колико и његово упућивање на позицију писца и проблеме књижевног стваралаштва:

У својим најранијим дјелима *Ili-ili*, *Ponavljanju* и *Strahu i drhtanju* Кјеркегор се iscrпно бави problemom писца, односно пиščевом комуникацијом са свијетом. Centralna тема његове рефлексije у овим дјелима јесте питање могућности комуникације онoг који ствара: умјетника, писца, филозофа, са другим људима. Нарочиту слојевитост у том погледу налазимо у *Ili-ili*. Ово дјело формално нема писца већ је потписано од стране издавача Виктора Еремита, али као autore појединачних дијелова срећемо естетичара А, који пише о умјетничким темама, assessora Vilhelma односно етичара В, који пише о односу естетског и етичког, и Johannesа заводника, који се првенствено бави дијалектиком саопштавања. Сваки од њих поставља на свој начин питање односа унутрашњег према спољашњем, пиščеве/умјетничке егзистенције према литерарном/умјетничком дјелу. Ипак, заједнички и преовладавајући мотив код свих њих јесте дisonантност и немогућност успостављања хармоније. С тим у вези Кјеркегор је у свом примјерку *Ili-ili* записао слjedeће: „Ovdje се ради о objašnjenju једне страшне disonance; totalne razdvojenosti од стварности, која нема узрок у ауторовој сујети већ у melanholiji и њеној nadmoći над стварношћу”[...].

У свом тумачењу стварности Кјеркегор одбацује Hegelovu поставку о идентитету спољашњег и унутрашњег и наглашава противурјечност као суштински облик односа [...]. Та противурјечност долази до изражаја нарочито у људској егзистенцији, а постаје очигледна онда кад егзистенцијална истина жели посредовати. Пјесник stoga не може изразити своју унутрашњост и не може остварити истинску комуникацију са читаоцем. Он је „nesрећник који крије duboku patnju у svome srcu, али су његове usne тако обликоване, да када јecaji и krici prelaze преко њих, то одjekује као lijepa muzika” (2,23). Govor и текст су по Кјеркегору у већини случајева само dokazi о

pogrešnom prevođenju unutrašnjeg u spoljašnje, dok je „šutnja” dokaz o nemogućnosti takvog prevođenja (Bektović 2005: 12).

Тако је заједничка тема дела „*Ili-ili, Ponavljanja i Straha i drhtanja* [је], dakle, problem saopštavanja istine. U tri odvojena eksperimenta različiti autori pokazuju da se ono apsolutno ne može posredovati. Estetsko, etičko i religijsko su kod Eremite ostali na nivou parodije. Konstancijusu ne uspijeva da filozofski obrazloži ponavljanje, a Johannes de Silentio pokazuje da se Abrahamova religioznost uopšte ne može izraziti jezikom”.

Сходно томе, происходи како се проблем истине састоји у томе да се она не може образложити и систематизовати, те да је Кјеркегоров циљ „читаочево самопреиспитивање”, а задатак текста састоји се у томе да „укаже на место истине”, а да „оно најважније лежи изван текста” – те да је истина ван њега, код „читаоца самог” (Bektović 2005: 14).

Управо у светлу те чињенице, и ван оквира Кјеркегоровог преиспитивања етичких и религијских ставова – налазимо његов подстицај у стваралаштву писаца, „од Н. Ibzena до М. Friša”. „F. Kafka је, слично као и М. de Unamuno, специјално учио дански да би Кјеркегорова дела читао у originalu. U belešci od 21. avgusta 1913. godine zapisao је: ‘Kjerkegor me potkrepljuje као prijatelj’. Upravo су piscи učinili да Кјеркегорова misao, његова ezoterična filozofija u мање или више profanisanom vidu bude utkana u svakodnevne poglede на svet, dobijajući ezoterični karakter” (Terpic 1980: 157). Најпознатији Кјеркегоров утицај у српској књижевности свакако је онај који је дански филозоф имао на Андрићево дело, посебно приметно у раним текстовима. У Чолановићевој прози то је мање очигледно, али се може пратити као доследни интелектуални подстицај (видљив и у последњем роману) и то један од релевантнијих између оних које смо већ помињали.

#### 4.5.2.2.2. „Another Brick in the Wall” (1981)

У поговору за збирку *Мирис њромашаја* Чедомир Мирковић налази да приповетку „Another Brick in the Wall” одликују слојевита значења и богати асоцијативни сплетови, те да је то „без сумње антологијски текст”, који „доноси једно комплексно, недогматично осећање живота”. Критичар тачно запажа да је то приповетка „са изванредним опсервацијама и са успешним метафоричним местима, бриљантно компонована, а занимљива је и по томе што је њен протагонист, попут личности из појединих ранијих књига, обдарен и својеврсним ванчулним опажањима и способностима предосећања будућих догађаја” (Мирковић 1983: 151–152).

Љиљана Шоп издваја исту приповетку као антологијску и као најбољу у књизи. Дајући њену фабулу у једној реченици („[...] Марко Урић, виши научни сарадник Позоришног музеја, затечен је питањем шта учинити на ауто-путу са фићом коме је прокључао хладњак, док мрзовољна обитељ очекује од главе породице ефикасно, спасавајуће решење.”) критичарка своју пажњу усмерава на Чолановићев наративни поступак, издвајајући притом три равни приповедања, ону која прати сам заплет урођен у реалност свакодневице и оне које задиру у уплив необичног и ирационалног:

Инсистирајући доследно и на овој равни приповедања, са свим трагикомичним консеквенцама које у животу слична збитија повлаче, Чолановић преводи минуциозно описану, реалистичку ситуацију, у другу, паралелну раван, где све престаје да бива пуко дешавање у свачијем свакодневљу а поприма смисао усуда, кључне тачке у поимању места појединца у свету, простора за преиспитивање како се до таквог места стиже, да би се у појединим моментима искристалисала и, условно речено, трећа раван приповедања у виду наговештаја о упливу необјашњивих сила на људску судбину. Право мајсторство Чолановићевог приповедања испољава се управо када аутор у класичном реалистичком концепту начини пукотину кроз коју у уверљиви и могући ток приче нахрупи каква необичност, да би од таквог заокрета могућности даљег тока приче и њеног разрешења добиле нов квалитет у односу на законитости типично реалистичког модела приповедања. [...] Продор непојмљивог, мистериозног, није насилан и не даје тон укупном току приче, већ пре остаје у



назнакама, у поигравању, у испитивању могућности да човек каткад поседује тренутке луцидности који граниче са видовитошћу, предосећањем будућности или способношћу ванчулних опажања. Најбољи пример овакве игре налазимо у већ помињаној приповетки „Another Brick in the Wall”, где се *нешто нејасно* уплело у време између поруке којом јунак тражи помоћ и објективног стизања те помоћи. С том непознаницом коју у себи није успео до краја дефинисати као питање, са сумњом да се нешто тајанствено ипак морало догодити и да збивања немају само своје реално, појавно лице, поћи ће Марко Урић у смрт, једну од најнеобичнијих и најсуптилније описаних смрти у новијем српском приповедаштву, у погибију коју као да је видео пре него што је до ње истински дошло. (Љ. Шоп 1983: 15)

Говорећи о слици „егзистенцијалног страха и напетости савременог човека” у *Мирису њромашаја*, Иван Шоп скреће пажњу на „литераран средства изведена у камерном облику”, те на многа значења Чолановићеве слојевите прозе и „simbolički smisao koji ona nagoveštava”:

Još više je u tom pogledu karakteristična pripovetka *Another Brick in the Wall*. Njen glavni lik, teatrolog Urić, takođe je jedan u nizu Čolanovićevih zbunjenih junaka, pomerenih (na putu, opet) iz svoje stabilne ravnoteže, izvučenih iz ravnoteže kolokvijalnog. Urićevu sudbinu određuje prividno beznačajan kvar na motoru „fiće” kojim se, s porodicom, vraćao s odmora. Naizgled obična okolnost uvodi ga u neobična zbivanja. Lako, jednostavnim potezima, ali veoma promišljeno iz aspekta logike pripovedanja, autor gotovo filmskom, odnosno magnetoskopskom tehnikom „snima” otuđenost i usamljenost čoveka na drumu, i bespomoćnost pojedinca kada se isključi (ili bude isključen) iz određenog procesa – u ovom slučaju iz saobraćajnog toka na auto-putu. Čolanović ovu pripovetku produbljuje i izražajno obogaćuje primenom novih postupaka uvodeći u većoj meri i na čvrsto zasnovan način elemente fantastike. To ovu sažeto kazanu, višeznačnu prozu čini višestruko slojevitom, objedinivši postupcima niz razina pripovedanja – od reporterskog (slučaj na drumu i, potom, saobraćajne nesreće pri „šlepovanju” automobila); preko psihološkog (Urićev odnos prema porodici, prema drugim vozačima, nemoć komunikacije) i egzistencijalnog (upečatljiva slika usamljenosti i mučnine na putu) do metafizičkih sfera (prednaci smrti, pojava onih koje će junak ove priče „tek upoznati”). Ali nijedan od ovih nivoa ne deluje, i ne može se posmatrati izdvojeno – tek njihovim slivanjem u jedan tok,

uklapanjem u potpunu, zaokruženu strukturu, dobija se priča i tek tako se njen smisao otkriva u punom intenzitetu zračenja i značenjskih slojeva. (I. Šop 1983: 390)

Васа Павковић у предговору за збирку *Начело неизвесности* издваја је као „најамбициознију приповетку”, скреће пажњу на чињеницу да она носи наслов „по хиту рокенрол групе Пинк Флојд ‘Another Brick in the Wall’”, те да она „приказује околности једне вожње од Врања према Београду”, а њен „[Г]лавни јунак Марко Урић у трагичном финалу гине у саобраћајки, на кошмарном повратку с летовања”. Осим кратког садржаја приповетке, Павковић излаже и о њеним дубљим значењима:

Ова приповетка, донекле слична Кортасаровој приповеци „Јужни ауто-пут”, релативизује смисао људске судбине, не само сложеним контекстом Марковог живота (он је музејски радник, виши научни сарадник, са женом и двоје деце), него и мислима које му искрсавају у мозгу током несретне, дуге вожње, дилемама какве су: „Какав је то нови свет... Шта од њега да очекујем? Шта бих и да ли бих уопште могао да му заузврат понудим?” Одједном се, као на длану, пред читаоцем приповетке, у мрачном разрешењу, смисао свакодневних човекових напора указује илузорним, а наша настојања у крајњој линији смешним. (Павковић 2003: XIV)

Иако с правом В. Павковић запажа да је Чолановићева приповетка само „донекле слична” Кортасаровој причи – та критичарева опсервација може бити подстицајна за испитивање природе поступка онеобичавања, продора фантастичког кроз „пукотине” тематизације наизглед реалистичких догађаја и ликова који се у том контексту приказују, као и за актуализовање Кортасаровог одређења разлика између приповетке и романа, коју он упоређује са оном која постоји у односу између фотографије и филма.

У поговору за Кортасарове *Сабране приче* „Пребирање и сабирање”, као њихов преводилац и приређивач, Александра Манчић упућује на то како су његове приче „веома реалистичне и веома фантастичне у исти мах: фантастично искаче из сасвим реалне ситуације, из свакодневне епизоде, међу обичним људима” (Манчић 2012: 547). У вези с тим наводи и особености Кортасаровог односа према „стварном” и „нестварном”, као и кључне аутопоетичке исказе писца:

Једна од главних идеја које се провлаче кроз највећи део Кортасарове фантастичке књижевности јесте убеђење да је немогућно јасно раздвојити „стварно” и „нестварно”, и да фантастична књижевност није само откривање непознатог него и начин да се нагласи крхкост човека који није кадар да овлада тим појавама што га вребају на сваком кораку. Фантастична књижевност је, према његовим речима, један од облика спознаје који отварају приступ у мрачне области скривене у свакодневици. Међутим, два од могућних начина ове спознаје, прича и фотографија, код Кортасара су нарочито повезане. У програмском есеју „Неки аспекти приче”, из 1962, објаснио је то овако:

„Роман и прича могу се аналогно поредити са филмом и фотографијом, утолико што је филм у начелу отворен поредак, романескан, док успела фотографија претпоставља претходно брижљиво ограничавање, које делимично намеће сужено поље које обухвата објектив и облик у којем фотограф естетски користи то ограничење. Не знам да ли сте икада чули неког професионалног фотографа како говори о својој уметности; мене је увек изненађивало то што се он изражава онако како би то могао учинити неки приповедач, и то у многим погледу. Добри фотографи као што су Картје Бесон или Брасаи дефинишу своју уметност као привидан парадокс: исече се један комадић стварности, утврде му се одређене границе, али тако да тај исечак делује као експлозија која широм отвара неку много пространију стварност, као нека динамична визија која духовно превазилази поље обухваћено објективом. У филму, напротив, као и у роману, хватање те шире и многострукије стварности постиже се развијањем парцијалних елемената који се гомилају, што, наравно, не искључује синтезу која ће дати ‘климакс’ делу, а у фотографији или причи високе вредности поступа се обрнуто, то јест фотограф и приповедач приморани су да изаберу и ограниче слику или догађај који је *значајан*, који не само што вреди сам по себи него је и кадар да у гледаоцу или читаоцу делује као нека врста *отварања*, квасца који ће разум и осећања усмерити ка нечему што иде много даље од визуелне или књижевне анегдоте садржане у фотографији или причи”<sup>198</sup> (Манчић 2012: 553–554).

---

<sup>198</sup> Комплексан однос уметности и стварности, фотографије односно фотографског објектива и онога што се њиме захвата, Кортасар је испитивао у параболничкој причи „Ђавоље бале” (у збирци *Тајно оружје*), по чијим ће мотивима Микеланђело Антониони снимити чувени филм *Blow Up* (*Увећање*).

Као што је већ истакнуто Кортасарово схватање појма *комични роман* у вези са поетиком прозе Воје Чолановића, на сличан начин налазимо разлоге да повежемо и њихове аутопоетичке исказе о односу „стварног и нестварног”, о упливу фантастичког, али и, пре свега, о поступку који подразумева одређење аутора за „исечак, комадић стварности”, који на читаоца делује попут „неке врсте *ошваранга*”. На питање новинара у интервјуу „У маломе се и велико одсликава” (2002) о томе откуда потиче „толико надношење над нечим што би, мало и кратко, најчешће да промакне”, „анализа или промишљање ‘безначајног’ детаља”, односно „посвећеност тренутку јунака” – које осваја читаоце, Воја Чолановић је објаснио засигурно један од најзначајнијих својих поетичких ставова:

Ваљда, отуд што та загледаност и одмах и богато награђује. Открићем и увидом. Мало је, уистину, фасцинантно, јер се, чак и кад не изгледа да све обгрљује, у њему све одсликава. Знао је за то, дакако, још старозаветни пророк. А наш савременик стао је да о овој (не увек очигледној) ствари озбиљније спекулише тек након проналаска холографије. Зашто баш тада? Јер се, уз прасак сензације, испоставило да је из било које, насумце откинуте честице филма са снимком у тој техници, могуће добити наново слику у целини.

А песник је одувек био свестан обиља сабијеног у маломе. (Парченце ноћног азура довољно је да се види како пролазе звезде, а у смрти једног инсекта огледају се све велике несреће, чули смо га како каже.) Афористичар, такође. Али, не заборавимо, и фикционалист, изражавао се он кроз тзв. *short short story*, новелу или роман-реку. Моја заокупљеност те врсте извире можда из навике да спољашњу радњу све више спутавам за рачун унутрашње, а да, притом, ипак, не сметнем с ума лекцију коју су ми читали облаци док сам их још као дечак посматрао. Увртео сам тад себи у главу да би било чудесно приповедати опонашајући њих, који непрекидно некуд иду, и који у том кретању не престају да мењају облик.<sup>199</sup>

У интервјуу поводом збирке приповедака *Осмех из црне кућије* (1993) Воја Чолановић ће поменути и приповетку „Another Brick in the Wall” у контексту свог

---

<sup>199</sup> „У маломе се и велико одсликава”, Блиц, понедељак, 2. септембар, 2002. стр. 32. Разговор водио Жељко Јовановић.

бављења „феноменом апсурдне смрти“.<sup>200</sup> Међутим, о свом односу према фантастици у књижевности – парапсихолошким феноменима, фатализму, магичним бројевима, ванчулном опажању, видовитости и сличним појавама и о њиховој функцији у свесном онеобичавању приче, говориће у интервјуу поводом романа *Зебња на расклањање* (1988):

Дозволите да приметим да је степен свесности у посезању за тим елементима за мене мање важан од *разлоја* због којих сам то чинио као белетриста... ваљда свих ових година. А чинио сам то не ради онеобичавања приче, ма колико се такав утисак наметао, већ зато што ми није падало на памет да материјал граничних људских искустава третирам као мање вредан, или чак безначајан у односу на онај везан за такозвану бинарну димензију живота. (Кажем *шакозвану*, јер доиста налазим да је за бескрајно чуђење и оно чему смо одавно престали да се чудимо.) Овом грађом баратао сам баш као и сваком другом, обликујући је већ према томе шта је налагала драматургија, рецимо у раној причи „Ванчулни опажај“ (1958) као крајње елузивну, непоуздану ствар; у новели „Another Brick in the Wall“ (1981) као стисак руке „каменог госта“; у роману *Зебња на расклањање* (1987) – као нуминозно нумеричко присуство. Да посредни није жеља за онеобичавањем, видеће се, верујем, и из чињенице да ниједан од тих елемената овде није апсолутизован, мада би тако нешто, признајем, олакшало посао књижевним класификаторима<sup>201</sup>.

Кортасарова прича коју Васа Павковић помиње, „Јужни ауто-пут“ („Ауто-пут за југ“<sup>202</sup>), на близу двадесет пет страна описује шта се дешава међу људима приликом једног саобраћајног застоја. Приповетка има мото, две реченице преузете из италијанског листа *Еспресо*, који гласи: „Gli automobilisti accaldati sembrano non avere storia... Come realta, un ingorgo automobilistico impressiona ma non ci dice gran che.” *L’Espresso* 1964. У слободном преводу то би значило: „Чини се као да прегрејани возачи немају причу... Заправо, саобраћајна гужва импресионира, али нам ништа велико не говори” (прев. Ј. Ж). Кортасар, међутим, слику саобраћајне гужве у Паризу, дакле један од готово свакодневних

<sup>200</sup> „Осмех из црне кутије”, Борба, 14. 9. 1993. стр. 16, разговор водила Весна Рогановић.

<sup>201</sup> „Нечастиви у писањој машини”, НОН, 12. 7. 1988, стр. 36–38. Разговор водила Јелена Херцег.

<sup>202</sup> У: Хулио Кортасар, *Сабране приче 2*, превела Александра Манчић, Службени гласник, Београд, 2012.

велеградских призора, опозитно у односу на мото, развија у параболу о људском понашању. Хиперболизацијом времена трајања застоја (сати се претварају у дане, киша и снег смењују сунце), инсистирањем на непоузданости информација о узроцима застоја – људи у својим аутомобилима постају актери догађаја који по свему личе на оне својствене каквој катаклизми или ратном стању. На испиту су њихове етичке диспозиције, карактерне особине, темпераменти, физичка и психичка издржљивост и отпорност. У микродрамским сукобима, они јесу или нису солидарни, предузимљиви, довитљиви, поштени; губе живце и разум, извршавају самоубиство, болују, оздрављују или умиру, нестају, или саучествују у заједничкој невољи, заљубљују се и воде љубав. Ликови су издиференцирани употребом метонимијске катахресе – уместо њихових имена најчешће су марке аутомобила, што посебно доприноси занимљивости наративног поступка и њихове индивидуализације и карактеризације. Фокализација припада екстрадијегетичком, хетеродијагетичком наратору, али је он од почетка до краја „дели” са једним од ликова, који до самог разрешења остаје „инжењер из пежоа 404”. Његова перспектива заузима постепено повлашћени простор, те се из субјективне визуре кристалише и поента приповетке: узроци застоја су отклоњени, све по невољи успостављене хумане нити су прекинуте, па и његов започети љубавни однос са једном девојком, а он се, коначно, пита „чему та јурњава кроз ноћ међу непознатим аутомобилима, где нико не зна ништа о оном другом, где сви непомично зуре испред себе, искључиво испред себе” (Кортасар 2012: 283). Сходно наведеним паралелним аналогијама које аутор успоставља између фотографије и приповетке, или романа и филма – намеће се закључак како је, додуше, идеја за приповетку могла да настане на основу фотографије саобраћајне гужве, али и да њена разрада носи филмски потенцијал, и то онај који се чини најближим поетици Луиса Буњуела, ако се држимо синхроније. Данас би то поетички било можда најсродније филмским темама Ларса фон Трира.

Чолановићева приповетка има готово четрдесет страна (најдужа је у збирци) и тематизује квар на аутомобилу који прераста у саобраћајни удес. Из запажања критике о овој приповеци које овде не треба понављати, издвајамо оно које говори о њеној вези са филмом, што нас поново приближава и Кортасаровим ставовима, али и Џацићевим размишљањима о том питању изреченим поводом

Чолановићеве приповетке „Злодуси свачијег кутка”, односно збирке *Осеглаши међаву*, у предговору антологији *Послерајна српска приповећка* (1960). Посебно је индикативно да Џацић, у најкраћем, супротно неким критичарским уверењима, не види да је приповетка угрожена експанзијом филма него, напротив, сматра да из тога она може извући само корист, и као пример наводи Хемингвејеве „Снегове Килиманџара”. Супротно томе, сматра критичар, постоје приповетке које би могле да буду „исцрпене неколиким кадровима инвентивнијег филмског редитеља”. У доброј модерној приповедној прози, у коју сврстава и Чолановићеву, П. Џацић налази, осим интимистичке поезије која је сменила „епски захват” ранијих српских приповедача, и ту, назовимо је тако, „филмичност”. Две и по деценије касније, Иван Шоп поводом приповетке „Another Brick in the Wall” констатује како „autor gotovo filmskom, odnosno magnetoskopskom tehnikom ‘snima’ otuđenost i usamljenost čoveka na drumu, i bespomoćnost pojedinca kada se isključi (ili bude isključen) iz određenog procesa – u ovom slučaju iz saobraćajnog toka na auto-putu“ (I. Šop 1983: 390).

Приповетка је остварена употребом двоструког, чеховљевски функционално и ефектно изведеног обрта: из стања среће у несрећу, па поново у срећу и, коначно и неопозиво, у несрећу. Најпре је главни јунак Марко Урић, четрдесетседмогодишњи виши научни сарадник Позоришног музеја, на повратку из Врања у Београд, упркос малој нелагодности због предјутарњег сна, који га је у цик зоре и пробудио, и који га, и док вози, жуља попут каменчића у ципели – „доиста уживао у брежуљкастом јулском пределу” (65). Са изласком сунца почиње да кија, што га подсети на мирис који је приликом кијања ширио његов отац пошто се вратио из заробљеништва. Саобраћај постаје све гушћи, рђом начети фића се под налетима сабијеног ваздуха од друмских крстарица једва одржава а да се не „распадне”. Док жена и кћерка спокојно спавају, будан је млађи син, кога он гледа са нежношћу и забринутошћу – јер као рђав предзнак гледа на то дете, рођено са пупчаном врпцом двапут обмотаном око врата, које има обичај да се, све чешће, „кити гајтанима, мерном траком, очевим каишем, чак и куваном шпагетом” (66). „Стрепња” „поче да се шири брзином шумског пожара” те га преноси на мисли о старијем сину, из првог брака, чије војничко писмо чува у новчанику. Ипак, смирује га поглед на жену и кћерку, а пошто се

гужва на путу разредила, он притиска папучицу за гас у свом фићи „боје предратних креденаца” и, док јури, чистина пред њим „поправи му расположење”. Његове мисли преплићу се са сећањима, вођене визуелним и олфактивним надражајима, те задиру и у интроспекцију: „На помолу је била шеста деценија живота и њему се чинило да, поред других промена на себи и у себи, све оштрије уочава и ту своју нову склоност ка лаком мењању душевних стања. Од наизглед безразложне потиштености до еуфорије и назад” (68). При спуштању у једну удолицу, по брујању мотора он претпостави да „прелази стотку”, али настави да јури уживајући у брзини. На врхунцу свог еуфоричног расположења, примети како је возило почело да само од себе успорава и да се зауставља – јер је прокључао хладњак.

У наредних шеснаест страница описује се његова беспомоћност да било шта учини и поново успостави начас поремећену равнотежу: узалудно настоји да заустави макар било које возило, па га квар на аутомобилу не искључује само из саобраћајног тока него га, истовремено, посредством беспштедних интроспективних и аутореклексивних интервенција, измешта из реалне садашњости његове сопствене егзистенције. Појава младића и девојке на мотору са чијих звучника одјекује хит групе Пинк Флојд, очигледно странаца – само он до танчина проматра и анализира, док његова жена тврди како њих уопште није било. Она не примети, „после шест сати надања”, ни заустављање вартбурга, из ког изађе човек, наводни Марков познаник, кога овај не препозна (означен оксимороном „непознати познаник”), и понуди се да, пошто већ путује у Грчку, сврати у Врање до Марковог таста и позове га да им притекне у помоћ. Тренутак олакшања и наде убрзо се преображава у спасоносну ситуацију са доласком помоћи из Врања, али то не потраја. Иако ужетом повезан са својом породицом у „робустном пезејцу” – Марко је од њих заправо драматично одвојен: он види своју жену, дотле нервозну и спремну на свађу, како је први пут од њиховог заустављања на путу задовољна и чак весела, сигурнија са оцем него са њим, са претпоставком „да можда и она дели очево *вероватно* мишљење о његовој, Марковој ‘неспособности за живот’” (89). Почиње киша, а услед неочекиваног и наглог тастовог кочења, прекида се уже помоћу којег се фића шлепује, те га они поново везују. У кратким аналепсама, попут „временовног зума” (93) искрсавају



пред Марком призори из времена када је упознао своју жену, са њеним еротичним ликом, на шта се надовезује његово сањарење о томе како воде љубав, које прелази у еротско узбуђење. Међутим, хладна кондензована кап која му падне на оћелавело теме, грубо га прене у томе, те он настави да издалека мотри на своју, од њега одсечену, породицу у другим колима, покушавајући безуспешно да им се огласи сиреном, све несигурнији у то шта му се заправо догађа:

Минут касније, обнови покушај; овог пута изгледало је да га нису ни чуле. Дубоко узнемирен обема чињеницама, он се запита да ли је то у чему седи уопште аутомобил или – нешто друго. Ово стакло, на пример, најежи се. Толико налик... Присуство нечега што није имао петље да назове правим именом стаде да испуњава фићину шкољку лагано, попут дима који испод врата продире у собу. (97)

Иако се читавим током приповетке провлаче мисли, слутње и наговештаји повезани са смрћу, у наведеним редовима оне достижу највишу кулминациону тачку: шкољка аутомобила у јунаковом доживљају поприма изглед мртвачког сандука. Желећи да удахне мало ваздуха, он одшкрине прстом троугласто стакло, и запевуши *Another Brick in the Wall*, али тада, сасвим неочекивано: „Један инсект, који управо улете у кола, прозвижда између возачевих усана намештених за самогласник у речи *Wall*, и заврши у човековом ждрелу” (98). Испруживши се колико је дуг, он нехотице нагази кочницу, због чега пукне конопац који га је везивао за тастов ауто, а он остане да гледа за њима како се неумитно, иза кривине која прати линију речне обале, удаљавају. Потом ће уследити описивање погибије главног јунака, које ће критичарка Љ. Шоп сврстати у антологијске:

[...] он доживе једно једино сливено искуство и Јесте и Може: и чудесно олакшање што се ослободио тегљача и грозу што се, у оваквој слободи, излаже хладном даху нових неизвесности. Није ли то осећање, својствено ваљда граничним приликама, произвела она иста сила што прилагођава будућност нашим потребама? Овако је, отприлике, могла изгледати суштина питања које би поставио самом себи да је имао времена. Али, стрелу његовог времена поломи за много мање од 9,192.631.700 циклуса фреквенције повезане са прелазом између два нивоа изотопа цезијума 133 (читај: од једног секунда) „краљица ужаса” (читај,

заједно са св. Павлом: с. т.), која га беше предухитрила кроз судар са половним турским мерцедесом што се – долазећи отпозади, и не рачунајући да би тегљеник могао тако изненада заочити – набио у задњу део Марковог возила. Да ли као човек који не зна да га убијају с леђа, он у муњевитом филму свог живота виде мало од онога што је могао препознати као ствар властитог искуства. Били су то призори махом страни његову оку: угашени вулкан биз чије падине жубори загађеница; порцулански умиваоник сав ишаран чиковима; скаредни графити на манастирском зиду. Са заустављеном стрелом времена иза које пристиже лична историја, могло се довести у везу, пре свега, једно закаснило сазнање: да је белокоси возач вартбурга, запућен у Ставрос, био не неко кога је познавао, већ неко кога је тек требало да упозна. Можда зато што није рачунао да ће га убити с леђа, он не наслути да ће, прикљештен воланом и крхотинама, раширених руку и оборене главе, остати скоро целу ноћ на дну реке, за коју није засигурно знао да ли је Велика или Јужна Морава; да ће беспомоћни намерници, очекујући заједно с његовим тастом дизалицу из најближег града, сатима у мраку зачуђено гледати како из речних дубина не престаје да светле упаљени фарови; и да иза Марка Урића, кад његово тело коначно буду скинули са тог крста од згужване лимарије (са преломљеним другим и трећим вратним пршљеном као једином чињеницом од значаја за обдукцијски протокол), неће остати ни најобичнији крвави траг, а немоли каква легенда. (99).

Осим што је приповедачки ефектно и функционално изведен, цитирани одломак нам указује и на Чолановићево бављење временом у научно-популарне сврхе, из чега је могуће закључити и да је и у томе налазио неке од извора инспирација за своје стваралаштво. Већ је било речи о Воји Чолановићу као уреднику Научног програма Радио-телевизије Београд, и о његовом деценијском ангажману у часопису *Галаксија*. Између осталог, он се током 1973. и почетком 1974, у оквиру рубрике посвећене футурологији, бавио представљањем дела и личности најзначајнијих светских футуролога. У чланку под насловом „Vreme – kako ga futurolozi vide” објављеном у часопису *Kultura*<sup>203</sup> Чолановић, у извесном смислу, неколико година касније, сажима најзначајније ставове о том питању:

---

<sup>203</sup> *Kultura*, br. 36/37, 1977, str. 27–35.

Na prvi pogled, dalo bi se pomisliti da naučno (zapadnjačko) određenje prema kojem jedan sekund predstavlja „9,192.631.700 cikla frekvencije povezane sa prelazom između dva nivoa energije izotopa cezijuma 133” verovatno ne uzbuđuje savremenog proučavaoca budućnosti. (Tim pre što u nekim tehnički manje naprednim i linearno slabije organizovanim društvima, kao najmanja osnovna vremenska jedinica i dan-danas služi „vreme potrebno da se obari pirinač”).<sup>204</sup> Ali, uputnije bi bilo da se ta misao glasno ne saopštava.

Jer će je, ako niko drugi, opovrgnuti bar holandski futurolog Fred Polak.

Kriza našeg doba ne izgleda tako zagonetno u svetlosti mutacije vremena, veli on. Najmanji odsečak vremena počeo je sada da vlada vremenom kao celinom, baš kao što najslabija karika u lancu uslovljava čvrstinu celine. „A sadašnji trenutak i jeste najslabija karika u čitavom lancu istorijskog vremena.” U stvari, svaki trenutak nabijen je najvišom voltažom. Svaki čovek u svakom trenutku stoji pred *kairosom*, duhovno spreman na iznenadne i drastične promene, koje pristižu u sve kraćim razmacima. Nekada, on je raspolagao vremenom; sada, vreme raspolaže njime. (Čolanović 1977: 27)

Време у Чолановићевој приповеци „Another Brick in the Wall” јавља се у разним облицима: као физичко време, сати и минути који означавају када се одигравају описани догађаји (тачно се наводи време поласка на пут, време заустављања, појаве мотоциклиста и изненадног спасиоца итд.), али и као време прошлости, садашњости и будућности према ком се главни јунак у својим интроспективним понирањима одређује. Тако се, на почетку приче, налази јунакова изненадна помисао како је „будућност садашњости у прошлости”, а на крају, обезвређивањем прошлости индиректно се наговештава његов трагични крај: „Међу мислима које су, и саме успорене, гамизале кроз његову свест, он

---

<sup>204</sup> Занимљиво је да готово исти текст налазимо и код Борислава Пекића: „Могу једино да назначим пут којим сам кретао да бих дошао до дефиниције времена као хоризонталне кружне равни у којој се све догађаја паралелно. Мерна временска јединица у науци ‘9,192.631.700 цикла фреквенције, повезане са прелазом између два нивоа енергије изотопа цезијума 133’, једнако је ‘објективна’ колико и она која у извесним примитивним племенима ту јединицу дефинише као време нуžno да се обари пиринач.” (*У траганју за Златним руном – III књига – II део*, © Борислав Пекић; *skinula sa magnetofonskih traka i izbor izvršila Ljiljana Pečić*

<http://www.borislavpekić.com/2007/04/u-traganju-za-zlatnim-runom-iii-knj-ii.html> приступљено 3. 2.

2018)

честито разабра једну једину: која му је турала под нос истину да је у његовој прошлости врло мало онога што би му могло бити од вајде кад се буде понео са будућношћу.” (96). Лик Марка Урића остварен је и према његовом доживљају тзв. физичког времена: он не само да често погледава на ручни сат, што је психолошки мотивисано ситуацијом у којој се нашао, него као под каквом опсесивно-компулсивном присилом – мало-мало навија (већ навијени) сат, и то се као лајтмотив провлачи читавим током приповетке. Када га забрине несагласност између времена које је потребно да „непознати познаник” допутује по помоћ у Врање, а потом његовом тасту да по њих и дође – схвата да је помоћ дошла несхватљиво брзо, у нереалном временском року, те изнова прерачунава време, али сумњу у неисправност сата одмах одбацује: „[...] ненавијени сат може да заостане, али мој кортебер је увек навијен, навијам га и по десет пута на дан, кад год не знам шта друго да радим” (92).

Тако је и у приповеци „Another Brick in the Wall” функционалан симболички мотив сата, али је за разлику од претходне две – где се појављује тек на самом крају – овде лајтмотивски премрежио читав текст, сугеришући дубља значења. Нека од њих, као идеје на којима се заснива и приповетка, налазимо и у поменутом чланку из 1977. године. Чолановић, наиме, помиње и стреле времена које неки футуролози изостављају: „druge dve makroskopske strele vremena: termodinamičku, koju određuju procesi entropije u zatvorenim sistemima, i kosmološku, koju svojim povlačenjem iscertavaju same galaksije. Ali, te strele se, valjda, podrazumevaju. Proučavaoci budućnosti, u svakom slučaju, nemaju razloga da se ne pozovu na britanskog književnika Lorensa Darelа, koji tvrdi da svoje vreme imaju i pesnik, i filosof, i trudnica, i kalendar.” [...] Потом издваја неке од најзначајнијих закључака футуролога:

Džon Makhejl dolazi do zaključka da prošlost, sadašnjost i budućnost nemaju utvrđeno mesto u vremenu: budućnost se sastoji od prošlosti i sadašnjosti; prošlost se uvek iznova stvara u budućnosti; prošlost, sadašnjost i budućnost mešaju se u svakom trenutku svesti. Ovaj futurolog očigledno zazire od Edingtonove strele vremena (koja stremi ka budućnosti, dok za njom stiže istorija); čak i ako je ta strela stalna, i ako budućost izvire iz sadašnjosti, veli on, budućnost budućnosti je t a k o đ e u našoj sadašnjosti, baš kao i u uzastopnim sadašnjostima što neprekidno iskrsavaju. [...] Ako

išta zbunjuje, onda je to posledica činjenice da svet na prošlost gleda kao na nešto što je napovratno iščezlo, a na sadašnjost kao na nešto privremeno, što se brzo i bez ostatka prometne u neumitnu i nepoznatu budućost. U stvari, uverava nas Makhejl, mnogi od događaja koji delotvorno predodređuju budućnost, već se nalaze u nedavnoj prošlosti. Drugi značajni događaji dešavaju se u sadašnjosti, ali mogu da budu toliko ispod praga naše sposobnosti prepoznavanja da se njihov značaj procenjuje tek onda kad njihova skupna dejstva dostignu kritičnu masu u nekoj tački u budućnosti. Menjajući budućost, ti događaji mogu da iziskuju promene i u našem gledanju na prošlost. [...] Ima nečeg paradoksalnog i protivrečnog i u našem ličnom subjektivnom stavu prema prošlosti. Verujemo da je ona neizmenljiva: „Što je učinjeno, ne može se raščiniti.” Ali, pamćenje neprestano predstavlja našu biografsku prošlost na isti način na koji naše selektivno opažanje i sredstva opštenja projektuju sadašnjost i budućnost. Da li je onda daleko od pameti pomisao da bi pri svakom ozbiljnom proučavanju budućnosti valjalo strogo zahvatiti i u prošlost? (29–30)

„Naprave za merenje vremena gospodare našim životom”, пише Чолановић у свом чланку, и на том месту засигурно препознајемо елемент грађе за лик Марка Урића. „Od časovnika i hronometara očekuje se da sa velikom tačnošću beleže i deliće sekunda – u vreme kad astrofizika i arheologija barataju milionima i trilionima godina. Ljudski vek je produžen, ali je vreme života kraće no ikad. KO je kadar da obavi posao čitavog života u jednodnevnom životu našeg leptirskog postojanja? (31) – упитаће Чолановић, склон увиђању противуречности и парадокса.

Но, на крају чланка он наводи и размишљања „zagovornika takozvanog kosmičkog prevrata”, Иранца натурализованог у САД, Ферејдуна Есфандијарија, који верује „da oslobađanje od vremena tek predstoji”, и о коме Чолановић тврди да „nije bez pesničke žice, i hoće da liči na poluzaboravljenog proroka Kalila Gibrana<sup>205</sup>: ‘Preveć izloženi opasnostima, i preveć krhki, svakog trenutka možemo biti osakaćeni, u svakom trenutku možemo iznenada prestati da postojimo. [...] Svi mi posrćemo kroz život rubom provalije. Jedan jedini pogrešan korak, i više nikad nas nema. [...] Grozno je da takva prelepa pojava kao što je život bude zasuznjena u nečem tako krhkom, nepouzdanom i primitivnom kao što je naše telo’.” (32)

---

<sup>205</sup> Мисли се на Халила Цубрана, песника чије се име и тако транскрибује, према енглеском.

Очигледно је, дакле, као примарно, интертекстуално повезивање идеја наведених у научно-популарном чланку са идејно-семантичким доминантама у самој приповеци, иако се нигде у њеном тексту не наводи ниједан извор – као што је јасно да је уплив „необјашњивог” и „фантастичког” заправо изграђен на темељима сазнања која долазе из поља футуролошких претпоставки и ставова.

Треба још, на крају, издвојити и неколико, досад непоменутих, доминантних особина Чолановићевог јунака: Марко Урић је, осим што је образовани Београђанин зрелих година, театролог, и један од препознатљивих донжуанских ликова: иако несумњиво воли своју жену, која га још увек еротски привлачи, и иако је одан породици, он се ипак упушта у ванбрачне авантуре у којима, све више, „квантитет замењује квалитет”. Као и већина сличних Чолановићевих ликова, оптерећен је првим знацима старења и посебно осетљив на чињеницу да је почео да ћелави, па према томе и на слабљење свих оних телесних атрибута који га опомињу да је младост заувек прошла. У сусрету са младошћу, осећа се нелагодно и посматра је са подозрењем. Преосетљив је, сугестибилан – те га за све време прогања и сећање на сан – који се тек у фрагментима кроз приповетку провлачи: како плеше са женом свог гимназијског друга, са израженим осећањем нелагодности, све време свестан тога да јој нешто недостаје. Тек касније ће схватити да то чега нема није женина дојка, ампутирана због рака, како је у први мах себи објаснио, него читаво њено тело.

Интермедијалност је у приповеци остварена апострофирањем чувеног хита *Another Brick in the Wall* (1980), који у току читања, може „одјекивати” у уху читаоца, подстичући га на одређене аудио и визуелне представе, уз истовремено асоцијативно повезивање семантике наслова и семантике приповедног текста на који се односи.

Посебну вредност у приповеци чине описи природе, рурални пејзажи, сасвим нетипични за Чолановићеву прозу, која је по свом карактеру готово без остатка везана за високоурбанизоване, градске просторе. Они су посматрани из перспективе главног јунака, обојени његовом „урбаном” визуром и протежу се у фрагментарним варијацијама током целе приповетке. На почетку, међутим, док наратор тек уводи лик Марка Урића, који у срећном расположењу, у себи чак

певушећи, безбрижно вози кроз питоме пределе, његова фокализација „покрива” јунакову:

Унаоколо је све бујало; жита, кукурузи и ливаде пришаране дрвећем текли су слева и здесна уназад са притајеношћу реке која се ближи водопаду (види *Пределе* нашег нобеловца!), и он је пуним плућима удисао искричасти ваздух што је продирао споља шиштећи преко ивице овлаш спуштеног стакла. *Rure tibi vivas, dum aliis vixeris urbe*<sup>206</sup>! И, тек кад се придиже да у ретровизору провери шта позади раде Исидора и деца, и кад га из уског огледала до бола заслепи излазеће сунце, Марко пожели да што пре стигну у Београд. (65)

Типично постмодернистичком интервенцијом – алузијом на карактер, меру заступљености и функцију пејзажа у Андрићевом делу, посредством наратора, Чолановић постиже хуморни и (ауто)иронијски тон, али и – преко латинског цитата, истицањем јунакове „неприраслости” за руралне пределе, и жеље да „што пре стигне у Београд” дискретно наговештава несрећу која ће га у тој жељи и онемогућити.

Лезички је приповетка остварена са свим већ раније уоченим особинама у Чолановићевој прози: богата алонжманима који не дочаравају само говор ликова, него и многе друге различите звукове, као штуцање јунака или, на пример, звукове различитих аутомобила који су без заустављања само „прозвиждали” поред њега: „Пежо... (уау!)... Амстердам... тојота... фијат... фијат... Нови Сад... Вирцбург... мерцедес... (шшшш!)... Суботица... там... Ниш... Ниш... волво... (уау!)... Long Vehicle... (шшшшшш!)... Београд... Минхен... порше... (уау!)... SAV иноченти... ви Сад... Женева... (уау!)... Солун” (78).

На претходно цитиране редове одмах се надовезује и парафраза чувеног Џојсовог аутопоетичког исказа: „Док стоји по страни, они турпијају нокте, вртело му се однекуд по глави. Савршено равнодушни према судбинама властитих јунака” (78). У питању је, дакле, још једна алузија употребљена у постмодернистичком кључу, која је у несумњивој вези са наративним поступком у

---

<sup>206</sup>Латински стих гласи: *Rure tibi vivas, aliis dum vixeris urbe*, што би у преводу значило – „Можеш слободно да живиш на селу за своју душу, чим у граду одживиш живот за друге.”

приповеци и са, сходно томе, иронијским отклоном према схватању аутора као демијурга приповеданог света.

#### 4.5.2.2.3. „Крава на отоману” (1982)

Чедомир Мирковић у поговору за збирку *Мирис њромашаја* истиче како се, приликом успостављања жанровских релација, намеће утисак да је свака приповетка део романа, а да то посебно важи за „Краву на отоману”, „можда и због непосредније садржинске повезаности с романом *Пустоловина по мери*, али не издвојени, откинути део романа, већ кондензација имагинарног романа чија је грађа апсорбована и ферментирана” (Мирковић 1983: 152)

Иван Шоп у приказу збирке *Мирис њромашаја* повезује у један лик протагонисте прве и последње приповетке, с обзиром на то да они носе исто име и презиме:

Приповетка „Zlodusi svačijeg kutka”, napisana 1958. nije se slučajno našla na početku ove zbirke. Njen protagonist, novinar Jug Stajić (koji se potom javlja i u romanu *Pustolovina po meri*, a i u završnoj priči ove knjige, „Krava na otomanu”), razapet je između svoje prividne sigurnosti svetskog čoveka, predstavnika jednog izrazito savremenog i aktuelnog zanimanja i nemoći da dosegne do odgovora na pitanja koja ga latentno muče, da prodre iza spoljašnjeg obličja stvari i pojava koje ga okružuju. A kad uspe da u izuzetnim trenucima, na putovanju na kojem je izbačen iz svakodnevne kolotečine, pomeren iz svoje prividne ravnoteže, željan da avanturom prevlada egzistencijalnu ograničenost i da se intenzivnije uključi u životne tokove, nazre pukotine sveta koji ga okružuje, kada za trenutak zaviri iza lica i maski drugih, njegova se sigurnost brzo rasplinjava, a gorko osećanje da je u čitavoj toj životnoj jurnjavi i mlatnjavi samo epizodist (ili čak statist), još više ga zbunjuje i slama. Reč je o pustolovini bez istinskih dimenzija, o želji da se lažnim postupcima, delanjem bez prave suštine, unutrašnje kohezije i sadržaja, dosegne punoća življenja i neminovno je što se takva prividna avantura, svedena na gest, na sitno, prizemno iskakanje iz uloge, pa i nemoći da se makar za trenutak iz nje iskoči, završava mučninom, prazninom i strahom. (I. Šop 1983: 390)

Приповетка „Крава на отоману” није уврштена у збирку *Начело неизвесности* (2003) – као ни у избор од пет приповедака у књизи *Воја Чолановић* (2012). Као што је већ примећено у критици, њен јунак Југ Стајић (технички



уредник у издавачком предузећу *Луча*, а не новинар, како га именује И. Шоп) протагониста је и прве приповетке у збирци („Злодуси свачијег кутка”, 1958), као и романа *Пустоловина по мери* (1969). Питање које нам се, над том чињеницом, неминовно намеће односи се на могуће разлоге због којих се В. Чолановић, и то у већим временским размацима (од више од једне деценије), враћа јунаку чији је лик обликовао још 1958. године. Да ли је посреди, не ни тако ретка појава, коју срећемо и у књижевности друге половине 20. века – да писац, као на пример Џон Апдајк, пише чак и серију романа са истим књижевним јунаком? Или су, можда, приповетке само делови романа који су одбачени у његовој коначној верзији? Али, да је ово последње истина, зар би могао да буде толики размак у времену њихових објављивања? Ни узимање у обзир временских интервала у којима су та дела настајала не може нам много бити од помоћи, будући да је писац, по сопственом сведочењу, знао да и сам наслов носи у свести годинама пре но што се лати писања. У првом свом новинском интервјуу, поводом *Зебње на расклајање*, В. Чолановић је рекао како је до идеје за тај роман дошао – двадесет две године раније!<sup>207</sup> Осим тога, и Џон Апдајк је својих пет романа из серије о Харију Зеки Ангстрому објављивао у размацима од по десетак година (1960, 1971, 1981, 1990. и 2000).

Када је реч о Чолановићевом јунаку Југу Стајићу, аналитичка претпоставка могла би да иде у следећем правцу: 1. прво је настала приповетка „Злодуси свачијег кутка” (1958), са донжуанским ликом Југа Стајића, као типичним „јунаком нашег доба” оног времена, што је – како смо показали – послужило за субверзивни, иронијско-пародијски поглед на то исто време; 2. једанаест година касније излази постмодерни роман *Пустоловина по мери* (1969), у ком препознајемо истог јунака у сличној ситуацији, али и са подударним субверзивним деловањем у подтексту, што потврђује чињеницу да писцу није било стало толико до креирања нових ликова, колико да кроз предочене „љубавне авантуре” донжуанског јунака (а што да не, оног којег је већ створио) –

---

<sup>207</sup> Теодор Анђелић, „Трећа половина неба“, НИН, 24. јануар 1988. 8. У неким другим интервјуима (о чему ћемо касније говорити) тај податак писац даје или непрецизније – двадесетак година, или опет прецизно – али сада он гласи: двадесет три године, што се поклапа са „нуминозношћу” броја 23 у роману.

заправо проговори о много важнијим темама; притом у самом роману не постоји ниједна алузија нити наговештај да се догађаји у њему надовезују у „искуству” јунака којег дели са раније објављеном приповетком; 3. четрнаест година касније појављује се приповетка „Крава на отоману” (у збирци, 1983), не само са истим јунаком него и – за разлику од прве приповетке – као својеврсни наставак романа, са директним упућивањем на познате ликове и ситуације. Осим тога, може се са сигурношћу утврдити и како и у стилском погледу та приповетка ближе кореспондира са романом, али се, ипак, по свим осталим карактеристикама, не може одредити као део који му „органиски” припада. На основу свега тога, као и на основу већ утврђене чињенице да је В. Чолановић у свом приповедном свету свесно испреплео многе фабуларне елементе, могуће је бранити тезу да је лик Југа Стајића у „Злодусима свачијег кутка” књижевни прототип за лик Југа Стајића у *Пустоловини по мери*, а да је лик Југа Стајића у „Крави на отоману”, по свим својим карактеристикама, идентичан ономе из романа, али и да је стављен у умногоме другачији – и естетски и етички – контекст. Самим тим, та приповетка (која има близу четрдесет страна) представља засебну целину у односу на роман.

Као и у приповеци „Злодуси свачијег кутка”, на самом почетку и приповетке „Крава на отоману” главни јунак силази низ степенице, с том разликом што ово друго силажење сада траје кратко. Обе приповетке карактеришу два временска плана: актуелно садашње време приповеданих догађаја и време које је томе претходило, а које јунак евоцира. Место радње је у првој хотелски бар, а у другој сутерен ресторана. Прва се одиграва у једном од југословенских градова, а друга у Кракову. И у једном и у другом случају догађаји су концентрисани на последње вечерње сате којима се, практично, завршава његово службено путовање. У првој приповеци јунаково је расположење на почетку полетно, јер се нада још једном, опроштајном, еротском искуству. У другој, он је уморан од скорашњег искуства такве природе те, уочи свог четрдесет трећег рођендана, своди биланс „дуплог књиговодства” сопственог живота: заувек оставши без наде да ће успети да задржи жену коју воли, Норвежанку Осу Брок, у Београд се враћа са решеношћу да се од своје жене разведе. И укупна атмосфера која обавија јунака у тим приповеткама је различита: у првој све трепти од заразног калипса Харија Белафонтеа; у другој је све утишано и „ушущано”: „[...]

у присно обликован онижи простор, са зидовима и таваницом у ораховини, са фикусима, кристалом, старим добрим намештајем и оћелавелим плишем боје лососа. Недостајале су још само таписерије у чија кљуса улећу безазлени једнорози” (103).

За разлику од прве приповетке, где је Југ Стајић окружен женама, са којима радо разговара, у другој је он, због недостатака слободних столова, здружен са необичним мушкарцем који ће га ипак, невољног, увући у разговор.

Дакле, сутерен ресторана *Златно сигро* у Кракову постаје позорница приче, а агон се успоставља на два поља: између главног јунака и загонетног незнајца, а онда и унутар самог јунака. О томе шта је, из предисторије Југа Стајића, претходило тој вечери, читалац сазнаје из дигресије обележене заградом:

(Био је крај јуна, практично последњи дан исцрпљујућег тронедељног странствовања – Београд, Копенхаген, Осло, Стокхолм, Малме, Травеминде, Берлин, Варшава, Краков – које га је, ако ништа друго, растрезнило нимало неоснованом претпоставком да ће одсад имати да живи без Осе Брок; можда без љубавнице уопште.) (103)

Веза са садржајем романа *Пустоловина по мери* већ је ту успостављена, а у даљем току она се наставља, евоцирањем догађаја о којима је у роману реч, па чак и у каснијем кратком будном сну јунака – у ком се појављује живописни лик Цејлонца Паракрамабахуа Касапе, односно Дахадигеа Едварда Нелзона Орте, који је, подсетимо се, Југу Стајићу узвратио гостопримство у Копенхагену.

Мучен онеспокојавајућим мислима о својој прошлости, садашњости и будућности, у некој врсти свођења рачуна са самим собом, под још свежим утисцима из посете Музеју у Ошвјенћиму, после које није био у стању да било шта стави у уста, Југ Стајић наручује само салату, а понуду госта ресторана са којим дели сто – да попију по вотку – енергично одбија, изговарајући се хроничним гастритисом и хроничним фарингитисом. Лик тог човека, „господина Тременса”, како га метонимијски крсти Југ Стајић, дат је до најситнијих појединости, посредством фокализације јунака: времешан, у похабаном оделу са ког се као орден клатило једно дугме, са квргавим носом ишараним црвеним жилицама, са раторборним обрвама, језиком избразданим беличастим мрљама, и

баршунастим гласом који је стајао „у потпуном нескладу са гротескном физиономијом” (106). Колико је незначев изглед у Југу изазивао неповерење и сумњичавост, толико га је привлачио његов глас.

У литерарно најуспелије и највредније делове приповетке свакако се сврстава дијалог та два лика: вођен вешто, он с једне стране усмерава пажњу читаоца на необични лик мушкарца – за који Југ Стајић није сигуран да ли припада некаквој морално сумњивој, беспризорној особи – а с друге, све време прати развијање „дуела” који се међу њима успоставља, и који се, наоко, концентрише око тога да ли ће заједно испити пиће. Напетост је постигнута тиме што је Југ Стајић, распет између потребе за близином људи и жеље за „духовном осамом”, крајње сумњичав према незнанцу, његовим побудама да га части пићем као и према његовим намерама. Истовремено, њихове реплике прате асоцијативне дигресије главног јунака.

На човеково питање да ли је видео Ошвјенћим, Југ одговара контрапитањем, руководећи се неписаним правилом да људи често не посећују управо оно што им је најближе. Иако му човек претходно саопштава да је његово име, заправо, 181063 – Југ ништа не повезује, док му сабеседник не открије да је две последње године рата провео у Ошвјенћиму. На том месту, ако не и раније, читаоцу постаје јасно како је реч о логорашу из Аушвица, који потом одговара на Југово питање о томе како је успео да се одбрани од „трагова”:

„Лукавством”, рече 181063. „Годинама сам, после рата, сањао логорске грозоте и будио се у зноју, каткад и у мокраћи. Плашећи се кошмара, одлучио сам да ноћу не спавам; рачунао сам да ће мора престати ако ноћ претворим у дан, а дан у ноћ. Ако се заштитим ноћном несаницом. Није помогло. Ошвјенћимске авети су измениле сатницу: наставиле су да ме походе... дању. Онда сам мало-помало, ни сам не знам како, открио да ти ружни снови имају мање-више правилан ритам. Сваки пут кад бих предосетио њихов наилазак пожурио бих у Ошвјенћим и тамо остао од јутра до мрака (у два-три маха сам, као слепи путник, успео да у бившем логору и преноћим), јер се на лицу места ваљало уверити да Ошвјенћим припада прошлости. Враћао бих се у Краков окупан и растерећен, кадар да заспим као јагње и да дочекам зору у спокојству” (113).

Иако разговор све више поприма пријатељски, готово интимни тон, те се из њега сазнаје и да је човек, који се већ представио као геометар, ожењен и да има четворо деце – Југ ипак не попушта у својој одлуци да не попије понуђену вотку. Преокрет почиње када га геометар замоли за дозволу да га запита „нешто у најдубљем поверењу”:

Југ начини почивку. Знам на шта циља. Ванбрачне пустиловине. „У реду”, рече. „Питајте.” Пред тим накићеним несрећником није морао да се устручава: кад ће га у животу поново срести?! „Казаћу вам, обећавам.”

„Да ли ви, господине”, запита 181063 не само шапатом него и у курзиву, „да ли ви доиста мислите да *ваш* живот вреди више од *мој* живота?” (114)

Напречац ослобођен напетости, чијег навирања није ни био свестан, а разоружан препадом из правца где га је понајмање очекивао, Југ прсну у смех. Могао је просути чај, који тек сад пажљиво спусти преда се. Онда дограби чашицу са вотком: „Полажем оружје, драги пријатељу: као што видите.” Па наздрави човеку ратоборних обрва и квргаста носа. „За наш сусрет!” (114)

Тај моменат представља кључну кулминациону тачку у приповеци. Питање које поставља бивши логораш далеко је од баналности и тривијалности претпоставке главног јунака о томе које би то питање могло да буде. Разуме се да је та претпоставка у апсолутној сагласности са његовим личним преокупацијама, са његовом природом најпре – те га, дијаметрално супротно постављено питање, у најмању руку, разгаљује. Осим тога, у језичко-стилском поступку, карактеристичном за постмодернистичке текстове, нарочито је вредан нараторов коментар да је питање постављено „не само шапатом него и у курзиву”.

Бивши логораш потом истиче како му је Југ Стајић пријатељ, а да му је непријатељ „сваки онај који верује у логоре са пет звездица. У добро и зло мучење” (115). Затим му саопштава да ће га накратко напустити, али ће се свакако вратити на време да га испрати на воз. И да ће платити све што је попијено. Пре него што ће отићи, саопштиће му и своје схватање историје: „У почетку нам се

чини да се она креће тромо и споро, после увиђамо да смо били у заблуди; али остаје чињеница да се креће у-в-е-к иза наших леђа” (115).

У наредних петнаестак страница описано је шта се дешава у свести јунака док чека да се његов познаник врати: аналептички, мешају се призори из његовог брачног и ванбрачног живота, догађаји из Београда који су претходили путовању и доживљај промашености са којим се са тог путовања враћа – и, како време пролази, појачава се сумња у поштење његовог скорашњег познаника. Извештај лекара специјалисте који проналази у џепу подсећа га на баналну свађу и тучу са пиљарем који га је, уочи поласка на пут, неправедно оптужио да му је намерно дао мањи износ за купљене трешње, с намером да га превари и покраде – и тај догађај до танчина искрсава у његовој свести као, заправо, лош предзнак уочи пута, а на неки начин и антиципација пораза као његовог крајњег исхода. У прекраћивању времена помаже му и новински чланак, који такође, изгужван и исцепан, проналази у свом џепу, и који – на (квази)документаристички начин – „сведочи” о необичном догађају. Тај „оштећени опис надреалистичког догађаја”, „Крава на отоману у воскарској радњи!”, намеравао је да у Ослу покаже Оси, и чува га и даље, иако је она тек сада од њега безнадежно, и заувек, удаљена. Иако је добар део десне стране чланка оштећен, из њега се ипак разазнаје како је ту реч о једном необичном догађају из Краљева: бежећи од касапског ножа, крава је потрчала улицом и, гоњена људима, скочила на кров, одакле се, под сопственим теретом, стрмоглавила у воскарску радњу и пала на отоман, одакле су је после провукли кроз излог, разбивши пре тога стакло како би могли да је извуку поново на улицу. Јасно је, дакле, и то одакле потиче наслов приповетке.

Као и у претходној приповеци из збирке, догађаји који прате актуелну временску раван прецизно су омеђени и означени: бивши логораш је отишао у девет и четрдесет, воз полази у једанаест и пет, а овај ће се, супротно већ љутитој Југовој сумњи, појавити тачно на време – да плати рачун, да га испрати на фијакер који је за ту прилику наручио, да му уручи поклон у „живописно украшеној кутији” – и да му, већ готово на изласку из ресторана довикне нешто што овај није успео до краја јасно да разазна:

Док је грабио по две степенице навише, напуштајући фикусе, кристале, зидове у ораховини и оћелавели плиш, Југ се потруди (иако без успеха) да склопи у повезану целину оно што му човек са ратоборним обрвама и квргастим носом беше одоздо довикнуо. *Неишћо као Не рекох вам за своје јодине рођења и смртии: осамстћо осамдесетћ седма, деветћстћо четћргесетћ петћиа!* Збуњивало га је то што је био сигуран да је могао погрешно чути или разумети само први од та два броја. (132)

После тога, читалац још види главног јунака како стоји „у ходнику ноћног воза као изасланик из царства уздисаја, изабрани љубимац патње, апостол туге, неми пријатељ бола, несрећни љубавник сећања” са „превеликим бременом његове усамљености” коме је додат „готово бродски терет” – како се, са мислима о предстојећем „крајње сложенем разводу”, у тренутку када пуни четрдесет три године, „осећа двапут старијим” (133). Ипак, као што се и могло очекивати од овог Чолановићевог јунака, његов меланхолични поглед на прошли живот, сентиментално подупрт ноћним призорима предела што промичу док воз пролази – радикално преусмерава призор на стаклу прозора који је због надолазеће хладноће затворио. Као у приповеци „Валижа”, и овде јунак на прозорском стаклу воза у покрету посматра сцене као у неком филму: две жене што се у суседном купеу припремају за спавање. До најситнијих детаља, он региструје, за своје донжуанско око, заносан призор:

Прва, у спаваћици боје барених рачића, са танком црном врпцом око врата, и избледелом булком у кестењастој коси, не промени положај; друга, плаве косе посуте пудером, у гримизно ружичастој сатенској сукњи, са белим сатенским струком и горњом сукњом у наборима, одложи сребрностосиви шешир, пребаци ногу преко ноге и, не без кокетирања, спусти на колено прекрштене руке. Овај садржај настави да живи у Југовој свести и кад путница с горњег лежаја затвори кабину силовито повукавши врата; пред пасликом тих неодољивих створења – бестиднице налик на никоговићку која је, незвана, банула међу богиње; и отмене, божански доконе девојке – њему стадоше да навиру сузе на очи, а да није знао шта их је заправо изазвало. (134)

Снажно еротско узбуђење побуђено тим приказом сплашњава са затварањем врата, он одлази до пратиоца спаваћих кола да би му објаснио како није до њега то што се натрули платнени каиш прозора покидао, и умирен, коначно се смешта у своју кабину. Најзад, отвара поклон свог краковског пријатеља и у њему проналази нар. Приповетка се завршава његовим чуђењем, и питањем: „Нар? Нар из Кракова? Зашто не било шта друго? Казалсов кључ за затезање жуца?” (135)

Дакле, све што до поенте може бити нејасно читаоцу приповетке – у првом реду лик бившег логораша – у самој се поенти експлицитно и не разјашњава, него се томе додају још и нова питања: како одгонетнути лик „човека са ратоборним обрвама и квргастим носом” и, заиста, какво значење у свему томе може имати плод нара?

На почетку разговора бивши логораш каже Југу Стајићу како је он његов Фидус Ахатес. Читаоцу коме је позната Вергилијева *Енејуда* јасно је да је реч о верном Ахатесу, пријатељу и пратиоцу Енејевом. Као и у претходној приповеди из збирке, „Another Brick in the Wall”, уплив необјашњивих, ванчулних, па дакле и фантастичких садржаја, видљив је у појави и деловању лика чије је постојање, у реалном свету приче, крајње загонетно и упитно. Да ли је човек кога Југ Стајић упознаје у *сушперену* краковског ресторана – лик из *подземној* света? Пољски Јеврејин, један од милиона људи убијених у Аушвицу до 1945. године. На то може упућивати и једно од симболичких значења библијске воћке нар: рајски плод, са посебним местом у хебрејској али и у хришћанској религији, она има мистички значај и многа значења, а једно од тих јесте и то да представља везу између света мртвих и света живих.

Натприродним, метафизичким искуством које тематизује приповетка „Крава на отоману” завршава се прозни мини циклус у чијем је средишту лик Југа Стајића. Могло би се без претеривања рећи како се тиме образује својеврсни триптих који приказује три стадијума на његовом животном путу. У сва три случаја, и дословце на путовању, његов донжуански лутајући дух, измештен из брачне свакодневице, не дозвољава му да искорачи из своје трагикомичке позиције – и заиста се сусретне са собом.



И приповетка „Крава на отоману” садржи извесне споредне мотиве на које ће се писац враћати или их развијати у својим каснијим делима. Најважнији од њих јесте мотив изненадне посете јунакове љубавнице и њен, краћи од једнодневног, боравак у Београду. То ће у *Оди мањем злу* постати окосница читаве романескне приче.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена М. Журић

ПОЕТИКА ПРОЗЕ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

Докторска дисертација

II

Београд, 2018.

## **ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ**

**Ментор:**

**проф. др Михајло Пантић, редовни професор**

Филолошки факултет Универзитета у Београду

**Чланови комисије:**

**проф. др Радивоје Микић, редовни професор**

Филолошки факултет Универзитета у Београду

**проф. др Владислава Гордић, редовни професор**

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Датум одбране: \_\_\_\_\_

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Jelena M. Žurić

THE POETICS OF THE PROSE OF VOJA  
ČOLANOVIĆ

Doctoral Dissertation

II

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Елена М. Журич

# ПОЭТИКА ПРОЗЫ ВОЙИ ЧОЛАНОВИЧА

Докторская диссертация

II

Белград, 2018.

### 4.5.3. ЗЕБЊА НА РАСКЛАПАЊЕ (1987)

#### 4.5.3.1. Прикази и критике: од афирмације до негације

Иако се може рећи да је роман *Зебња на расклапање* не само прво код нас награђено Чолановићево дело<sup>1</sup> него и роман о ком је и нешто више и нешто афирмативније писано него о оним који су му претходили – ипак су га пратиле и негативне, готово парадоксалне, реакције. Догодило се, тако, да на једној страни стоји коначно признање писцу којег је један део критике већ раније вредновао као врхунског прозаисту и доследно се залагао за помније читање његових романа и приповедака – а на другој: проблематизовање вредности награђеног романа и, коначно, изрицање веома строгих, изричито негативних критичких судова. Уочена парадоксалност се, наиме, не односи на природу изречених негативних оцена већ на чињеницу да су их изrekli (или: изрицали) управо критичари постмодернистичке оријентације, и то они чија имена Михајло Пантић издваја у својој књизи *Александријски синдром 2* као компетентне за ту врсту литературе тадашњег (и нарочито каснијег) времена – Радоман Кордић и Александар Јерков. Стога треба обухватити сва релевантна тумачења *Зебње на расклапање*, али са посебним задржавањем на критици Р. Кордића и А. Јеркова, као нарочитим подстицајима за дубље сагледавање и анализирање Чолановићевог приповедачког поступка у *Зебњи на расклапање*.

---

<sup>1</sup> Роман *Зебња на расклапање* објављен је у издању *Просвете* под уредништвом Светлане Велмар Јанковић, Вука Крњевића и Милосава Мирковића, у три хиљаде примерака, да би после Нинове награде, 1988, друго, фототипско издање било штампано у десет хиљада примерака. Од близу 50 романа објављених те године, у ужи избор ушло је пет: *Оквир за мржњу* Ивана Аралице, *Холоџрами сјраха* Славенке Дракулић, *Поврашак у њуђину* Бранка Летића, *Трај кочења* Јудите Шалго, и *Зебња на расклапање* Воје Чолановића. Жири, који су чинили Јован Деретић (председник), Предраг Матвејевић, Зденко Лешић, Љубиша Јеремић, Славко Гордић и Теодор Анђелић, одлуку је донео већином гласова.

Новинари су махом примећивали да таква одлука жирија не представља велико изненађење за један ужи круг критичара и познавалаца књижевности – јер се Воја Чолановић, са својим петим романом, по четврти пут нашао у најужем избору за то престижно признање (после романа *Друја њоловина неба*, *Пустџоловина њо мери* и *Леви глан, десни глан*). Међутим, оно што је и саме новинаре изненадило јесте чињенице да је са писцем први пут уопште у његовој списатељској каријери вођен интервју, и то на страницама *Нина*, поводом награде која му је додељена.

Прве приказе о роману написали су, и пре доделе награде, Чедомир Мирковић, Милосав Мирковић и Љиљана Шоп – критичари који су углавном континуирано тумачили и вредновали дотадашњи Чолановићев прозни опус<sup>2</sup>.

На почетку приказа Чедомир Мирковић понавља запажања која је раније истицао поводом Чолановићеве прозе, уз редовну напомену о „неподударности с доминантним домаћим прозним токовима”. Посебно истиче како је и најновији роман књига „рафиниране хуморности и метафоричне гротескности”. Критичар подсећа на претходне Чолановићеве књиге и на чињеницу да „овај писац располаже широком скалом поступака”, те да се „[У] основи јединствено осећање света и доследно владање наративном техником испољава [се], и комбинује, у различитим књижевним облицима”. Полазећи од прве приповедачке збирке *Осеглаши мећаву* (1958) – Мирковић издваја ауторову „усредсређеност на разграђивање човека и на сукобе појединаца са средином”, у чему види и елементе за грађење заплета најновијег романа, као што повезује њеног јунака са претходнима по заједничкој карактеристици која се огледа у њиховој уверености у „неке ситне натчулне способности и мале видовитости”; тако ће запазити „да ће јунак романа *Зебња на расклањање* своје сукобе и своја предосећања комичних и трагикомичних ситуација налазити у искрсавању фаталних бројева”. Најближу везу, ипак, Ч. Мирковић успоставља са романом *Телохранишељ*:

Неки од слојева занимљивог, мада хетерогеног, романа *Телохранишељ*, из 1971, врло су блиски најновијој књизи. Полазећи од става да у животу не постоје јасна и крута разграничења између тривијалног и изузетног, писац је, кроз спојеве реалистичких и хуморно-фантазмагоричних сцена, пратио корене психичких траума које воде цепању личности. Маштовита хуморност и реалистички *фон* за надреално и „померено” поновили су се, само у компактнијем облику, у *Зебњи на расклањање*. (Мирковић 1987: 24)

---

<sup>2</sup> Чедомир Мирковић је у тексту „Тигрови трећег доба”, објављеном у Нину 1997, у рубрици посвећеној „свим добитницима НИН-ове награде” с нескривеном радошћу написао: „Сигурно је да су се својевремено, након саопштавања одлуке о НИН-овој награди за 1987. годину, многи збуњено упитали: ко је Воја Чолановић, и шта је он досад писао? Међутим, они ретки критичари који су деценијама прилежно пратили књижевни рад овог писца доживели су, тада, признање његовој књизи и као сатисфакцију за сопствене оцене” (Мирковић 1997: 43).

Наведено запажање свакако је занимљиво, посебно у погледу упоређивања примењених приповедачки поступака у оба романа. Критичар је у своја разматрања, прегледног карактера, укључио и остала дела (*Леви глан, десни глан, Мирис њромашаја*) – тако што је истакао њихову психолошку и метафизичку димензију, као трајну поетичку преокупацију писца.

Концентришући се на најважније карактеристике *Зебње на расклањање*, критичар укратко тај роман и жанровски одређује као „хумористички“:

Фабула најновијег романа – о Небојши Тутушу, „кланичком ветеринару у пензији”, седамдесетосмогодишњем Београђанину, који, у жељи да трајно промени положај старих људи, оснива тајну организацију и, попут савремених пирата, врши отмицу авиона – грађена је на оригиналном споју реалистичког и „ишчашеног”, на пројектовању озбиљних тема у домене хумористичког и благо сатиричног. Стављајући крупна питања савремене егзистенције, осећања угрожености и стварну угроженост, а посебно положај старих људи, у позадину луцкасте фабуле, Чолановић је проводио свога необичног јунака кроз густу мрежу реалистичке фактографије, ситуиране у данашњи, препознатљиви Београд.

Изазован и за „превођење” на језик и на метафорику озбиљних друштвених, социјалних, антрополошких и психолошких значења, овај роман је пре свега хумористичко дело, и то сасвим особене врсте. Спајајући хумор англосаксонског типа – сачињен од неочекиваних спојева, од прожимања ерудиције и тривијалија, од проницљивих алузија, од добрих опсервација увијених у обланду детињарије, од удара непредвидљивости, од суочавања узвишеног и свакидашњег – са вербално раскошним сликама и досеткама ослоњеним на нашу хумористичко-ироничну традицију, која се, знамо, не устручава ни сочне псовке, Чолановић је написао један од најбољих хумористичких романа (неко ће инсистирати на сатиричности; за посебан је разговор што и данас за квалитетне хумористичке, исто као и за квалитетне историјске, прозе тврдимо да нису то што су!) у нашој новијој књижевности. (Мирковић 1987: 24)

Критичар скреће пажњу и на то да је Чолановић успео да се „маштовитошћу и разноврсношћу сцена” одбрани „од најопасније замке хумористичких проза: од успостављања једног *хумористичког модела*, који, у обимној форми каква је роман, лако наводи на понављање сродних ситуација”.



Примећује, ипак, да у роману има „повремених падова, варирања и одуговлачења, али су наглашенији громогласни хумор, успела карикирања, алегоричне слике, језички каламбури, интелектуална поигравања, двосмислице и духовите опаске”. Такође истиче и то како је „обликом приповедања, посебно приближавањем (безмало сједињавањем!) тока свести, дијалога и ауторовог говора, такође и засићеношћу савременим градским језичким аргоом, остварена [је] загрцнута згуснутост казивања”.

У свему томе, Ч. Мирковић види и посебну функцију главног јунака, који је „профилом и књижевном функционалношћу”, „истовремено, и протагониста и *мегијум* – који делује, размишља, коментарише, призива у сећање прошла збивања, карикира и редукује детаље стварности” – чиме су „остваривани [су] и драматуршка поступност и значењска целовитост”:

Обдаривши унутрашње противуречје Небојше Тутуша (који непрестано потврђује и неустрашивост из имена и семантику сметењаштва из презимена!) до гротеске баналном садашњошћу, с једне стране, а, с друге стране, богатом маштом, интелектуалношћу и логичком апаратуром које се бори против склеротичних ограничења и трауматичних детаља прошлости – Чолановић је написао роман о необузденим старцима, роман који се, с много разлога, доживљава као окрепљујућа надмоћ духовности над недаћама појавног света. (Мирковић 1987: 24)

Као што се може приметити, Ч. Мирковић у свом приказу не сагледава лик главног јунака у целини, нити се бави дубљом идејно-семантичком димензијом романа. Али, као и обично поводом Чолановићеве прозе, истиче:

У једном огледу, од пре неколико година, о прози Воје Чолановића покушавао сам да докучим разлоге занимљивог парадокса: да је овај писац добијао углавном афирмативне оцене за поједине књиге, а бивао ускраћен за „глобални суд”. Квалитет најновијег романа – а такође и књижевне околности, за које бих рекао да су унеколико мање неповољне за писце који се не прилагођавају „доминантним струјама” – сигурно су прилика за битнију, и трајнију, промоцију. (Мирковић 1987: 24)

Сопствени допринос „потпунијем сагледавању” прозног опуса Воје Чолановића, за шта се искрено и доследно годинама залагао, Чедомир Мирковић даје у тексту „Опори садржаји без патетике: скица за портрет Воје Чолановића” у мају исте године на страницама *Књижевне речи* – који представља компилацију критичаревих претходних приказа и осврта (Ч. Мирковић 1988б: 12–13). На сличан начин, то ће се поновити и у другим текстовима те врсте из пера овог критичара.

У *Илустрованој Полицији* ће се убрзо потом, као препорука за читање, појавити и текст Милосава Мирковића (једног од уредника у *Просвети*), у којем се истиче како Чолановићев роман „својим иронијско-поетичном оптиком” град Београд „наизменично гледа очима Фокнера и Чехова, а сустимице очима тинејџера и очима универзалног старца”. О завршници романа истиче:

Чак ни завршна епизода романа, када београдски старци, гоњени осећањем сувишности, покушавају да учине нешто делатно и акционо (трагикомични отмичари авиона), не делују никако плакатска фелтонска „документарност”, него, по природи високе књижевности, као бекетовска бурлеска са шармом наших уврнутих, харлекински разиграних дедова и прадедова у „старачком забавишту”. (М. Мирковић 1987)

На крају, М. Мирковић закључује да „*Зебња на расклајање* иде у врх најбољих наших романа осамдесетих година”.

Трећи приказ који скреће пажњу на роман пре награде припада Љиљани Шоп. Објављен је у *Књижевној речи*, под насловом „Старост и зебња”. На почетку се критичарка бави самим избором теме, подсећајући на чињеницу како, иако није нова, нема у књижевности много примера „у којима би старост била и *једина* тема”, те наводећи имена писаца у којима се она јавља („Хемингвеј, Бекет, Фокнер, Монтерлан, Симон де Бовоар, Десница...”) закључује да су се „само велики писци усуђивали да се ухвате у коштац с њом, или су се, с правом, само великани задржали у нашем читалачком памћењу”. Констатујући како је главни јунак Чолановићевог романа старост („природна појава према којој се већина људи, из страха, односи неприродно”), критичарка истиче како писац „феномен старости разлаже на мноштво компонената – биолошких, физиолошких,

психичких, социолошких, и све дубље, до философије, до метафизике старења”. Притом, подсећа и на то како су „сви Чолановићеви јунаци суверени [су] власници неког свог, искошеног, окренутог, занетог, помереног, из уходане осовине ишчашеног погледа на свет”, и да управо та њихова ‘другост’ омогућава да слика ‘првог’, ‘правог’ света, стварности у коју је равноправно укључена и банална свакодневица, у Чолановићевој прози доминира у свој својој сложености и богатом противречју”. Потом се критичарка бави „чудесном, неочекиваном динамиком приповедања” која је „у потпуном раскораку са суштином и динамиком исприповеданих догађаја који су онакви какви морају да буду: бескорисни, сувишни, бесмислени, узалудни”, те и поступком индивидуализовања лика главног јунака Небојше Тутуша, „седамдесет осмогодишњег кланичног ветеринара у пензији, трагичносмешног борца за нови свет којим би владали старци, Тигрови Трећег Доба, након што би преузели власт, Операцијом *Пушачка ноћа*”. Посебну пажњу критичарка посвећује наративном поступку:

Ма колике да су могућности тока свести као приповедачког поступка, ипак је равно подухвату написати занимљиву, узбудљиву, потресну књигу о човеку коме се у времену романсијерске радње заправо ништа не догађа (неколико „организованих” сусрета са старцима и старицама које неспретно врбује за покрет подсећајући их на неугодности које доживљавају од младих, једна неуспела посета старачком дому на иницијативу породице, једна комична епизода са поправком браве на вратима, дан чувања унука, један одлазак у хемијску чистионицу, једна старачки неспретна црнохуморна еротска догодовштина, и финална операција са отмицом авиона, гротескна завршница покушаја да се промени свет).

Чолановић је велики мајстор приповедања, богатог ројења бесконачних асоцијативних низова који се продужавају у сваком читаоцу другачијим играма и сплетовима асоцијација. Зналац сваковрсних података из различитих области живота, из бројних наука и паранаучних дисциплина, са великом склоношћу да мозаик таквих детаља склапа са хуморне, ироничне дистанце, Чолановиће приповедањем ништа не сугерише а читалац ће ипак убрзо осетити да привидно необавезна игарија садржајем свести није ни игра, ни забава, већ сложено интелектуално трагање за одговорима на вечна питања људске егзистенције и смисла живота. (Љ. Шоп 1988: 20)

Критичарка запажа како је читалачки доживљај у почетку пун симпатија за главног јунака, који се услед његових невоља може окарактерисати и као позитивни лик, а да се онда, променом угла, такав доживљај убрзо преображава у своју супротност:

[...] јер Тутушева идеја о новом свету навлас је иста свим познатим, постојећим идејама о власти (терору) једног слоја, само што кланички ветеринар као критеријум узима старосну границу (коју никако да одреди цифром, мада логика захтева и такву одлуку како би се поредак и формално установио). Од тог момента Чолановићева приповест постаје и параболо о вечној борби за власт: тражити права за једне, аутоматски значи ускраћивати их другима, мрзети те друге. Неосетно, решавајући „техничке” проблеме око устројства новог света, срећом безопасни идеолог старачког покрета испољава особине свих познатих „усређитеља” човечанства и из његових конфузних идеја израстају контуре поретка једнако поларизованог, неправедног и настраног као што је онај против којег старац полази у донкихотски крсташки рат. (Љ. Шоп 1988: 20)

У „расклапању свести” јунака испуњеног зебњом Љ. Шоп види и то како се тај простор зебње од субјективног осећања шири према „објективном”: „могло би се рећи да резултира једном новом зебњом, која више није израз индивидуалне немоћи пред апсурдношћу егзистенције, већ објективна nelaгодност заснована на искуствима колективним, историјским, цивилизацијским” – те истиче како у томе види „могућност тумачења Чолановићевог ‘надреалистичког’ наслова, који, у први мах, не делује романијерски”.

Љ. Шоп изриче и замерку роману, која се тиче његовог краја, пошто у њему види „уметнички пад”:

Чини се да је расплет радње (на нивоу приче као акције) уметнички пад и да није на разини романијерске тензије која би и без ове епизоде ишла ка својој природној кулминацији изнутра, без спољних и сувишних ефеката. Епизода о отмици авиона, замишљена као очигледна, практична, гротескна пропаст Тутушеве теорије, стратегије, идеологије, делује попут каквог поучног расплета у

коме се манифестују све мањкавости ветеринаревог подухвата за који је читалац знао и пре овог дидактичног финала. (Љ. Шоп 1988: 20)

Критичарка у завршници приказа поново, и доследно себи, упућује на позицију писца у тадашњим околностима наше књижевне сцене:

Воја Чолановић је писац кога књижевна критика није на прави начин вредновала; његов прозни опус значајнији је но што се то из постојећих критичких осврта може закључити. Ни у широј читалачкој публици Чолановићево име није познато у мери коју његови романи и приповетке заслужују. Овоме су, по свему судећи, допринели колико ретки, безбојни, стандардни одзиви критике, толико и ненаметљивост писца који око себе и свога рада никада није стварао некњижевну атмосферу било које врсте. Чолановићеву списатељску „судбину”, чини се, још увек одређује и инерција духа карактеристична за наше време: преиспитивање уврежених оцена и мишљења као да је замрло, док је понављање и варирање постојећих оцена, без особитих аргумената, *conditio sine qua non* у нашој текућој критици. Читаоци пак често бирају своје писце као и друге „производе”: у светлости скандала, напада, етикета, награда, рекламних трикова, и коначно, по омоту и цени. Ниједан од ових „критеријума” засад им неће препоручити *Зебњу на расклајање*.

Божидар Милидраговић у *Вечерњим новостима*<sup>3</sup> са изузетком „резерве према завршном поглављу“, високо оцењује Чолановићев роман и истиче како би он био „запажен и са симпатијама дочекан у било којој од светских књижевности”.

Гојко Антић у *Побједи*<sup>4</sup> подсећа на то како се „међу добрим познаваоцима Чолановићеве прозе сматра [...] да је то признање овом писцу могло да припадне мирне душе много раније, на примјер, за роман *Пустоловина по мери* (1969), или пак за књигу *Леви глан, десни глан* (1981)”, и утврђује како је писац у роману „на хуморан и бурлскни начин приказао и све оно што је у појединцу мрачно и тешко, али и до краја, веома озбиљно разложио устројство једног организованог друштва, па и цивилизације уопште”.

---

<sup>3</sup>Божидар Милидраговић, „Тигар трећег доба”, *Вечерње новости*, понедељак, 11. јануар 1988.

<sup>4</sup>Гојко Антић, „Поетика и традиција”, *Побједа*, год. 44, бр. 7956 (субота, 30. јануар 1988).

Приказ Славка Гордића под насловом „Законик хумора” у *Нину*<sup>5</sup> заслужује више пажње не само због тога што припада једном од чланова жирија који је награду доделио него и због тога што ће тај критичар скренути пажњу на неке битне аспекте романа дотад непримећене, првенствено везане за језички израз, и што ће их и убудуће уочавати у Чолановићевој прози и истицати као незаобилазне поетичке одлике:

Награђени роман Воје Чолановића *Зебња на расклањање* срећно одудару од преовлађујућег поретка наше савремене прозе својством и дејством разгалајуће свежине и суште радости приповедања која мами на неуштогљено, *ведро читање*, несапето никаквим високоумним опрезом. Станислав Винавер – с којим Чолановића везују бар две сличности: склоност пародији и језичка обест – који је у Нушићевом хумору видео „одмор од епопеје”, данас би зацело поздравио Чолановићеву прозу као разигран отклон од посвудашње наше суморности – егзистенцијалне, књижевне, фелџонистичке.

Игриво и маштовито сижеом, ликовима, ситуацијама, асоцијативним узгредицама и, надасве, једним особеним *свејезиком* који је измирио различите узрасте, области знања и видове стварности, Чолановићево приповедање плени самосвојним хумором који као кључни и свеобухватни стваралачки принцип прожима и боји све поменуте компоненте његовог романа. Као осећање света и књижевну транспозицију тог осећања, овај је хумор можда најлакше предочити посредним и поредбеним одређењима: наш је – али не и наши фолклоран, модеран – али не и лишен историјског и језичког сећања, интелектуалан – али не и хладно церебралан, покадшто искошен – али не и ексцентричан, склонији урнебесу бурлеске неголи гротескној језовитости (мада је каткад дотиче), утемељен на оној Бергсоновој механици смеха као последици духу несвојственог аутоматизма колико и на једној незлобивој, изворно чудесној инфантилности.

Хумор и „језичку обест” остварене у роману, осим са Винавером, С. Гордић повезује са најзначајнијим делима те врсте, у својеврсни „законик хумора” – „који сажима различите видове светског хумористичко-пародијског умећа, од

---

<sup>5</sup>Славко Гордић, „Законик хумора”, НИН, 31. јануар 1988.

Сервантеса до Тадеуша Кантора и, можда, цртаног филма, али и рефлектује добро нам знана искуства домаће књижевне традиције, између осталог поетику Змајевих шаљивих песама и хиперболично-карикатуралну оптику Домановићевих приповедака”. Критичар такође запажа како „свет романа и извориште његовог хумора чине елементи и обличја планетарне научно-техничке, културне и комуникацијске стварности”, али и „препознатљиве појединости топографије и свакодневице Београда, с поузданим знацима не само нашег менталитета него и тренутног, кризног реда ствари и (не)реда вредности”, те да је „на основама такве поетичке и тематско-проблемске синтезе Чолановић [је] саздао самосвојну слику света у којој ведрина није пука замена дубине”. Даље закључује како је, истина, Чолановићев хумор „лежеран и, наоко, непретенциозан”, али такође и „богат обасјањима духовитости и духовности до којих нас могу привести само игра и машта у тренуцима аутентичне инвенције”. На крају, С. Гордић истиче „да је Чолановићева књига драгоцен подстицај и прилог радости читања и значајна тополошко-тематска принова нашем савременом роману”, а онда издваја и своју личну побуду да, „експлицитно” изрази сопствено „откривалачко-читалачко” задовољство. Поменути приказ С. Гордић ће, под насловом „Волети или тумачити”, готово дословце поновити у сомборским *Дометима* неколико месеци касније исте године (Гордић 1988б: 111–113).

Велимир Висковић се у приказу под насловом „Usud starosti”, објављеном у загребачком недељнику *Danas*, на почетку бави временом које је „старцима несклоно”, те износи и претпоставку да се „старачка генерација осећа и превареном”, да би се потом посветио анализирању приповедачке перспективе и лика главног јунака:

Čitav je stoga roman realiziran u toj igri naratorskog stapanja s vizurom glavnog lika i distanciranja od nje. Uostalom, ta igra je indicirana već i u samom imenu glavnog lika koje je oksimoronski strukturirano: članovi imena protuslovni su po svome značenju, *tutuš* je ironizacija *nebojše*.

Za Nebojšu Tutuša karakteristična je i opsjednutost akronimima; sve što se događa oko njega on pokušava tumačiti kao simbole djelovanja raznih organizacija, uglavnom tajnih; ako one ne postoje, već će ih on sam osnovati. Tim postupkom ne ironizira pisac toliko samog Tutuša koliko onu osobinu svih hiperorganiziranih,

birokratiziranih državnih sistema koji naprosto obožavaju akronimske skraćenice. Naime, premda već i puni nazivi organizacija i institucija djeluju već sami po sebi dovoljno zastrašujuće, tek njihovo svođenje na akronim dodaje još i onu mističnost, tajnovitost pred kojom individuu podilazi jeza. Postoji i kod Tutuša neko zrnce te totalitarno-autoritarnе svijesti jer i on očito vezuje svijest o dostojanstvu starosti sa strahopoštovanjem koje treba drugima usaditi prema starcima. (Visković 1988: 39)

В. Висковић замера роману репетитивност, појаву да се „поједини искази и поступци одвише [se] често понављају па се тиме губи њихова експресивност”, за шта одмах налази и могући одговор писца на ту примедбу – како је „та репетитивност миметички детерминирана” односно да произлази из природе лика главног јунака, те прати његове асоцијације, које су, „као и у svakог starca, конфузне и често се понављају”. Ипак, критичар налази да „лоше особине” тиме нису избегнуте, али и да „roman заслужује pohvale zbog izbora tematike i njezine nesvakidašnje obrade, zbog domišljatosti i duhovitosti, ali svakako i zbog svoje etičnosti” (Visković 1988: 39)

Славко Лебедински, у приказу „Тигрови лете у небо” објављеном у *Борби*, понавља свој суд о Воји Чолановићу изречен већ поводом романа *Пустоловина по мери* о томе како је „[У]спавана књижевна критика била [је] неспремна да самосвојност Чолановића смести у постојеће књижевне токове, поготово што је овај писац искакао из скупне фотографије”, те да је, што показује и најновији роман, Чолановић „виртуозан казивач”. Критичар истиче и проблема читалачке рецепције: „Веристички елементи у Чолановићевој не само овој прози (поменимо за сад, *Пустоловину по мери* и *Телохранишеља*) могу и да преваре, да не кажемо заведу поводљивог читаоца” (Лебедински 1988: 10).

Миливоје Марковић у *Vjesniku*, под насловом „Корозија egzistencije”<sup>6</sup> утврђује како је Воја Чолановић „остао у сфери своје класично обликоване прозе, у једном успореном ритму, који се врло теško пробја до свести читаоца”. У основи негативан суд о роману критичар сажима констатацијом у вези са недостатком романескне акције:

I baš zato što je tako, što ne postoji akcija kao egzistencijalno središte, sadržaj njegovog romana se raspada u sebi. Prividno on ima valere moderne proze – unutrašnji

---

<sup>6</sup> Milivoje Marković, „Korozija egzistencije”, *Vjesnik*, subota, 12. III 1988.



monolog, tok svesti, intelektualiziran jezik – ali sa pouzdanjem kažem da se ta modernost zasniva na ubitačnoj usporenosti i više se nameće kao unutrašnja korozija koja razjeda biće egzistencije. Tako posmatrano, može se reći da se Čolanovićev roman javlja kao anahronizam, kao shvatanje čovekovog vremena uperenog protiv njega samog.

Вук Крњевић, у тексту „Похвала Воји Чолановићу” објављеном у *Књижевним новинама*, бележи да је у јесен 1986. године добио да рецензира рукопис Воје Чолановића и како је већ раније био са њим у преговорима да рукопис *Зебње дâ Просвети*. Осим тога, подсећа и на то како је десетак година раније Воја Чолановић радо прихватио предлог да уђе у редакцију нове серије часописа *Књижевност* и да је од тада један од уредника. Текст „Удица је прогутана”, одломак из необјављеног романа, изашао је у септембарском двоброју часописа 1985. Рукопис *Зебње* читао је истовремено са Светланом Велмар Јанковић.

Критичар скреће пажњу на Чолановићеву позицију у српској књижевности, истиче податак како је са њим први интервју вођен тек поводом награде, али и то да је он сам, свестан вредности Чолановићевог приповедачког умећа – приповетку „Злодуси свачијег кутка” уврстио у своју „Антологију приповједача из Босне и Херцеговине” (1967). Потом помиње и роман *Пустоловина њо мери*: „[...] то је, по мом увјерењу, један од врхова послјератне литературе у фарсичном и жалобном тумачењу љубавне приче” (Крњевић 1988: 47).

В. Крњевић подвлачи да је „позната префињеност и вјештина у баратању модерним прозним средствима изражавања”, „и те како присутна у Чолановићеву приповједању”, у роману *Зебња на расклањање* „изведена до нових иронијских простора”, као и да се у њему осећају и Бекет и Јонеско, кроз судбину јунака која се „доима као глобална метафора о животу уопште, о његовој пролазности и узалудности”. „За разлику од ранијих Чолановићевих прозних текстова који су имали наглашену херметичност”, примећује Крњевић, „роман *Зебња на расклањање* својим шармом и носталгичношћу, и иронијским тоналитетом који не прелази у гротеску, посједује високу мјеру комуникативности.” Допадљивости и комуникативности романа, по његовом мишљењу, у великој мери доприноси „урбани, свакодневни језик и београдски арго главнога јунака”. Иако је „врло

сложена по прозној фактури”, сматра В. Крњевић, „Чолановићева романескна грађевина има вјешто изведену монолошку структуру која све елементе романа повезује у јединствену цјелину: читава прича се чита као искуство једне личности које је избрушена метафора људске судбине у овом нашем времену.” Осим тога истиче и Чолановићево преводилачко искуство и подстицаје које је писац добио из модерне светске књижевности:

У литерарној биографији Воје Чолановића има један податак, податак о томе да је Фокнеров *Реквијем за искушеницу* објављен код нас 1960. године у преводу аутора *Зебња на расклањање*. Уочавање те везе одмах упућује на ваљаност и перфекционизам технике романа којом је изведен роман *Зебња на расклањање*. Наиме, мијешање унутарњег монолога и иронијско-пародичног говора приповједача, њихово преливање и претапање, води несумњиво поријекло из изворишта ове врсте модерног романа, из Џојсова *Уликса*, али је, не треба сметнути с ума, Фокнер био тај, наглашено је то и у образложењу Нобелове награде овоме писцу, који је технику унутарњег монолога иновирао. Ако имамо на уму да је Чолановић 1964. године превео и О’Нилово *Дуло путовање у ноћ*, онда је већ нападно уочљиво његово везивање за велике могућности и иновативности које још увек отвара монолошка форма приповиједања. Отуда је само за оне који нису били у додиру са Чолановићевом литературом и било изненађење управо стилско јединство *Зебње на расклањање*. Невјероватна флексибилност и урбана синкопираност Чолановићева приповиједања, београдски арго средине осамдесетих година, само је појавни облик зрелости и прецизности приповиједања које спољашњу једноставност радње замјењује просторима унутарњег живота главнога јунака. Тај задихани монолог главнога јунака *Зебње на расклањање* литерарно је изведен у савршенству детаља. Банално и узвишено обично и необично, трагично и комично непрекидно се и намјерно допуњују тако да постају једно. (Крњевић 1988: 47)

Игор Мандић, стални критичар *Нина* у то време, у тексту „Авантура озбиљности”<sup>7</sup>, на себи својствен, неретко оштар начин – полазећи од претпоставки које подразумевају просечног читаоца и површно листање – истиче

---

<sup>7</sup> Игор Мандић, „Авантура озбиљности“, НИИ, Год. 37, бр. 1945 (10. април 1988)

како писац „не помаже просјечну љеност: онај који се подухваћа читања његова романа, мора бити спреман на авантуру озбиљности”, те закључује како „Чолановић у нашу прозу поново уводи изгубљену димензију романа као најзрелијег израза епохе, што је, чини се, већ добро одјекнуло у рецепцији његова дјела”. Критичар даје кратак садржај романа, примећујући да писац „минуциуозно исцртава топографију” београдских улица и паркова, а крај романа карактерише као „здивљујуће карикирану поенту”. Подвлачи како је реч „о хумористичкој фабули доведеној до парадоксалнога карикирања”, а „оригиналност и значење Чолановићева рукописа” види „у изузетној моћи стилскога парафразирања, у сложенем изрицају који надилази евентуалну плошност голе фабулацијске идеје”. „Стил је ужитак – рекао бих тако за Чолановићеву виртуозност којом плете паукову мрежу своје приче”, подвлачи критичар, а као „најлепшу“, издваја способност писца „да у готово једном есејистичком стилу причања провлачи водећу хуморну тему: о баналноме он говори узвишено и комплицирано, а са озбиљним се стварима шали”. Чолановићево приповедање види као „паукову мрежу” која је у стању „да чврсто ухвати читатеља вољнога да се преда којекаким списатељским играма”:

Текст је густо испреплетен безбројним културолошким и нумеричко-симболистичким асоцијацијама и подацима, чести су цитати на страним језицима (посебно на њемачком), причање је формално непрекидано заградама, подупрто фуснотама (врло необично за роман!) тако да из странице у страницу улазимо у лавиринт усијане маште и узбудљива језика. На језичном плану Чолановић је, мајсторски, свој књижевни српски испреплео разним варијантама, иначицама, туђицама, жаргонизмима, неологизмима, постизавајући језичку гипкост у којој се заиста може уживати.

На крају, попут других критичара у чији се текст „прелио” језички израз романа, И. Мандић закључује да би ваљало „што темељитије расклопити све сложене аспекте Чолановићева романа, прозне творевине необичне врсте, уколико се зебња томе не опире”.

Приказ мр Љиљане Лукић, објављен у часопису *Brazde* под насловом „Игра као судбина”, концентрише се на тему старости у роману и на главног јунака као Дон Кихота, али открива и дубља трагичка значења: „Иза маске

ноншалатности крије се опасно лице стварности, иза слогана и графита вучених рукама Паје Патка и јунака луткарског позоришта назиру се драме ништа мање трагичне од грчких трагедија и личности ништа мање угрожене од личности егзистенцијалистичких дјела”. Критичарка истиче и „шарм београдског аргоа” и, питајући се „није ли Воја Чолановић Мирољуб Тодоровић у прози”, закључује како „стилска кохеренција, маштовито-асоцијативни сиже иду под руку са глобалном метафором о животу (и смрти)” (Лукић 1988:13).

Михајло Пантић у тексту под насловом „Pripovedanje i propovedanje”, објављеном у часопису *Polja*, Чолановићев роман сврстава „u red danas sasvim retkih (gotovo raritetnih) književnih dela koja uspevaju da dosegnu onu ‘tačku ravnoteže’ između konvencionalnog zahteva za jasno, čitko ispričanom pričom i inovacijskih pomeranja u prostoru nikada do kraja ustanovljenog (kodifikovanog) romanesknog žanra”, те образлаже његове основне карактеристике:

Čolanović, naime, svoju burleksnu priču (sa povremenim udarima sarkazma, crnog humora i groteske, naročito u finalu) o jednoj, koliko mogućoj, toliko i halucinogenoj staračkoj avanturi zasnovanoj na nameri da se „pučem staraca” preokrene svet (dakako u njihovu korist) pripoveda formalno i jezički tako razučeno da priča (iako na prvi pogled dovoljna tek za kakav strip-sinopsis) postepeno otkriva i postojanje nesvodivog metafizičkog ostatka onu dimenziju koja je skrivena u osnovama ljudske egzistencije, a koja svedoči i o vitalizmu i o sveopštoj besmislenosti postojanja. Na tu besmislenost reaguje se više organski (strah, strepnja, zebnja) nego racionalno. A ako se to i učini na racionalan način, ili, makar, fingiranjem racionalnosti (jer su motivi opet iracionalni), upravo kao što to čini Čolanovićev glavni junak Nebojša Tutuš, ishod i ne može biti drukčiji no tragikomičan. Negde u toj značenjskoj zoni naslov *Zebnja na rasklapanje*, koji na prvi pogled „odudara” od teksta romana polako „otključava svoj smisao”.

Čuvena Puškinova izreka „Roman zahteva brbljanje” sasvim je pogodna za opisivanje generativnog principa organizacije (i) Čolanovićevog proznog teksta. Roman, ne samo iz kvantitativnih razloga (narastanjem prozne mase), već i zarad onih suštinskih, hronotopskih, pa, potom, individualizacijskih i motivacijskih „potreba” zahteva reči, lavinu reči, neukinuto strujanje reči, asocijativno rasprskavanje reči, reči, reči, i Čolanović ga (slično angloameričkim „novim fabulistima”) upravo tako i ispisuje. Osnovna priča (razglobljena na nekoliko linearno poredanih epizoda) jasno se razaznaje – sve ostalo grana se i rasprskava. U fusnotama teksta pripoveda se, tako,

unapred i unazad, životna priča Nebojše Tutuša, a samo jedan znak interpunkcije, ne više, dovoljan je Čolanoviću da iza njega otvori novi prostor asocijativnog vrtloženja. U pripovedanju autor se neprestano koristi mobilnom tačkom gledišta (roman je napisan izmenom pripovedačeve i aktancijalne situacije pripovedanja) kao i kombinacijom različitih „okvira” i vremena pričanja (mešaju se san, halucinacija, java, prošlost i sadašnjost). Ta izmenljivost vizure uz jezičko obilje (izuzetno uspela upotreba slenga i mešanje različitih tipova govora) čini od *Zebnje na rasklapanje* i delo svojevrsne melodijske organizacije zvučanja i značenja. (Pantić 1988: 128)

Критичар ће се духовито послужити и неким решењима писца, као што је пренамењена употреба заграда (што се види у цитираном одломку) или броја 23, при чему ће утврдити како је „*Zebnja na rasklapanje* [je] 77% izuzetna knjiga, a 23% knjiga koja trpi i izvesne kritičke prigovore”:

U tih 77 procenata, osim nesvakidašnje jezičke invencije, dobro usaglašenih planova značenja i intonacija (humor sa ozbiljnim ishodom), svakako spada (u dosadašnjim kritičkim napisima sasvim neprimećena) strukturalna analogija između romana *Zebnja na rasklapanje* i stripa *Alan Ford*, analogija koja je autorskim radom Čolanovića znatno usložnjena i značenjski obogaćena. Roman kao žanr koji guta sve književne vrste (a u određenom smislu sažima i diferencijalne kategorije sva tri književna roda) proširuje svoje hanibalističke sklonosti u ovom vremenu i na nove oblike umetničkog izraza (film, scenario, strip). Strukturalna sličnost romana *Zebnja na rasklapanje* sa stripom *Alan Ford* koji se poslednjih dvadesetak godina u jugoslovenskom prostoru neprestano obnavlja i doštampava upravo je fascinantan.

Čuveni Br. 1 *Alana Forda* – Nebojša Tutuš iz *Zebnje*.

Organizacija TNT iz AF – organizacija TTD iz *Zebnje* (u oba slučaja reč je o *ad hoc* društvima koja radikalno menjaju svet – čiste ga od zla – gledajući da ponešto i za sebe ušićare).

Groteska je osnovna vizura oba koncepta.

Za književnost jednog jezika nema sretnijeg trenutka nego kada se, baš kao u slučaju Čolanovićevog romana, u inovacijskom traganju ponešto i pronade. Uspostavljanje ove analogije baca novo svetlo na do sada nedovoljno istraženi prostor prožimanja „oficijelne” književnosti i novih medija. (U nekim budućim studijama, bez proročke neizvesnosti, Čolanovićevom romanu pripašće posebno mesto).

U preostala 23 procenta romana krije se nekoliko nedoumica. One se uglavnom javljaju u razmatranju izvesnih neusklađenosti u samoj *logici priče*. Na primer, glavni junak Nebojša Tutuš (sjajan sudar suprotnosti u imenu), živahni senilni starčić, po zanimanju klanični veterinar u penziji, opsednut je prevelikim brojem literarizovanih asocijacija (na drugoj strani gnuša se poezije!), i zna napamet previše mudrih (očigledno autorski biranih) izreka, što, sve skupa, prevazilazi moći jednog klaničnog veterinara, makar on bio i *čudo od starca*. U ovom segmentu dela, dakle, nije najsretnije usaglašena autorska perspektiva shvatanja romana kao svojevrsne ontološke (vavilonske) mešavine, sa mogućnostima odabranog, ipak limitiranog lika. I drugo: kraj romana, ma koliko efektan, iznenađujući i, u suštini, motivacijski moguć, ipak je prenegli skok u dinamizam tako suprotan jezičkoj rasplinitosti priče koja mu prethodi. (Kraj romana kao da je rešen na novelistički način, obrtom koji dograđuje smisao priče, što je, u svakom slučaju zanimljivo, ali pitanje je, i koliko uspelo rešenje.) *No čitljivost* Čolanovićevo delo iskupljuje sve njegove naprsline. (Pantić 1988: 128)

На запажања критичара у вези са решењем краја романа – као готово општу замерку, изречену у више критичких судова – вратићемо се касније у анализи, као и на тачну констатацију да главни јунак Чолановићевог романа цитира превише књижевних дела и изрека. У приказу М. Пантића од посебне је важности уочавање интермедијалности Чолановићевог романа, као и упућивање на „izrazito subverzivnu notu (subverzivnu na istinski literarni način), kojom se potkopava iluzija srećno sklopljenog sveta”, чиме се дотиче и идејно-семантичка заснованост дела:

Čolanovićevo pripovedanje o iskonski nesavršenom svetu (koji, paradoksalno, postaje sve nesavršeniji u grozničavom nastojanju da postane savršen) kreće se u sasvim suprotnom pravcu od onih tipova govora koji propovedaju sliku utopijskog savršenstva (eto opet nadindividualne egzistencijalne zebnje). Organizacija TTD (na čelu sa Velikim Vođom Nebojšom Tutušem) koja želi da na revolucionaran (mikro) način izmeni poredak sveta, završava poput svih istorijskih (makro) procesa, svejedno kako se oni zvali. Razlika je jedino u obimu, nikako ne u kvalitetu. Zato Čolanovićevo roman *Zebnja na rasklapanje*, barem iz ugla ovog kritičkog čitanja, nije ništa drugo do karikaturalna interpretacija ideologijske zaslepljenosti koja prati sve oblike vremena i prostora naše civilizacije. A zebnja, možda, potiče od činjenice da je ta zaslepljenost i sam temelj civilizacije. (Pantić 1988: 128)

Вујица Бојовић у тексту „Старци против жуто-зелених шилокурана”, објављеном у *Гласу Полимља*, запажа како се у роману „повезује социјално-психолошка тема старости са терористичким акцијама разних организација по класичном принципу постизања комичног ефекта: спајања онога што је изгледом и вредностима нескладно”. Критичар наглашава да су тиме „покрет старца за самоодбрану и њихова терористичка организација Тигар Трећег Доба (ТТД) унапред лишени социјалне патетике и конкретне политичке сврхе, а роман је добио могућност неспутане игре”.

Међутим, Бојовић истиче и то да „*Зебња* није само роман о старости, ни хумористички роман, већ врло слојевито дело у коме има егзистенцијалне зебње, проблема савремене цивилизације, њеног техницизма и бројних поларизација, гротескног и ирационалног, сукоба ероса и танатоса”. Бавећи се природом хумора у роману, он истиче да томе доприносе „имена јунака, која садрже нијансу комичног (као да су из читуља узимана) због опозиције имена и презимена (Небојша Тутуш, Аурелија Злата Шишић, Нестор Бањеглав, Голуб Бурски)”, као и духовитим „прикључком” „за наше савремене појаве, уношењем свакодневних авантура, једног пензионера, података са улице, имена писаца, хотела, лектире, неочекиваним асоцијацијама и досеткама”. Извор комике Бојовић види и у поређењу ликова пензионера са историјским личностима и војсковођама, у великим догађајима који се са њима доводе у везу, у цитирању мислилаца, те и у еротском односу и љубавним јадима старца – што доводи у везу са вечитим темама комедија, примећујући да се „хуморни тон креће [се] у распону од домаћег фолклора до енглеског апсурда, од озбиљног до детињастог”. Такође је у наведеном тексту апострофирана веза Чолановићевог романа са новим медијима, а описани су и главни структурални елементи романа. Најзад, критичар упућује на природу читалаца којима би Чолановићев роман највише одговарао:

Организација приповедања слична је стрипу или цртаном филму. Све је сведено на детаље, „минијатуризовање свега”. Иако је приповедање у трећем лицу, у суштини је то унутрашњи монолог. Тако се добила могућност гледања искоса, иронично-пародијски. У тој функцији апострофира се и соц-реалистичка књижевност.

*Зебња* је роман савременог сензибилитета и модерног књижевног поступка, који својим разноврсним хумором доноси мало одмора од озбиљности кризе и тешких питања, али који тражи читаоца од духа и образовања, способног да се предаје радости читања и језичкој гозби. (Бојовић 1988: 5)

Приказ Драгољуба Д. Гајића „Расклапање и склапање живота”, објављен у сомборским *Дометима*, доводи *Зебњу* у везу са „дечјим романом”, указује на инфантилне поступке јунака које карактерише као „очуђење”, што илуструје нескладом између његових хтења и деловања. Критичар уочава заокупљеност главног јунака еросом (који га „још увек води у живот и враћа животу”), а не танатосом, те изводи закључак о томе да је Чолановићева књига „човечан позив за разумевање старости и човечнији однос међу генерацијама”, да „она потврђује да ће старост бити лака и испуњена богатствима живота ако се старци играју живота и не мисле о његовом завршетку” (Гајић 1988: 114–116).

Други текст о Чолановићевом роману објављен у истом броју часописа *Домети*, у оквиру обележавања Дана Сомборске библиотеке, под насловом „Богата духовна амбалажа” написао је Миленко Попић, што заједно са претходним приказом и критичким освртом „Волети или тумачити?” Славка Гордића (нешто проширене критике објављене у *Нину*) – чини својеврсни мини-темат. Карактеришући *Зебњу* као „роман тока свести и трагикомичну епопеју и романтични сомнабулизам и суптилни егзистенцијализам и психолошку драму и дубоко хуман гест”, М. Попић углавном даје приказ садржаја романа, али и наводи два значајна (биографска) податка: да је Воја Чолановић крај рата дочекао као пушкомитраљезац бомбардера на сомборском аеродрому, и да је роман *Зебња на расклапање* написан у времену од 1. јануара 1985. до 15. септембра 1986. године (Попић 1988: 117–118).

Претходним издвајањем кључних критичких опсервација поводом Чолановићевог романа завршава се преглед махом афирмативних приказа насталих или уочи доделе награде или убрзо после тога. Преостало је још да се скрене пажња и на критике Радомана Кордића и Александра Јеркова, које су, како је и назначено, вишеструко подстицајне у разматрању не само постмодернистичких одлика Чолановићевог романа него и његове укупне уметничке вредности, која се поменути текстовима доводи у питање. Текст Р.



Кордића под насловом „Prostor, humor, identitet” објављен је у сарајевском *Odjeku* у мају 1988, а прикази А. Јеркова, „Starost је будућност” у часопису *Republika*, за мај–јун и „Да или не – Старо је катастрофа: *Инквизиџијориј* Робера Пенжеа и роман Воје Чолановића *Забња на расклапање*” у *Летопису Маџице српске* у октобру исте године.

Радоман Кордић у тексту „Prostor, humor, identitet” полази од тврдње Мукаржовског „да је уметничко дело autonomni знак bez jednoznačnog predmetnog odnosa”, те да [...] „као autonomni знак уметничко дело не може да ‘ступи појединим својим деловима у обавезни однос према стварности’”, те закључује како се „tu [se] moderna umetnost razilazi s logikom ove teorije”. „Ono što ne важи за modernu umetnost може да важи за umetnost која ideju holizma, svesno или nesvesno, pretpostavlja”, тврди Р. Кордић, те у ту врсту литературе сврстава Чолановићев роман, „у којему је celina strukturirana као uslov primaоčevog doživljaja. Štaviše, i sam autor, како то предвиђа Mukaržovski, себе ставља у poziciju primaoca. Doduše, on је за taj obrat imao one razloge – psihološke (po priznanju samog autora, roman ima izvesne autobiografske crte) – koje Mukaržovski nije sklon da prizna. No однос primalac – дело не нарушава bitno ni ta činjenica”. Тендериозно повезивање „аутобиографског” и поетичког које овде критичар поставља у први план очигледно је резултат његовог ослањања на поједине одговоре које је писац давао у оним интервјуима који су доводили у везу његове године живота са ликом старца у награђеном роману. Та тендериозност се првенствено огледа у томе да је критичар парцијално парафразирао те одговоре, те се ваља на њих касније вратити. Међутим, критичар налази и да је роман „у великој мери саињен од различитих клишеа: jezičkih, antropoloških (Čolanović, на пример, користи folklorne одреднице карактера такозваног нашег човека), intelektualnih (najčešći proizvod tog intelektualizma су kvaziapoftegme), književnih rešenja (Čolanović, на пример, у свој književni lik ugrađuje neke posuđene poјedinosti), itd”. Прва конкретна замерка коју критичар истиче у вези је са регистрованим нескладом који у роману уочава:

Jasno се у овом роману разликују две равни стварности, између којих не би, у једном holisticком делу, требало да постоји никакав несклад. Tim стварностима одговарају две врсте приповедања, између којих, такође, не би требало да постоји несклад. Doduše, ова два vida стварности и njима srodne врсте приповедања могу се

svesti na odnos: *fiction* – *faction*. U stvarnosti romana, to će reći u fikciji, realizuje se stvarnost događanja, priče, u kojoj je junak znak i stvarnost prostora grada, u kojoj je status junaka kao znaka doveden u pitanje. Stvarnost grada, naime, ima sve odlike izvanknjiževne stvarnosti. Čolanović ne opisuje grad: on samo imenuje mesta i ulice, uvek precizno (valjda, s jednim izuzetkom: u romanu se seku ulice Moše Pijade i Lole Ribara i to, po svemu sudeći, kao ustupak ideološkom diskursu glavnog junaka, kome je bilo potrebno poređenje s ova dva borca iz Drugog svetskog rata. [...] Čolanović detaljno, takoreći ne upotrebljavajući književna sredstva, beleži itinerer svoga junaka. Neka vrsta preciznosti karakteriše i glavni tok romaneskne priče. Ova razlika se projektuje i u diskurse ta dva nivoa stvarnosti. (Kordić 1988: 7)

Тако Р. Кордић запажа да „[S]tvarnost prostora u romanu i kao strukturni element, bez sumnje, ima povlašćen položaj”, као и да је „[I]ndividualnost, osobnost grada [je] brižljivo očuvana”. Но, пошто истиче како је „osobnost [je] uvijek u relaciji prema subjektu diskursa”, критичар примећује и како „junak romana (aktant) nema, takoreći, nikakav odnos prema prostoru, da ga samo opaža kao mesto na kojem se nalazi, ili kao odnos znakova za izbor pravca kretanja”. Тиме је, закључује, „[P]rostor [je], maltene, potpuno funkcionalizovan”. Међутим, „iz romana se ne vidi čega je on funkcija”:

Iz osobenog odnosa aktanta i prostora, međutim, jasno je da je reč o funkciji stanja subjekta, njegove prošlosti njegove sadašnjosti: „Svako opažanje”, veli Moris Merlo-Ponti, „pretpostavlja izvesnu prošlost subjekta koji opaža”.

[...] Čolanović nije svoga Tutuša lišio biografije. No izbor detalja iz biografije, iz prošlosti sedamdesetosmogodišnjeg junaka, u kontekstu sadašnjosti, preciznije (humornih) ideologema sadašnjosti, te iz perspektive opažanja prostora, pokazuje na ideološka ograničenja, na krutost autorovih namera, koje su isključile značajnu stranu života subjekta, koje su je, zapravo, potisnule.

[...] Čolanovićev junak u taj prostor upisuje šifru vlastitog postojanja. [...] Stoga predstava prostora u Čolanovićevom romanu, ma koliko da je oskudna, odslikava Tutušev projekt budućnosti, barem koliko i intelektualno opsenaštvo, koje zapravo čini roman. (Kordić 1988: 7)

Критичар истиче и да је писцу веома стало до „intelektualizације романа”, али и да се она претвара у „verbalni eshibicionizam, koji ne mogu opravdati ni

piševa namera ni logika teksta”. Иако за један део аргументације ерудиције Чолановићевог јунака у роману, као што је знање језика, критичар види у податку да је „studirao u Већу”, али не налази оправдање за навођење, „na primer Flobera, još manje Radomira Konstantinovića”, те истиче као неку врсту контрачињенице и то да је уза све, „zavidno, poznavanje književnosti Čolanovićeve junak [je] s poezijom na Vi”: „Doduše, ni Flober ni Konstantinović nisu pesnici, nisu poznati kao pesnici (Konstantinović je objavio zbirku pesama). Ali za poznavanje i jednog i drugog potrebno je biti znalac literature, imati poseban, izgrađen književni ukus (u tom slučaju, a ni stoga što se Konstantinovićevo ime ne da više odvojiti od tumačenja poezije, ne može se biti s poezijom na Vi).”

Међутим, Р. Кордић настоји и да објасни уочене противуречности:

Pomenuto protivrečje može se, međutim, objasniti na dva načina: 1. Čolanovićeve junak često govori iz tačke gledanja pripovedača i 2. on je junak humorističkog romana, koji (roman) ima svoju logiku i za koji, stoga, moraju važiti drugačija merila. [...] samo dve stvari, nužne su za razjašnjenje intelektualnog ekshibicionizma Čolanovićeveg romana i izvesnog nesklada njegovog govora: 1. posuđena tačka gledanja ne može da opravda junakov izlazak iz intelektualnog okvira koji su mu pripovedač i tekst odredili, Čolanovićeve junak, klanički veterinar, citira Bena Džonsona, pisca koga znaju samo anglisti i retki znalci književnosti; 2. Čolanović ne pravi humor na odstupanju bar od ključnih zahteva logike, čime bi se nesklad između strukturnog zakona i njegove primene mogao neutralisati. Za pominjanje Konstantinovića i u humornom kontekstu potrebno je poznavanje dela ovog pisca. A Čolanovićeve klanički veterinar, uz svu pomoć svoga tvorca, nema naročitih razloga. Čolanović mu ih nije obezbedio, da to delo poznaje. Najzad, ta vrsta intelektualne ćudljivosti, kad bi bila reč o njoj, odudarala bi od osnovne ideje, fiks-ideje, nazovimo je začas tako, Čolanovićeveg junaka o tajnom društvu Tigar trećeg doba, koju bi da nije reč o humorističkom tekstu valjalo odrediti kao detinji projekt. Uostalom, ona i ima detinji karakter. Uostalom, ako ga uopšte proizvodi, komični efekat joj i dolazi iz tog infantilnog karaktera. (Kordić 1988: 7)

Критичар сматра да је „субјект” Чолановићевог романа „суштински сведен”: „Sve što se nije moglo uklopiti u sheme humorističkog govora, nije simbolizovano.

Otuda gotovo sve istorijske naznake imaju samo sinhronu dimenziju. Sve su zbog toga osuđene na simboličku nedelotvornost svoga govora, tj. na pad u dijahronijsku prazninu.” Издваја, даље, да од „три koda, po kojima uspelo delo mora biti pravljeno: opšti, kulturni i pojedinačni”, роман „sadrži samo kulturni zakon, iako je problem starosti, sržno tematsko područje romana, prema jednoglasnoj tvrdnji kritičara, i opšti i kulturni i individualni”. Напомињући како роман и не мора да буде „enkodiran po sva tri znaka”, издваја чињеницу да писац, у складу с хумористичким одликама романа „bira jedan subkod”. У складу с тим, сматра да „[R]azumljivost njegovih istorijskih naznaka i dosetki najčešće neće прећи granice kulture, тацније jedne njene vremenske faze, razume se, one u kojoj živi pisac romana”, и то образлаже: „Poređenje hlada sa primirjem u Bejrutu, na primer, ukoliko primirja u Bejrutu ne budu zadržala nepouzdanost i kratkotrajnost toliko koliko bude trajala ova civilizacija, jednog dana će postati nerazumljivo. Konačno, ono i ne teži da преживи sadašnjost.” Р. Кордић упућује на то како је „jedna od bitnih crta aktuelnog humora” „i aktuelnost forme koja zastareva sa porukom humora”, те да она „zastareva i za sam subjekt, čija potreba za postojanim identitetom ne jenjava”. „A postojanje identiteta”, подвлачи, „obezbeđuje samo ‘stalnost posedovanja koda’.” Сходно томе, закључује како „u humoru, intelektualnom eshibicionizmu, zbog njihove aktuelnosti, nije moguća ova stalnost posedovanja koda, sem kao stalna potraga za identitetom, kao otvorenost strukturaciji koja stvara privid posedovanja zakona”, те објашњава:

Intellectualni eshibicionizam je simptom praznog upisivanja identiteta; ovaj se, naime, može upisati u spoljašnje, u objekt na kojemu će ostati tragovi upisa. Strogo beleženje puta Čolanovićevog junaka, precizno omeđivanje prostora, pre svega valja shvatiti kao pokušaj upisivanja identiteta, koji nigde i ni za koga ne postoji. U tom kontekstu značenje dobija i (humoristička) priča o osnivanju tajne organizacije Tigar trećeg doba, te o izvođenju operacije pušačka noga. Obe formule su preuzete iz omladinske literature, u kojoj su ovakve priče uvek u ulozi sticanja identiteta. Premeštanjem tog modela traganja za identitetom u istoriju o starcima, prvenstveno zbog humorističkog efekta, kao (metaforički) višak značenja (koji nastaje zamenom jednog označitelja drugim), prenosi se i samo traganje za identitetom, koji je za ljude takozvanog trećeg doba barem toliko značajan koliko i za one koji tek ulaze u život. A, rekao bih, i značajniji s obzirom na ključnu tačku života kojoj se ovi ljudi približavaju. U Čolanovićevom romanu ta ključna tačka (smrt) nije toliko značajna

koliko i fenomenologija starosti. No ako, doista, spis oslobađa štivo od namera njegovog tvorca, smrt se u ovom romanu pojavljuje u tragovima, recimo, istih staza kojima Tutuš redovno prolazi. U predstavu prostora upisuje se, dakle, ona činjenica koja životu obezbeđuje stalnost identiteta, rekao bih, zahvaljujući tome što prostor poseduje stalni kod.

Šta je onda intelektualni ekshibicionizam u Čolanovićevom romanu? Prema piščevim namerama, upisanim u tkivo teksta, bez sumnje, pokušaj estetičkog govora o problemu o kojemu se, s različitih razloga, često ne govori. No, ako je intelektualni ekshibicionizam simptom praznog upisivanja identiteta, pokušaj estetičkog govora mora biti pokušaj estetizacije funkcije tog simptoma,  $f(x)$  po Lakanovoj matemati, u kojoj je  $x$  ono što se iz nesvesnog može prevesti slovom (pismom), „utoliko što se samo u slovu identitet po sebi za sebe može razlučiti od svojstava”. (Kordić 1988: 7)

P. Кордић закључује да се функција идентитета, иако најављена у метафори наслова романа, али ретко у самом тексту, заправо „i ne raskriva”, зато што је „заклањају” „intelektualizacija pripovedanja, humor i estetizacija kao modelujući obrazac svih pripovednih postupaka”. Повезаност функције идентитета и естетизације у Чолановићевом роману критичар настоји да открије помоћу једне „druge Lakanove odrednice simptoma”:

U jednom drugom seminaru on simptom određuje kao ‘ono što znamo, čak što najbolje znamo’ i što je, prema tome, najlakše izigrati. Estetizacija to treba da učini. U stvari, ona izigravajući ono što najbolje znamo, simptom, izigrava istinu. (Lakan se pita može li umetnost da izigra simptom, tj. ono što se u njemu nameće – istinu. Odgovor, mada posredan, ipak je jasan. Istina se nalazi negde u besedi gospodara, a to znači da je jedino mesto gde se može pojaviti odnos dva označitelja,  $S1$  i  $S2$ .) [...] estetizacija je kadra da izigra simptom, koji se može smatrati ekvivalentom realnog, ako razori lanac označitelja, ako označitelj dva ( $S2$ ), onemogućiti da pokazuje na poluistinu. Načina da se u tome uspe i da se zadrži forma estetizacije ima više. Upotreba književnih formula, uobičajenih stilskih rešenja, ukalupljenih govornih sintagmi, a Čolanović ih neoprezno upotrebljava, može, u isti mah, ispunjavati zahteve normativne estetike i biti estetski prazna. Upotrebu, na primer, klišetirane govorne formule može da estetizuje, takođe, ukalupljeni humorni obrt. Taj postupak Čolanović najčešće koristi. (Kordić 1988: 7–8)

Критичар налази да хумор у Чолановићевом роману има „dvostruku, suprotnosmernu ulogu”: „On je sredstvo estetizacije (koja zaklanja identitet subjekta i zebnju što taj identitet i mehanizme koji ga skrivaju iznosi na videlo) i govor zebnje identiteta, koji (govor) estetizaciji vraća poljuljano dostojanstvo.” Због тога што је хумор „nesumnjivo dominantan” романа, Р. Кордић му посвећује посебну пажњу, али налази да он често „nema drugi cilj do da zabavi”:

Nedvojbeno se to pokazuje u fus-notama i jedinom grafu u knjizi, pozajmicama iz moderne literature, koje teško mogu Čolanovićev roman svrstati u modernu prozu. No, za upotrebu fus-nota i unošenje grafa u štivo moguće je naći opravdanje nezavisno od koncepta moderne proze. Na taj način Čolanović pojačava humorni efekat svoga pripovedanja. Upotreba fus-nota i grafa, sem toga, omogućuje da se u humoru pojave elementi ironije. Graf razdvaja pripovedačev i junakov govor; takozvani Tutuševi monolozi po svemu imaju status pripovedanja, oni i prelaze u pripovedanje iz tuđe (pripovedačeve) tačke gledanja. Graf tu razliku koja se u pripovedanju gubi uspostavlja, razume se, humorom, tj. ironičkom porukom. Ironija je, naime, „uvijek rezultat različitog razumijevanja”. A fus-note prvenstveno pokazuju na različito razumevanje pripovedača i aktanta. Pripovedač je, naravno, onaj koji računa i više i bolje.

U humorističkoj prozi računa više i bolje nadmoćno Ja. Prepoznaje se ono u svim oblicima Čolanovićevog humora. To Ja se igra s razgradnjom pripovedačkog postupka, priče, a ne, recimo, neko nepostojano moderne proze. Humorni karakter razgradnje pripovedanja, doduše, prelazi u ironiju, čiji je predmet, moglo bi se pretpostaviti, upravo funkcija ideologeme pripovedanja u modernoj prozi. Ovu pretpostavku podržava i osnovna pretpostavka Čolanovićevog humora – aktuelnost, koja je, uostalom, i potrebna tobože nadmoćnom Ja.

Čolanović je, ipak, svestan ograničenosti aktuelnog humora. Zato traži rešenja koja će donekle uspostaviti ravnotežu s ograničenjima aktuelnosti. Jedno od tih rešenja, uspešnije no druga, jeste premeštanje književnih paradigmi, na primer, Brutovog i Kasijevog predsmrtnog rastanka, u novi kontekst, u kojemu ponašanje Čolanovićevog junaka dobija humorni karakter. U stvari, dovodenjem svoga junaka u ravan književnih paradigmi Čolanović najpre postiže efekat začudnosti, koji na mestu što mu ne pristaje proizvodi humornu situaciju. Rekao bih da je to i najsloženiji oblik Čolanovićevog humora, između ostalog i zato što je u njega ugrađen i jedan stari oblik humora, nastojanje na instrumentalnom karakteru tela. (Kordić 1988: 7–8)

Критичар даље примећује како је тај вид хумора, у нешто сировијем облику, добро познат комедији. Истиче, ипак, да се писац „rado koristi poznatim modelima humora, koje, u osnovi neznatno, preinačuje u intelektualističku duhovitost – globalni vid humora u romanu”. Као најизразитији пример, наводи преокретање језичких синтагми, односно све врсте игре речима, међу којима се истиче „anagramsko preokretanje reči, koje bi, sem humornog učinka, trebalo da proizvode i novo značenje”, али критичар у томе види схематизам и предвидљивост. У тај модел хумора сврстава и комична имена јунака, те у аргументацији спаја оно што је писац изрекао у неком интервјуу (без навођења извора) са решењима која постоје у самом роману:

On za sebe kaže da nije nomotet. Naprotiv, veli da je imena birao poglavito iz čitulja i spajao ih, svakako po nekom redu. No, birao ih je doslovno u duhu Kratilove teze „koja se naziva naturalističkom (physei) i prema kojoj je svaki predmet dobio 'tačno ime' koje mu od prirode leži. Čolanović taj ključ i ne krije. Tobožnji rascep u ličnosti njegovog glavnog junaka on simbolizuje značenjem reči njegovog imena i prezimena Nebojša Tutuš. Treba li napomenuti da je ovaj način uznačenja imena, u koje ću (uznačenje) načas ubrojati i njihov humoristički smisao, uobičajen u dečjoj i omladinskoj literaturi. Neka imena, Apostol Krga, izgleda da su i preuzeta iz te literature, ili, eventualno, iz dečjeg žargona. (Kordić 1988: 8)

Заправо, Р. Кордић сматра како је најзначајнији „oblik svoje humorističke gradnje, barem po prostoru koji u romanu zauzima, ali i po očekivanju učinaka koje bi morao proizvesti”, писац „preuzeo iz omladinske literature”: „Iz nje je on preneo intrigu o tajnim društvima i tajnim operacijama (ovu, intrigu, istina, poznaje i antropologija; tajna udruženja i opasne operacije pripadnika tih udruženja poznati su načini uspostavljanja generacijskih veza, ali, kao element inicijatičkih obreda, i uspostavljanja identiteta subjekta), iz omladinske književnosti Čolanović je preneo intrigu o tajnim društvima u jednu sredinu, sredinu staraca, s kojom je ta intriga nesamerljiva.” Utvrđujući како су у нескладу „i ciljevi takve zajednice i društva koje čine starci”, критичар закључује да „na tom odstupanju” писац „i gradi, bezuspešno, humorističke efekte”. Потом открива да Чолановић „menja oblik pripovedanja u dva

slučaja: kad govori o smrti glavnog junaka (i to samo mestimično) i izrazito u gradnji predstave prostora”:

To su i jedina mesta u tekstu gde zebnja, naglašena u naslovu, čak naveštena kao ishodište cele priče, progovara, jedina mesta čiji bi estetski učinak trebalo da uspostavi ravnotežu sa doslednom estetizacijom svega što govor ovog romana otkriva. Prema tome, u najvećem delu romana zebnja, tj. smrt nema poseban status. U roman je, međutim, s obzirom na to da je on priča o starosti, neprekidno unosi čitalac. No, da li je njena odsutnost tako dramatisovana ili čitalac na svoju ruku menja i dominantu dela i elemente njegove intencionalnosti. Sva je prilika da je reč o ovoj drugoj mogućnosti. (Kordić 1988: 8)

У складу с таквим увидима, Р. Кордић истиче како „[P]revlast humora, manje-više jednoobraznog, redukuje navodnu višeslojnost Čolanovićevog romana”. Он наводи и чињеницу како „покоји критичар, на пример они из Ниновог жирија, који је Čolanovićеву књигу прогласио за роман године, тврди да имамо посла с вишеслојним делом”, те да то треба и испитати: „Пошто нико, до сада, колико ми је познато, ту вишеслојност није ни раскрио ни анализирао, преостaje ми да је сам истражим.” „По извесним теоријским претпоставкама о кључу дела ту вишеслојност би”, претпоставља критичар, „можда, требало тражити у метафоричком или алегориском смислу тајног удружења Тигар трећег доба, средишњог предмета романа”, и то због сексуалне и политичке димензије операције коју предузима јунак романа, као „могућем метафоричком смислу организације Тигар трећег доба”:

Operacija pušačka noga, krajnji cilj organizacije Tigar trećeg doba, Čolanović seksualizuje, čak je, moglo bi se reći, poistovećuje sa ustanovljenjem seksualnog identiteta glavnog junaka. I ovaj obrazac je poznat u omladinskoj literaturi i ponašanju inicijatičkih grupa. Cilj ovakvih operacija je uvek usvajanje seksualnog identiteta. Tutuš ga upravo tako i stiže. I bez preteranog naglašavanja, kako to čini Čolanović, sticanje ovakvog identiteta u 78. godini moralo bi imati humoristički karakter. Štaviše, nikakvo preterivanje druge vrste nije ni potrebno da se proizvede humorni učinak. Samo po sebi prenošenje modela inicijatičkih družina, tj. dodeljivanje statusa novicijanta starcu od 78 godina proizvodi humorni smisao. Drugi smisao, drugo značenje seksualizacije operacije pušačka noga ne može da ima, čak i ako ga svedemo,



što je nemoguće, na proizvod predsmrtnog časa. Zna se, naime, da u nekim slučajevima, u trenutku smrti moribund može imati erekciju i čak doživeti orgazam. No, Čolanović, ni s ovim sadovskim detaljem, koji ne pristaje njegovom glavnom junaku ne postiže više od jednosmernog smisla humorističke priče. (Kordić 1988: 8)

С тим у вези треба скренути пажњу и на то како Р. Кордић види једну сцену из таквог, еротског регистра у роману:

U predloženo tumačenje ne uklapa se javni koitus dvoje mladih ljudi u Tašmajdanskom parku na klupi na kojoj u isto vreme sedi i Čolanovićev junak i u vreme kada on očekuje važnu vest. U stvari, taj je koitus, sa stanovišta celovitosti romana labavo motivisan, te bezrazložan, ukoliko nije Tutušev fantazmatski proizvod. Valja, međutim, uočiti poseban odnos pripovedača i aktanta prema tom činu. Opis je objektivistički, bez humorističkih ujeta, oslonjen na ublažena procenjivačka merila. Sve to pokazuje na fantazmatsko poreklo pomenutog koitusa. Malo je, na primer, verovatno, a i bilo bi nelogično s obzirom na konstrukciju cele priče, da Čolanović na taj način procenjuje prvi čin organizacije Tigar trećeg doba, likvidaciju navodno neposlušnog člana. Traganje za bilo kojim drugim značenjem tog koitusa i seksualnosti u romanu moralo bi se zasnivati na proizvoljnim pretpostavkama. (Kordić 1988: 8)

Критичар даље износи и своје гледиште на претходно издвојену „политичку димензију”, налазећи да ни са њом „не стоји другачије”, „иако су неке reference на актуелну политичку ситуацију јасне”, али да су оне, истовремено, „без значаја за укупни смисао романа”: „Prema tome, политичку димензију романа могућно је, eventualno, iščitati из алузija, ако се уопште може говорити о алузивности овог текста.” Издвојивши идеолошке жртве и неслагање у руководећем језгру као опште место сваког идеолошког дискурса, Р. Кордић (изнова) закључује како су „обе појединости ушле преко модела тајних друштava из оmlадinsке literature, тј модела иницијативних група”.

На самом крају своје обимне анализе критичар се поново пита „[G]de се, onda, налази вишеслојност овог романа: једино у хумору – и то под условом ако се схвати као средство потискивања онога што се крије у метафори зebња на расклапање”. Подсећа на чињеницу да „Frojd хумор и убраја у крајње ефикасна средства те врсте: вели за њега да је ‘највиша од одбрамбених радњи’, утврђује како хумор „zaista, може

biti uspešno sredstvo da se zebnji oduzme njena energija i da to pražnjenje pretvori u uživanje”. Међутим, ипак за крај оставља своју сумњу у погледу вишеслојности романа, исказану низом реторских питања: „No, производи li se na taj način višeslojnost teksta? Kako govori ono što je naterano na ćutanje? Dokle se ćutanje ćuje? Pojaćava li njegov glas, na primer, formula iz naslova?” (Kordić 1988: 8)

На Кордићеву критику се, у извесним аспектима тумачења Чолановићевог романа, надовезују два текста Александра Јеркова настала у размаку од свега неколико месеци. Дакле, први, „Staro je budućnost”, објављен је у часопису *Republika*, за мај–јун, а други, „Да или не – ‘Старо је катастрофа’ : *Инквизиџијориј* Робера Пенжеа и роман Воје Чолановића *Зебња на расклајање*” у *Летопису Матице српске*, у октобру исте године.

У тексту „Staro je budućnost” А. Јерков полази од садржаја романа те закључује како, упркос бизарности, „tematska okosnica romana nije sasvim beznaćajna”: „Gerontokratsko društvo uspelo je da u potpunosti zaštititi samo prestarele politićare i njihove kolaborante u većnom plesu na rukovodećim položajima. Tek da bi još bolje pokazali svoju izdvojenost i privilegovanost, oni ništa neće preduzeti da se nesenosan položaj starih ljudi u društvu popravi”. Међутим, критичар сматра и то да би свом роману писац „omogućio i neka dublja znaćenja” да је на таквој „društvenoj relevantnosti теме више insistirao”. Уместо тога, издваја А. Јерков, писац је урадио нешто сасвим друго:

Ali, njemu nije bilo na umu toliko da, makar i u izrazito grotesknom obliku, ponudi svojevrsan pleoaje za kritiku društva koje se stidi starosti i sve ćini kako bi prikriло neumitnost kraja ljudskog života. Zagledan u lice smrti, njegov junak pokušava da odoli tragićkom patosu kraja pa sve više tone u jednostavno karikiranje ili u najboljem slućaju površno humorno slikanje trivijalности života. Zato mu, ćesto, ponestaje materijala od kojeg bi gradio priću, te ćitava poglavља protiću kao sasvim nesuvisle digresije. Iako prića ima svojevrsnu intrigu, to nije bilo dovoljno da se nadvlada senilna neusredsređenost na pripovedanje. Zato gradivo romanesknog mišljenja, što se podastire pred ćitaocem, zahvata „skleroza multipleks”. (Jerkov 1988a: 261)

И поред врло оштро изречене оцене, критичар ипак издваја како то „не смета да се на nivou mikrocelina jave izvrsni pasaži, pa ćak i jedna za našu književnost

retka i zavodljiva duhovitost". Уочене мањкавости „samo dovode u pitanje umešnost autora da roman učini prihvatljivom celinom" сматра А. Јерков, те наводи и пример:

Kada kidnapovanje propadne, u času tragičnog kraja koji zapravo deluje smešno, Čolanović sasvim gubi kontrolu nad pripovedanjem. Besmislena ejakulacija i tirada o krivom udu glavnog junaka takav su poetički fijasko i smisaoni dekrešendo da bi i čitalac čiju je naklonost ovaj roman u prethodnim poglavljima donekle zadobio morao ostati užasnut autorovom neveštinom.

Napadi bizarnosti i vulgarnosti koji su u prethodnim poglavljima mogli da se tolerišu, na kraju su pogubni za umetničku vrednost dela. Jer ako se roman naposletku potčini jednom klišeju trilera i slike umiranja usprkos groteski učini banalnim, a smisaone izvode pobune svede na brutalnu staračku ejakulaciju, onda on u svakom pogledu izneverava poetički program kakav se može prepoznati u zahtevu glavnog junaka da se promeni uloga starih osoba u prikazivačkoj književnosti. (Jerkov 1988a: 262)

У закључним редовима своје критике А. Јерков износи претпоставку како је „Воја Čolanović [је], највероватније у години без блиставих романа, NIN-ову награду критике за роман године задобио необичношћу теме и конструкције *Zebnje na rasklapanje*, те способношћу да микроstilским ефектима повремено покаже могућности groteske и humora". Међутим, ипак истиче своје темељно неслагање у вези са укупном, а истакнутом, вредношћу романа:

Da ponižavajući kraj i trijumf bizarnog i trivijalnog nisu u potpunosti izmenili umetnički ishod ovog romana, moglo je to da bude jedno neobično delo, zanimljivo i vredno čitanja. Onima koji će se zadovoljiti vrednošću pojedinih segmenata i umeti da uživaju u humoru, te oni koji se neće silno razočarati potpuno pogrešno koncipiranim raspletom i glupim krajem romana, možda čitanje *Zebnje na rasklapanje* može nešto da pruži. Ali ne i ovom kritičaru. (Jerkov 1988a: 262)

У тексту „Да или не – ‘Старо је катастрофа’ : *Инквизицијорј* Робера Пенжеа и роман Воје Чолановића *Зебња на расклапање*" Александар Јерков, у некој врсти упоредне анализе, доводи у везу француски и српски роман, на штету овог потоњег. Иницијална тачка за такав компаратистички маневар јесте својеврсно питање *Да или Не* које се налази на почетку и једног и другог дела. А. Јерков

сматра да недоумица садржана у питању на почетку романа *Инквизиџијориј* Робера Пенжеа има „превасходно спознајни карактер”: „Од старца кога иследници пропитују могу се наизглед чути противречене изјаве; зато је потребно утврдити говори ли он истину” (430). Критичар упућује на то како „Пенжеова интервенција којом се из основа мења приповедачка стратегија његовог романа (након које се ауторска инстанца сели од истражитеља до сведока и говори понајвише у том прећуткивању саме себе), нужно у први план поставља саму поетику романа”. А. Јерков налази да „та поетички интонирана преобразба ‘класичног’ балзаковског описа говори о томе како тзв. нови роман слици друштвене стварности одузима реалистичку утемељеност и мења друштвени статус јунака”, а да сам „јунак, наиме, од нужног сведока постаје медијатор наративне стратегије”:

Уместо да идентитет његовог живота и искуства говоре о слици света, његово потчињавање улози приповедача и манипулисање њоме постају доминанте. Роман више није тематски повезан са друштвеном стварношћу, већ поетички; тј. стратегија приповедања говори о друштвеној узрочности оног што се имало приказати у тематско-садржинском плану. Означујуће теме постало је означено поступка, али само тако што се повесна гравира ове промене уметнула између њих као нова поетика. (Јерков б 1988: 431)

Критичар потом скреће пажњу на питање с почетка Чолановићевог романа гласи: „Изгледа ли као да се млинови за кафу, пегле и друге механичке или електричне направе кваре чим их укључите или узмете у руке?”, које такође захтева одговор ДА/НЕ. „Овакав почетак Чолановићевог романа”, сматра А. Јерков, „открива како закони стварности измичу старцу ругајући му се једним новим мистицизмом ствари, сасвим својственом идеологији модерне технолошке и друштвене аутоматизације – предмети новог времена одбијају послушност.” (Јерков 1988б: 432)

Тако, критичар почетну запитаност јунака „о успешности руковања најобичнијим справицама” види као битан елеменат романескне структуре:

Ако би од погрешног функционисања ситних справа могла да зависи успешност операције, онда је на почетку *Зебње на расклањање* читаоцу дошапнуто шта ће одлучивати о крају романа.

Постављена на доминантно место какав је почетак романа, дилема *Да (или) Не* пружа мотивацијску основу за један тешко вероватан и још мање прихватљив крај романа. У поетичком смислу пак она говори о немоћи главног јунака да одреди природу овог мистицизма. Но, будући да се и многе друге релације одређују као један мистички и отуда тајанствен склоп догађаја, лако је закључити како, још с почетка негде, у Небојши Тутушу тиња свест о његовој старачкој немоћи пред светом. Сама акција отргнуће се од његовог плана, али ће и на једнако мистичан начин изневерити сваку мотивацијску схему осим оне која би у свему што се у роману дешава видела овај коренити неспоразум (старачке) немоћи и (механизованог) света. Не мора се одговорити зашто је план операције Пушачка нога читаоцу затајен – то ствара напетост, интригу, уз помоћ које ће читалац пре стићи до завршних поглавља но што би то иначе био случај. Штавише, без те интриге распала би се ова књига, чија композиција и овако остаје преоптерећена дигресијама и тривијалним испадима у свакодневни живот. А без мистицизма, који је само потпомогнут прикривањем плана операције, не би се могли развити важни иронијски и хуморни ефекти, који су заправо и најбоља страна *Зебње на расклањање*. (Јерков 1988б: 431)

„Хумор и иронија царују у Чолановићевом језику”, примећује критичар те додаје да „тај чудни галиматијас савремених фраза, категоријалних карикатура и београдског идиома делује освежавајуће и уверљиво”. Међутим, писцу замера што је „подлегао понављањима” и констатује како би „да је, можда, пажљивије језички индивидуализовао ликове”, „у равни стила остварио знатне уметничке квалитете”:

Но неки његови јунаци готово механички преузимају наметнути или дијалекатски баласт, па зато што не успевају да покажу било какав отклон од тривијалног „стандарда” којем овај припада, упркос својој очигледној несличности са приповедачевим или Тутушевим говором, остају недовољно језички уобличени. Када се томе придода да је њихова улога клишетизирана, а све њихове реакције, након што су једном читаоцу представљени, углавном предвидљиве, онда се не чини да је аутор са једнаком страшћу покушао да

индивидуализује њих и главног јунака. Без веће самосталности и значаја, они остају периферне фигуре покретане Тутушевим бизарним замислима. (Јерков 1988б: 433–434)

„Реваншистички тоталитаризам којим се старо свему надређује, као што је, раније, од свега било потиснуто, мора водити специфичној поетици, коју Небојша Тутуш и образлаже”, закључује критичар, те „циљ те поетике” налази „у једној од заповести Тигра Трећег Доба [...]: дајте нам ‘књижевност кроз коју неће дефиловати само мрзовољни, грамзиви, безосећајни и похотљиви старци’”. Но, А. Јерков сматра да се истицањем тог „бојног поклича” писац „стрмоглаво упутио бизарном крају *Зебње на расклањање*”. Истиче како би, да је поштовао тај принцип, писац „несумњиво постигао много више; НИН-ова награда му је и овако у руке дошла, по свој прилици, зато што је на њега макар на делимично задовољавајући начин указао”. Управо на том месту у свом тексту А. Јерков дигресивним бележењем у фусноти истиче вредност првог Чолановићевог романа: „Први Чолановићев роман, *Друџа њоловина неба*, објављен 1963. године је неоправдано заборављен, и он ми се чини једним занимљивим и врло добрим остварењем с почетка шездесетих година” (Јерков 1988б: 434). Критичар даље види како Чолановићев јунак, „долазећи у домен поетике”, „подсећа на Пенжеовог старца”:

Дилема, означена у ономе *Да (или) Не*, која се пред њих поставља и на посве различит начин у роману употребљава, тако добија још једну димензију. И Чолановићев старац је изгнаник из живота којем не жели да допусти да прође, ако се тако може описати његово становиште. И он би могао бити важан сведок о времену у којем је завладала геронтофобија, као што би могао предочити оне важне друштвене процесе у којима се смисао старачког достојанства повукао пред проблемима свакодневице, а људска забринутост за организовање сопственог живота у тешкој материјалној и духовној кризи потиснула све друге обичајне регулативе. Сурови закон опстанка, који захтева да се младима обезбеде услови за нормално друштвено преживљавање, услови које је гомила распусних и сенилних лопова довела у питање, потискују у други план обичајна права и поштовање према „сувишним” члановима заједнице. Сумња у њихово право да продужавају сопствени живот на рачун оних који до друштвене сатисфакције нису још ни дошли (управо зато што им је она или ускраћена

идеолошким манипулацијама, или у њихово име потрошена) протеже се и тамо где би као друштвени став морала бити суспендована личним везама. То што су престарели моћници отимали од генерација које долазе мањкава је подлога за однос према родитељу, пријатељу, колеги ... Утолико пре што у општој шизофренији родитељска брига старих не престаје – они су генерације које долазе довели у положај друштвених богаља и тиме што су све радили за њих; са жељом да им вечно помажу, они младима одузимају нужан простор друштвене афирмације. Како се ова шизофрена ситуација реперкутовала у *Зебњи на расклањање*? Поново у једној врсти притајености, јер читалац неће моћи поуздано да закључи да ли је Небојша Тутуш заиста безразложно одгурнути старац или, заправо, неподношљиви старкеља који стално ствара проблеме. Да ли неко заиста жели да га се реши или му је помоћ институција потребна? Симпатије су, ипак, на његовој страни, па он као праведник и „шампион” старачке револуције креће даље.

То друштвено релевантно искуство које би могао да посведочи, а то заправо не чини јер се исцрпљује у тривијалностима и прогласима, поново намеће питање поетике. Док је у *Инквизицијорију* једна нова поетика реорганизовала слику света каква је могла изворно бити приписана старцу, те је од складне реалистички мотивисане слике грађанског живота преостао низ крпица, невероватних веза, места, посета, конвенција, портрета, описа, детаља, Чолановићев старац изложен је деловању једне друге силе. Његов проблем је да је „стварност на прагу XXI века бар нешто мало досетљивија од књижевне уобразиље”. (Јерков 1988б: 435)

Критичар даље поставља неколика питања о односу стварности и књижевне уобразиље: „Значи ли то да се више моделима стварности, онима које Тутуш сусреће поткрај живота, књижевна уобразиља везана уз њега као главног јунака не може одупрети? И да ће све напослетку завршити у оним модалитетима којима књижевност прати моделе стварности, или какве наслеђује из друштвене комуникације, медијског посредовања, вербалног испољавања као релевантно искуство стварности?” Одмах потом и закључује о том односу, утврђујући:

Неће поетика наметати редослед догађаја у стварности и статус наративних предлогака, већ ће модели стварности „надмудрити” књижевно обликовање. Једнако као ствари које с почетка романа одричу послушност,

стварност показује самовољу. Да је овакав закључак нужан, те да се у њему огледа сушта супротност свим процесима кроз које пролази роман Робера Пенжеа, доказује крај романа и исход Тутушеве операције. Од исхода операције можда не зависи како ће морати да буде оцењена идеја рехабилитације старих људи старачком револуцијом, но од начина на који је уобличен крај свакако зависи хоће ли у самоме роману овом књижевном и друштвеном градиву бити подарена нека релеванција. (Јерков 1988б: 435–436)

У начину на који је реализован крај романа критичар (изнова) види крајње „посуштајање” писца:

Тајна операције, толико дуго чувана, расплиће се у један баналан терористички образац који је крај двадесетог века понудио тривијалној литератури – отмици авиона. Савремени стереотип терористичког ужаса, који је пре неколико година могао у силном страху да држи толико Американаца, сам по себи има ништаван уметнички потенцијал. Драматика која му се приписује понајбоље одговара схемама тривијалног заплета, па тривијалности не измичу ни Тигрови Трећег Доба када отимају авион да би на себе скренули пажњу и покренули ланчано преображавање света.

Не треба посебно ни говорити како су и замисао и изведба отмице једнако гротескни као и други облици „револуционарне” активности које је Чолановић у *Зебњи на расклапање* осликао. Но, док се раније овим гротескама ругао, он није доводио у питање смисао читавог пројекта – боља стварност за старе особе одиста је циљ неоспорне друштвене релеванције. Без обзира на сву бизарност начина на који је представљана, тематска окосница романа, дакле, није безначајна. Геронтократско друштво је успело да у потпуности заштити само престареле политичаре и њихове колаборанте у вечитом плесу на руководећим положајима, па је отуда Чолановић могао заузети ону позицију која је давала за право да се писац представи као морална савест епохе. Чак и присвајајући тај етички патос, несвојствен модерној литератури на тематском плану, Чолановић би своме роману омогућио и нешто дубље значење.

Али њему, заправо, није било на уму да, макар у изразито гротескном облику, понуди својеврстан пледоаје за критику друштва које све чини да неумитност краја живота прикрије као нешто срамно. Загледан у лице смрти, Тутуш покушава да одоли трагичком патосу краја, али због тога углавном тоне у



једноставно карикирање или, у најбољем случају, површно хуморно сликање тривијалности живота и дотрајавања. То је, опет, разлог да му понестаје релевантног материјала за причу, па су читава поглавља недовољно оправдане дигресије. Тајанственост као интрига у причи о акцији Пушачка нога није била довољна да се надвлада сенилна неусредсређеност на приповедање, услед чега је романескно осмишљавање приче полако захватала склероза мултиплекс. Чим су се истрошили ефекти захваљујући којима прва поглавља романа делују успешно, буде интерес и својеврсно су освежење у савременој књижевној продукцији, овај процес се није могао прикрити. Зато причи постаје неопходан ефектан крај како би се поново прикупила око средишње тачке и како би роман постигао и нешто више од местимичне стилске допадљивости, ироничне, хуморне и гротескне ефектности. (Јерков 1988б: 437)

Александар Јерков утврђује да је „дуго одлагани крај” „прави фијаско” – те описује како се он у роману остварује: „по законима оног мистицизма ствари, из посуднице са соком рашири се авионом дијаболички пламен у којем сви страдају”. У фусноти, ипак, примећује: „Катастрофички крај Чолановићевог романа могао би се довести у везу са крајем Пекићевог *Беснила*, али су негативне последице оваквог завршетка у *Зебњи на расклањање* неупоредиво теже.” Пре но што ће цитирати одломак из романа у којем се описује смртни час Чолановићевог јунака, праћен сликом ејакулације, критичар утврђује да не само „у овом бизарном и неосмишљеном крају смета изостанак сваке дубље поенте о старачкој револуцији, па чак и то да гротескност овог завршетка постаје заправо једна недуховита конструкција, већ је овај крај стилски изузетно рђаво уобличен”. Такво „метафоричко финале”, сматра, „мање је успело чак и од оних наговештаја о томе како је Тутуш ‘водио љубав’ са усисивачем на који је био намакнут грудњак”.

А. Јерков даље анализира крај романа и упоређује га са Пенжеовим:

То што је на крају романа овоме још придодато право *грандиозно финале* само показује да се књижевно обликовање сасвим потчинило тривијалном обрасцу. Зато је његов ефекат управо супротан од онога који се прати у *Инквизиџијорију*, на чијем крају старац, уморан од предугог испитивања, све теже и мање говори, посустаје пред оном поетиком која је исцрпла све садржине што их је он могао понудити, а себе још није обавезала да непосредно проговори.

Остајући у неизреченом, она свакако себи отвара простор у којем је могућ нови роман. Закључен баналном метафором и тривијалним обрасцем, Чолановићев роман је врло далеко од тога. Мањкавости *Инквизиџијорија* су овом отвореношћу радикално умањене, слабости *Зебње на расклајање* оваквим крајем битно увећане (Јерков 1988б: 438).

Опширно навођење критичких текстова о роману *Зебња на расклајање* било је потребно како би се детаљније сагледали како сагласни тако и несагласни судови о њему изречени, и како би они у анализи романа били подробно испитани. Јасно је, анализа је могла да буде остварена и без истраживања „ред-по-ред” критичких текстова – али, тиме би се напустио и аспект тумачења поетике прозе Воје Чолановића који се, неминовно, искристалисао већ при тумачењу прве његове књиге, ако не и пре: од регистровања атрибута „апартан” који се за писца везује, а који је поменут већ у уводу овог рада. Тада је истакнуто и то како је роман *Зебња на расклајање* означио неку врсту прекретнице у тумачењу Чолановићеве прозе, те да је критичка реч о њој од тога времена углавном и компетентнија и релевантнија од оне која јој је, у већини случајева, претходила. Разуме се, притом се не мисли на природу и број афирмативних судова који су од тада изрицани. Реч је, свакако и пре свега, о нешто богатијем „инструментарију” критичког апарата, и о појави нове генерације критичара која је, од краја осамдесетих година прошлог века наовамо, била у стању не само да перцепира него и да адекватно тумачи богату разноликост и иновативност не само Чолановићеве прозе већ и наступајућих постмодернистичких поетика у српској књижевности. Међутим, наведени одломци указали су и на својеврсни парадокс тумачења: критичари који би се пре могли окарактерисати као традиционални него (пост)модерни често су својим, можда и интуитивним увидом, истицали интересантност појединих елемената постмодернистичке структуре Чолановићевог романа – док ће, на другој страни, критичари који ће свој аналитички допринос дати управо у области нашег постмодернистичког критичарског (певања и:) мишљења, те исте елементе проглашавати, у најмању руку, неуспелим. С тим у вези, било је упутно и запитати се о томе да нису управо и такве оцене, упркос извесним признањима и наградама, и даље утицале на

одржавање статуса „апартности” Чолановићеве прозе и њене поетике у савременој српској књижевности.

#### 4.5.3.2. Роман на расклапање: *бурлескна трагедија*

Једно од темељних питања тумачења књижевног дела свакако јесте оно које покушава да одгонетне *о чему дело, заправо, говори*. У складу с тим, могла се запазити иста запитаност критичара поводом романа *Зебња на расклапање*, као и њихова неретка неусаглашеност у вези са тим да ли је посреди роман о старим људима, о цивилизацијском греху према њима, или је реч о параболи о властољубљу и освајању позиција моћи („вољи за моћ”), потом о алегорији о тадашњем друштвеном систему и сатири која говори о тадашњој свакодневици (друштвеној, економској, политичкој), или је ипак тај роман само пародија на терористичке, екстремистичке и сличне организације, па и на револуције... Чини се да се о вишеслојности романа, упркос становишту појединог критичара (нпр. Р. Кордића), и те како може говорити, јер се потврде о свему наведеном, наоко у подједнакој мери, налазе у самом роману. У њему је, специфично за писца, приметно указивање на парадоксалну природу људских настојања да се, низом узалудних покушаја, достигну „апсолутни” циљеви. О томе се приповеда на иронично-хуморни начин који резултује делом трагикомичног карактера, у ком се, дакле, узалуд може тражити патетичност, дефетизам, или нихилизам. Роман *Зебња на расклапање* би се, тако, могао одредити и као бурлескна трагедија. У њему је тривијалност појавног живота посредством читавих слапова вербалног хумора подигнута на степен бурлескности, из које се сав јад суморне људске егзистенције излива, тако рећи, изнутра – допуштајући да струја ироније, присутна целим током романа, подрије све то и кулминира у гротескно-трагичном финалу.

Други аспект анализе односи се на карактер јунака романа. Главни лик *Зебње на расклапање* комплексан је и особен из више разлога: изграђен је са фином, готово минуциозном брижљивовошћу, и указује се у неколико слојева чврсто спојених и испреплетаних. Писац се у обликовању лика послужио поступком који је типичан за градњу „негативног јунака” у оном смислу у ком о

тој појави говори Никола Милошевић у својој истоименој студији, пошавши у основи од тврдње како такав јунак „има у себи нешто што је у најмању руку парадоксално”. Говорећи о парадоксалној природи негативног књижевног јунака, Н. Милошевић полази од чињенице да књижевни ликови „имају различите, па понекад и међусобно сасвим опречне карактеристике”, а као најједноставнији и најпознатији принцип читалачког одређивања према њима јесте „принцип класификације који се заснива на томе да ли нам књижевни јунаци по својим карактеристикама у извесном смислу imponују или не” (Milošević 1990: 5). Н. Милошевић искључује црно-белу поделу на хероје и антихероје, као одлику дела ниског уметничког квалитета – а онда разлаже елементе природе негативног јунака, особености приповедачког поступка којима се такав лик обликује и позиције из којих се читалац према свему томе одређује. Постоји неколико кључних карактеристика на које Н. Милошевић скреће пажњу које се могу применити и на „парадоксалну природу” Чолановићевог јунака, иако се он као део специфичне комичке романескне структуре битно разликује од лика Ричарда Трећег или Јага, јунака Шекспирових трагедија, или од јунака из Подземља и Раскољникова Достојевског или, коначно, Фокнеровог Попеја – о којима Н. Милошевић и говори у својој студији.

То се пре свега односи на ону интерпретацију на коју Н. Милошевић иницијално скреће пажњу када образлаже да је „privlačna моћ негативног књижевног јунака uslovljena [је] piščevim intenzivnim nastojanjem da čitaocu осветли ljudsku, humanu stranu literarnog prestupnika”. Један од тих начина свакако јесте представљање „geneze злочина”, али уз услов да се приповеда из унутарње перспективе: „osvetljen из једне unutrašnje перспективе i највећи zlikovac добија izvestan ljudski lik, па samim tim на njegov prestup почињемо да gledamo očима saučestvovanja i razumevanja”. Тако читалац „uviđa да negativni књижевни јунак pati i да је можда baš та патња оно из čega произлази sam čin prestupa” (Milošević 1990: 8–9). Осим те перспективе која упућује на то како се у читаоцу, ван моралистичких, а из хуманистичких разлога, буди саосећање за негативног књижевног јунака, треба поменути и чињеницу која се односи на тзв. морфолошке карактеристике таквог јунака, наспрам истих таквих карактеристике његове жртве: „Многи је literarni prestupnik oblikovan тако да у čitaocu izazove utisak izuzetne duhovne

složenosti i rafiniranosti. [...] Sigurno je da će nam više imponovati suptilni i složeni lik zločinca, nego jednostavni i uprošćeni lik žrtve” (Milošević 1990: 11–12). Коначно, ту је и свест читаоца да је пред њим плод уметничке илузије:

Prilikom čitanja nekog književnog dela uživamo pre svega u lepoti njegove forme, dok nam je ono što se tom formom obuhvata i iskazuje manje-više sporedno i neinteresantno. [...] Najdublji izvor naše popustljivosti prema književnim prestupnicima treba, dakle, tražiti u lepoti njihovog umetničkog oblikovanja. Opčinjenost tom lepotom pravi je razlog onoga što smo nazvali paradoksom negativnog književnog junaka. (Milošević 1990: 19–20).

Воја Чолановић лик Небојше Тутуша остварује на такав начин да он истовремено делује уверљиво и као могућа личност и као симбол – као вишедимензионална појава настала комбиновањем реалног и иреалног, конкретног и апстрактног, комичног и трагичног, сатиричног, пародичног, фантастичног и симболичног – те, будућу да је реч о роману лика, омогућује да се рецепција романа одвија у неколико видова. Но, оно што је у темељу Чолановићевог лика свакако јесте, свесно конструисана, пародична фигура заснована на оксиморонским спојевима у његовој карактеризацији, почев од имена и презимена.

Све је у роману, дакле, означено том „оштроумном лудошћу”, спајањем неспојивог. Чолановићев лик је Неустрашиви Сметењак, старац и вођа, кланички ветеринар у пензији и ерудита, у њему делују и еротоманска и политичка „воља за моћ”. Дате су све координате које обележавају лик старца – вође: физичка (биолошка), психолошка, социолошка, филозофска и антрополошка. Ако га читалац посматра кроз призму која осветљава старост као феномен, склон је да размишља у хуманистичком правцу и да о њему суди, ако не афирмативно, онда, бар, благонаклоно. Ако га пак осветли у улози коју он сам себи намењује, и мозаички склопи разасуте моменте из његове биографије (предисторије коју реконструише из контекста), читаочев однос према том јунаку, заправо суд о њему, битно се коригује. Могућих недоумица у вези са рецепцијом тог лика (и романа) вероватно би било у мањој мери да није посредни лик хендикепиран, пре свега, старошћу и болешћу. Ту се, као битан чинилац у конституисању књижевног

лика, јавља (у заостреном облику) склоност писца ка релативизацији извесних питања у вези са нашом цивилизацијом и њеном будућношћу, сличној оној коју налазимо у делима дистопијског карактера.

Тако је, на једној страни, реч о седамдесетосмогодишњем кланичком ветеринару у пензији, човеку кога из дана у дан све неумитније понижава и осујећује сопствено тело. Њега породица потискује у девојачку собицу стана чији је он власник („6 m<sup>2</sup> СФРЈ“) и настоји да му обезбеди смештај у каквом старачком дому. Старац се осећа угроженим – свет младих доживљава као претећу опасност од непрекидног понижавања, провокација и агресије. Не жели да се помири са животном чињеницом да сама старост најчешће гура човека изван матице живота и неће да пристане на изопштеност, бескорисност и безнађе. Узбуркани активизам његове (виталистичке) природе грозничаво ће тражити излаз у (очајничком) покушају да преуреди хијерархијску лествицу у корист старих. На том нивоу рецепције, како је то показао Никола Милошевић, на снази је „адвокатска“ функција читаоца, активирање хуманистичких принципа, и до изражаја долази његово саосећање, као и осећање збње за даљу судбину јунака. Утолико више, што су ликови младих, почев од јунаковог синовца и његове жене, осликани овлаш, а њихов однос према човеку у чијем стану живе, ипак се, на основу неколико вешто обликованих детаља, наслућује као површан, хладан, и у крајњој линији егоцентричан.

Који ће мотиви, међутим, бити пресудни за јунаково предузимање акције како би се рехабилитовала старост? Иако импонује, није од кључног значаја то што је „... Платон... био три године старији од њега кад је, умирући, престао да држи у руци тршчану писаљку. Гете – четири кад је ставио тачку на *Фауст*. Њутн – пет кад је срочио нови предговор за *Принципе*, а Микеланђело – округло девет кад је по његовом нацрту сазидана купола на Катедрали Светог Петра” (45). Крилатице као што су – „старо је лепо”, „старо је правда”, „старо је узвишено”, „старо је акција”, „старо је будућност”, и сличне – асоцирају на сличне слогане о младости (па су, дакле, појмови *млаго* и *стiаро* само заменили места), али и на предања, митове и симболе који величају старост. Познато је да се код многих народа мудраци и вође називају старцима, и да старци оличавају мудрост, врлину и дуговечност. Али, од свега тога, Небојши Тутушу ће ипак импоновати да буде

вођа, те ће његова библија постати Сун Цу Вуова *Вештина рајтовања*. Јачи и од страха од смрти, у њему буја страх од „опасности“ да буде окарактерисан као медиокритет, и то га мотивише и нагони на акцију.

Према томе, на другој страни, односно паралелно, имамо Првог Тигра Трећег Доба, главног организатора ОПН (Операција *Пушачка ноћа*) – вођу коме писац додељује све неопходне атрибуте и овлашћења, од идеолошких до практичних. Обликован по узору на елементарне, историјски потврђене особине таквих личности, Чолановићев јунак се понаша по узору на већину властодржаца. И он има своје блиске сараднике, шпијунску службу, чистке, одликовања, личног (соцреалистичког) сликара, па и нечисту савест и страсти које га могу компромитовати. Док се остале компоненте лако уочавају, нечиста савест и осећај кривице и, нарочито, страсти, намерно су затамњене и замагљене – што је у роману функционално из два разлога: првог, зато што је, поред наратора, претежни фокализатор и носећа приповедачка свест сâм јунак и он ће, разуме се, избегавати да сведочи о стварима које су за њега непријатне, болне и срамотне, па ће, када се јунак буде несвесно одавао, ауторизални приповедач интервенисати многим дигресијама, напоменама, фуснотама – јер нам тиме цела романескна прича у којој је доста тога тривијалног, бизарног, „ишчашеног“, те и хуморног, открива сва своја дубља и тамнија значења.

Постоји и могућност да се у површнијој рецепцији роман *Зебња на расклапање* сведе на необавезно, „игриво“ штиво, у којем се измичу или у њему изостају нека логична решења и значења. Али, ако се дело озбиљније и пажљивије аналитички „расклопи“, увидеће се да готово ниједна реч у њему није изречена случајно и да за све постоји унутарпоетичко покриће и оправдање; да, заправо, читава романескна конструкција почива на мрежи густо испреплетаних алузија и асоцијација са неколико „чворова“, али и понуђеним кључем за њихово „развезивање“ – што, опет, зависи од читаоца, од његових асоцијативних могућности и, наравно, његове спремности да их искористи.

Најпре се, у роману, када је реч о психолошкој структури јунака, откривају кључни моменти из његове биографије, о којима се читалац обавештава, такорећи узгредно, преко фуснота. Тако се сазнаје да су нечиста савест и осећање кривице везани за два пресудна догађаја у његовом животу: смрт оца и женину смрт. Оца

је, као десетогодишњак, после батина које је од њега добио, потказао ћесаровим војницима да „шурује с комитама” и након тога је овај ухапшен, послат у Нађмеђер, и нестало заувек. Супруга му се обесила, не могавши да, по свему судећи, и даље подноси бесконачни низ његових ванбрачних веза са другим женама. А „џиновски его” Чолановићевог јунака ће, очекивано, сву кривицу приписати магичном броју 23, који повезује све удесе и трагедије човечанства. Осим тога, иако сасвим потиснуто у позадину, толико да то није поменуо нико од критичара – налази се амбивалетно осећање главног јунака према брату Алекси, носиоцу Карађорђевог звезде и Албанске споменице, кога је отац више волео и ценио, а према коме он сам гаји помешана осећања дивљења и зависти. И на том нивоу функционише оксиморонски принцип: вођа и стратег Операције *Пушачка ноћа* не зна да игра шах – јер је од њега одустао још у детињству кад га је брат победио, што се опет сазнаје из фусноте. На сличан начин је готово „маскиран” број 11 – јер је сенка коју баца број 23 много већа. Међутим, готово ништа мање је у роману важна и „нуминозност” броја 11, те се то коначно огледа и у броју поглавља (наиме, има их једанаест). Сличну улогу бројеви 11 и 23 имају и у роману *Ога мањем злу*.

Мајка се у роману помиње само једном и то пред крај, поводом сна који јунак сања „у својих 6 m<sup>2</sup> СФРЈ”, на француском кревету који је претестерисао после жениног самоубиства:

Сања најпре мајку Јелену (на коју деценијама није мислио), одевену као Брунхилда из *Нибелунџа*, што значи с мачем у руци, а себе – шћућуреног и никаквог, у дну мраморног степеништа. Затим се сцена мења, и он сад стоји пред касапницом испод Варош-капије (камо га је мајка послала), и иза тезге види оца како иштри дуге ножеве. Ножеви прејасно звече, услед чега се успаничени Тутуш трза (сав мокар од зноја) и усправља на постељи да би зауставио помахнители будилник. [...] да (Фројду упркос) није звоно са јаве то што је изазвало звуку ножева у сну, већ да је, обрнути, *одсањана* звука ножева ставила у покрет механизам старог доброг тандркала. (232–233)

Опаска о Фројду намерно се на том месту, хуморно, везује за звоњаву сата, а не за слику доминантне, епске мајке – која кључно одређује психологију јунака.



Много је теже, међутим, „дешифровати” када сâм јунак понешто напомиње или тек наговештава о себи а коментари аукторијалног приповедача изостану. Ради илустрације, било би занимљиво представити како се може протумачити податак да је Небојша Тутуш „водио љубав” са усисивачем на који је био намакнут грудњак, а на који указује Александар Јерков. Какву улогу, наиме, има тај податак у роману? Да је реч о пуком наговештају, сматрало би се да је писац њиме само акцентовао, рецимо, настраност свога јунака. Међутим, јасно је да је то више од пуког податка, јер се, заправо, конструише прича у вези са усисивачем (нимало случајна и нимало безначајна за ток романа), необична, духовита и ефектна. Њена окосница налази се у једној, испрва загонетној, игри речима која се више пута јавља у роману. Прво што се може приметити јесте да поменути направу Небојша Тутуш именује као *DEA EX MACHINA* а не *DEUS EX MACHINA* и читалац тада, у ствари, и не зна на шта се тачно та синтаagma односи. Даљим праћењем догађаја могуће је потпуно склопити слику и открити намену и улогу *Боџиње из машине*. Да је замена за жену (спасоносни излаз за њеног мужа, такође), потврђује колико њено прслуче, толико и латинска реч „*dea*” односно грчка „*теа*” – као скраћеница жениног имена Теодора, које је грчког порекла и значи *Божидарка*. Али то није све: фотографију *Боџиње из машине* носио је Небојша Тутуш заједно са документима у новчанику, на месту уобичајеном за породичне и нарочито драге фотографије, и то је тај материјал којег се, као опасног по свој углед, он плаши (сетимо се да му је новчаник и убрзо пронађен, али без те фотографије), а чији ће му загонетни нестанак послужити као један од одлучујућих повода за прву чистку – смештање једног од чланова ТТД-а у душевну болницу.

Али, тиме ни издалека није исцрпљена комплексност јунака Чолановићевог романа, гуруа ТТД-а, који, „са увећаном простатом и смањеним зеницама”, са седамнаест других регистрованих тегоба, са протезама (слушном, зубном...) и пејсмејкером под кључњачом, у излизаном цинсу и патикама, крстари улицама Београда, и бечког ђака и ерудиту који цитира вође, филозофе, научнике и уметнике, говори неколико језика, а користи и жаргон младих. Готово сви тумачи скретали су пажњу и на симболично значење његовог имена. То је већ делом учињено у критици, када је објашњено да је реч о оксиморонском споју његовог

имена и презимена: о *небојши* – *иуиуиуиу*, односно о *неустирашивом*, *храбром* – *сметшењаку* (обичном човеку). Треба, међутим, додати и објашњење конспиративног имена Небојше Тутуша: Аерофаг је име за које се тај јунак одлучује пошто је већ сваком од чланова организације доделио псеудоним. Аерофаг је име које, осим што асоцира на „лотофага“ (из *Одисеје* или из истоимене приче Сомерсета Мома), значи: гутач (ждерач) ваздуха; аерофагија у медицини означава „гутање ваздуха, обољење које се јавља нарочито код неуропата и хистеричних особа...“ (Вујаклија 1980: 18). Таква, стилогена имена, функционална су у карактеризацији лика и кључна за семантику романа у целини.

Очигледна је, дакле, Чолановићево настојање да се „поиграва“ наративима – антијунак у антинаративу/малој причи умишља да је јунак великог наратива/епске приче, што резултира гротеском, између осталог. Повезивање тривијалног и узвишеног, амалгамисања елемената тзв. ниских и високих модела културе и уметности у елементе естетске структуре књижевног текста резултовало је еклатантним примером постмодернистичког романа. Поигравање литерарним конвенцијама, хибридизација и преплитање стилова тзв. „популарне“ и „елитне уметности“, те склоност према парадоксу, пародијској субверзивности и својеврсном виду карневализације (о чему смо говорили излажући о Хасановим дефиницијама постмодернизма) – налазимо и као темељне одреднице Чолановићевог романа.

*Зебња на расклањање* се поетички надовезује на претходна дела – нарочито на приповетке „Злодуси свачијег кутка“ (1958) и „Последња прилика“ (1958), и романе *Пустоловина по мери* (1969) и *Телохранишељ* (1971). То је најочљивије на плану фабуне, односно у карактеризацији лика главног јунака. Својеврсни прототип за лик Небојше Тутуша налазимо у ликовима старца из поменутих романа: Авакума из *Пустоловине по мери* и Азбукића из *Телохранишеља*. Може се рећи да је писац на специфичан начин објединио лик старца стешњеног у собици стана породице главног јунака *Пустоловине* и лик Азбукића, кога на почетку *Телохранишеља* видимо са беретком налик Че Гевариној, и то са постером тог револуционара изнад главе. У *Зебњи*, између осталих књига, јунак чита Че Геварин *Дневник*. И особине других Чолановићевих јунака, пре свега оних који су типични за, назовимо их тако, „донжуанске“ наративе, детектују се у лику

Небојше Тутуша: у првом реду, то су ванбрачне авантуре, а онда, с тим у вези, и брачне несугласице и, коначно, као крајњи исход, трагедија. Може се заправо говорити и о некој врсти развијања „архетипског обрасца” који је В. Чолановић успоставио својим ликовима заводника, те да је лик Небојше Тутуша својеврсна пројекција лика заводника у старости. Треба поменути и то да се, на нивоу фабуле, уочава веза између лика жене која свом (младом) неверном мужу у роману *Пустоловина по мери*, прети самоубиством и лика жене остарелог заводника из *Зебње*, која ту претњу и остварује. Међутим, како показује еволуција Чолановићевог лика из тог регистра – који готово да делује као илустрација Фројдове децентрализације субјекта из домена рација у (унутарњи, ирационални) простор у ком њиме управљају нагони, жеље и воља за моћ – јунак *Зебње* ће сопствену вољу за моћ из домена еротске жеље и сексуалног нагона, природно, преселити у домен идеолошке, политичке воље за моћ. Дакле, може се поставити и питање у вези са ставовима оних критичара који су утврдили да писац није поетички остварио захтев који ставља у уста свом јунаку: „дајте нам ‘књижевност кроз коју неће дефиловати само мрзовољни, грамзиви, безосећајни и похотљиви старци’”. Јасно је да писцу то и није била намера, него управо обрнуто – а захтев је ту зато што одговара и карактеру јунака (по принципу: *гржиће лојова!*) и комичкој структури романа.

У извесном смислу, као транспоноване одређених научних сазнања, у томе можемо видети и удео, измеђи осталог, ауторовог познавања дела Сигмунда Фројда – од времена када је, како смо већ навели, у младости читао његову студију *Der Humor*, до бављења делом „оца психоанализе” током превођења књиге *Животи и дело Сигмунда Фројда* (књ. 1 и 2) Ернеста Цонса<sup>8</sup>. Томе ваља додати и податак да се седамдесетих година прошлог века Чолановић бавио феноменом хумора и на страницама часописа *Galaksija* – где је укључио, осим филозофских и социолошких, и психоаналитичка схватања која почињу од Фројда. У тексту „Седам осмеха за једну сузу” (са надсловом *Хумор – одбрана од пашње*), В. Чолановић, између осталог каже: „једва да постоји нека људска склоност толико парадоксална као што је хумор” (Čolanović 1973: 47).

---

<sup>8</sup> *Животи и дело Сигмунда Фројда* (књ. 1 и 2) Ернеста Цонса [Novi Sad : Matica srpska, 1985 (Beograd : „Radiša Timotić”)]

Постмодернистичка структура Чолановићевог романа очигледно је појединим својим елементима нарочито збуњивала критичаре, и то превасходно Р. Кордића и А. Јеркова. У извесном смислу може се рећи како су поменути критичари, ипак, из позиције „реалистичког” и „миметичког” читања – превидели функционална постмодернистичка решења у Чолановићевом роману, и њих окарактерисали као литерарно проблематична, и у крајњој линији неуспела. Полазиште за такву тврдњу налази се у критици Р. Кордића, посебно у одломку који је већ цитиран: „Јасно се у овом роману разликују две равни стварности, између којих не би, у једном holisticком делу, требало да постоји никакав nesklad. Тим стварностима одговарају две врсте приповедања, између којих, такође, не би требало да постоји nesklad. Додуше, ова два вида стварности и њима sродне врсте приповедања могу се свести на однос: *fiction – faction*” (Kordić 1988: 7). Проблеми поменутих тумачења, како се може видети, заправо су садржани у извесним недоумицама читалачке рецепције у погледу управо апострофираног односа фикције и фактографије, или функционисања мимезиса у Чолановићевој постмодернистичкој фикцији, који се, дакле, не остварује само у (очекиваном) реалистичком и натуралистичком дискурсу него и у постмодернистичком (пародичном) поигравању њима.

У вези с тим треба подсетити на неке од чињеница које о књижевној критици, као и о фикционалном тексту утврђује у својој књизи *Хетерокосмика* Лубомир Долежел. Тај теоретичар, наиме, сматра како се у књижевној критици, најчешће примењују два интерпретативна метода, од којих је први интуитивни и субјективистички, а други идеолошки. Према првом, „autor nagoveštava značenje, a kritičar oseća ili veruje da je ono ‘skriveno’ u tekstu: značenje teksta se svodi na tumačevo viđenje”. Други интерпретативни метод, тј. „идеолошки”, јесте онај који се састоји у томе да се „implicitno značenje pojedinačnog teksta izvodi iz ideologije koju je kritičar usvojio”. „Takav način tumačenja je redukcionistički”, сматра Долежел, јер се „svi tekstovi tumače na osnovu jednog te istog izvora, a značenje konkretnog teksta postaje derivat univerzalne ideologije.” Сходно томе, теоретичар утврђује како је очигледно да „ti popularni interpretativni metodi u većoj meri nameću implicitno značenje nego što ga otkrivaju”. Насупрот томе књижевна семантика „koja je zasnovana na teoriji teksta razlikuje se od takvih metoda jer insistira

na činjenici da (1) eksplicitna tekstura sadrži markere implicitnog značenja, i (2) da se implicitno značenje otkriva putem određenih procedura”. Долежел наведене тврдње аргументује позивајући се на Дикроово одређење „‘jednosmerne zavisnosti’ implicitnog od eksplicitnog značenja; razumevanje eksplicitnog značenja neophodno je radi razumevanja implicitnog, a eksplicitno značenje može se shvatiti i bez poimanja implicitnog”. У најкраћем, Долежел на питање о томе на који је начин имплицитно значење маркирано у експлицитној текстури, одговор налази у теоријским ставовима Дикроа и других теоретичара који утврђују да је „najsuggestivniji marker implicitnosti lakuna, nekakvo odsustvo koje osećamo”. Осим лакуна, дакле, као очигледних маркера имплицитности, Долежел уводи и опозитни појам, који Кербрат-Оређионијева дефинише као „prisustvo određenih signala ili indeksa u teksturi, prevashodno nagoveštaja, aluzija i insinuacija, koje obično nalazimo u kontekstu ili u kontekstu”. Долежел утврђује и чињеницу како смо „još daleko od poznavanja svih markera implicitnog značenja, ali možemo pretpostaviti da oni mogu biti negativni (lakune) i pozitivni (nagoveštaji)”. У вези с тим искрсава и логично питање које теоретичар могућих светова затим поставља: „Ukoliko prihvatimo da eksplicitna tekstura markira implicitna značenja, onda moramo postaviti pitanje kako ga mi otkrivamo.” Подсећајући на то како је још од античког доба „otkrivanje implicitnog značenja dovedeno u vezu sa logikom zaključivanja”, Долежел у одређења појма „закључак”, поред појма „импликација (произлажење)” уводи и појам из савремене логике који се односи на „процедуру закључивања” – тзв. пресупозицију. Но, без обзира на многа неслагања међу логичарима, филозофима и лингвистима у вези са дефинисањем тог појма, Долежел сматра да се не сме „dovesti u pitanje važnost presupozicije za otkrivanje implicitnog značenja samo zato što postoji zbrka u vezi sa značenjem tog poјma”. Истичући чињеницу како је пресупозиција један од ретких појмова модерне логике који су усвојили проучаваоци књижевности – Принс, Четмен и Калер – он наводи како је Принс „preformulisao istinosno-uslovnu definiciju presupozicije: ‘presupozicija jednog iskaza je semantički element, zajednički tom iskazu, njegovoj negaciji i odgovarajućem da/ne pitanju’”. Сходно томе, утврђује како је имплицитност, утемељена на пресупозицијама, главни извор конструкције и реконструкције фикционалног света. У вези с тим, скреће пажњу и на Принсово издвајање „egzistencijalnih

presupozicija koje ukazuju na ono 'što postoji'". Тако се, показује Долежел, „entiteti neretko uvode u fiktionalni svet putem egzistencijalnih presupozicija”, које су нарочито честе у уводним реченицама романа, а потом истиче како су за семантику фикционалних приповести „нароџито значајни закључци који се тићу аспеката и конститuenta делања”. Наиме, познато је, а то Долежел и истиче, како се „најпопуларнија врста закључивања у домену делања тиће менталних особина и карактерних црта фикционалних особа” о којима се сазнаје на основу актерове животне околности, његовог односа према другима, те се тако, посредно закључује о његовим „unutrašnjim karakteristikama”. „No, nema sumnje da je glavni faktor u zakључивању akterovo делање – verbalno, mentalno i fizičko”, односно да на основу онога што „fikcionalna osoba čini, možemo zakључити ko je ona” – подсећа Долежел. Међутим, истовремено са тим, теоретичар на примерима показује како, заправо, „presuponiranje omogućava da otkrijemo samo trivijalna implicitna značenja (da preformulišemo eksplicitnu teksturu)”, јер „u većini slučajeva zakључивање путем presupozicije zahteva одређено знанје о свету; логичка процедура почиња на когнитивним темелјима”. На том месту Долежел уводи појам *енциклопедије*, и то у два вида. Једно је *енциклопедија стварног света*, као „neka vrsta zajedничког општег знанја зависна од културе, друштвених група, историјских епоха и управо из тог разлога relativizuje otkривање implicitног значења”, а друго је *фикционална енциклопедија* која „konstituiše знанје о могућем свету који је конструисан помоћу фикционалног текста”. Дакле, сада долазимо до кључне дистинкције: „Fiktionalne enciklopedije су бројне и разновидне, али све у већем или мањем степу одступају од енциклопедије стварног света. Modernistička i postmodernistička фикција садрже упечатљиве примере њиховог разилажења” (Doležel 2008: 180–185).

Примере за експлициране тврдње Долежел налази у географији Маркесовог романа *Љубав из доба колере* (1985), у ком су одступања фикционалне енциклопедије минимална у односу на енциклопедију стварног света, али и примере из фантастичке фикције, у којој „fikcionalne enciklopedije protivreče parnjaku из стварног света, што брзо увиђа сваки посетилец неприродних или натприродних светова”, као што је то очигледно у познатој причи Бруна Шульца „Санаторијум под клепсидром” (1937), или као у радикалном одступању од енциклопедије стварног света оствареном у енциклопедијама немогућих светова,

какав је свет романа 98,6 (1975) Роналда Сукеника, који „konstruiše kontračinjenični, ali ne i nemoguć Izrael”, експериментишући, заправо, посредством подстицаја који долази из популарне верзије квантне механике тако што немогући фикционални свет конструише према „šredingerskoј enciklopediji u којој ‘negacije ne postoје’”. Закључак који из тако изложеног проблема изводи Долежел сажима у следећим редовима:

Beskrajno raznolike fiktionalne enciklopedije predstavljaju vodiče za otkrivanje implicitnog značenja fiktionalnih tekstova. Da bi čitalac rekonstruisao i protumačio fiktionalni svet, mora prilagoditi vlastito kognitivno stanovište enciklopediji fiktionalnog sveta. Drugim rečima, poznavanje fiktionalne enciklopedije apsolutno je nužan uslov za čitaоčevo razumevanje fiktionalnog sveta. Enciklopedija stvarnog sveta može biti od koristi u tom poduhvatu, ali nipošto nije dovoljna; u većini fiktionalnih svetova она navodi na stranputice: ne vodi razumevanju, već pogrešnom čitanju. Čitaoci moraju biti spremni da izmene i dopune, pa čak i da odbace enciklopediju stvarnog sveta. [...]

Dakle, eksplicitni markeri implicitnosti (lakune, nagoveštaji, insinacije, i tome slično) *lokalni* su pokretači, a fiktionalna enciklopedija je *globalni* uslov otkrivanja implicitnog značenja. (Doležel 2008: 188–189)

Говорећи о функцији засићености, Долежел формулише појам „густина текста” као „distribuciju eksplicitne, implicitne i nulte teksture”, те истиче како нарочито густина књижевних текстова „pokazuje izvesne pravilnosti”. „Ukoliko uočimo pravilnosti u gustini, reći ćemo da u datoj teksturi funkcioniše intenzionalna funkcija sa tri vrednosti. Она projektuje gustinu teksta na fiktionalni svet, određujući time njegovu zasićenost; eksplicitna tekstura konstruiše determinisani domen; implicitna tekstura – nedeterminisani domen; a nulta tekstura – domen praznine.” (Doležel 2008: 190) Разуме се, „proces zaključivanja uvek vodi fiktionalnim činjenicama koje su manje determinisane od činjenica konstruisanih putem eksplicitnih iskaza”, те Долежел то и објашњава:

Jednostavno rečeno, implicitno značenje je sugestivno, pre nego određeno. Zbog tog svojstva implicitne teksture, nedeterminisane fiktionalne činjenice su veoma plastične, pa ih stvaralac fiktionalnog sveta može upotrebljavati u različite svrhe; može

konstruisati zadnji plan za determinisane činjenice, može uobličiti neki domen u „impresionističkom stilu, može stvoriti ambivalentnu zonu, i tome slično. [...] Strukturiranje fikcionalnog sveta je slojevito; postoji determinisani prednji plan i magloviti zadnji plan. Slojevitost fikcionalnog sveta umnogome je promenljiva [...] Funkcija zasićenosti savršeno je kompatibilna sa slojevitošći fikcionalnog sveta [...] (Doležel 2008: 190)

Сходно томе, како истиче теоретичар – „обе потцртавају структуралну специфичност фикционалних светова у односу на стварни свет. Интенционална функција zasićenosti потврђује да су закони суверености фикционалног света уписани у фикционални текст. Ти закони, међутим, нису заштићени и поткрепљени неким вантекстуралним ауторитетом. Стога многи читаоци и тумачи могу да их игноришу. То је нарочито тачно у погледу закона zasićenosti.” (Doležel 2008: 190) У закључку поменутог поглавља Долежел се поново враћа позицији читаоца:

Nikakva semantika praznina i implicitnog značenja, niti bilo kakva pravila zaključivanja neće uticati na čitaoca koji želi da čita „podozrivo”, i koji u svakom izrazu vidi neko tajno i skriveno značenje (Eco 1992, 48/49). Premda ne postoji kazna za narušavanje suvereniteta fikcionalnih svetova, postoji nagrada za njegovo poštovanje. Kada čitalac uspe da izbegne zamke predrasuda, njegova rekonstrukcija fikcionalnog sveta postaje stvaralački čin. (Doležel 2008: 191–192)

О теоријским увидима Лубомира Долежела који су овде изложени могло се говорити и на самом почетку, јер се наше истраживање заправо непрестано креће у простору између тумачења „закона фикционалног света уписаних у фикционални текст”, и њихових превиђања у оним критичким тумачењима у којима је својеврсна „енциклопедија фикционалног света” Чолановићеве прозе подређена „енциклопедији стварног света” критичара, односно њиховом интуитивном и субјективистичком, као и идеолошком читању. Такав приступ је од почетка заступљен у овом раду коришћењем, опет Долежеловог, термина „миметичко читање”. Међутим, симптоматично, и то у највећој мери, тумачење романа *Зебња на расклањање* у светлу критичарских читања захтева скретање пажње на теоријске увиде који су управо изложени.



Будући да је већ сумирано шта је експлицитно а шта имплицитно у обликовању „идентитета” главног јунака, односно шта чини „предњи (детерминисани, осветљени) и задњи (затамњени, магловити) план” и фикционалног лика и наративне фикције у чијем је он средишту – сада треба размотрити најпре хронотоп простора у Чолановићевом роману, а онда и друге елементе структуре који се у издвојеним критичким текстовима маркирају као изразито спорни: знање које јунак поседује, природу и функцију еротског у роману, те успелост/неуспелост краја романа. Посебно место у тим разматрањима заузима природа и функција хумора у роману.

Размотримо најпре функцију простора у роману, коју је Р. Кордић истакао као нарочито спорну. Хронотопу града припада, како је већ у анализама претходних дела показано, повлашћено место у поетици прозе Воје Чолановића. Тај град је у највећем броју случајева Београд, као што је то и у *Зебњи*. Поводом тога, без великог претеривања, могла би да се примени парафраза Џојсове тврдње у вези са Даблином – како би се, након какве катаклизме, град дао реконструисати на основу његове прозе. У већини најзначајнијих дела светске књижевности мапирање града је природна и уобичајена одлика приповедачког поступка, захваљујући којој, на пример и између осталог, читалац може познавати Невски проспект, главну улицу Санкт Петербурга, на основу истоимене Гогољеве приповетке. На сличан начин можемо познавати Толстојеву Москву, али и Петроград (као и код Достојевског), Дикенсов Лондон, Балзаков али и Газдановљев Париз, Деблинов и Набоковљев Берлин итд. На основу Чолановићевих приповедака и романа тако би се могло на карти Београда обележити кретање његових јунака од прве приповедачке књиге до последњег романа, *Оде мањем злу*, која је једним својим делом и ода српској престоници. Да је писцу до тога нарочито стало, показује и његово доследно инсистирање на маркирању назива улица, па чак и на бележењу промена у тим називима, које се први пут јавља у *Зебњи* као алузија на смењивање историјских епоха и политичких убеђења: „Он сад с напором корача према киоску с новинама на углу улица Светозара Марковића (раније, Илије Гарашанина, а још раније – Јована Ристића) и Пролетерских бригада (некада Крунске)” (97). Међутим, у *Зебњи на расклајање*, на једном се месту и одступа од те фактографије: наиме,

Чолановићев јунак у свом кретању повезује, иначе неповезане, улице Моше Пијаде и Иве Лоле Рибара. Таква интервенција долази не из реалистичког, миметичког дискурса него из постмодернистичког, и плод је ауторове свесне потребе да, зарад потпуније функционализације карактера главног јунака, асоцијативно конфронтира лик старог (Моше Пијаде) и младог (Иво Лола Рибар) револуционара, и коначно њихове животне судбине. Оно што у реалистичкој прози не функционише, у постмодернистичкој се исказује као веома успешно на естетском плану. Алузивност и метафоризацију назива улица могуће је запазити и раније, на пример у роману *Телохранишћел*, како је већ показано. Међутим, овде треба одговорити и на примедбу критичара од каквог је то значаја за читаоца који не познаје Београд, и коме такво довођење у везу назива улица ништа не значи, и то служећи се поново Долежеловим упоређивањем енциклопедије стварног света са енциклопедијом фикционалног света. Говорећи о томе како енциклопедије фикционалног света у мањем или већем степену одступају од енциклопедије стварног света, за пример како модернистичке и постмодернистичке фикције „садрже упечатљиве примере њиховог разилажења”, теоретичар наводи географију Маркесовог романа *Љубав у гоба колере* (1985), која показује минимално, али значајно одступање:

Тaj фикционални текст садржи многе називе стварних локација: Rionegro, Rioаса, река Magdalena, Karibi, Andi, и тако редом; читалац који се ослања на енциклопедију стварног света могао би да закључи да се радња Маркесове приче zbива у Колумбији. Али на мапи Колумбије никада неће пронаћи град La Manga, главни локалитет у роману (као што никада неће пронаћи ни Makondo из претходних Маркесових романа). Габријел Гарсија Маркес не описује стварну, већ конструише могућу Колумбију. Његови фикционални likови поседују менталну мапу те могуће земље као део vlastite енциклопедије. [...] Фикционална енциклопедија је једино складиште знанја фикционалних особа, пошто one немају пристапа енциклопедији стварног света. Стварни читаоци поседују знатно шири когнитивни опсег; они складиште енциклопедију стварног света, а могу оvlадати и фикционалном енциклопедијом, ukoliko прочитају Маркесов текст. У ствари, да би могли да се оријентишу у фикционалном свету, да би могли да donose исправне закључке и да открију implicitно значење, читаоци морају да прикључе својим когнитивним залихама и одговарајућу фикционалну енциклопедију. (Doležel 2008: 185–186)

Према томе, маркирање улица у Чолановићевом роману могуће је тумачити на два начина: уколико не познаје Београд, читалац примећује само хуморно довођење у везу метафоричког значења имена старог и младог револуционара, али на основу тога може закључити и о томе како се и таквом интервенцијом, у подтексту, у роману сугеришу дубља значења; уколико пак познаје Београд тога времена, има и додатно задовољство откривања ауторове стваралачке интервенције у фикционалном свету у односу на реалност стварног света.

Мапирање простор града, према томе, супротно тврдњи критичара, функционише и у мапирању идентитета јунака. Осим алузивности или симболике имена улица, у том простору функционишу и одређени дескриптивни пасажии које таква, дубља, значења имплицитно подупиру и потцртавају. Један од најбољих примера из романа који то илуструју свакако је опис „горостасних” платана у Булевару револуције, чија стабла, јунака у кошмарној сновидној авантури, подсећају на старачке шаке: они, „под вештачком светлошћу, ту и тамо депигментовани, више но обично лице на старачке (нагоре окренуте) шаке” (136). Не треба посебно објашњавати колико је у тој слици симболички повезана и револуција (из назива улице) и воља за моћ старих револуционара оличена у стремљењу нависе, ка небу и будућности, као типичним револуционарним симболима, којима је и главни јунак опседнут.

Анализа и опис знања којим располаже Чолановићев јунак у непосредној је вези са мером уверљивости и убедљивости са којом је он остварен у самом делу *Зебња на расклањање*. То питање постаје још комплексније с обзиром на то да је реч о постмодернистичком роману. Тим пре што у њему, као и у многим другим делима те врсте, истовремено функционишу миметички и немиметички дискурс. Свет романа гради се из позиције реалистичког дискурса који напоредо прати и његова постмодернистичка разградња. С тим у вези, могуће је поставити и контрапитање: од какве је важности да ли јунак *Зебње* познаје или не познаје књижевност, уколико је одмах видљиво да је реч о иронијско-пародијском наративу, у којем су структуре могућег и немогућег света измешане. У вишој сфери постмодернистичког фикционалног текста све се испоставља као могуће,

ако следимо законитости енциклопедије фикционалног света: колико је „могуће”, тако, да се у Београду на прагу последње деценије 20. века оснива организација Тигрова Трећег Доба, и колико је „могуће” да јунак „води љубав” са усисивачем, толико је „могуће” и да поседује изнадстандардно познавање књижевности и актуелних књижевних прилика, као што је „могуће” и да се прва акција његове организације завршава трагично, јер се воћни сок у прскалицу за цвеће, незнано како, претвара у експлозив. За симболичко значење лика то није од пресудног значаја. Међутим, чак и за потребе утврђивања његове (реалистичке) уверљивости, писац даје довољно одређених и података, али и наговештаја у роману: осим онога што су критичари већ утврдили – како је Чолановићев јунак образован у Бечу, те познаје немачки и латински језик – можемо да у сврху аргументације његовог знања истакнемо још две чињенице из домена његових интелектуалних преокупација. Једна је свакако та да је готово завршио докторат из области ветерине, што – иако дато у хуморном кључу, као још један разлог за његов антагонизам према младима, јер су, скупљајући стару хартију, цео рукопис („у три примерка”) грешком однели из ходника – говори о његовим академским амбицијама, у које спада и читање као духовна дисциплина. „Џиновски его” Чолановићевог јунака, при свему томе, мисли о себи на следећи начин: „Да нисам предодређен да будем на челу ТТД, био бих зацело какав Denker. Или Wissenschaftler” (42). Дакле, и ту имамо двострукост карактеризације: чињеница да јунак о себи мисли као о могућем мислиоцу, филозофу или научнику, функционише и у реалистичком и у иронијско-пародијском кључу – с очигледном намером писца и да подсети на чињеницу како су тоталитарне вође по правилу (само)прокламовани мислиоци, и да ту појаву пародира. Уз то, није без значаја ни податак да је отац главног јунака био књиговезац, а да он сâм машта о издавању књиге „WHO IS WHO у Тигру Трећег Доба”. Његова радозналост и усмереност на располагање различитим врстама знања илуструје се (дабоме хуморно) и тако што, на пример, у једној сцени, он у аутобусу решава укрштене речи из *Полиџике*, без оловке.

У вези с тим, његово познавање многих чињеница, па и оних из књижевности, поткрепљује податак да он редовно чита *Полиџику*, дневни лист о ком читалац романа може знати да припада енциклопедији стварног света, и да се,

поготово у време када се одвија радња романа, одликује квалитетним чланцима, и за своје читаоце представља, такорећи, извор „свезнања”. На то се, посредно, у роману и указује – уз типично за Чолановићев поступак, узгредно описивање јунакове одлуке да пређе на други лист („Тек, данас не купујем *Полиџику*, инати се будући вођа ТТД; јер, тај наш дневник, рекао бих, у последње време све више употребљава кочницу; то јест, подилази младима; а и иначе... не иде уз синдром понедељка. *Полиџика ЕКСПРЕС!* – наручује пред киоском [...], 97). Традиционално грађански оријентисан лист који је највише читалаца увек имао међу образованим људима, средином осамдесетих година прошлог века разочарава јунака *Зебње*, јер овај сматра да *Полиџика* „подилази младима” – што заправо, у „енциклопедији стварног света”, подразумева отварање према демократским вредностима, слободнијем и критичком мишљењу, односно „отпор према старом”, гледано из перспективе вође старачког отпора. Сценом у којој Тутуш узвикује *Полиџика ЕКСПРЕС!* – где ово *експрес* поприма хуморно-иронијско значење – а онда када, затраживши те новине од трафиканта, угледа насловну страну са нагом девојком огрнутом крзном само око врата, тактизира где ће спустити новац, јер се плаши да ће га продавац на основу тога препознати као „развратника” или „стидљивка” – остварује се хуморни ефекат у неколико вештих потеза, уз истовремену даљу карактеризацију лика и критички осврт на профил тих и таквих новина.

Према томе, аргументацију за књижевно образовање јунака не морамо повезивати са претпоставком да га је стекао непосредно, као страствени читалац лепе књижевности – он то и није, нити се на томе инсистира у роману. Он је, више од тога, индиректни познавалац неких књижевних чињеница које је (по логици енциклопедије стварног света) могао напобирчити и као редовни читалац *Полиџике* и који, рецимо и то, можда као и типични образовани човек онога времена, држи до тога да између осталог познаје и литературу. Осим тога, Небојша Тутуш је пре пасионирани љубитељ цитата и афоризама него што је страствени читалац књижевности, па замерка која се писцу упућује поводом чињенице да његов јунак превише цитира песнике, а овамо је *са ѿезијом на Ви* (по чему подсећа на мушког протагонисту из романа *Телохраниџељ*) – услед тога не стоји. Уосталом, њему су песници били потребни и у љубавним освајањима –

као крајње прагматично решење у временима када је та врста освајања женских срца такве манире подразумевало, што се директно и открива у роману. Јунак, дакле, објашњава на једном месту како то што цитира припада заправо Рилкеу, а да је његов „само завршетак”, или у некој другој прилици истиче да је његов „само лепак”. О томе како прати и прилике на српској књижевној сцени може да посведочи и карактеристични детаљ његовог „знања”: о томе како је Исаковићев *Трен II* дуго чекао на објављивање упркос томе што су о њему написане „23 позитивне рецензије”. Тај пример показује, истовремено, како одређени чињенични податак који одговара стварном животу, писац уклапа у конструисани свет романа: Чолановићевом јунаку је тај податак важан због нуминозности броја 23, он је на њега обратио пажњу због тога, док писцу исти податак омогућава да, доследно себи, и у овом свом прозном делу, индиректно коментарише проблематичне догађаје из реалног и актуелног књижевног живота. Осим тога, такође по обичају који се у његовој прози усталио, Чолановић ће тај проблем колико његов јунак познаје књижевност разрадити у роману *Ода мањем злу* – поигравајући се тако што ће се наратор, познавалац књижевности, експлицитно дистанцирати од јунака, чије су читалачке компетенције слабе. Као илустративни пример за изложену проблематику може послужити и следећи цитат из романа, који показује типичност (ауто)иронијских коментара у Чолановићевој прози: „У сваком случају, и ја сам производ своје маште, препире се кланички ветеринар у пензији са извесном недефинисаном сподобом иза сопственог (циновског) ега. Дакле, утувите: постоји и нешто горе од оспоравања, а то је – погрешно тумачење!” (104)

Генерално посматрајући, низ критичарских замерки упућен је природи и функцији, назовимо то тако, еротских сцена у роману, или уопште третирању ероса. Делом је то већ објашњено, али је неопходно осврнути се и на две, у критичарском тумачењу, нарочито спорне сцене: сцене коитуса у парку, и завршне сцене, у којој слику умирућег јунака прати слика ерекције и ејакулације. Подсетимо, о сцени у парку говори се како је „taj koitus, sa stanovišta celovitosti romana labavo motivisan, te bezrazložan” – осим што је, са становишта реалности, по мишљењу критичара, немогућ у то доба дана, и на том месту. Међутим, реч је заправо о вишеструко мотивисаном и вишезначном призору, поетички

оправданом и функционалном у енциклопедији фикционалног света Чолановићевог романа. Кључна реч те сцене је: *голуб*, која у појмовној мапи тог дела романа, али и у целини функционише вишеструкошћу своје семантике. Наиме, очекујући свог камарада Голуба, који ће му донети голуба писмоношу за преношење порука од строгог поверења – Тутуш ће посматрати један пар голубова у чину њиховог међусобног удварања. Та сцена дата је у паралели са сценом нимало романтичног коитуса врло младог пара људи. Ту се писац поиграва реалемама савременог доба, али и симболичким представама: пензионери у парку хране голубове, а млади воде љубав, али супротно од начина на који то чине птице, које, опет, својим симболичким потенцијалом обухватају и љубав и заљубљене. Те сцене постављене су контрастно и у њиховој је основи комичко које проистиче из несклада. Осим тога, још на почетку романа се сазнаје како је Тутуш био истакнути голубар, да се због голубова и уписао на ветерину, али и да је, сазнавши више о њима, нарочито као о преносиоцима болести – и омрзнуо те птице. Све у свему, „не може да их смисли од 1936. наовамо јер преносе болести” и – „јер су Пабла Пикаса инспирисале за један незаслужено хваљен пацифистички плакат (па у себи намигује белоглавом супу...)” (136). Познато је, наиме, да је реч о голубу мира, и чувеној литографији Пабла Пикаса из 1947, са плаката Мировне конференције у Паризу из 1949. године. И ту имамо двострукост значења: голуба мира би вођа организације ТТД радије заменио лешинаром. Осим тога, упркос мировним конференцијама и њиховим симболима, јасно је, мира у свету нема, те његовом реалном стању више одговара амблем лешинара.

Аналитичко питање завршетка романа, на који скреће пажња већина критичара, захтева такође пажљиво разматрање. Подсећања ради, крај романа карактерисан је као: „уметнички пад” јер „није на разини романсијерске тензије која би и без ове епизоде ишла ка својој природној кулминацији изнутра, без спољних и сувишних ефеката”, те „делује попут каквог поучног расплета” (Љ. Шоп); „kraj romana, ma koliko efektan, iznenađujući i, u suštini, motivacijski moguć, ipak je prenapli skok u dinamizam tako suprotan jezičkoj rasplinutosti priče koja mu prethodi. (Kraj romana kao da je rešen na novelistički način, obrtom koji dograđuje smisao priče, što je, u svakom slučaju zanimljivo, ali pitanje je, i koliko uspelo

rešenje.)” (M. Пантић); „Napadi bizarnosti i vulgarnosti koji su u prethodnim poglavljima mogli da se tolerišu, na kraju su pogubni za umetničku vrednost dela. Jer ako se roman naposljetku potčini jednom klišeu trilera i slike umiranja usprkos groteski učini banalnim, a smisaone izvode pobune svede na brutalnu staračku ejakulaciju, onda on u svakom pogledu izneverava poetički program kakav se može prepoznati u zahtevu glavnog junaka da se promeni uloga starih osoba u prikazivačkoj književnosti” (A. Јерков). Дакле, на основу изложених ставова, основно би питање могло да гласи: да ли је остварени крај романа заиста означио „уметнички пад” или није? С приличном дозом сигурности могло би се доказати да – није. Напротив, чини се да је веома успео, и да никако другачије не би био ни оправдан. С тим у вези било би аналитички инструктивно и гледиште М. Пантића, у којем је, рекло би се кључно, истакнуто како је такав крај романа, „у суштини, мотивацијски могућ”. Према томе, заплет је све време водио ка управо таквом расплету, који, дакле, није ни изненађујући, нити представља „уметнички пад” – већ је ту, најпре, реч о својеврсној комичкој катарзи, оствареној на списатељски, естетски упечатљив начин. Такав крај је, према Долежелу, саставни део енциклопедије фикционалног света *Зебње на расклањање*. Сходно томе, природи „диноског ега” главног јунака и његовом еросу, на једној страни – и ауторовом (постмодернистичком) поигравању жанром trilera, на другој, саобразна је управо кулминациона тачка расплета (отмица авиона) у којој доминира гротескна, симболичка слика катастрофичне спрегнутости ероса и танатоса. Не може, дакле, бити речи о „тријумфу бизарног и тривијалног” нити о томе да се „књижевно обликовање сасвим потчинило тривијалном обрасцу” (А. Јерков). Пародија trilera се само преокреће у *бурлеску трагедију*.

Чолановићев роман представља, тако, уметнички успелу хибридизацију жанрова, и заиста се може, између осталог, окарактерисати као бурлескна трагедија. *Бурлеско* би, према томе, било садржано у „критичкој и забавној функцији, у специфичној употреби језика и персифлажи устаљених конвенција мишљења и понашања”. Познато је да се бурлеска „јавља као реакција на одређене естетске obrasce или системе вредности који су prethodno важили као беспријекоран узор и несумњив критериј. Као израз нове осјећајности и новог критичког духа, *b. s* подједнаком жестином напада најразличитије облике бесмислених ustanova, измишљених



veličina i zvaničnih moralnih i estetskih uzora: patetiku homerovskog manira, srv. crkvenu i društvenu hijerarhiju, renesansni model pastoralne osjećajnosti, izvještačenost kurtoazne i preciozne književnosti, romantičarsku egzaltaciju i nekritičko veličanje idola, sve do paradoksalne situacije savremenog svijeta u kome se navodni progres čovječanstva plaća iskušenjima sveopšte automatizacije, standardizovanja vrijednosti i psihologije totalitarnog mita” (Kovač u: RKT 1985: 89–90). С тим у вези се може говорити и о елементима дистопије у роману. Дистопијска димензија романа садржана је и у крајњем исходу Операције *Пушачка ноћа* организације Тигрови трећег доба. Не заборавимо: када грешком милиција саслушава вођу старачког покрета, који је већ своју младалачку одећу заменио црним оделом („црквеним и мртвеним”), њему се намеће мисао о „црној извесности” те размишља о томе да то „не измешта дотле углавном непокретну Тачку Омега (сећамо се да је Тутуш, економичности ради, тако назвао декутанерско-бабоску утопију); чињеница је пак да поменута Тачка, украшена прелепим кометским репом, сад клизи брзином светлости према леденим ивицама свемира, и да је Небојша Тутуш, са све већом тугом, нетремице прати духовним оком” (200). Тачка Омега би, симболички, и у најкраћем, представљала човеково немирење са сопственом пролазношћу и његову наду да може избећи смрти.

*Зебња на расклапање*, према увидима критичара, обједињује и банално, и тривијално, и бизарно, и карикатурално, и апсурдно (позоришта поруге Бекета и Јонеска), и сатирично – као што сабира искуства нових медија, првенствено стрипа (на шта први указује М. Пантић), али по неким својим одликама, и стрипу сродног цртаног филма. С тим у вези је разумљива, такође, увереност неких критичара како Чолановићев роман дугује „дечјој” или „омладинској” књижевности. Заправо је ту реч о намерним поигравањима жанровима, видљивим у инфантилним, наоко наивним „драматуршким” решењима која доносе и популарна култура и нови уметнички медији – а својственим писцима постмодернистичке оријентације. И ту налазимо да је (замерена) репетитивност свесна и намерна (а не да је плод „мултипле склерозе”). Њу налазимо и као један од препознатљивих елемената филмске комике која је обележила 20. век: од неких бурлески, преко цртаног филма, до пародијских играних филмова, рецимо, у режији Вудија Алена, или твораца (редитеља и глумаца) *Лејтећеј циркуса*

*Монија Пајџона*. Нарочито су у том смислу успела комичка решења у драматургији „отмице авиона” – засноване на оној врсти комичке неспретности, дилетантске или инфантилне збуњености, коју је, на пример, могуће уочити у филмовима Вудија Алена, посебно у псеудодокументарној комедији „Узми паре и бежи” из 1969. године. На изванредан начин би се, тако, као један од даљих сродника јунака романа *Зебња на расклањање* могао поменути и Краљ Иби Алфреда Жарија.

Распон који хумор у Чолановићевом роману заузима креће се готово по свим регистрима које бележи историја књижевности, а налазимо га у делу Раблеа и Сервантеса, Свифта и Стерна, Гогоља и Јована Стерије Поповића, Винавера и руских авангардних писаца, Кафке и Џојса, Бекета и Јонеска... Може се, дакле, начинити читав каталог хумора оствареног у роману – који, у јединственој форми, отелотворује „утопију смеха” на начин на који, примера ради, о тој појави говори Игор Перишић у својој студији *Утопија смеха* (Perišić 2013).

Има у Чолановићевом хумору и „физиолошке комике” или „комичког натурализма” – то је веризам или натурализам који је збуњивао критичаре – комике „геста и покрета”, комике „човековог физичког обличја”, али те, тзв. „ниске”, видове налазимо, осим у делима поменутих писаца, чак и у Прустовом *Утрајању за изубљеним временом*. (Не заборавимо, Пруст је био и изванредни козер.) Примера ради, издвојићемо један детаљ из дела *У Свановом крају*, на који упућује Жерар Женет у поглављу „Da umreš od smehа” у *Figurama V*: „Рећ је о госпођи Verdiren лично ‘која је имала обичај да толико дословно shvata slikovite izraze u svojim ubedenjima da је доктор Kotar (mlad početnik u ono vreme) morao jednog dana da јој namesti vilicu, јер ју је била iščаšila koliko se смејала” (Ženet 2002: 148). У некој врсти интертекстуалне надградње, Чолановић обликује лик Аурелије (Злате) Шишић, која је због неке тешке породичне ситуације толико жвакала жваку да је ишчашила вилицу, због чега јој се касније дешавало да јој се, при јаком смејању, то поново деси – те јој јунак *Зебње* прискаче у помоћ тако што јој јаким шамаром вилицу поново враћа на место [„треснуо је Аурелију (Злату) Шишић кореном шаке одоздо у браду, и ствар је у магновењу ликвидирана“ (73)]. Постоје и други примери те врсте комике који припадају дескрипцији физичког обличја чланова ТТД: достојанствено држање Тутуша (чије је порекло у укочености кичме због

спондилозе), паркинсонова болест Лавадиновићке (која јој олакшава шампонирање косе), итд.

Ситуациона комика је такође ефектна на начин комедије апсурда, или цртаног филма, као у сцени у којој два старца, Апостол Крга и Небојша Тутуш, не нашавши слободно место ни на једној клупи у парку – седају на клацкалицу, са сладоледом који су управо купили: дакле, Тутуш и Апостол Крга, који „поседује разорни дар да магнетски привлачи свакојаке невоље, укључујући и ону с учешћем (у својству заморчета) у хитлеровским медицинским опитима”, разговарају и клацкају се. „Тутуш је сад доле, а Крга, који је у ваздуху, одскаче са седала, те му зубало у магновењу излеће из лежишта.” (105) Или када Кргине зенице [...] „(док си рекао Менгеле) мењају облик промећући се у кључаонице.” (110)

Томе треба додати стилогеност имена јунака, потом карикатуралну комичност њихове одеће која се даје и у перспективи (могуће) будућности, према пројекту њиховог члана, гинеколога:

[...] испољио је запањујућу лакоћу у баратању техничким појмовима. Испољио ју је описујући (свој или туђ, сад није важно) изум за привремено овековечење старости – тзв. одело за спасавање (које би било унисекс, од синтетике, у једном једином и неподеривом и незапаљивом комаду, а које би човек – декутанер или бабос, да будемо прецизнији – носио припијено уз тело преко целе године; с уграђеним системом за климатизацију, и уређајем за тренутачно надувавање, који би свог власника спасао од дављења, односно заштитио од повреда и смрти у случају лома или судара; с лаком провидном кацигом снабдевену транзисторском направом за двосмерном комуникацијом, као и са системом за праћење свих догађаја у организму, повезаним с телемедицинским центрима за стално надгледање телесних функција; одело у којем би, ако дође до преке смрти, температура напречац пала на најнижи могући ниво, чим би се, у очекивању крионичке суспензије, тело и мозак заштитили од пропадања; итд, итд.). (182)

У наведеним редовима може се уочити још једна од тема којом се Воја Чолановић бавио на страницама часописа *Galaksija* – феноменом старости, у оквиру геронтолошких и футуролошких истраживања. На основу радова „америчког научног публицисте Исборна Сигерберга млађег *Чинилац*

*бесмртности*, *Дуговечности* Алберта Розенфелда и *Сан људској рога* немачког психолога, филозофа и астронома Јоханеса фон Бутлара, као и на радовима и текстовима савремених совјетских и француских геронтолога” – Воја Чолановић је у фељтону под насловом *Dokle sežu granice dugovečnosti*, између осталог, писао и о „процесима старења у социолошком смислу” (Čolanović 1978: 47). Значајан део тих истраживања и увида налазимо као елементе грађе за роман, посебно из дела посвећеног социолошком аспекту старења. А незнатно измењен претходно цитирани одломак из романа – без додатка уз именицу *човек – гекушанер или бабос, да будемо прецизнији* – можемо наћи у *Galaksiji*, у три године раније објављеном тексту под насловом „S onu stranu utopije”, у сталној рубрици намењеној футурологији – у ком се представља „футуролошки манифест Ф. М. Есфандијарија”, футуролога који је већ поменут поводом Чолановићеве приповетке „Another Brick in the Wall” у вези са футуролошким схватањем времена. Дакле, у делу текста са међунасловом „Мере против старења” дат је опис „одеће за спасавање” (Čolanović 1975: 38) коју би носио човек будућности – а који потпуно одговара наведеном опису из романа. Малом интервенцијом у тексту и променом контекста – остварен је снажан хуморни ефекат.

Много сложенији вид хумора који поприма одлике гогољевско-глишићевске гротеске налазимо у шестој глави романа, у којој је описано како главни јунак чува једног дечака „петогодишњег Срђана”, „магистарче”. Дечакова мајка, „магистар Мучибабић”, другарица Тутушевих рођака који с њим живе, „утицајан цокер у Републичком СИЗ-у пензијског и инвалидског осигурања”, управо им је „издејствовала (за садашње прилике) веома јефтино летовање у Малом Лошињу” (122), али без старца, разуме се. Док су они у ресторану, на вечери у знак захвалности, Тутуш у стану забавља дечака коме су обе ноге до препона у гипсу, јер болује од Блаунтове болести. Старац се наизменично, или истовремено, игра са дечаком тако што му набацује балон а овај га врховима ножних прстију одгурује, и разрађује план Операције *Пушачка ноћа*, сумира и планира, брине због финансија, пребира по ордењу и „вади *Свезнање*” те о њима чита, размишља о члановима организације и о себи, о свом страху од осредњости. Неосетно, јунак тоне у стање полусна, па онда и сна – у ком се, са дечаком Срђаном Мучибабићем на раменима, запућује у шетњу:

„Седамдесетосмогодишњак је у пругастој албанској пиџами и потпапученим олдстаркама, и Срђанове ноге у гипсу до препона сад штрче попут кљова испод његових пазуха. Са сваким низбрдним кораком, Тутушу шкљоцне државно зубало.” (133) Комичност тог призора, очигледна метафорска илустрација жаргонског израза *мамуџи*, који се у социолекту младих употребљава у значењу „старац, веома стар човек” смењују убрзо други, застрашујући и гротескни: кроз неубичајено пуне улице и Ташмајдански парк, дечак три пута тежи од своје стварне килаже, гласом одраслог човека тера га да убрзава корак. Протрчава само „злослутни црни кер са Шумановићевог платна“ (137), а они се крећу „поред неосветљених локала и установа за које, иначе, врло добро зна да се, бар досад, нису налазиле не само међу собом у непосредном суседству него чак ни у истој улици или крају (поред Удружења дистрофичара Београда, Галерије *Себасџијан*, ДИФ-а, кафића *Владимир*, НОЛИТ-ове главне књижаре, посластичарнице *Злаџа*...) и из који се ама баш нико не оглашава.” (138) Ипак, застаје пред једним осветљеним прозором, јер је угледао призор у ком препознаје власницу скотне пудле којој је претходних дана дао број телефона како би га позвала кад буде време, што она није могла да учини јер је он пермутовао цифре. У пријатној атмосфери стана, са власницом, њеном керушом и кучићима, Тутуш, иако разочаран због пропуштене прилике да заради извесни новац за организацију ТТД, ужива, али га у томе прекида дечак „зрелом гласином”, саопштавајући му да је „та керуша чедоморка; управо је смазала једно своје младунче”. Пуцање балона којим се дечак на јави играо поклопиће се са застрашујућим финалом сна, и пробудити старца:

Стварно, не може да се начуди (изненада раздрагани) кланички ветеринар у пензији, ако је то истина – свака јој част! Он испушта дечакову десну ногу да би, зграбивши симс, што боље осмотрио на мушеми са шаховским пољима; и, гломазни снежнобели уд се, ударајући о плочник, с праском распада. (139)

У таквој драматургији сна, мотив дечака који зајахује протагонисту, и „гласом одраслог човека тера га да убрзава корак” В. Чолановић је пародијски надградио мотив из фолклорне фантастике (читаоца може подсетити на мотив „нечистог, црног детета” из приповетке „Глава шећера” Милована Глишића).

Хумор је у *Зебњи* – као и у Шекспировој „тамној комедији” *Млешачки шпрџоваци*, у којој налазимо зачетке црног хумора, а који ће касније развити драма апсурда – од почетка до краја „црно” обојен, али тако што „*nema funkciju zloradog podsmeha, nego intelektualne katarze [...]*” (Koljević у: RKT 1985: 100–101). Уздуж целог тока романа наилазимо на блаже или јаче интониране примере те врсте хумора. Сви ликови старца који се боре за своју будућност обележени су страхом од смрти, и од свих њихов вођа тражи да се о томе изјасне – и та места у роману одликују се, рекло би се урнебесним, црним хумором: као када Аурелија признаје Тутушу како ипак избегава да купује тиролску саламу због црног омота, а уместо урме, јер је реч подсећа на *урне*, у продавници тражи *гаишуле*. Један од најбољих примера црног хумора у роману садржан је у „квалификацијама” које гинеколога Ђор-Илића, осим његових година, понајвише препоручују организацији ТТД: Тутуша фасцинира чињеница да је доктор за свога раднога века извршио небројено много абортуса, те тиме спречио младе да уопште и дођу на свет, а заједно сањаре о времену када више неће бити ни рађања.

Један вид алузивног хумора који је такође доследно заступљен у вези је са књижевношћу, културом и установама и институцијама времена у којем се одиграва радња романа. Такав је пример могуће издање монографије о Тигровима Трећег Доба, која би по замисли (и нацрту, који је и графички приказан) њеног вође имала „честицу ЛСД” уграђену у сваки примерак. На ту идеју вођа долази пошто је закључио да, нажалост, „та врста литературе *post festum* нема баш најбољу прођу на тржишту”:

Мада би се, руку на пејсмејкер, нешто дало учинити да „WHO IS WHO у Тигру Трећег Доба” постане сварљивији. Издавач би, рецимо, могао да у сваком примерку нашег приручника, на обележеном месту одређене (не сугеришем које) странице „угради” честицу ЛСД. А читалац би, *also*, чим почне да зева, имао да исече и сажваће означено парченце хартије, и ... то би било све. Дабоме да би кућа почаствована таквим задатком морала претходно потписати самоуправни споразум с Царином, која би јој ставила на располагање потребну количину заплењене дроге. Што би се такође дало удесити. Постоји, додуше, и алтернативно решење: златотисак. (196)

Хумор Воје Чолановића садржи и иронијски интерполиране аутобиографске елементе, које ће, на основу неких изјава датих у интервјуима<sup>9</sup>, Р. Кордић редуковано протумачити само на основу чињенице да су писац и његов јунак приближних година, односно да су стари. Међутим, та врста хумора је много дубља и суптилнија. На пример, подсетимо се детаља о Ордену за храброст, о ком В. Чолановић говори у својим аутобиографским сећањима – како је то признање одложио у лимену кутију некаквог увозног кекса – и упоредимо га са сценом у којој његов јунак пребира по сличној таквој кутији, разгледајући разво ордење:

Кланички ветеринар у пензији сад устаје с лежаја (разуме се, у албанској памучној пицама), и у дну сопчета завлачи руку до лакта у дењак са старудијама (чик да се притом не сети оних давних интервенција на суждребним кобилама), па отуда износи на видело погачасту бомбоњеру од печеног емаља у којој су се (казује то и слика на поклопцу) првобитно тискале неодољиве чоколадне творевине лиферанта данског краљевског двора Антона Берга [...] ... збирчица страног ордења. [...] Старца изнад свега копка да утврди какав ранг, на основу Закона о одликовањима у овој земљи, припада Ордену за храброст. (Зашто га баш *шо* занима, тешко је рећи.) Укупно, свих врста орденā у нас има тридесет и пет (поприлично, богами; и за шта све не), али одликовање које га интересује – на том

---

<sup>9</sup> У интервјуу под насловом „Писац залази у микросвет” на питање новинара Душана Бућана о томе у којој је мери аутор јунак ове књиге, Чолановић одговара: „Не знам ко је то рекао да ниједан човек, он сам, није довољно занимљив да би могао да послужи као модел писцу романа. Ако је то тачно, онда аутобиографски роман нема свој разлог постојања. Међутим, изгледа да поменута тврдња не стоји. Уважени енглески романијер Ентони Пауел, на пример, написао је, колико знам, петнаест романа у којима су једини јунаци: он сам, чланови његове породице, суседи, његови стварни пријатељи и познаници. *Забња на расклајање*, наравно, не спада у ту категорију романеских казивања. Он би могао да буде аутобиографски у једном другом смислу. Неке од догодовштине које сналазе његовог главног јунака, седмдесетосмогодишњег пензионисаног кланичког ветеринара Небојшу Тутуша, подсећају на ситуације у којима се у разним периодима живота обрео, или могао обрести, аутор романа. Нешто се овом потоњем догодило када је имао 32 године, рецимо, померено је у Тутушево искуство у 1975. години. Пре тога, треба напоменути да аутора романа нико, никада, није покушао да на превару одведе и смести у Дом старих на Бежанијској коси. Баш као што га прилике нису, бар не до данас, нагнале да се упусти у отмицу путничког авиона на линији Београд – Тиват. Па, ипак, писац, прерушен у свог јунака, принуђен је да духовно доживи оно што је јунак искусио у својој фиктивној збиљи, те више не зна шта је његово, а шта протагонистичково искуство.” (Дневник, Нови Сад, фебруара 1988).

дугом списку као да не постоји! Прелеће неколико пута очима горе- доле, и једва га открива (подозревате где) на... д в а д е с е т и т р е ћ е м месту.

[...] Хајде, реците по души, уз који бисте други број сместили одликовање намењено јунаку за хладнокрван сусрет са смрћу?! (126–127)

У вези с тим, треба скренути пажњу и на ефектност и чврсту повезаност готово сваког детаља у роману, видљивом и у цитираним редовима: наиме, податак да јунак носи *албанску* пицому читалац може повезати са контрастно постављеним ликовима Тутуша и његовог брата, који је носилац Албанске споменице.

Алузија на трауматичне тачке југословенске и европске историје па и на актуелну историјску, политичку и социокултурну стварност има толико да је готово немогуће издвојити оне примере који би били репрезентативнији од других. Највише их је, ипак, у вези са југословенском социјалистичком стварношћу осамдесетих година минулог века – од социјалних: малих плата просветних радника (Тутушев синовац је наставник), и ниског животног стандарда генерално (дословце је поменут „извоз квалификоване радне снаге”), и опште бирократизације (бирократских назива установа и предузећа), до озбиљних политичких догађаја – као што је био „Случај Мартиновић”: страдање службеника Дома ЈНА у Гњилану почетком маја 1985, догађај у коме су учествовали косовски Албанци, али за који нико није одговарао. Додуше, о примеру нечувене суровости, на који су реаговали само поједини новинари и уметници (међу њима и Чолановићев пријатељ, сликар Мића Поповић) док га је власт заташкавала – у роману постоји само алузија дата у загради „(док си рекао Мартиновић)” (117), али је довољно речита. Тиме је истовремено потврђена поетичка доследност писца да у својој прози експлицитно реферира и на драматичне догађаје из времена (године или година) у које је смештена радња романа.

Као и у претходним приповеткама или романима, и у *Зебњи* налазимо репетицију неких (микро)мотива или тема из ранијих дела, као што уочавамо и оне који ће се тек појавити у следећим текстовима. На пример, апострофирање проблема истине – као када Чолановићев јунак проучава Сун Цу Вуову стратегије, те дошавши до стратегије истине, коментарише: „Ако ћемо право, стратегија



истине је најапстрактнија и најмагловитија на том списку” (92), или када размишља како је поштапалицу *goguše* („да га не би оптужили за мистицизам”) заменио речју *истина*, која је заправо:

Оруђе интелектуалаца [...] Интелектуалаца који копају и ногама и рукама е да би својим академским Forschung-ом, драмом, књижевношћу и говорењем подболи друге да извојште друштвену промену. Обилато се притом служећи прејакo зачињеним изразима; импрегнирајући разлоге осећањима, итд, итд. Ако верујете да истина има снагу којом се преображава средина, онда сте упрли прстом у одговарајућу стратегију. (90)

У *Зебњи* се поново сусрећемо и са епистемолошки „сулудим питањем: ко сам ја” – када се Тутуш пита: „Али шта је са мојим *ја*?”, а његова љубавница Аурелија: „Јер, на крају крајева, ко сам па ја? Тек: удовица једног хероја. Са статусом који много не значи јер су два сведока довољна да се, ако устреба, неко други прогласи за Шишићеву удовицу.” (174) С том разликом што се у наведеним примерима питање идентитета иронијски доводи у везу и са „диновским егом” главног јунака, пародијске фигуре тоталитарног вође и, сатирично, са послератном праксом „сведочења” о учешћу у рату, и о народноослободилачким заслугама.

Посебан вид кулминације проблематизовања феномена *будућности* (другачији ћемо сусрести у роману *Ода мањем злу*) – са хуморно-иронијском алузијом на социјалистички однос према њему – управо налазимо у *Зебњи на расклањање*, јер његов јунак закључује како му је најбоље да се „опија будућношћу”, у којој намерава да проведе остатак живота, дакле, „искључиво тамо: у будућности” (82).

Језички израз романа, осим што поседује општу карактеристику инвентивности, богатства и функционалне адекватности – на коју су критичари с правом скретали пажњу – подешен је тако да користи разне видове вербалне комике, мотивисане великим делом карактером главног јунака: пошто ставља и скида слушну протезу, аудио-сензације се акустички обликују у речи или реченице; памти и заборавља да узме лек против грчења крвних судова у мозгу, те се испомаже мнемотехничком вештином – бројеве телефона, распоред састајања

са припадницима ТТД и сл. настоји да упамти преко речи и реченица које склапа. На плану лексике, осим неологизама (као прилог *будибоїснамски*, који се први пут ту јавља у Чолановићевој прози, а касније и у роману *Ода мањем злу*) – успешно је инкорпориран жаргон младих, са себи својственим богатим хуморним потенцијалом – који, сасвим у складу са парадоксалном појавом старца у цинсу и олдстаркама – користи главни јунак. Речи као што су: „декутанери, бабоси, куњоси, топ листа (умрлица), паркинсоновка, манос, рикавела, гавелјати, скарабуцити, дзиндов, тин (у значењу младић), спориковић, бусогрудација, лапот, лапендус, ђузбекана и многи други” прецизно запажа и критичарка Мила Стефановић у свом приказу „Апсурдна побуна” (Стефановић 1988: 373–374).

Поједине мотиви су само наговештени у *Зебњи*, а касније се развијају у наредним приповеткама и романима – нпр. мотив црне кутије (*Осмех из црне кутије*), труднице односно нерођеног детета (*Цейна коб*), крађе у самопослузи (*Лавовски гео ничеџа*), и други, који се транспонују у роману *Ода мањем злу* (2011).

У критичким текстовима Воја Чолановиће је упоређиван са многим, поетички сродним и несродним писцима, па је у појединим интервјуима поводом романа *Зебња на расклањање* био у ситуацији и да коментарише нека од тих поређења. У интервјуу под насловом „Руку на пејсмејкер” објављеном у *Књижевној речи*, на пример, Воја Чолановић на питање новинарке шта мисли о томе што његов роман, а поготову хумор, поједини тумачи повезују са Борисом Вијаном, а не са англосаксонском прозом и њој својственим хумором, писац је одговорио:

Сасвим је тачно то што сте на крају приметили. Могао бих да кажем да је мој додир са савременим француским књижевним стваралаштвом био и остао највећим делом посредан. Није тајна да је француски нови роман, са свим врлинама и манама што му их приписују, извршио одређени утицај на амерички (у перспективи: нови) роман, који сам у своје време доста пажљиво читао. О овој констатацији, о том утицају, имали би шта да кажу Томас Пинчон, Тери Садерн, Џон Барт. Ако је нешто од тог уплива стигло преко америчког новог романа у моје књиге, могу само да слегнем раменима. Чињеница је, међутим, да ме „нулти степен писања” није никад особито одушевљавао. Један хладни blow-up зацело би

показао да иза таквог књижевног поступка нећете лако набасати на мисли које својим и значењем и значајем узбуђују савременика. Као да је ту важну димензију неко из њега хотимице извукао попут средње кости из рибе. Надам се, дакле, да сам објаснио тај мали, наоко, бесмисао. Уколико и ово објашњење није само добро прерушена грешка. (Херцег 1988б: 37)

Аутопоетички ставови Воје Чолановића изречени поводом француског „новог романа” у наведеном интервјуу занимљиви су и сами по себи, јер говоре о томе да су за њега, заправо, били подстицајни амерички писци који, како можемо да приметимо, припадају постмодернистичкој струји. Сходно томе јасно је и у чему се огледа кључна дистинкција између „новог романа” какав је *Инквизиџориј* (1962) Робера Пенжеа (који критичар Александар Јерков у хијерархији уметничке вредности ставља изнад Чолановићевог романа) и постмодернистичког романа *Зебња на расклапање*.

Готово истовремено са појавом Чолановићеве *Зебње* (а разуме се, сасвим независно од тога), Линда Хачион у књизи *Поеџика постмодернизма: Историја, теорија, фикција* (1988)<sup>10</sup> говори о разлици између француског новог романа и постмодернистичког романа:

Paradoksalno, 1960. су такође обележиле internacionalно признавање изазова француског новог романа, потпуно различитог начина писања, али начина који је, бар посредно, делио одређене политичке интересе са другим фикцијима тог времена. Рејмонд Федерман (1981c<sup>11</sup>) показао је да су корени новог романа у Sartrovom (Sartre) egzistencijalističkom ангаџману: романијер учествује у обликовању историје; књижевност је *prise de position* јер је писање облик ослобађања (294).

Postmodernizam је довео у питање idealizam ових уверења, иако још увек покушава – можда умереније – путем уметности да промени свет. Нови роман је стoga у извесном смислу, као што сам већ показала, знатно радикалнији од било које постмодерне фикције. Он претпоставља да његови читаоци знају конвенције реалистичке прозе, па стoga пријанја на посао да их сруши – без њиховог постмодерног уписивања. И једна и друга настоје да покажу конвенционалну природу наших уобичајених начина

---

<sup>10</sup> Уводни текст у књизи Л. Хачион, „Захвалности” настао је 1987, исте године када је објављена *Зебња на расклапање*.

<sup>11</sup> Federman, Raymond, “Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge” in *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, 2<sup>nd</sup> edn, Chicago, III: Swallow.

konstruisanja romansijerskih svetova, ali historiografska metafikcija ujedno afirmiše i podriiva te svetove i njihovo konstruisanje. (Hačion 1996: 334)

„Јасно је да је то политичка уметност” – оцењује укратко Л. Хачион у својој студији постмодерну уметност, наглашавајући тиме по чему се она разликује од „модернистичке високе уметности” и њеног „елитистичког, херметичког бега (од економске употребе)”.

Политички (али не и идеолошки!) контекст од првих приповедака па све до последњег романа одређује темељну, егзистенцијалну несигурност и изазива збњу Чолановићевих књижевних јунака. (Али ће се сам аутор у више интервјуа дистанцирати од Сартровог схватања улоге књижевности у друштву. И „сартровске боре” на челу јунака романа *Ога мањем злу* треба тумачити с обзиром на ту чињеницу.) Остварен као бурлескна трагедија, роман *Збња на расклањање* има снажну политичку конотацију, реферише на одређено и сасвим препознатљиво историјско време (социјалистичку садашњост времена у ком роман настаје), а њен јунак једини је лик из целокупне Чолановићеве прозе коме се додељују одређене идеолошке позиције, политичка улога и лидерски активизам. Социјалистичка утопија, предочена у роману индикативном атрибуцијом, карикатурално се преокреће у (универзалну) дистопијску поенту као исходште деловања било које „револуционарне силе” и било ког од тоталитарних система као њене најчешће „природне” последице. Тачније, роман, у оквиру претходно истакнуте вишезначности пружа могућности и за ту врсту денотирања, али се његова идејна значења не исцрпљују у томе. Лишен идеолошког дискурса (с тим у вези, и те врсте тенденциозности која се неретко прелива у памфлет), остварен је, заправо, као пародијска деконструкција жанра тзв. негативне утопије. Дистопијска замисао о „врлом новом свету” у Чолановићевом роману деконструисана је посредством ироније и пародије, те после свега читалац може имати једино доживљај „комичке катарзе”, и осмех на лицу који омогућује „утопија смеха”.

Роман *Збња на расклањање* се, посматрано из данашње перспективе, може окарактерисати не само као књига која стоји попут неке врсте граничника у стваралачком опусу њеног аутора, него, још и више, као непосредни повод за

својеврсни „волтфас” у критичкој рецепцији значаја и вредности „самосвојне, *аџарџине* поетике” Воје Чолановића у контексту савремене српске књижевности.

#### 4.6. ДЕВЕДЕСЕТЕ: „Високи постмодернизам” и српска проза у транзицији

У књизи *Поетика форме у прози српској постмодернизма* (2013) Ала Татаренко осамдесете и деведесете године XX века у српској прози одређује као време „високог постмодернизма”, делећи га на две етапе: етапу „младе српске прозе” (осамдесете године) и постмодернистичку етапу (деведесете године). Као главне представнике књижевности постмодернизма А. Татаренко именује Милорада Павића и представнике „младе српске прозе” (Светислава Басару, Радослава Петковића, Саву Дамјанова, Немању Митровића, Михајла Пантића, Милету Продановића и др.). За „основне правце формалних потрага” одређује: „излазак преко границе традиционалног жанровског система”; „стварање ауторских и *ad hoc* жанрова”; „прелазак са Дела ка Тексту” и „хипертекстуални експерименти” (Татаренко 2013: 36).

У часопису за културу „Наш ТРАГ“ у априлском броју 2003. године, објављено је неколико текстова са Симпозијума „Трагом нове прозе” који је у јануару те године одржан у Великој Плани. Ђорђе Писарев је том приликом у уводној речи поставио неколико питања у вези са постмодерном српском прозом „која је обележила последње деценије двадесетог века”: „У којој мери је постмодерна српска проза, [...] била комплементарна са светским токовима, како и зашто је уопште била преовлађујућа поетика, да ли је, на почетку новог миленијума, згасла, или се само трансформисала, колико је био пресудан групни наступ, шта се десило са ауторима од оног тренутка када су у освајање књижевног тржишта пошли индивидуално, да ли је повратни ударац ранијих поетика, углавном развијеног, позног модернизма, па чак и ‘потрошене’ стварносне прозе, ипак угрозио ову књижевност која се храни књижевношћу и тражи додатне напоре од својих читалаца [...]” (Писарев 2003). На та питања су одговарали Јовица Аћин, Михајло Пантић, Васа Павковић, Миленко Пајић, Владан Матијевић, Ана Симовић и Фрања Петриновић.

Неки од кључних одговора на та питања могу се наћи у тексту „Српска проза на крају XX века (друштвени контекст и доминантни модели)” Михајла Пантића, једног од учесника Симпозијума. Како се и наговештава у поднаслову,

кроз кратак осврт на нашу (југословенску и српску) друштвеноисторијску и политичку стварност тога времена (омеђеног падом Берлинског зида, обележеног ратовима и санкцијама, коначно и бомбардовањем), критичар даје преглед доминантних модела приповедања, односно прозних поетика које су се у том периоду искристалисале и на неки начин постале парадигматичне у српској књижевности. Налазећи да се српска проза тога времена налази у својеврсној „транзицији”, М. Пантић истовремено указује и на њену виталност:

У последњој деценији XX века, од распада друге Југославије, српска књижевност, а нарочито проза која је на социјалне промене осетљивија од поезије, налази се у периоду транзиције. Појам транзиције, који, дакако, није књижевнотеоријски, можемо у датом случају применити и на тумачење онога процеса који припада логици књижевне историје, другим речима, процеса у којем се поетика неке књижевности убрзано преображава, врши промену властите стваралачке парадигме и са једног, до јуче доминантног креативног модела постепено прелази на други, саображен новом искуству, новој стварности и новом осећању епохе. [...]

Па ипак, упркос више него неповољним социокултурним околностима које би се у тој сфери могле назвати антипросветитељством, српска проза је у периоду транзиције показала изненађујућу виталност, успевајући да најбољем делима одржи и корак и естетички ниво свога матичног, европског окружења. Штавише, српска проза је, ако је посматрамо као медијум разумевања трагичног историјског искуства (разумевања у форми фикције) успела да тематизује и прочисти то искуство. [...]

М. Пантић утврђује да „у српској прози периода транзиције доминирају три основна типа приповедања”: први, који „продужава делимично премоделовану, иновацијски проширену парадигму реалистичког начина писања, дакле, писања заснованог на *мимезису*, на социјалнокритичкој активности (енергији) прозног текста” „(парадигматичан пример: Добрица Ћосић, Драгослав Михаиловић)”, чији су представници „највише [су] заинтересовани за панорамски приступ стварности, за наглашавање идејног и тематског комплекса књижевности, за обрађивање тзв. наиндивидуалних тема (историја, политика,

национални мит, прозна реконструкција и тумачење пресудних историјских догађаја и превратних датума, и тако даље)". За разлику од представника те струје, у чијем приповедању „важност теме” „одређује степен важности књижевног дела” – „писци модернистичке парадигме померају тежиште са књижевног ШТА, на књижевно КАКО, тежећи успостављању равнотеже између стварности књижевног текста (поступак, наративне конвенције, свест о форми, аутопоетички искази, метафикционалност) и стварности које тај текст посредује”. Том типу приповедања, као парадигматични примери, припадају Борислав Пекић и Данило Киш, писци који су „формирали [су] своја темељна становишта о књижевности у духу идеје о аутономији уметности која је доминантна естетичка и етичка идеја друге половине XX века, у отпору према идеолошки подстицаним концепцијама критичког реализма, новог утилитаризма, друштвенорекорективне моћи и социјалне ангажованости књижевног дела”. „И они се интересују за ‘велике теме’, за историју, политику, људску судбину, идеологију, а нарочито за поетику схваћену као начин текстуалне артикулације свих типова људског знања”, истиче М. Пантић, али наглашава како писци такве оријентације то чине „из трансисторијске перспективе, тако што књижевности не одричу њен катарзични карактер и улогу, нити њен несумњиви емпиријски, сазнајни и критички потенцијал, већ је, на промењеним основама, богате целим низом нових, комбинаториком књижевне игре повезаних елемената”.

Трећем типу приповедања припадала би она струја српске књижевности чији су се носиоци „афирмисали током 90-их година (парадигматичан пример: Радослав Петковић, Горан Петровић), а на трагу својих модернистичких претходника, развијају постмодернистички вид књижевног говора”. Књижевност се у делима тих писаца „саморазумева као отворен, плутајући, номадски концепт уметности у којем се више игра, слути и приповедањем заводи, него што се нешто категорички тврди, концепт у којем се негира постојање врховне, ауторитарне идеје и говори о смрти великих нарација”. М. Пантић истиче, као само по себи разумљиво, како „није лако стриктно дефинисати шта је то постмодернистичка проза, мада се емпиријски, дакле, без неке нарочите анализе види колико се, по типу приповедања и по односу према свету, међусобно разликује књиге попут, рецимо, Андрићеве *Проклетје авлије* и Кишовог *Пешчаника*, са једне, или пак



*Пешичаника* и Басарине *Фаме о бициклистима*, са друге стране”. Истовремено, подсећа на чињеницу да се дистинкција између „стабилне традиционалне прозе и модернистичког текста” готово више и не мора доказивати, да се она „некако већ подразумева”, али и да се у вези са дистинкцијом „између високомодернистичког и постмодернистичког текста” „морамо мало више потрудити”. Притом, М. Пантић подсећа на ставове Патрише Во о постмодернистичкој прози, а потом и на оне дистинкције између модернизма и постмодернизма које је дефинисао Брајан Мекхејл:

Патриша Во сматра да модернистичка проза задржава поверење у реалност, без обзира на то што сумња у могућност миметичког представљања те реалности, док постмодернисти реалност узимају само као претпоставку коју треба прекомпоновати, и кроз игру детронизовати, деидеологизовати, будући да не верују ни у једну велику причу, у начин на који се било која стварност априори формулише (Историја, Политика, Религија, Идеологија, Уметност). Један други теоретичар, Брајан Мекхејл, уводи друкчију дистинкцију између модернизма и постмодернизма, која је применљива и у нашем случају: доминанта модернистичке прозе је *епистемолошка*, што значи да у први план поставља питања сазнавања света којем припадамо, КАКАВ ЈЕ ОВО СВЕТ, док је постмодернистичка проза *онтолошка*: ако су све представе о свету нужно идеологизоване, онда, КОЈИ ЈЕ ОВО, уопште, СВЕТ, и постоји ли његово истинито лице, јер су сва лица света у ствари контекстуалне језичке пројекције.

Размеђе између модернизма и постмодернизма називам високим модернизмом. У српској књижевности то размеђе својим књигама оличавају Данило Киш, Борислав Пекић и Милорад Павић. Високи модернизам још није дефинитивно напустио епистемолошку димензију, а отворио је онтолошко питање: тачније, у њему се конституисало уверење да је свет по себи несазнајан без одређених реторичких представа, и у таквој, пројективној сазнајности нужно разочаравајући, несрећан, па се стога и треба питати о његовом дубинском смислу, односно, бесмислу. Високи модернизам који оперише са фигуром бесмисла, и развлашћивањем не више и не само Бога, него и човека, неизоставно долази до апсолутне релативизације и коначног ћутања. Постмодернисти кажу: У реду, свет је безнадан, ништа га не може учинити суштински друкчијим, свака велика наратија води у искључивост, хајдемо да то демаскирамо, хајдемо да се хедонистички завитлавамо са тиме: та се фигура у постмодернистичкој

прози, тај топос уживања у хуморно осенченом бесмислу и очају, тај ангажман без жеље да се свет мења, да му се етички доцира, да се брани некаква истина, назива *постпостколонијалним хедонизмом*.

Српска проза се у свом модернистичком и, нарочито, постмодернистичком раздобљу у великој мери ослободила унапред задате или укалкулисане функционализације (може се рећи да је ту функционализацију она успешно демистификовала), али је, на тематском плану, остала обавезна историји, односно, оним садржинским моментима битним за заједничку егзистенцију који нам долазе из историје. Не постоји ниједна, дословно ниједна тачка, ниједан аспект колективног и индивидуалног искуства који нису тематизовани у савременој српској приповеци и роману. Обликовни и садржински распон српског приповедања у транзицији, укључујући све могуће перспективе, све наративне моделе и све идеологемске тачке гледишта, објективно посматрано, превазилази границе било које теоријске спекулације. (Пантић 2003)

У табели која следи садржани су наслови који су обележили српску прозу (приповедачку и романијерску) у деветој деценији XX века.

Табела 9: Српска проза 1990–1999.

ГОДИНА	ДЕЛО	АУТОР
1990.	<i>Тојле његесење</i> <i>Крај века</i> <i>Одбрана и њројасиј Богроја у</i> <i>седам бурних јодиињих доба</i> <i>Лајум</i> <i>На Граловом њрају</i> <i>Ћуи комиијској војводе</i> <i>Гојска њрича</i>	Павле Угринов Владимир Пиштало  Мирослав Јосић Вишњић Светлана Велмар Јанковић Светислав Басара Милисав Савић Ђорђе Писарев
1991.	<i>Скерлејна луда</i> <i>Унуњраиња сѡрана веѡра</i> <i>Асѡрајан</i> <i>Хлеб и сѡрах</i> <i>Баруѡана</i> <i>Дује сенке крајѡких сенки</i>	Боба Благојевић Милорад Павић Драган Великић Милисав Савић Љубица Арсић Јовица Аћин
1992.	<i>Лајоји</i> <i>Присѡуј у кај и семе</i> <i>Миран злочин</i> <i>Удовице</i> <i>Монѡлски бедекер</i> <i>Тамна сѡрана месеца</i>	Живојин Павловић Мирослав Јосић Вишњић Антоније Исаковић Данко Поповић Светислав Басара Светислав Басара

	<i>Песници, писци и остала менаџерија</i> <i>Године расцлепа</i> <i>Златна декада</i>	Михајло Пантић Радован Бели Марковић Зоран Ђирић
1993.	<i>Судбина и коментари</i> <i>Осврво Балкан</i> <i>Атлас описан небом</i> <i>Убивство с предумишљајем</i> <i>Сајун од цвећа</i> <i>Пелерина</i> <i>Крајка књига</i> <i>De bello civili</i> <i>Не могу да се сетим једне реченице</i> <i>Натсип 51</i> <i>Црна кутија, Ушотица о накнадној стварности</i> <i>Пас пребријене кичме</i>	Радослав Петковић Видосав Стевановић Горан Петровић Слободан Селенић Павле Угринов Давид Албахари Давид Албахари Светислав Басара  Михајло Пантић Драган Великић  Владислав Бајац Милета Продановић
1994.	<i>Вијраж у сећању</i> <i>Ушотицалубљу</i> <i>Причке</i> <i>Новобеоградске приче</i> <i>Живчана јатија</i> <i>Врачар</i> <i>Нишвил</i> <i>Последња љубав у Цариграду</i>	Владимир Пиштало Владимир Арсенијевић Сава Дамјанов Михајло Пантић Радован Бели Марковић Светлана Велмар Јанковић Зоран Ђирић Милорад Павић
1995.	<i>Бездно</i> <i>Снежни човек</i> <i>Уклетиа земља</i> <i>Северни зид</i> <i>Калибар 23 за специјалисту</i>	Светлана Велмар Јанковић Давид Албахари Светислав Басара Драган Великић Зоран Ђирић
1996.	<i>Мамац</i> <i>Осврво и околне приче</i> <i>Виртуална кабала</i> <i>Ожильци тишине</i> <i>Септембрини у Колубари</i> <i>Веласкезовом улицом до краја</i> <i>Лейтиров сановник</i> <i>Шешир од рибе коже</i> <i>Плеши, чидовишће, на моју нежну музику</i>	Давид Албахари Горан Петровић Светислав Басара Милисав Савић Радован Бели Марковић Гордана Ђирјанић Јовица Аћин Милорад Павић  Милета Продановић
1997.	<i>Ослободиоци и издајници</i> <i>Опсада цркве Светиої Сїаса</i> <i>Мрак</i> <i>Looney Tunes</i> <i>Повести различне: лирске, ејске, но највише неизрециве</i> <i>Приче из целої светиа</i> <i>Лајковачка ћрута</i> <i>Зона сумрака</i> <i>Даншеов ћрї</i> <i>Гласови</i>	Милован Данојлић Горан Петровић Давид Албахари Светислав Басара  Сава Дамјанов Владимир Пиштало Радован Бели Марковић Љубица Арсић Драган Великић Светлана Велмар Јанковић

	<i>Зен Србиана</i>	Зоран Ћирић
1998.	<i>Фајронџи у Грџеџеџу</i> <i>Геџ и Мајер</i> <i>Светша масџи</i> <i>Вучџи брлоџи</i> <i>Човек који је живео у сновима</i> <i>Одбрана џрадова</i> <i>Сџааклени џуж</i> <i>Друџид из Синџидуна</i>	Данило Николић Давид Албахари Светислав Басара Светислав Басара Радослав Петковић Зоран Ћирић Милорад Павић Владислав Бајац
1999.	<i>Карактерисџиџика</i> <i>Необичне џриче</i> <i>Идеолоџиџа хелиоцентџризма</i> <i>Александриџа</i> <i>Седми дан кошаве</i> <i>Мале џриче</i> <i>Прислуџкивање</i> <i>Неземаљске џојаве</i> <i>Куџиџа за џисање</i>	Максимилиџан Еренрајх-Остоџић Давид Албахари Светислав Басара Владимир Пиштало Михајло Пантић Радован Бели Марковић Зоран Ћирић Јовица Аћин Милорад Павић

Воја Чолановић је у тој деценији објавио две књиге: збирку приповедака *Осмех из црне куџије* (1993) и роман *Цејна коб* (1996). И приповетке и роман својим формално-садржинским карактеристикама у потпуности се уклапају у Чолановићев препознатљиви поетички систем, али га у извесној мери и проширују, у даљем испитивању граница и могућности (пост)модернистичког приповедања.

#### 4.6. 1. ОСМЕХ ИЗ ЦРНЕ КУТИЈЕ (1993)

4.6.1.1. Критичка рецепција: „покушај да се озбиљно измени граматика приповедања”

Књига приповедака *Осмех из црне куџије* (1993),<sup>12</sup> на сто педесет страна, садржи свега четири приповетке: „Моира”, „Природан одговор”, „Шапат истих разлика” и „Увек Ваш, Тројански Коњ”. Најкраћа је „Моира” (са петнаестак страна), а најдужа – „Природан одговор”, на педесет и две стране, објављена годину дана раније, за коју је Воја Чолановић 1993. године добио Андрићеву награду. Остале две приповетке имају тридесет („Шапат истих разлика”) односно четрдесетак страна („Увек Ваш, Тројански Коњ”).

<sup>12</sup> Објављена је у библиотеци „Атлас” Српске књижевне задруге, под уредништвом Милорада Ђурића и Марка Недића.

Љиљана Шоп у критици објављеној у Нину, под насловом „Осмех са зебњом”, свој текст започиње оценом да „особен и препознатљив стил Воје Чолановића, једног од најзанимљивијих српских прозаиста који је још 1958. звучао модерно и светски, доминира и у најновијој његовој књизи прича које су прави празник за култивисаног, радозналост читаоца који уме да ужива у врхунском интелектуалном хумору”. Критичарка на почетку износи сопствене опсервације у вези са одређивањем одговора на (потенцијално) питање ко је главни јунак Чолановићеве прозе, и у вези са семантиком наслова:

Главни јунак приповедака Воје Чолановића (а тако је било и у *Зебњи на расклапање*, и пре ње) јесте људски мозак. (Након ове констатације застала сам у писању и осмотрила своју реченицу са свих страна, час као чисту бесмислицу, а онда као сушту истину, и *с осмехом* одлучила да је не мењам, што истовремено значи да сам се определила за њено доказивање и тиме одредила неизвесну путању овог текста.) Ако, дакле, у четири приповетке обједињене надреалистичким, поетским насловом *Осмех из црне кутије* има радње (а има је, на нивоу дословног кретања кроз простор), она није примарна, већ у извесном смислу изнуђена, и у функцији је подстицаја за непрекидно и непредвидљиво кретање друкчије врсте, кретање мисли, које заправо јесте једини дисперзивни садржај Чолановићевог приповедања. [...]

Човек зна много и све више (знања су му општа али и специфична, па тако Чолановић често именује своје јунаке њиховим професијама), али сва су та знања недовољна и ништавна и блиска помисли да човек заправо ништа и не зна, да је заточеник својих знања колико и устројства света коме је апсурд јача страна. Величанственом скаламеријом егзактних знања човек се поприлично удаљава од неких другачијих спознаја које су му такође својствене и чије (од)блеске препознаје у граничним ситуацијама, обично прекасно да би с тим „разумевањем” целине и смисла могао ишта починити. Чолановић, чини се, верује да је уметност „ловац” и сакупљач најразноврснијих људских знања и сазнања о људима, трезор у коме све може постати вредно када се просеје од безвредног (а свако је ново и другачије сито за таква разлучивања), као што наш писац верује да је људски мозак својеврсна „црна кутија” која свесно и несвесно, особито несвесно, региструје све узроке и тајне постојања, све вибрације света, да упија везе и односе и када не стиже или не успева да им открије међузависност, след и смисао. Чолановићев приповедачки пут стога најчешће наликује некој врсти „аутоматског

писања”, разабирања у тамном вилајету тајанственог рада можданих ћелија у којима се чаробно „прерађују” утисци наших чула, осети тела, рад наших гена и хормона, творећи чудо које зовемо мишљењем, бескрајни низ асоцијација које, као у каквој хемијској реакцији, различитим спојевима дају различите исходе. (Љ. Шоп 1993: 43)

Критичарка посебно истиче како се у Чолановићевим приповеткама „све то нематеријално обиље” (мисли се на садржаје човекове свести и подсвести), то неопипљиво колање и вибрирање, мора оваплотити у језику који има своје законитости, а богома и своја ограничења, и који – и када је најбогатији и најсавршенији – каска за савршенством хаоса у мозгу”. Она подсећа да „Чолановићеве ‘муке с језиком’, звучне, врцаве, духовите, истраживачке – често и графички визуализоване – чине специфичност његовог стила и окончавају се у суптилној хармонији између онога *шта* и онога *како* приповеда”. „Каткад у самом ткиву приповедања, а каткад у фуснотама”, издваја Љ. Шоп, „он обелодањује чари те ‘јурњаве с речима’: лепота мртве трке између казаног и неизрецивог конкретизује се као захуктала лепота одабраног начина казивања, знак једнакости између стила и човека”. Критичарка на крају сажима доминантна идејна значења збирке, као што говори и о основном осећању које се преноси на читаоца:

Из „црне кутије” чолановићевских рефлексција о животу и свету и раније је доминирао осмех, као што из ње и сада зрачи зебња. Чолановићев мудри хумор, сив, црн, таман у сваком случају, хумор дистанце према свим коначним одговорима у питањима живота и смрти, смисла и апсурда, најцеловитији је израз његовог велтаншаунга. Смех је претеривање, недомишљеност, израз неозбиљности, незнања, површности, у најбољу руку срећне младости – осмех, међутим, јесте господствени и зрели знак искуства и скепсе, каткад и интелектуалне супериорности, али пре и чешће мудри знак признавања да нам коначни смисао вазда измиче. („Било како било, Бог и даље пуши хавану”, тако, у свом стилу, овоземаљски рашомон дефинише Воја Чолановић, а ја ову реченицу, као и толике друге уосталом, сваки пут себи тумачим друкчије). Као што то с туђим реченицама чини наш писац (не заборавимо, и наш врсни преводилац Фокнера, Јуцина О’ Нила, Маламуда, Тревора Линга...) никада не

сметнувши с ума да и после нечије смрти међу нама остају „празне махуне нечијих снова”. (Љ. Шоп 1993: 43)

У августу исте године, са два дана размака, излазе афирмативни текстови о Чолановићевој збирци критичара Радивоја Микића и Чедомира Мирковића. У листу *Borba* Радивоје Микић објављује критички приказ под насловом „Osmeħ pretvoren u grĉ”, који започиње констатцијом о поетичкој доследности писца:

Četiri pripovetke koje čine novu knjigu Voje Čolanovića sadrže sva ona poetička svojstva po kojima je proza ovog pisca prepoznatljiva u savremenoj srpskoj prozi. Mada svaka ide u sopstvenom tematskom smeru, i mada se u njima oblikuje slika zbivanja iz vrlo različitih vremena, sve Čolanovićeve pripovetke su oblikovane uz primenu jedne sasvim osobene pripovedačke tehnike. Za tu tehniku je, najpre, karakterističan specifičan vid usporavanja same priče. Naime, Čolanović spada u one pripovedače koji umeju da – ma koliko to paradoksalno zvučalo – sam događaj ili događaje potisnu u drugi plan a da prednost daju samoj pripovedačkoj interpretaciji onoga što se dogodilo. (Mikić 1993: 12)

Р. Микић утврђује како „Voja Čolanović, u osnovi, poštuje jasno ocrtani realistički okvir i podlogu priče, jednako kao što motivaciju nekih za sudbinu junaka uistinu važnih događaja oblikuje upravo na toj podlozi, ali čitalac svejedno zapaža da pripovedač, s vremena na vreme, sasvim napušta realistički intoniranu ravan priče i okreće se jednoj fantazmagoričnoj interpretaciji onoga što se dešava”. Критичар установљује да се Чолановићева мотивација за такав поступак налази или у „сомнабулним стањима” („Природан одговор”) или у мешању стварности и фантазмагорије јунака („Шапат истих разлика”). С тим у вези, Р. Микић скреће пажњу на одјек таквог приповедачког поступка у читалачкој рецепцији:

Zahvaljujući udelu fantazmagorije, čitalac realističke delove priče doživljava na nešto izmenjen način. Naime, njemu se čini da za oblikovanje sudbine nekog od junaka nije najvažnije ono što će se desiti na „svetlosti istorijskoga dana”, već možda ono do čega junak dođe u svojim bludanjima, u svojim pokušajima da „proširi” stvarnost u kojoj živi. Mada u ovim pričama srećemo važne pojedinosti koje su, prosto rečeno, nezaobilazne za formiranje svake iole relevantne slike onoga što se, primera radi, dešavalo u prvim godinama iza Drugog svetskog rata, način na koji je pripovedač

stvarnost dopunjavao fantazmagorijom donekle je u drugi plan potisnuo tu ravan. (Mikić 1993: 12)

Критичар скреће пажњу и на то да ће читалац свакако приметити и „неку врсту коментара” којима се писац, „i često i rado”, служи у приповедању. У закључним редовима свог осврта Р. Микић успоставља вредносну оцену збирке у целини – тако што, скретањем пажње на присуство коментара, указује на њихову функцију у односу у који се постављају „morfološka strana i tematski aspekt”, а тиме, истовремено, афирмативно истиче и Чолановићев „pokušaj da se ozbiljno izmeni gramatika pripovedanja”:

Nema sumnje da se kroz pripovedačeve komentare sopstvene priče u njeno tkivo ugrađuju važne pojedinosti koje nam, pored ostalog, pokazuju specifične pukotine ne samo u junakovom sistemu vrednosti. Tako se kroz komentare, u stvari, u pripovetku ugrađuje važan tematski aspekt, kritika i ideologije i svih njenih važnih sastojaka. Otuda mi se čini da nova knjiga Voje Čolanovića donosi priče u kojima su morfološka strana i tematski aspekt postavljeni u odnos tako redak u savremenoj srpskoj prozi. A to je, sasvim sigurno, i razlog što ovu Čolanovićevu knjigu možemo posmatrati kao pokušaj da se ozbiljno izmeni gramatika pripovedanja. (Mikić 1993: 12)

Два дана после текста Р. Микића, у *Полицици* излази шири осврт Чедомира Мирковића под насловом „Живот између потернице и читуље”, у ком се утврђује како Воја Чолановић „очигледно [...] припада писцима који воде рачуна о свим врстама симетрије, па и о жанровским симетријама. Заиста је мало прозаиста који су у толикој мери и на такав начин усагласили романијерске и приповедачке амбиције. Таман се учини да је један књижевни облик добио превагу, а аутор се постара за равномерност и за пропорције”. Ч. Мирковић повезује најновију приповедачку књигу В. Чолановића са његовим дотадашњим прозним делима и закључује:

Четири приповедачка текста из нове књиге *Осмех из црне кућије* призивају, и тематиком и поступком и осећањем света, целокупну досадашњу списатељску авантуру. Као да је свака целина, мада садржи нове стваралачке акценте, желела да подсети – и сличностима и разликама – на неку од претходних стваралачких фаза и на један део књижевног искуства Воје Чолановића.



Сродности с претходним књигама могу, с подједнаком провокативношћу, да се успостављају у оба хронолошка смера: и од најновије књиге према самим почецима, такође и од првих текстова до данашњих дана. Многим читаоцима најлакше ће се наметати поређење с романом *Зебња на раскалајање* (1987), који је читљивошћу и хуморним интерпретацијама опоре стварности, уз то и НИН-овом наградом, извукао Воју Чолановића из својеврсне књижевне скрајнутости. (Ч. Мирковић 1993: 16)

Чедомир Мирковић се, слично својим ранијим критичким приказима Чолановићеве прозе, бави сагледавањем природе јунака и његовог положаја у савременом свету:

Недоумице и неспокојства савременог човека, преиспитивања и самоанализе, поновна преживљавања прошлих догађаја како би им се открили поводи и суштине, ишчекивања и бојазни, заблуде и шокови отрежњења – основне су опсесије јунака све четири приповетке у књизи *Осмех из црне кућице*, као и уосталом и претходних Чолановићевих књига. Јунаци [...] живе некакве двоструке животе, наклоњени су, с једне стране, непредвидљивом и ирационалном, али су, с друге стране, прецизно свесни својих поступака и ситуација у којима се налазе, уроњени су у баналну свакидашњицу, а при томе осећају нагон за призивањем судбинских есенцијалности. Кругови и распони њихових избора и њихових животних шанси налазе се – да се послужимо ауторовим речима – између потернице и читуље. (Ч. Мирковић 1993: 16)

Критичар констатује да Воја Чолановић и у најновијим својим приповеткама „негује модеран, оплемењен израз, изграђиван на разноликим искуствима, индивидуализовани стил који се у подједнакој мери ослања и на приповедање у трећем лицу, и на токове свести, и на рационализоване коментаре”. Потом истиче како „јунаци свих текстова луцидно просуђују о животу, и својим запажањима употпуњују основну фабулу, тако да је садржај приповетке саздан од физичких догађаја (реалистичког слоја) и од интелектуализоване свести о поводима или последицама збивања”. Као „посебну новину”, Ч. Мирковић издваја „приповедачке допуне у облику фуснота, којима се успешно мистификује књижевни садржај и успоставља паралелизам позиције

приповедача и позиције књижевног јунака”. Сматра, такође, да „важну улогу у обликовању приповетке, и посебну књижевну вредност, имају дијалози”, које критичар види и као „облик ‘усложњавања’ и елемент драматургије”, али и као „противтежу дискурзивно обојених саопштавања, и израз унутрашње динамичности, и метод карактеризације ликова”. „Кроз њих се, на најбољи начин, испољила Чолановићева способност за прецизно уочавање, за арому савремености, за суздржану али инвентивну духовитост, за ироничну парадокасалност, за контрапунктовање”, утврђује Ч. Мирковић, и наглашава да су „дијалози у служби бриткости израза, садржинске поступности и језичке свежине”. О збирци у целини закључује:

Значајно обогаћење у односу на досадашње књиге несумњиво је наративна растреситост текстова из збирке *Осмех из црне кућије*, растреситост испољена и реализована улогом поетичких момената у садржају. У развијању фабуле дискретно је развијена свест о уметничкој творевини и уметничком карактеру, наглашавају се разлози и закономерности приповедања (и то оног приповедања које претендује да досегне симболику и парадигматичност) као покретачког принципа. Том напоредношћу приче и логике приповедања (настајања приповетке) Чолановић се везао за још једно битно одредиште савремених токова светске прозе, и потврдио се у њему. (Ч. Мирковић 1993: 16)

Крајем октобра исте године у недељнику *Vreme* излази критички приказ Васе Павковића под насловом „*Demoni beznačajnih ciljeva*”, у којем су сажето представљене све четири приповетке из збирке, уз оцену Чолановићевог приповедачког поступка, језичког израза и поетичких домета који су том књигом досегнути. „*Junaci ovih proza mahom su usamljenici koji putuju*”, констатује критичар, „*a pisac istovremeno prati njihovo objektivno premeštanje u prostoru (autobusom, vozom, pešice)*, али и *putuje (sa njima) kroz tokove i nivoe njihove svesti. Pri tome Čolanović gradi vrlo dinamičan prosede kombinujući, apdajkovski, tok svesti glavnih junaka sa povremenim prodorima svog narativnog komentara kojim ili objašnjava, ili ironizuje, ili dovodi u pitanje samu priču*”. О језику прозе Воје Чолановића В. Павковић истиче:

Na dnu ovih pripovedaka, veoma artificijelnih i pedantno vođenih, svetluca Čolanovićevo oduševljenje živim govorom Beograda, kroz njegove redove taj govor žubori i peva, ludira se i mutira, vazdiže se i uzaludno propinje prema humornom i komičnom, prateći svakidašnje tragične zalute. I kao što usporava priče, posvećujući se jezičkim kreacijama (uostalom, sve su priče „isisane iz prstiju od A do Š”). Čolanović tehnikom romanopisca zna da suštinski osimbolizuje momente iz fabule i detalje iz deskripcije, zahtevajući pažljivog i odanog čitaoca koji će se snaći u kutiji gde su „dragulji pomešani sa starim cipelama”. (Pavković 1993: 60)

И као већина редовних и доследних поштовалаца прозе Воје Чолановића, и Васа Павковић ће на крају – посредством реторских питања – подсетити на потребу за њеним помнијим читањем и вредновањем:

Čini se da ipak treba naslutiti zašto je ovaj odlični pisac posle pet romana i tri zbirke priča još pomalo po strani čak i kod ambiciozne i ozbiljne kritike. Da li zbog suverenosti urbanog miljea, intelektualističkog profila protagonista, preziranja globalnih literarnih moda, slepila za nacionalne potrebe i istorijske zahteve vremena? Da li zbog žargona autentičnog Beograda?

Teško je reći. Možda nemoguće. Zbog tih stvari, upravo zbog njih, smatramo da je reč o proznom majstoru *par excellence*. (Pavković 1993: 60)

У књигу изабраних приповедака Воје Чолановића *Начело неизвесности* (2003) Васа Павковић ће уврстити чак три од четири приповетке из збирке *Осмех из црне кућице*: „Природан одговор”, „Увек Ваш, Тројански Коњ” и „Моира” (тим редом), а о збирци у целини закључиће, између осталог, како ће „познавалац и љубитељ Чолановићевих приповедачких књига, али и романа” осетити „да је један од најзначајнијих савремених српских прозаиста донекле и унапредио своју оригиналну приповедачку технику” (Павковић 2003: XV).

У чему се наведено *унапређење технике* огледа, који је кохезиони чинилац поменуте приповетке повезао у збирку, и у чему се састоји *покушај да се измени грамајка приповедања* – питања су на која треба да одговори појединачна анализа сваке од приповедака.

#### 4.6.1.2. *Постмодернистичко приповедање* и смрт у четири годишња доба

Синтагма „црна кутија” из наслова збирке *Осмех из црне кутије* делом је најављена у претпоследњем поглављу романа *Зебња на расклапање*. У бурлескно комичним призорима отмице авиона у којима се вођа ТТД-а и остали старци те организације труде да одрже контролу над сврставањем и размештањем путника на младе и старе, на леву и десну страну, са повременим емитовањем вођиних директива са аудио-траке, при чему се, из касетофона, непредвиђено, разлеже и снимак Тутушевог „говора са самим собом” – описана је и расправа са младићем који неће отмичарима да преда свој бежични телефон са аргументацијом да су они тражили само камере и магнетофоне. Вођа ТТД-а, са конспиративним именом Аерофаг, на то му одговара: „Само ти уживај, жилетићу [...]; јер, нисмо ни ми од јуче; а живимо у (знамо каквом) свету, свету жутих и зелених, где никад ниси сигуран да је нешто с т в а р н о оно што изгледа да јесте, и где бежични телефон, also, лако може бити (нечија) црна кутија, а црна кутија – легло црних удовица, оних са по 13 (!) црвених тачака на трбуху” (Чолановић 1987: 262). Синтагма „црна кутија” и у роману и у наслову збирке значењски функционише са својим симболичким потенцијалом несреће, односно сигурне смрти.

##### 4.6.1.2.1. „Моира”

Како је већ запажено у критици, иницијална приповетка „Моира” уводи нас у свет наоко „баналних” збивања:

Zbivanja koja pisac beleži vrlo su banalna – u Moiri se penzionisani muzički pedagog prevozi „četrdeset dvojkom” od Bulevara JNA do bolnice „Dragiša Mišović”, ne bi li nabavio „lek” za unuka narkomana – i usput, na stajalištu ili u autobusu pažnju mu privlače detalji i pojedinosti koje u njegovoj imaginaciji dobijaju fantastične dimenzije. Prelasci iz pripovedanja u trećem licu na pripovedanje u prvom, proboji Čolanovićevog glasa u priču, čitav niz hronotopskih podataka o ovdašnjem Apsurdistanu – sve to kao u uzбудljivom filmu nosi ostarelog protagonistu ka železničkoj stanici, gde će odjednom videti „brodove sa poštanskim markama mesto jedara” i u bunovnom trzaju „prema svetlosti” kliznuti u predsmrtni ropac – tamo,

negde, na nekom zidu ostaće podrpani plakat cirkusa *Moira Orfei*. Tako se u finalu priče ispostavlja da muzički pedagog nije išao niti da „navije sunčani sat”, niti da „povuče za rep demona beznačajnih ciljeva”. U stvari, on je samo (kao i svi mi! dovikuje nam Voja Čolanović) tonuo kroz život ka smrti, a društvo su mu pravile: *bezbrojne fizionomije, svakojaki glasovi, ključni datumi, pogrešne odluke, opojni mirisi, uzbudljivi susreti, osujećujući rastanci, zlokobna smeškanja, muk na sahranama, telefonske pretnje, odvratna otkrića, vrhunci sladostrašća i nagoveštaji blaženstva* – roj beskonačne praznine i utešljivog haosa... Eh, da. (Pavković 1993: 60)

У већини приповедака и романа Воје Чолановића карактери протагониста одређени су и професијом, а у фабули лишеној (традиционално схваћено) драматичних догађаја – драмски набој и ефекат напетости писац постиже јукстапонирањем призора који при том кретању искрсавају пред очима јунака и његових сопствених рефлексја и интроспекција. С тим у вези, критичар Р. Микић запажа:

Opisujući put jednog penzionerskog muzičkog pedagoga na Dedinje, Čolanović to putovanje koristi kao priliku da osnovni sadržaj priče pomeri sa tog putovanja na niz pojedinosti koje obrazuju ne samo krajnje neobičan portret njegovog junaka već i portret jednog vremena i sudbinu pojedinih vrednosti u njemu. Da je svoju pažnju vezao za samo putovanje, Čolanović bi morao da opisuje ono što se događa spolja, da prati i registruje ono što se dešava oko njegovog junaka. A pošto se odlučio da svoju priču veže za ono što se dešava u junakovom unutarnjem svetu, Voja Čolanović je detaljno opisivao samo ono što promiče kroz junakovu svest. Detaljnost opisa svih junakovih opsesija se pretvara u suptilnu i humorno-ironičnu analizu, jedne sasvim osobene slike sveta.

Ono što u priči „Moira” čitaocu pada u oči, svakako je i pripovedačeva sklonost da očas sklizne iz realističkog okvira i zaputi se ka fantazmagoričnim sadržajima. (Mikić 1993: 12)

Приповетка „Моира” може се, посредством анализе у њој заступљених интермедјалних цитата – иначе, како је већ утврђено, једним од најдоследнијих својстава Чолановићеве прозе – читати и у контексту значења која се тим поступком нуде и отварају пред читаоцем. Семантика наслова, тако, и пре почетка читања, уводи читаоца у поље грчке митологије и причу о богињама које управљају људском судбином тако што расподелају нит човековог живота да би је

у неком тренутку пресекле мачем. Међутим, писац се не опредељује за ту, одвише рабљену, књижевну метафору: напротив, из „више” сфере литерарних алузија, он је наоко спушта у „нижу” – тако што користи, у шта ће се читалац убрзо уверити, отцепљени део плаката Интернационалног циркуса „MOIRA ORFEI”, на ком се задржао први део имена – а што улази у видно поље и мисли протагонисте приповетке. Тим поступком се, на идејно-семантичком плану, успоставља симболичко значење: *циркус* као популарна, субкултурна појава, али и као полисемантичка лексема чије је једно од значења: *фиг. збрка, неред, мешање* (РМС VI 1990: 801) – рефлектује своје фигуративно значење на положај и судбину главног јунака, и коначно на његов апсурдни крај. Тако се постиже кудикамо успелији естетски учинак приповетке у целини: остарели пензионер, бивши музички педагог, обрео се у *циркусу од живоџа* – а тај *циркус* ће му, као митска Моира, сам живот и прекинути.

Други интермедијални цитат уводи се у причу преко музике – наслова песме коју бивши музички педагог чује у аутобусу: „*Welcome to Hard Times*, поручује неочекивано из транзисторског трбуха *Led Zeppelin*” (13). Међутим, ако тај цитат пажљивије погледамо, закључујемо да је ту дошло до контаминације наслова, те можемо да у први мах помислимо како је реч о превиду, или грешци: наиме, британска хард-рок група *Led Zeppelin* нема ни песму ни албум са тим насловом, већ једино *Good Times Bad Times*, а наслов који јој се приписује припада, заправо, филму *Добро гошли у Тешка Времена* из 1967, са Хенријем Фондом у главној улози. Дакле, као што је већ раније утврђено, цитирани наслови у прози Воје Чолановића функционишу и само својом парцијалном семантиком, одвојеном од значења дела којима припадају, без потребе да се успоставља дубља аналогија са књижевним (или другим) садржајима која она означавају – али, такође, наслови још чешће упућују на интертекстуалне везе чијим дубинским откривањем долазимо и до потпунијег увида у смисао текста у који су интерполирани. Тако је, на први поглед, јасно да наслов, сам по себи, приања уз слику *тешкої времена* које се, посредно, у приповеци назначује. Са аспекта енциклопедије фикционалног света читалац најпре уочава крајње сиромаштво протагонисте, на које се индиректно указује: прехлађени старац који по цичи зими путује до болнице како би унуку наркоману обезбедио лек – руком истреса нос јер

нема пара ни за папирне марамнице („незапамћени минус на пензијском текућем рачуну”), а у аутобусу се шверцује из истих разлога, те све време страхује да се не појаве контролори. Осим тога, одломци разговора младих наркомана из болнице, које главни јунак евоцира, младић у војној маскирној униформи и разговори путника из аутобуса, као и звук војног хеликоптера који прелеће изнад возила у покрету, „у правцу Запад – ВМА”, имплицирају слику позадине у рату – један од начина на који се ратно стање одражава на судбине људи. Ако се ти и други детаљи, дисперзивно распоређени у тексту, посматрају из угла енциклопедије стварног света – под условом да је читаоцу познато како је изгледала ратна, хиперинфлаторна 1993. година (како је приповетка и датирана) у Србији, посебно у Београду – постаје сасвим јасно шта представља хронотоп у „Моири”.

Но, у вези са насловом *Welcome to Hard Times*, могло би се претпоставити такође и да аутор алудира не на истоимени филм него на наслов дебитантског романа Едгара Лоренса Докторова (1931–2015), по коме је филм и снимљен:

Prvi Doktorovljev roman, *Dobro došli u Teška Vremena* (1960), prošao je gotovo neprimećen. Sagrađen na nekim od osnovnih konvencija vesterna, ovaj roman, prema mišljenju Džona Starka, pokazuje da ljudi nisu u stanju da izgrade trajno društvo, a kamoli društvo koje zadovoljava. Priča je jednostavna: jednog dana zlikovac po imenu Tarner uništava gradić Teška Vremena; građani i gradonačelnik Blu (koji ispisuje hroniku mesta) uspevaju da obнове grad, ali tada život kao da gubi smisao; tada se Tarner ponovo pojavљује i ponovo ruši grad do temelja. Roman se može читати на два načina: као парафраза класичних митова о америчком Западу или као параболa о немоћи добре волје пред силом безумног уништења. (Albahari 1986: 141–142).

Докторовљев анти-вестерн (пародију жанра) свакако можемо читати као параболу о немоћи добра пред злом, као што га можемо повезати са основним значењем Чолановићеве приповетке „Моира”, као и са њеним субверзивним, иронијским подтекстом. Та веза која се може успоставити између нашег и америчког писца постаје још очигледнија када се узме у обзир и чињеница да се „Doktorovljeva dela ne uklapaju u glavne tokove savremene američke proze”, те да је њихова заједничка одлика „parodijski odnos prema književnim žanrovima” (Albahari 1986: 141). Познато је да, између осталог, Линда Хачион у студији *Поетика*

*постмодернизма*, када на пример говори о „политичком двоструком говору”, дужну пажњу посвећује и Докторову и особеностима постмодерне фикције у његовим романима *Данијелова књија* и *Ретишајм* (Наџион 1996: 332–336).

Политички контекст у Чолановићевој приповеци дат је имплицитно и то и синхронијски и дијахронијски, кроз токове асоцијација и мисли њеног усамљеног протагонисте. Ту су алузије на Голи оток („Шта са оним ‘Мокри на бокове кофе, а не у средину... да не пробудиш остале у ћелији!’?”, 9); експлицитно, у иронијском кључу, помињање Удбе, и то у контексту опозиције комунистички атеизам – повратак православљу, али и ратишта у Хрватској („Е, па, хвала Богу. Ономе што се доскора морао писати малим почетним словом. За разлику од УДБ. Мада се, од Вуковара наовамо, и православци све чешће вајкају да Свевишњи више не одговара. Да је спустио слушалицу”, 10); Студентске демонстрације из 1968, у којима је, по свему судећи, Чолановићев јунак учествовао [(„Била би права саблазан кад би му се стопало, пту-пту, по трећи пут од 1968, обрнуло као кључ у брави.); али и, у вези са надлетањем војног хеликоптера, слика путника аутобуса који „извијају (фрустрирано) вратове не би ли како, у грубо суженом видокругу једва прозирних стакала угледали (злослутну) летилицу” (12); или када неко од путника коментарише „истребиће нас до последњег”, „спремају нам ‘Балканску олују’, са технологијом и опремом XXI века” итд. У једном тренутку старца обузима слутња „да је наново прорадио стари нагон за умакнућем од језовитог избора; куда?... кад је изван куће пакао, а у кући – то исто, само у маломе?! За име Божје, куда? Упитајте се какав би морао бити човек да би остао здраве памети проводећи дане између потернице и читуље” (13). У редовима који следе читалац може препознати парафразу „описа” пакла из романа *Браћа Карамазови* Достојевског („Видео сам сенку једног кочијаша, који је сенком једне четке рибао сенку неких каруца”<sup>13</sup>): „У поворци брзих, окрилаћених силуета с ону страну стакла, сад му се чини да је спазио сенку кочијаша који сенком камџије

---

<sup>13</sup> У једној реплици дијалога који са сином Аљошом води стари Карамазов, овај цитира: „Као што је један Француз описивао пакао. ‘*J’ai vu l’ombre d’un cocher qui avec l’ombre d’une brosse frottait l’ombre d’une carrosse.*’” (Достојевски 2009: 33) Реч је, заправо, о цитату из пародије шесте књиге Вергилијевог *Енејде*, коју је Шарл Перо написао са својом браћом, супротстављајући се тиме класицистичкој поетици Николе Боалоа. Веома често цитирана, та фраза односи се на слику пакла виђеног из Енејеве перспективе, пошто се нашао у Хаду, окружен сенима – с тим што је она пародијског, бурлескног карактера. <http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-perrault/>



немилосрдно шиба сенку коња” (13). Занимљиво је, притом, посматрати и односе који се, у читалачком доживљају могу контрапунктовати, младића и старца у роману Достојевског и у Чолановићевој приповеци: као што Аљошина анђеоска природа не може да утиче на понорне нагоне његовог оца (који наведену реплику и изговара), тако и, само обрнуто, добра и мудра фигура деда-стрица остаје без утицаја на унука Филипа, који борави у наркоманском паклу. Стари педагог, док мисли на младе које ће затећи у болници, „на момке неизвесних година (и понеку цуру) са минђушом у уху, мутним сјајем у очима, и езотеричним позориштем у глави” (15), за себе коментарише: „Али. Рећи било шта високопарно на њихов рачун, а не видети да се неумитно ближи Армагедон, и да на плавозеленој планети (којом је однекуд потекла зачуђујућа магма гадости) слови као највећа утопија она што сања о продужетку људске врсте – не видети то, исто је што и ставити прст на звучећу струну: убити трептај.” (15–16)

Противтежа тако постављеној егзистенцијалној ситуацији јунака „Моире” садржана је у његовим мислима о Кини – подстакнутим огласом за обуку и тренирање источњачке борилачке вештине *Tai Chi Chuan*, о којој озбиљно размишља као о могућности да са другом из младости почне да је упражњава, јер је у њему покренула „обарач сад већ болно чежњивих сећања на хиљаде самотних вежбача и вежбачица свих узраста које је тог последњег дана у Пекингу (док су праскозорјем пловили јастуци) дуго и са неверицом посматрао кроз мусави прозор аутобуса на друму за аеродром” (8); али и појавом, високе и лепе, девојке у жутој перјаној јакни („у нијанси која мири боју канаринца са бојом мозамбичког жутог турмалина” и натписом на нашивку FACTORY OF BEIJING) у аутобусу. Опојни мирис мошуса, боја јакне и борилачка вештина заснована на источњачкој филозофији – нека је врста унутарњег ескапизма јунака „Моире”. Тај ескапизам се – са неочекиваним уласком „неког достојанственог Кинеза”, са лицем чија текстура „подсећа на поморанцину кору” – завршава његовом смрћу: „Да му није напрасно позлило, и да му се, са првим жмарцима ропца, нису привидели бродови са поштанским маркама место једара, бивши музички педагог би његов наилазак доживео, по свој прилици, као свој властити буновни трзај према светлости.” (17)

Тако се приповетка окончава трагичким крајем њеног јунака, који је читалац могао већ и раније да наслути на основу неколико наговештаја „расутих”

у тексту, у које, осим поменуте јаке прехладе, стоји и прилична психо-физичка исцрпљеност, а највероватније и шећерна болест („Шећер, бекство у сан, могло би се само нагађати”, 9).

Интересантно је, такође, како се у приповеци „Моира” – преко помињања „хомункулуса”, али и кованице „надри-*peep-show*” антиципирају и наратор будућег романа *Цейна коб*, и сам поднаслов тог романа.

Језичко обиље приповетке карактерише мешање колоквијалног језика путника у аутобусу (нпр.: „Ови што прете заборављају најважнију ствар, примећује промукли сабеседник тог неког у близини; да је гола гузица тврђа од Будима”, 13) и социолекта младих оличеног у наркоманском жаргону (нпр.: „Мислим, оно, триста милиграма за мене није никакво рокање”, 16) са нараторовим књижевнојезичким идиомом. У реченици „Ех: с црниша на гориш.” – која очигледно припада (унутарњем) гласу јунака, пажљивији читалац може препознати жаргонску фразу коју је Станислав Винавер употребио у преводу Твеновог романа *Доживљаји Тома Сојера*: то је фраза коју изговора Беки у тренутку када са Томом залута у пећини. Веза која се на тај начин успоставља не мора да има везе са Винаверовим преводом и Твеновим романом – извесније може бити да је ту реч о винаверовском језику генерално, па и о међуратном жаргону младих, који су подједнако познавали и Станислав Винавер и Воја Чолановић.

#### 4.6.1.3. „Природан одговор”

Најдужа приповетка у збирци *Осмех из црне кућије*, у већ наведеним приказима, изазвала је посебну пажњу критичара:

„Бивши ваздушни стрелац” из приче „Природан одговор”, скинут с неба на хитну операцију слепог црева, доживљава клиничку смрт, и док се медицинска екипа панично бори за његов живот, он, астрално лак и невидљив, лебди под таваницом болничке собе и *одједном види све*: очеву прошлост и очеву будућност, себе мртвог на постељи, чује реченице за које никада није знао да су изречене, али и оне које ће тек бити изречене када прездрави („Зна се поуздано, рећи ће нам то и Рејмонд Муди, да је етеричном бићу доступна свака мисао која је већ

похитала да се кроз речи оваплоти.”). Омиљена Чолановићева „метода”: наука и паранаука на делу, у непоновљивој приповедној индивидуализацији, стварност одмах поред тајне и обрнуто, и смрт одмах поред живота, у нераскидивом колоплету случајности и морања, знања и наслућивања, оностраног и ононостраног. (Љ. Шоп 1993: 43)

Ono што у приči „Moira” читаоцу пада у очи, svakako је и приповедачева sklonost да очас sklizne из реалистичког оквира и запути се ка фантазмагоричним садржајима. О томе ће читалац најбоља сведочанства наћи у приповеткама „Природан одговор” и „Ѕапат истих разлика”. Ако је у уводној и завршној причи Чолановићеве књиге у средиште постављена судбина само једног јунака, у приповеци „Природан одговор” и у „Ѕапату истих разлика” приповедач је своју пажњу усмерио ка двојци јунака. У једној је реч о оцу и сину а у другој о некадашњим париским студентима.

Motivaciju за то приповедач налази у томе што један од јунака приче „Природан одговор” Lazar Vrbica у болници пролази кроз сомнабулна стања, док се у приповеци „Ѕапат истих разлика”, једноставно речено, стварност и фантазмагорија у свести главног јунака преплићу, имају готово истоветан статус. (Микић 1993: 12)

Осећањем фаталистичке неминовности и извесним натчулним способностима, друга по реду приповетка „Природан одговор”, такође се уклапа у досадашње прозе, мада јој је садржинска и смисаона обухватност далеко слојевитија. Као да је писац, с временске удаљености од три деценије и с променама које су три деценије у духовној и политичкој клими донеле, желео да комплетира судбину свога јунака из романа *Друга половина неба* (1963). Знаци и разлози отуђености нису више само у околности да стрелац ратног авиона, јер у обе прозе у њему је реч, лети леђима окренут правцу кретања авиона и да му поглед у „другу”, супротну половину неба условљава душевно стање и доживљај света, већ много више у трагичним околностима, у друштвеним и политичким приликама и у породичној судбини. Динамичност фабуле, мистерија жене и назнаке едиповских опсесија представљају особености које спајају нове текстове с претходнима, а у случају ове приповетке – поред већ поменутог романа о последњим ратним данима – и с романом *Леви глан, десни глан* (1981), који се бави одрастањем и спознајама у суровим условима. (Ч. Мирковић 1993: 16)

Приповетка „Природан одговор” фактички је три деценије удалјени segment романа *Друга половина неба* – по нашем мишљењу једног од најуспелијих српских романа уопште. Главни јунак је авиострелач Lazar, а текст се дели на два сомнабулна fragmenta – први у којем под slabом, локалном наркозом, несрећни митралјезак присуствује

operaciji vlastitog slepog creva, i drugi, u kojem rešen da umre, napustivši telo, posmatra vlastiti odlazak, dok mu rana lagano iskrvavljuje. Priповетка je napisana tipičnom piščevom tehnikom, a u igri činjenica i izmišljotina, riplijevski orijentisane erudicije i ironičnog sagledavanja naše nedavne istorije, Čolanović koristi i lik dr Žaka Konfinoa, čime se povremeno mračni pasaži oplemenjuju naročitom komikom. Jer: *svetluca manje-više sve što je prolazno*. Inače, u ovoj priči pisac počinje intenzivno da se koristi fusnotama, kojima još jednom ustvrđuje da je *čovekova čežnja volja koja samu sebe ne shvata ozbiljno*. (Pavković 1993: 60)

Указивање критичара (Ч. Мирковића, В. Павковића) на то како је приповетка „Природан одговор” нека врста наставка романа *Друџа љоловина неба* очигледно је проистекло из њихових запажања о природи њеног главног јунака, кога, осим симболичког имена, све друге појединости до истоветности приближавају Данку Секулићу, протагонисти Чолановићевог првог романа: улога и учешће у ратном ваздухопловству, однос према мајци, хиперсензитивност и склоност према интроспекцији. Међутим, да је реч и о приповеци која реферише на стварно искуство њеног аутора – постаће јасно тек деценијама касније, када ће све појединости тог стварног догађаја В. Чолановић открити у једном интервјуу поводом награде „Стеван Сремац” за роман *Ода мањем злу* и у аутобиографском делу књиге *Воја Чолановић*. Упоредивање биографских чињеница и, нарочито, начина на које је о њима писац говорио лично, документовано, и уметничка транспозиција те искуствене грађе у књижевни, приповедни текст – може бити посебно занимљиво за изналагање оних поступака у поетици прозе В. Чолановића који представљају тзв. мимикрију аутобиографских елемената<sup>14</sup>, односно за метафикционалност и аутореференцијалне коментаре.

Приликом додељивања Награде „Стеван Сремац”, 17. маја 2012. године у Нишу, Воја Чолановић у интервјуу за часопис *Градина*<sup>15</sup>, на питање зашто је поменуо како је у Нишу почео његов нови живот, одговара:

---

<sup>14</sup> С тим у вези, било би више него драгоцено објављивање пиščевих дневника вођених током Другог светског рата, у којима је, са извесном сигурношћу можемо да препоставимо, то лично искуство првобитно и било исприповедано.

<sup>15</sup> *Градина*, бр. 50–51, 2012.

Са летачким особљем ваздухопловног пука, у чијем сам ратним операцијама учествовао као ваздушни стрелац, требало је да још почетком јуна 1945. дођем из Скопља у Ниш. Ту је, наиме, наша јединица добила трајно гостопримство. Но тада дошао нисам.

А ево и зашто.

За привременог боравка на разореном скопском аеродрому, десило се да је моја ескадрила имала да прикаже своје умеће пред гостом – командантом Прве армије Кочом Поповићем. Он нас је, седећи са групом официра за дугачким столом испред хангара, посматрао док смо кружили изнад околних планинских врхова да бисмо параду завршили спектакуларним „обрушавањем на хангар”.

Био је то пике попут оних које смо толико пута изводили стрмоглављујући се на немачке противавионске батерије, на њихова оклопна возила и транспортне колоне.

Него, да застанем, рачунајући да ово што ћу сад рећи можебити није познато свим читаоцима *Градине*. Пошто стрелац својим турелним митраљезом брани задњу половину неба, принуђен је да седи у издвојеној кабини, леђима окренут пилоту. Кад се авион наврне и крене у обрушавање, он фактички „седи” на потиљку и плећима, док су му ноге подигнуте увис. Те тако, главачке преокренут, стиже и до дна параболе, кад почиње узвлачење до висине с које се пикирало. Оно траје, то узвлачење, ваљда, једва тридесетак секунди, али каквих!?! Биле су то, без претеривања, муке Исусове. (Замишљам да је пилоту, смештеном у еколошки дизајнираној челичној шкољци, било сразмерно лакше; јер ми смо, у тренутку кад „проради” фамозно Г 5, имали под собом само платнено седиште на подешавање према стасу.) Под дејством гравитације, стрелац би намах отежао пет пута, накратко би обневидео, и свега би га пробио зној, а мозак, срце и други органи морали би да му раде за телесину од триста и више килограма. То нам је и за ратних операција падало несравњено теже од експлозија одлично нишањених немачких граната, које, узгред буди речено, због буке наших авиомотора, нисмо могли ни чути.

Биће да се мој пилот (ваљда, из жеље да импресионира команданта Армије) обрушио на хангар под углом нешто оштријим од очекиваног, јер је мало недостајало да ме тај његов пике пошаље на онај свет.

Скрхан као никад дотле, змогао сам по атерирању само толико снаге да се извучем из кабине на крило, с којег сам склизнуо у траву испод авиона, и тамо остао да лежим. У Скопљу нису били у стању да утврде шта ми је (уочили су само

неке симптоме перфорираног слепог црева), па сам оданде пребачен у престоничку Војну болницу. Ту сам, срећом, допао руку живој легенди ратне хирургије, Воји Стојановићу.

Премда је операција на абдомену (без анестезије и антибиотика!) трајала више од два сата, мој спасилац није успео да пронађе слепо црево; нигде га није било. Али, место „црвуљка”, открио је скамењени гној на цревима и карличним костима. У призору сличном *Часу анатомије*, гледао сам га све време како, нада мном сагнут, послује и мења инструменте. Морало је да се овако нешто деси, гуњао је иза маске. Чим је на столу интелектуалац.

Враћен у собу с рањеницама, лебдео сам пуних шездесет дана између живота и смрти. Наш пук је сад већ био у Нишу, и тамо сам морао да се појавим ради дослужења војног рока. У јединици су ми, по доласку (из обзира према ономе што ме је снашло) променили специјалност: постао сам референт за образовање, и занавек рекао збогом турелном митраљезу УБТ и стрелачкој кабини. [...] (У: Гојковић 2012: 21–22)

У делу „Аутобиографија” књиге *Воја Чолановић* то лично искуство описано је на следећи начин:

Дан победе дочекали смо на аеродрому у Сомбору, након чега је пук премештен у Скопље. Једва да смо добили кров над главом, јер су готово све аеродромске зграде још почетком рата разорили италијански бомбардери. Ту је моја ескадрила неколико недеља касније, пред командантом Прве армије (Кочом Поповићем) приказала своје умеће кружним летом изнад околних планинских врхова, и обрушавањем на хангар испред којег су седели гости. Овај пике ме је умало стајао главе. По приземљењу, изнемогао и скрхан као никад дотле, змогао сам тек толико снаге да се испнем из кабине на крило с којег сам као врећа склизнуо на траву. Испружен, остао сам да лежим испод авиона и кад су пилоти и стрелци осталих штормовика кренули, један за другим, маршевим кораком ка столу с генералима. У Скопљу нису могли утврдити шта ми је – недостајали су неки од симптома перфорације слепог црева – па сам пребачен у престоничку Војну болницу. Међу тамошњим особљем, угледао сам, изненађен, рођену сестру; радила је у болници добровољно, оспособљена за инструментарку. У том својству, додуше, није била и за моје операције; стајала ми је тада крај главе и повремено брисала чело. Оперисао ме је (пуна два сата, ваљда грешком – без

анестезије) ратни хирург Воја Стојановић. Слепо црево није нашао, али је открио гној, скамењен и нахвтан на цревима и карличним костима. Док га је скидао и чистио (са топлих и влажних црева, извађених из утробе и спуштених на трбух), ја сам урлао. Ужасавао ме је не толико бол колико дотле незамислив осећај да ми плућа, кренувши наниже ка испражњеној дупљи, немилице вуку гркљан. као да би да га откину. То више и нисам ја, то урла моје ништавно, кукавичко тело, покушавао сам да се, у мислима, макар пред собом оправдам. „Јеси ти војник”, псовао је хирург, коме је моје невербално оглашавање морало „штрикати” живце. Срећом, није појма имао да ми је тог пролећа додељен Орден за храброст. Да јесте, ко зна на шта би његов узврат личио. У сваком случају, маестру ратне хириргије дугујем за свој други (дуги) век на планети Земљи.

Обрни-окрени, саосећајној Мели није пошло за руком да ме поштеди новог, још теже подношљивог ударца; у соби препуној рањеника, на ухо ми је, пет-шест дана касније, шапнула (јер више није могла крити) да нам је отац ухапшен и да је сад у притвору. За неког ко ће, и иначе, шездесет дана након такве операције лебдети између живота и смрти, таква вест је уистину значила нехумано оптерећење. (Чолановић 2012: 51–52)

Догађаји о којима је В. Чолановић говорио у интервјуу и у аутобиографском тексту чине грађу за приповетку „Природан одговор”, чија је композиција исплетена помоћу три чворна мотива: ризична операција, лебдење између живота и смрти после операције и губитак оца. Ако се упореде и само два претходно наведена текста, може се приметити да већ у другом – који је, будући писан у жанру аутобиграфије, ближи литераризацији – постоје елементи које ћемо препознати и у тексту приповетке. Међутим, у приповеци се аутор није определио за аутодијегетичког наратора већ за, употребимо ли Штанцлов термин, аукторијалног наратора, односно приповедача стерновског типа, који коментарише и догађаје у причи и сам чин приповедања, поигравајући се временским токовима у којима су се догађаји одвијали, али и самим временом, и поступком, приповедања. Сходно томе, текст приповетке премрежен је аутореференцијалним и метанаративним коментарима и дигресијама у форми фуснота.

Као што је наратор оно што приповеда у роману *Зебња на расклајање* назвао „лапрдањем”, тако ће и „Природан одговор” постати „лагарија”:

Јер, не треба заборавити да, исто тако, није природно ни летети леђима окренут пилоту, поготову при обрушавању, кад стрелац седи дословце на сопственом потиљку. Па, ипак, јунак ове приче (а она је, што да се лажемо, лагарија исисана из прстију од А до Ш), навикао се са експресном брзином на ту ђаволски неудобну позу. (30)

Према томе, сам текст приповетке засноване на аутобиографским чињеницама читавим се током подвргава (ауто)иронијским интервенцијама, те се тако постављеном дистанцом с једне стране постиже депатетизација личног и искуственог, „стварносног слоја” приказаног света, а с друге – достиже висок ниво естетске, универзалне вредности.

Дистанца о којој је реч почиње већ од имена главног јунака: Лазар Врбица. У поезици личних имена Чолановићевих јунака оно, својим значењем и функцијом, заузима посебно место. За разлику од имена Југ (= Југословен), или Небојша Тутуш (= Неустрашиви Сметењак) – чија се функција у највећој мери везује за пародијска, па и сатиричка значења дела у којима се срећу – име Лазар Врбица егзистира у двоструком семантичком кључу. Да је приповетка исприповедана на други начин, без аутореференцијалних и метанаративних коментара – оно би функционисало у спрези са својом, општепознатом, библијском семантиком, те би таквом симболиком одвише предвидљиво, и извештачено, упућивало читаоца на ток приче о јунаку који после клиничке смрти наново оживљава. Међутим, рекло би се да депатетизација, заправо, почиње већ од презимена јунака, *Врбица*. Јер, за симболику лика који се враћа из клиничке смрти, дакле „васкрсава”, било је довољно и само име – *Лазар*; с обзиром на то да је „Врбица” народско име за хришћански празник Лазарева субота, посвећен васкрсењу, презиме *Врбица* можемо тумачити као намерно понављање значења, неку врсту плеоназма сличну оној коју познајемо из романа *Леви глан, десни глан*, чији је јунак Наум Наум. Такво довођење у везу имена и презимена – а у контексту начина на који је исприповедана прича – носи и одређено хуморно-иронијско значење. Рекло би се да оно, посматрано из света приче, делује чак и као нека врста (хуморног) надимка главног јунака.



Посебно место у приповеци припада описивању осећања физичког бола при операцији, које прати и јунаково осећање стида пред ратним хирургом – јер не може да савлада јауке који му се, и поред стоичког држања, отимају:

Бол је до малочас (неуловљив) шетао тамо-амо по карличној дупљи, али сад се, бар онај најјачи, настанио у младићевом подгрлцу, закачивши се за јамицу попут оклембешеног чекрка. Забуне нема: плућа су му, клизећи, кренула за извађеним цревима – да испуне новонасталу празнину, шта би друго, па духовна канца што се (као последица тог помака) зарила у његов гркљан, прети да никад не попусти. И док се затечени војник опире пристижућем вапају пути, постаје му јасно да је и тај расути бол у одшкринutom трбуху ствар бескрајно нова у његовом искуству; девичански сусрет дроба са ваздухом има се платити ценом из каталога. Напоследку, није ли тај исти (окрутно равнодушни) ваздух, пре неголи сама мука долажења на свет, прави узрок и крику рађања, пита се, суочен са осећајима о каквим није могао ни сањати да сања. (23–24)

Као и обично у Чолановићевој прози, и у причи о Лазару Врбици успостављају се аналогije међу догађајима који кључно, и судбоносно, одређују живот јунака. Тако, се на самом почетку приповетке, у нараторовом „свезнајућем” казивању – повезује чињеница да је Лазар Врбица рођен царским резом са податком да се „управо” налази на операционом столу, расеченог трбуха. У моментима нарочито јаким болова, младић настоји да сачува присебност и достојанство храброг ратника, какав је доиста и био – те се његово „над-ја” довија како би га психолошки очврсло, између осталог, подастирући му слике страховитих телесних мучења у Другом светском рату. Тако се додаје и трећа слика, аналогно повезана са претходним – сцена у којој јунаковог рођака усташе тестеришу на ногарама за дрва<sup>16</sup>:

Војник је, малочас, стао да (у уобразиљи) прелистава гломазни, и зачудо, већ помало прашњави албум који бисмо могли назвати *Ars Moriendi Срба њог Павелићем*; надао се, дабоме, да ће, упоређујући своје тренутне муке са голготом читавог једног народа, најлакше научити како да стисне зубе. Мада је тај потхват

---

<sup>16</sup> То је, у ствари, литераризовани чињенички податак: на почетку Другог светског рата усташе су кума породице Чолановић, тестером преко трбуха, пресекли на ногарама за дрва.

испрва доста обећавао, завршио се више него поразно: однекуд је, наиме, у наносекунду, доплутао призор ногара на којима његовог даљњег рођака, двадесет и трогодишњег шумарског инжењера Веселина Недимовића (Лазар му тек сада постаје исписник) тестеришу преко половине балванском пилом његови (дотле, тихи и, рачунало се, богоугодни) радници; па, чик да се, овако распорен, и са цревима на трбуху, не замисли у кожи умирућег страдалника!! А сад му пропада, не зна се зашто, и друго ратно лукавство – да извесном духовном вратоломијом (опет, у анестезирајуће сврхе) учини своју прошлост и будућност стварнијим од садашњости. Злопатник тако губи и последњу прилику да се, макар и са закашњењем, докопа назови-надоместка за то (дефицитарно, шта ли; прескупо) средство за умртвљење. (26–27)

Употребом речце *већ*, и то написаном курзивом, у исказу „гломазни, и зачудо, *већ* помало прашњави албум који бисмо могли назвати *Ars Moriendi Срба њог Павелићем*; надао се, дабоме, да ће, упоређујући своје тренутне муке са голготом читавог једног народа, најлакше научити како да стисне зубе” – у коментару наратора, открива се, истовремено, и то да он причу о Лазару Врбици приповеда са временске дистанце, али и да алудира на савремени историјски контекст – страдања из почетка деведесетих година, када приповетка и настаје.

Иронијски дискурс којим је приповетка прожета обележен је, дакле, нараторовим коментарима, многим фуснотама и поступком „онобичавања” при којем се смењују перспективе наратора и јунака, те посебним инсистирањем на „удвајању” јунака на дух и тело – које почиње призорима операције, када он гледа своје извађене унутрашње органе, а наставља се, у тренутку клиничке смрти, лебдењем његове „душе” над телом које је управо напустила:

Не ремети његово (бешавно) спокојство ни узбуђени шапат којим Самарџија пита Рекламу За Горку Сô није ли чуо како авијатичар кркља, а ни промукли одговор овог потоњег – да је момак сто-насто готов. Равно ми је ама баш до Косова, мисли под таваницом војник који је напустио своје тело. Што је констатација коју нема смисла доводити у сумњу. У истом расположењу, уосталом, сад посматра како, на артиљерчев безглави дозив, у већ разбуђену собу утрчава пола туцета људи – Орел и његов помоћник, једна медицинска и две часне сестре, и, на крају, и сам др Конфино (који индискретном погледу из перспективе птичјег лета открива

иначе ненаслутљиву ружичасту ћелу); и како се сав тај свет наврат-нанос сјаћује око његове постеље да би (ослоњен на скромну медицинску технологију и мање скромно знање и умење којима, овде и данас располаже Војна болница) покушао да врати у живот једног не одвећ скупог ваздухопловца. (52)

(Ауто)иронијску констатацију о томе да је реч о „не одвећ скупом ваздухопловцу” прати фуснота у којој се објашњава како „док школовање пилота траје годину дана, дотле је митраљезац на бомбардеру испекао занат већ после четири седмице – што у Лазаревом случају значи само *ири*, будући да се, у фронтима Сремског фронта, на ону четврту гледало као на недопустив луксуз” (52). Дакле, и ту је очигледна повезаност аутобиографских елемената са елементима биографије фиктивног јунака. У складу са интерполирањем стварних, искуствених чињеница јесте и лик доктора Жана Конфиноа, који је у време о ком приповетка говори заиста радио у Војној болници у Београду. То се може схватити и као својеврсни омаж чувеном лекару и писцу, Јеврејину рођеном у Лесковцу, који је са српском војском прешао Албанију, за време Другог светског рата био у логору, а у књижевности се јавио, махом хумористичком прозом, у свом већ зрелом добу. Хуморни тон, па и комичност одређених призора у болничкој соби – иако су у њу смештени најтежи рањеници, због чега се главни јунак осећа помало и непријатно, јер, за разлику од осталих, није ту доспео због рањавања у борби – постигнути су описивањем њиховог понашања, разговора и дијалога са медицинским особљем, посебно медицинским техничарем Орелом, Босанцем, који је и језички окарактерисан. Један од црнохуморних призора свакако је и положај ноге једног од рањеника, подигнуте попут руке у нацистичком поздраву Хитлеру.

На известан начин, што сугерише и дискретна напомена у загради поред речи *квака*, за којом, „по навици донесеној из плотског живота” посеже „етерични ваздухопловац”, стоји „(‘22’)” – приповетка свој црни хумор дугује и чувеном роману *Квака 22* Џозефа Хелера из 1961, са којим се успоставља интертекстуална веза само у погледу појединих карактеристика јунака, јер је и Хелеров Јосаријан ратни ваздухопловац, и налази се у војној болници – али, за разлику од Лазара Врбице, он глуми бол у утроби како би се спасао од даљег учешћа у рату.

У лебдећем путовању своје одбегле душе, Лазар Врбица ће посетити хелију затвора у коју је смештен његов отац: слушаће шта он говори, и то ће бити читава уоквирена прича о очевом учествовању у рату и неоправданим оптужбама због којих је затворен. У том делу приповетке садржане су све главне појединости из биографије оца Воје Чолановића, о којима ћемо касније читати у делу „Аутобиографија” из књиге *Воја Чолановић*. Његово потресно страдање исприповедано је, као и уосталом све што смо претходно поменули да носи печат личног и проживљеног искуства, уз одређено иронијско дистанцирање. Наратор се, рецимо, пита да ли ће јунак приче пожелети да загрли оца, али потом додаје да би то било искушење „да Лазар, каквом згодом, борави у свом телу”:

И, то не само зато што је (рођен онако како се родио) одувек стављао чуло додира испред свега осталог, барабар са свим вајарима ове планете и њиховим праоцем апостолом Томом. (Јер, нико и не сања колико је патио за родитељем, поред кога је, од 6. априла 1941. до данас, провео једва пола нестварне седмице концем октобра Четрдесет и четврте, кад је интендантски капетан I класе Краљевине Југославије, а, потом, једно за другим, немачки и италијански заробљеник Симеон Врбица, раздраган и помало енигматичан, бануо из Панчева као партизански официр; а он, његов син јединац, одлучио да остави и породицу и Кристину не би ли, бар поткрај рата, приложио шести део драхме за коначан изгон Немаца.) (54–55)

У наведеном одломку могу се уочити неке од фактографских чињеница из очеве биографије, али и откривање пишневог личног односа према „чулу додира”, о чему потврду, поново, добијамо у књизи *Воја Чолановић* – где је, у низу „Најлепших речи”, реч *gogur* одмах испод речи *geše*: „Додир, краљица чула, одозго дато средство које, и буквално и фигуративно, разгони самоћу” (Чолановић 2012: 226). За цитирану дефиницију у самој приповеци везује, с друге стране, још једна фуснота: „Дотицај, краљ чула. – *Нова енциклопедија сексологије*, Нолит, Београд, 1973.” (66)

У нараторовом описивању онога што се дешава са Лазаром за време његовог „живота после смрти” такође се иронијски коментаришу и апстрактне појаве које је са позиције егзактности немогуће емпиријски сагледати (као појам

„несвесног”, за шта се цитира одредница из *Психолошкої речника* Д. Крстића: „Термин широког значења који због своје недовољне одређености стално изазива неспоразуме и спорове”, 29). Тиме се, заправо, преко указивања на непоузданост „свезнајућег приповедача”, проблематизује моћ и способност да се заиста допре у унутарњи свет човека.

Поетички аутореференцијални коментари везани су и за композицију и за стил приповедања, али и за његов крајњи смисао. После једне подуже аналепсе у којој је описан кобни парадни пике и стање у које је због тога запао несрећни митраљецац – наратор ће у фусноти прокоментарисати враћање у приповедану садашњост: „По окончању овог старински гњаваторског флешбека” (37).

У одломку који следи видљива је иронизација и самог чина писања, његовог смисла, као и позиције аутора, па и коришћење фуснота:

Будући да ће наш (готово митски усамљени) сањопловац провести, под принудом, још неко време у истом мизансцену, где се, сем тоњења, баш ништа друго не дешава, а и како се ова прича (не новела! јер, н а н е с р е ћ у, посреди није никаква *новост*!) већ помало заморила, изгледа да је прави тренутак да поставимо питање: зашто се та шареница уопште готови, и ко ће је читати? (41)

Уз реч „питање” стоји звезда која упућује на фусноту: „Као сумњала која сумњају у сумњу: ипак, изван неоправдано багателисане фусноте” (41) Дакле, надаље наратор свој коментар ставља ван фусноте, у само „тело текста”:

(Узоклевамо ли, погрешили смо: јер би слова њене поруке – или, боље, било чега другог, пошто поруку, ваљда већ једном, треба препустити ПТТ-у – лако могли развући инсекти још и пре него што би она стигла до адресе.) Дакле, пише се та прича чега ради? *Ради новца?* Статистички гледано, само би је будала писала са таквим мотивом. *Ради доброї гласа?* Донекле, мада се писац вероватно вара у погледу тога ко ће га читати. *Ради изношења истине?* Брат-брату, ова побуда није за потцењивање, али је данас зацело мање значајна него некада.

Имајмо, *by the way*, живаца, Лазар још увек тоне. Натрашке, са сопственом карлицом изнад главе. Што је и за очекивање од ваздушног стрелца на апарату за обрушавање.

Наставак.

Упитајмо се кога би, на пример, фактички занимао један *Природан одговор*. Нека 1/3 од свих читалаца отпадне на пишчеву породицу, родбину, пријатеље и познанике; пошто писца знају из прве руке, највероватније је да би ту причу оставили са гримасом досаде већ после неколико прочитаних страница. Ако се изузму новински критичари (који би је прочитали мање-више дијагонално... наравно, уколико су решили да ту ствар негде прикажу) и проучаваоци дате теме (који би, читајући је још дијагоналније, у њој видели само оно што им је од хасне), преостале 2/3 би је, као опарене, заобишле, нашавши изговор било у Шопенхауеру (који нас уверава да је наша глава, док читамо, само игралиште туђих мисли), било у Витмену (за кога то и не би била прича, *camerado*... јер, дотакнеш ли њу, дотакао си човека). Испада, дакле, да *Природан одговор* неће нико прочитати са пажњом и љубављу које би се могле мерити са онима у писца, заштићеног (од лудила) нарцисистичком логиком. Испада да се прича пише да би се писала, а не да би била прочитана. Као наратор, додуше, не могу стопостотно јемчити, али није искључено да писац који осећа да пише за себе, у исти мах осећа да пише и за читав људски род. Независно од околности да ли ће га ико икад читати. Истражујући и рашчишћавајући било шта са (плећатог и здепастог) брда својих мисли, он има дојам да се тиме уједно прочишћава и свест саме врсте.

Биииииииииииииис!

Јорикова лобања није цабе почивала под земљом двадесет и три године.  
(41–42)

Последњу реченицу у наведеном одломку прати следећа фуснота: „Ову реченицу, која можда и не звучи тако лоше, не треба узети озбиљно; она је ту само из графичко-естетских разлога – да наглашеније раздвоји две несродне целине. (Алтернатива јој је била ‘Ликвидирајмо бескрајне траке!’)”. Наведени одломак показује неколико карактеристичних потеза у Чолановићевом поступку деконструкције миметичког приповедања, односно огољавања поступка: указивање на позицију наратора, при чему се инсистира на његовој строгој одвојености од писца, где се и писац третира као књижевни лик – те се иронизује и његова позиција аутора, и смисао и судбина његовог дела у светлу читалачке и критичке рецепције (што ће се, у још развијенијој форми, јавити и у романима *Цейна коб* и *Ога мањем злу*). На специфичан начин овде је реч и о поступку *mise*

*en abyme*, карактеристичном за постмодерничке текстове, којима се наглашавају онтолошки нивои. Али, не заборавимо ни то колико је проза Андреа Жида била подстицајна за поетичка опредељења Воје Чолановића, те да управо у *Ковачима лажној новца* имамо појаву *mise en abyme* (Жидов термин) – када јунак Едуар пише роман с насловом *Ковачи лажној новца*. Међутим, и сам тај ефекат *бескрајне траке*, дакле, Чолановић посредством наведене нараторове „интервенције” („Ликвидирајмо бескрајне траке!”) подвргава (ауто)иронизацији.

С тим у вези су и, за Чолановићеву прозу карактеристична, реферисања на стварност времена у којем прича настаје – те се у једној фусноти наратор извињава: „Нека нам буде опроштено што, у доба финансијског и сваког другог расапа нашег озбиљног издаваштва, развучимо причу оваквим мање-више излишним (*'near-death experience'*) техникалијама” (55). На тај начин се и дезилузионује опис доживљаја и сензација што се јунаку јављају у времену његовог лебдења између живота и смрти, односно појава коју је, како се у приповеци и апострофира, лекар и психолог Рејмонд Муди описао у својој (најпопуларнијој) књизи *Животи после живота* (1975). Осим тога, није тешко запазити и број 23, који се, као „нуминозан”, после *Земље на расклапање*, поново јавља: то је број година и протагонисте и његовог злосрећног рођака, страдалника од усташа у Другом светском рату – али и „податак” о лобањи краљеве луде, који се заиста може прочитати у чувеној сцени на гробљу Шекспировог *Хамлета*<sup>17</sup>.

Са изузетним мајсторством Воја Чолановић успева да, у енциклопедији фиктивног света, учини уверљивим свесна и несвесна стања јунака приповетке, да се са лакоћом креће у просторима спољашње и унутрашње перспективе, да прелази из рационалне позиције наратора у ирационално, паранормално стање у ком лебди дух онога о коме се приповеда, са тешким трауматичним теретом животне стварности. Проводећи свог јунака из свесног у полусвесно и несвесно стање, кроз грозничаве мисли и асоцијације, кошмарне слике, премештајући га из постеље на висину изнад лустера, под таваницом – довешће га, заједно са сестром и мајком испред зграде Војног суда, на чијем ће се прозору појавити лик наједном оседелог оца. Читав тај део приповетке исприповедан је тако да сугестивним сликама предочава сву страхоту личне и породичне трагедије – све до линија које

---

<sup>17</sup> У петом чину, у првој сцени, на гробљу, Први гробар каже Хамлету: „Ево вам једне лобање која је лежала у земљи двадесет и три године!” (Шекспир 2011: 1456)

очево тело исцртава стрмоглављујући се од тачке разбијеног прозорског стакла до тротоара:

Нема сумње да низ најневероватнијих положаја које сад, у стрмоглављивању и обртању, волшебнички мења отац ваздушног стрелца, заиста одузима дах, али је тачно и то да би описивању овог *happening*-а била далеко примеренија кичица једног... (вреди сачекати три и по деценије!)... Владимира Величковића, неголи глас било ког наратора. (68)

Интермедијално повезивање овога пута упућује на ликовну уметност и на читаву серију Величковићевих *скакача/пагача*, са црвеним акцентима који подједнако обележавају и његово тело и путању пада које оно прелази. Међутим, ни син нити жена и ћерка неће видети смрскано тело страдалника – заклониће га аутобус који саобраћа том улицом, као што ће и главни јунак заклонити свој престрављени поглед бацивши се мајци на груди:

Ова препотопска возила, уз то, заклањају, попут паравана, асфалтну позорницу на којој злосрећни официр двеју непомирљивих војски управо производи свој мали (крвави) утисак на велики (упитајмо се: какав) свет. Тако да госпођа Врбица, са децом у загрљају, није сигурна коме би требало да захвали што је, ето, макар закратко, поштеђена ужаса који натерује на повраћање: инату или пизми двојице возача аутобуса, поремећају у реду вожње, самом провиђењу.

А, по природи ствари, промиче јој један други, упоредни (мада ништа мање збуњујући) догађај, за чијим ће смислом, докле год је жив трагати њен (заувек изгубљени) мезимац. Будући да не спада међу малобројнике којима је било дато да пробораве у предворју смрти, она не примећује да се небо над Палилулом, доскора без облачка, сада натуштило од враголастих човечуљака, оних што кваре авионске моторе. (70)

И сам крај приповетке изведен је тако да читалац остаје у уверењу како је очајнички самоубиствени скок оца заправо прекогниција његовог сина – дакле, несвакидашња способност коју му је донело његово гранично психо-физичко стање, али и млада, хиперсензитивна природа, која још верује у чуда.



Приповетка „Природан одговор” – како су критичари приметили – заиста јесте по неким својим особинама (тематско-мотивским уланчавањем са осталим делима, али пре свега по уделу аутобиографског) својеврсни наставак романа *Друџа ђоловина неба* – али се ту мора нагласити како се по наративном поступку од њега радикално разликује, првенствено захваљујући „огољавању поступка”, односно по својој метафикционалности и аутореференцијалности.

У интервјуу за *Књижевну реч* под насловом „Језик парадокса је вршњак памћења” Воја Чолановић ће, на питање новинарке о томе како види ставове неких писаца о односу између фикције и стварности у књижевном делу (нпр. Набокова: „Никад нисам схватио чему служи измишљати књиге или транскрибовати ствари које се нису, на овај или онај начин, догодиле.”), и на њену примедбу како јој се чини да је писац „оно што је лично проживео проглашавао фикцијом и обрнуто” – одговорити:

Мој је утисак, међутим, да је Ваш утисак мање-више тачан. (Да сам мушки шовиниста – а верујем да знате да нисам – рекао бих: браво, интуиција је доиста оно што имају жене без обзира на то да ли су потрефиле или промашиле!) Тачно је да тврдокорне и баналне чињенице свог бивствовања радо одевам у рухо фикције, док измишљотине гдекад марљиво прерушавам у документ. Може бити да тај хокус-поступак, о којем баш много не размишљам, боље од ичег погодује белетристичком третирању свега и свачега, па и оног крајњег зла – прерушавање људског одсуства, Небића. Напослетку, није ли језик парадокса вршњак људског памћења? Јер, покажите ми иједну животињу која би умела да помисли или рекне: „Ја не постојим.”<sup>18</sup>

А поводом питања, у истом интервјуу, да објасни коментар из приповетке „Природан одговор” – „Мора да се досад већ офуцала и традиција новог” – писац је одговорио:

Ако ме добро служи памћење, намера ми је да тим парадокасалним афоризмом (а ишчепркао сам га у своје време у извесном календару-роковнику)

---

<sup>18</sup> *Језик парадокса је вршњак памћења*. [разговарала] Јелена Херцег. У: *Књижевна реч*. – Год. 23, бр. 433 (25. фебруар 1994), стр. 1 и 5.

скренем пажњу на вртоглаво убрзање историје које, очигледно, није поштедело ни литературу а ни саму рецепцију књижевног дела. Може бити да сам имао и неку намеру које нисам био свестан – да натукнем нешто што већ ионако сви знају: да већ дуго нема праве авангарде. Будући да више волим осмех него подсмех, не бих имао ама баш никаквог разлога да правим спрдачину од наше заједничке претходнице, чија је судбина, по правилу, и испосничка и мученичка. А на жуљ ми нису стали ни њени епигони; њихови текстови, ако ништа друго, бар чувају изражајна средства а гдекад и мотиве прометејски отете од будућности.

Иако се В. Чолановић никада није експлицитно одређивао према модернизму, односно авангарди, па ни према постмодернизму – осим у хуморно-иронијским коментарима на (ретке) покушаје критичара и новинара да се његова проза сагледа у том контексту – у наведеним редовима ипак можемо прочитати отклон писца према претходном, модернистичком (авангардном) периоду у књижевности и став који га, ипак, приближава ауторима постмодернистичких дела.

#### 4.6.1.2.3. „Шапат истих разлика”

*Ко ће исецајти реку. Тече она мојим, твојим, оне планине,  
оне биљке живоћом. Нема преграде између сна и јаве,  
између створа и твари, нијеси се на капију уђе у ноћ; нијеси  
смрти иком, као макама, шајну ову живљења пресече.*

Момчило Настасијевић

Трећа приповетка у збирци *Осмех из црне кућице*, „Шапат истих разлика” није изазвала већу пажњу критичара. У наведеним критичким приказима збирке на њу су нешто мало пажње скренули само Чедомир Мирковић и Васа Павковић. Чедомир Мирковић примећује да се у тој приповеци испољила „Чолановићева претензија на повећану интелектуалност, као и умешност да се кроз једну сцену, овде кроз одлазак у кафану на уобичајени сусрет с припадницима школске генерације, саопштава целовито искуство, налик ономе какво је својствено романима” (Ч. Мирковић 1993: 16). Васа Павковић, међутим, даје и вредносни суд

о приповеци, на основу којег постаје јасно и то што она није уврштена у књигу изабраних приповедака *Начело неизвесности*:

Najmanje nas se dojmila pripovetka *Šapat istih razlika*, sa fantastičkim zapletom (pojava mrtvog), mada je vožnja glavnog junaka Ognjena Vasića, 13. u mesecu, kada se kod „malog Pariza” susreće sa školskim ispisnicima, pojava kelnerice, pa čak i beogradska kiša koja ga je potisnula iz bašte u kafanu” – obećavala više. Radeći psihološke portrete Vasića i poznanika Vase Hekmana, Čolanović je vispreno uveo u igru i sećanja na pesnika Momčila Nastasijevića, udvajajući vremena u priči i formirajući enigmatičnu atmosferu, ali je priča, čini nam se, zahtevala još prostora i žešći kraj. (Mada, istini za volju, teško se zaboravlja starica s borama dubokim kao iguana.) (Pavković 1993: 60)

Главни јунак приповетке „Шапат истих разлика” је Огњен Васић, протагониста и приповетке „Море података”, претпоследње по реду из збирке *Осеглајџи мећаву* (1958), која такође није уврштена у збирку *Начело неизвесности*. Попут литерарног (и поетичког) односа који је изградио у вези са ликом Југа Стајића, али у знатно мањем обиму, писац се у овој приповеци враћа још једном свом јунаку. Као што је већ раније уочено, приповетка, „Море података” је најдужа у збирци, а њени наративни елементи погодују и ширем, романескном уобличавању, а сасвим су применљиви и као надасве занимљив предложак за филмску екранизацију. У њој се, на више од тридесет страна, описује путовање бродом главног јунака Огњена Васића из Париза, преко Марсеја, до Корзике и Ајачија, његова намера да први пут посети гроб своје мајке, коју је као и многе српске избеглице ту затекла смрт од шпанске грознице, и његов неуспех у покушају да ту жељу и оствари.

Радња друге приповетке у којој се тај исти јунак појављује такође описује његово путовање али овога пута аутобусом, и то улицама Београда, а његово одредиште је кафана „Мали Париз” – где треба да се сусретне, као и сваког тринаестог у месецу, са својим гимназијским друговима. Панорамско регистровање улица Београда и његових излога, из перспективе јунака, попримају хуморно-ироничан тон: „Клизећи уназад, теразијска сцена БДП у брзом смењивању уступа место бутику *Избор* у Игумановој палати, овај – неколиким

излозима чији је смисао постојања за Огњена одувек био велика енигма, а ти излози – књижари *Култура*, и он се сад пита на шта би личила главна престоничка улица, са називом дарованим Јосипу Брозу, кад би је, не дај Боже, требало реконструисати на основу његовог (не Брозовог) присећања; било би ту, зацело, крезубина и крезубина” (80). Необична појава костимираних људи испред хотела *Москва* подсетиће га на то да је „Скригин натукнуо да ће ових дана почети да снима *Госпођу министарку*”, на основу чега читалац може закључити да је радња приче смештена у 1958. годину (ако не и према вести коју радиоастроном налази у *Политици*: „Неуспео покушај лансирања америчке ракете ‘Тор-ејбл’ на Месец”). Када буде коначно стигао на место састанка, остаће на њему сам. Док ромиња киша, друштво ће му правити његове сопствене мисли, и повремени дијалози са конобарицом, на чије „телесно присуство” (попут сличних Чолановићевих јунака) неће остати равнодушан – али ће им и одолети. Он одлази са тог места својој жени, са убрзаним пулсом, али и са сазнањем „да то у мојим грудима куца срце нашег детета. Које тек треба да се роди” (99). Тако се једна линија приче – чија је тачка на почетку, у тек узгредној напомени о његовој жени Даринки, која је „у високој трудноћи”, завршава: мислима о скором рођењу детета, жудњом „за ж и в о т о м у п о р о д и ц и као за новом пупчаном врпцом” (99).

Друга, средишња, линија приче зачиње се у аутобусу, а њен почетак обележен је помишљу главног јунака да је на седишту испред његовог Васа Хекман, стари познаник из париских студентских дана. Размишљања о њему одводе га у Париз, у годину 1952, и време његовог стипендијског боравка – што је аналепса у којој се читалац, између осталог, може уверити у то да се, у фабуларном смислу, приповетка „Шапат истих разлика” наставља, или надовезује, на приповетку „Море података”. Наиме, све што је о јунаку Огњену Васићу познато из раније приче – овде се, додуше, у ту и тамо у тексту разасутим подацима, а највише у евоцирању разговора које је, у време њиховог зближавања, водио са својим пријатељем Васом Хекманом, наново актуализује: да је радиоастроном, и да је, за студијског боравка у Паризу путовао „у родни Ајачио, где је, на тамошњем гробљу, по највећој жези, трагао за хумком своје мајке; њу је ту, као и многе друге избеглице у српској колонији, године 1918. покосила шпанска грозница” (77). Такође се понављају и из претходне приче познате

чињенице о начину на који је његов отац страдао, али и откривају и оне које нису биле осветљене: да је Огњен те, 1952. године, „потпуно сам на свету” и „окорели нежења”. У том делу приповетке, дакле, у ком се временски преплићу сећања на давне париске дане и призори које јунак опажа путујући аутобусом – у средишту пажње је необични доживљај Огњена Васића: њему ће се, наиме, најпре учинити да је у аутобусу Васа Хекман, а потом ће – у тренутку када се путници на улазним вратима буду за тренутак размакли – тог свог друга и угледати како се спрема да пређе улицу, због чега ће без оклевања изаћи на првој следећој станици у намери да га сусретне, „да загрли старог пријатеља”, „да се с њим слатко изразговара” (90). Тај његов покушај завршава се неуспехом, те он пешице наставља пут „Малог Париза” – где у листу *Политика*, у рубрици „Помени”, наилази на текст без фотографије: „Тринаестог августа ове године, стоји ту, навршава се шест месеци од смрти Васа Хекмана, и његова мајка Софија, тим поводом, уместо помена, прилаже 3000 динара слепима Београда” (95). Тај текст ће, „боктепита колико пута” Огњен Васић прочитати, у неверици, и са надом да га, кад касније код куће буде поново отворио новине, неће наћи.

Међутим, у самом средишту приче о Васи Хекману, па дакле и приповетке у целини – налази се заправо лик песника Момчила Настасијевића, па се, стога, „Шапат истих разлика” може читати и као имплицитни омаж великом песнику. Јер ће управо Настасијевићев песнички и људски лик не само спојити тако различите судбине какве су Васићева и Хекманова него и ту двојицу људи учврстити у пријатељству (да није Настасијевића, они се, „по свој прилици не би никад зближили”, 83). Њихов сусрет пред студентским рестораном, где је изгладнели Хекман замолио бон од Васића, наставља се њиховим заједничким ручавањем, на Васићев предлог, сваке среде. Радиоастроном, иначе осетљив на сваку муку, из скромности, на пример, људима који га питају шта ради у Паризу одговара како је „има томе годину дана, увртео себи у главу да од зарђалог постоља немачког (трофејног) радара, две-три лампе и калема калајне жице начини справу за бележење васионских зрачења, и, ето, сада је ту, у Паризу” (78). Са изгладнелим и болешљивим сународником Васом Хекманом испочетка се виђа и зато што се „по повратку из Ајачија, осећао усамљенијим него икад дотле” (79). Но, убрзо ће се открити да је Хекманов обожавани песник, од чије се књиге

песама не одваја, био не само, такође обожавани, Васићев професор књижевности него и разредни старешина у Четвртој мушкој гимназији у Београду. Њихови редовни сусрети сада добијају пуни, дубљи смисао:

Довољан је већ и занемарљиво мали утрошак уобразиље да би се замислило како су изгледале и у каквом су расположењу те зиме у Паризу протицале њихове подневне седељке. Зарила их је, нема сумње, радост откривања и препознавања, али се, исто тако, чинило да су постојале све краће и растрзаније; па су две (како је испало) сродне душе на њих све нервозније гледале као на свећу запаљену са оба краја – толико је тесно било и Васиним питањима, и Огњеновим одговорима; и њиховим међусобним упадицама, и Моминим стиховима. (А те стихове су, *bien sûr*, казивали и један и други: не само уживања ради него и због слутње да ће се заједнички можда лакше домоћи алатке кадре да раствори ову или ону шкољку са бисером језичке омаме и скривеног смисла.) Радиоастроном му је причао безмало опсенарски (иако, у тематском и хронолошком погледу, збрда-здола) о свему што га је занимало – а занимало га је апсолутно све што је у вези са Обожаваним Лицем: од тога како су, за Моминих предавања, ђаци остајали у скамијама непомични попут статуа и после звона за одмор, па до тога како је, након рата, туце његових бивших ученика одлучило да се сваког тринаестог у месецу састаје у кафани *Мали Париз* (не из чијег било ћефа, већ у знак поште: јер се баш на *шај* дан у фебруару Тридесет и осме угасио професоров живот). Са поносом у љусци од ораха, ставио је до знања свом сабеседнику да је Момчило Настасијевић представљао чинилац број 1 у обликовању његове личности, и да је уверен да би ствари тако стајале и да је Огњенов отац, учитељ Јеремија, каквим случајем спасао главу у оном бродолому, и дочекао на ногама синовљеву зрелост” (84)

Прича о Васи Хекману, тако, постаје прича о Момчилу Настасијевићу да би се, у једном тренутку, њихови физички портрети и преклопили. Дакле, први пут, посредно, лик Васе Хекмана искрсава пред јунаком у аутобусу, у тренутку када му се од једног путника причини да је то управо његов париски пријатељ:

Не мање изненађен но обрадован, он (на средокраћи између бронзаног Доситеја и здања Државне лутрије) закључује да грбави путник на седишту

испред њега – у памучној кошуљи (заврнутих рукава) са уздужним плавим и белим пругама, у ланеним звонцарама, и са апостолкама на ногама – не може бити нико други до Васа Хекман. (Кога је, у тој истој одећи и обући, срео последњи пут лане у ово доба; такође, неочекивано; на једној трамвајској станици у кругу „двојке“.) Ван сваке сумње! Васина искривљена кичма, његов пилећи врат, његова боемски разбарушена коса. (74)

Пошто ипак открије да је то потпуно непознати човек, радиоастроном се сећа свог првог утиска о Хекману, „да га је одбијао већ самим својим изгледом“:

[...] не толико због грбе колико због подругљивог осмеха што му је откривао две-три шкрботине, али и због црта лица изобличених као у људи који су предуго цецали на мразу, што је деловало малтене смешно... јер је тада у Паризу било михољско лето! Истина, уз мали напор непристрасности, смело би се рећи да у Хекмановој физиономији можда не би било ничег непријатног да се са ње дао уклонити тај грч, и да човек није отварао уста. Лице му је, наиме, било дугуљасто и испошћено, налик на троугао окренут теменом наниже; а имао је густу тамну косу (чије би обресе један Јесењин, по свој прилици, упоредио са бајколико разуђеним пламеном), лепо извајано високо чело, сјактаве очи са допола спуштеним набубрелим капцима, дуг и малчице повијен нос, танке господске усне, и заводљиву јамицу на бради. (76)

На том месту, већ, читаоцу коме је познат било који од портрета Момчила Настасијевића, може постати јасно да се у физичком опису Васа Хекмана крије портрет песника. Но, то ће постати сасвим очигледно тек касније у причи. У студентском ресторану, после питања једне студенткиње, упућеног свима, о томе „од које врсте смрти не би волео да умреш“ – које је ражестило Огњена, али је духовити одговор другог студента („Од смрти од досаде“) опустио атмосферу – Васа Хекман га замоли да „дочара Настасијевићев физички изглед“. Огњен на ту молбу одговара „са задовољством“:

Ако ништа друго, Огњен се докопао какве-такве арматуре за ројеве својих речи, које су (дотад: његово најбоље прибежиште, и његови најстарији савезници) већ претиле да се, у ваздуху насићеном нелагодом, не само одвоје

једна од друге и распадне него и да се отцепе од ствари. Сад му се дала прилика да их на брзину раскужи, хемијски очисти, и око нечег наново скупи. Исправио се, дакле, [...] и стао да описује песника и професора, натенане и са дугим почивкама. Имао је при томе осећање да му нешто упорно смета да измичасти лик како треба реконструише пред својим духовним оком. Само, шта? Можда то што су се у његовој свести без престанка сударали, преклапали и сажимали визуелни подаци са фотоса, и оних којих се сећао из гимназијских дана, кад се Обожавано Лице (заборављајћи на катедру, и укидајућо дистанцу школске неједнакости) обраћало ђацима седећи на некој од најближих клупа. Или је сметња измијуљала из каквог другог, скривенијег гнезда? Ко би то умео да објасни? Срећом, недоумица није трајала. Мада је објашњавање, по правилу, пустоловина у којој сви ми западамо у невољу, Огњен се овог пута искобељао доиста у хипу – захваљујући једној вриштећој очигледности. (А ње је, нема сумње, тек сада постао свестан.). Место што је напрезао памћење да речима исцрта Настасијевићев портрет, могао је просто предложити Хекману да одшета до зидног огледала иза регистар-касе, и да у њему потражи одговор: толико је обожавалац (и физиономијом, и држањем) наликовао свом идолу. Запрепашћен задоцнелим открићем, радиоастроном је, разуме се, осетио потребу да му то и рекне. Задржали су га обзири, по свему судећи, сродни мотивима побожне преваре. Зар је имао срца да му каже како је песник, у време кад га је извео на матуру, стајао веома лоше са зубима, како је био упадљиво погурен, и како се већ и из његовог погледа наслућивало да га је сушица узела под своје? А ово ће вам сигурно чудно зазвучати, рекао је Васи Хекману. Имао је високо чело и јаицу наред браде, баш као и ви. (86–88)

Вредност оваквог приповедног поступка огледа се у вештом коришћењу дескрипције унутар наратије: насупротив традиционалном уверењу да се наратијом покреће радња, узрочно-последичним уланчавањем догађаја, док се дескрипцијом, њеном статичношћу, па макар се тиме и постизао „ефекат стварног”, то уланчавање прекида и успорава – Воја Чолановић сâм опис чини динамичким и на дијегетичком нивоу функционализује га до те мере да он постаје носилац драмског набоја.

Али, омаж песнику не исцрпљује се само, иако датим на необичан начин, његовим портретом: он садржи и друге елементе пажљиво комбиноване у



композицији приповетке. Они су повезани, најпре, са биографским чињеницама које се у причи доследно наводе: Момчило Настасијевић је заиста био професор у Четвртој мушкој гимназији у Београду (где је, поред главног предмета, француског језика, предавао и српски језик и књижевност) – на радост својих ђака, који су о томе оставили и понеко сведочанство, забележено и у литератури о песниковом животу<sup>19</sup>, а умро је, како се и наводи, 18. фебруара 1938, с тим што, у стварности, заправо није тачно утврђен узрок његове преране смрти<sup>20</sup>, у четрдесет четвртој години. Осим тога, оно што је у фиктивном свету приче постављено тако да се индиректно везује за Настасијевића, јесте чињеница да је и песник једно време боравио у Паризу, као стипендиста, и да је тамо „написао и неколико датираних верзија песама које ће ући у *Пет лирских крујова*” (Петковић 1991: 633). Није необично отуда, што је један део предисторије Чолановићевих јунака везан за Париз. Осим тога, и другим пробраним детаљима јунаци приповетке повезани су са елементима биографије Момчила Настасијевића – поред тога што Васа Хекман ликом неодољиво подсећа на свог најдражег песника, он са њим дели и датум смрти; а име Огњенове жене Даринке, у вези је, засигурно, не толико са тим да се и песникова млађа сестра тако звала, колико са чињеницом да она носи име велике Настасијевићеве љубави, Даринке Сретеновић<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Бивши ученик Миливоје Ристић у *Успоменама на Момчила Настасијевића* о свом првом сусрету са професором пише: „Сув, али лак и ведар, са каталогом попео се на катедру. Видели смо сви његову изразиту главу. Лице му је било кошчато, нос велики. Али из лица су зрачиле очи умиљате, топле, носећи и дубину и благод. Читав тај лик био је уоквирен великом, бујном косом. Његов глас је био мало шуштав, није био говорник, речи је доста тешко налазио, често је тражио израз којим је хтео нешто да окарактерише. И често му је рука правила покрет, ишла напред, као да хоће из простора да извуче ту реч што што му је недостајала” (Наведено према: Новица Петковић, „Биографија Момчила Настасијевића”, у *Сабрана дела – Есеји, белешке, мисли*, књ. IV, Дечје новине, Српска књижевна задруга, Београд, 1991, стр. 635)

<sup>20</sup> У биографији коју даје Новица Петковић туберкулоза се не наводи као узрок смрти.

<sup>21</sup> О Даринки Сретеновић, између осталог, Новица Петковић бележи: „Нешто млађа, можда две-три године, она је одрасла у суседству, у породици која се налазила у пословним (ортачким) односима са породицом Настасијевић. Младалачка веза између Момчила и Даринке – о којој има мало поузданих сведочанстава, али се зато може пратити у раним песмама, у раној причи *Свилену љубичастии конац*, па најзад и у *Госћи* из трећег лирског круга и њеним верзијама – одржавана је и у Београду, где су обоје студирали на Филозофском факултету, све до наглог прекида фебруара 1921, када је Момчило, након дипломирања, постављен за привременог предметног наставника у Првој мушкој гимназији у Београду. Даринка се затим удала. Ако та ‘једина љубав, дуга и постојана’, можда и није била ‘такве природе да би могла да изведе Момчила из његовог обичног начина живота’, она је зато ипак била много дубља него што се мисли, и тек треба испитати колико је као биографска подлога значајна за разумевање мотива мртве драге и у поезији и у прози Настасијевићевој“ (Петковић 1991: 633).

У приповеци се наводи и наслов циклуса *Речи у камену*, и стихови из тог лирског круга „нога у замци. Лове, а уловљени”<sup>22</sup> (82) – које два пријатеља наизменично казују, допуњавајући се. На пријатељево чуђење што зна Настасијевићеве стихове, радиоастроном одговара: „Због посла којим се бавим? Али будите сигурни, моје уши не праве готово никакву разлику између шума пристиглих из једне *Коњске лаве* (или било које друге маглине) и Моминих *Речи у камену*. Јесте да не бих могао н е п р е к и д н о живети са усхићењем велике поезије, ваздух је тамо одвећ чист и разређен, но, повремене купке, забога...” (83). И поред специфичности на коју је Момчило Настасијевић уведен у приповедани свет, а сходно томе и његови стихови – овде је приметна и чињеница да В. Чолановић често у својој прози доводи у везу науку и уметност, посебно књижевност, разбијајући тиме стереотип о њиховој „непомирљивости”.

Но, тиме се не исцрпљује до краја цео систем веза успостављен између приче „Шапат истих разлика” и песника Момчила Настасијевића. Поред већ набројаних, спољашњих показатеља, постоји и она унутарња, и најважнија спона – која на специфичан начин кореспондира са поетскопрозним Настасијевићевим светом. Необична појава мртвог пријатеља, мистичност доживљаја главног јунака, загонетно и рациом необјашњиво у човековим представама и доживљајима – понајвише омаж о којем говоримо чини значењски и естетски смисленим и оправданим. Утолико пре што се већи део Чолановићеве прозе мора посматрати и у светлу те чињенице: да ониричко, фантастичко, мистичко (ако хоћемо) или паранормално комплементарно гради његове „(не)могуће светове” – јер све то, несазнатљиво и необјашњиво, како читамо у тој прози, потиче из истог таквог човековог бића, које је сам тај свет. Уз то, треба подсетити и на личне доживљаје те врсте, о којима је писац радо говорио, па и на оно на које смо скренули пажњу

---

<sup>22</sup> IX (Речи у камену)

Корак их  
повазда у лов.

Замку то запиње рука,  
нога у замци.

Лове,  
а уловљени.

С вечери, туго,  
ко коме плен? (Настасијевић 1991: 73)

наводећи његово искуство из аутобуса, које великим делом подсећа на искуство јунака Огњена Васића приказано у приповеци.

Разуме се, природа фантастичког у Чолановићевој прози, па и у приповеци „Шапат истих разлика”, разликује се од оне коју налазимо у Настасијевићевој прози (или, на пример, у Поовој, чију је „Маску црвене смрти” Настасијевић превео). Можда би се та разлика, у најкраћем, дала објаснити чињеницом да су сви „излети” Чолановићевих јунака у несвакидашње, необјашњиво, да не кажемо „паранормално” искуство, управо само то – „излети” после којих се они, у већини случајева, враћају у свет „објашњиве” реалности. То се показује и у овој приповеци. Иако се чини да је њен јунак пловио неким несазнатљивим временски процепима – што је очигледно не само у примеру „виђења” мртвог пријатеља него и у аветињски празном простору кафане на дан одређен за редовно састајање гимназијских другова, чија се чудноватост појачава и јунаковим запажањем о томе да је у њој замењен лустер, што ће конобарица порицати – он се ипак на крају, са новим осећањем (ако не и сазнањем), враћа у своју свакодневицу, у овом случају својој породици, у очекивању рођења детета:

Са тим небеским даром, рачуна радиоастроном, ваљда ће лакше поднети посртање по свету тако безнадежно подељеном између срца лишеног разума, и разума лишеног срца. [...] Њему је, у овом тренутку, кристално јасно да је са питањима заувек готово. Зашто би га, онда, узбуђивало и оно последње (*Имамо ли право на било какву наду?*)... ако ће, са његовим срцем у својим грудима, умети да се осмехне чак и Великом Делитељу? Ономе што свим стварима, без изузетка, даје аеродинамичан облик. (100)

Зрело летње доба, август који кроз спарни ваздух проноси мирис хризантема, бледило и слабост главног јунака увели су га у разумом несазнатљив свет, и помирили га са сазнањем о сопственој смртности. У композицији збирке *Осмех из црне кућије*, дакле, овом се приповетком означава лето.

#### 4.6.1.2.4. „Увек Ваш, Тројански Коњ”

Последња, четврта по реду, приповетка у збирци изазвала је нарочиту пажњу критичара:

Линију између живота и смрти повући ће Чолановић и у четвртој причи („Увек ваш, тројански коњ”): симболично за крај једне епохе прекинуће је поред Берлинског зида „земунском дефектологу” који у потрази за клозетом набасава на патролу, у кафкијанској атмосфери богато осенченој чолановићевским виђењем света. (Љ. Шоп 1993: 43)

Čitalac Čolanovićeвиh pripovedaka u knjizi *Osmeh iz crne kutije* će приметити да се писач, и често и радо, служи неком врстом коментара свог приповедања. Не може се порећи да и ови коментари превашодно треба да успоре ток оне реалистичке равни у причи, мада им је функција знатно сложенја. Завршна прича у Чолановићевој knjizi, прича „Uvek vaš, trojanski konj”, можда више од других прича из ове knjige може послужити за откривање праве улоге приповедачаевих аутокоментара. Причајући о путовању земунског дефектолога Adama Artića (čitalac треба да обрати пажњу на све појединости па и на стилizацију имена и презимена главног јунака) у некадашњу Istočnu Nemačku, Čolanović опис тог путовања подвргава temelјној humorno-ironičној „обradi”. А ту обраду приповедач изводи кроз бројне коментаре онoга што сам казује о необичним догађајима који прате ово, у многим elementима, groteskно путовање. (Mikić 1993: 12)

Завршна приповетка „Увек ваш, тројански коњ”, уз нове књижевне елементе варира један од мотива из романа *Пусиоловина по мери* (1969), а такође и извесне гротескности романа *Телохраниишељ* (1971). У распетости између планетарних опсесија (као што је опасност од нуклеарног рата) и физиолошких потреба, између условљености менталитетом конкретне средине и илузије о могућности слободног избора, протагониста налази повод за узбудљиву, психолошки нијансирану, ефектно поентирану и наглашено симболичну причу. Неконвенционално и маштовито располагање каузалностима и временским димензијама, као и функционална композиција, обезбедили су овом тексту наративни замах и неопходну комуникативност. (Мирковић 1993: 16)

Opsežna pripovetka „Uvek vaš, trojanski konj” vraća nas alter egu Juga Stajića, junaka dve priče iz knjige *Miris promašaja*, sada krštenom Adam Artiћ. Kao i neke druge proze Voje Čolanovića, ova prati glavnog heroja u fiziološkom trenutku za njega neugodnom i na nepoznatom mestu, a pisca podstiče rasap slučaja i nužnosti, fatalizma i iracionalnih nada, nesigurnosti pojedinačne sudbine i tvrdoće istorijskog okvira. Na jednom mestu Čolanović kao da pojašnjava svoju neobičnu koncentrisanost na svaku reč, na proseve leksičke invencije, beležeći: *Zvrčka je, dabome, u oskudici pojmova*. (Pavković 1993: 60)

И при самом бележењу наслова последње приповетке из збирке *Осмех из црне кућије* наилазимо на малу недоумицу – у вези са писањем личне заменице ВАШ, али и синтагме „тројански коњ”. На кога се односи то друго лице множине: на појединца или на групу? Јасно је да се синтагма, изворно, у Хомеровој *Илијади*, не односи на живо биће, и нема статус личног имена – те је и критичари у наведеним приказима, с тих разлога, пишу малим словом. Међутим, начин на који је писац бележи и подразумева – а који се не може открити у њеном наслову, јер је овај у књизи написан верзалом, па ни у Садржају, где су такође све мала слова – открива се тек у једној од фуснота у приповеци:

Цела ова уролошки обојена прича у причи изостала би, разуме се, да је писац подлегао налету малодушности кад је (у паузи рада на згодопису *Увек Ваш, Тројански Коњ*) упалио телевизор, и, са запрепашћењем, утврдио да Питера Селерса, у комедији *Забава*, мучи иста мука као и Адама Артића. Таман посла да се дао. Одбранио се: (1) слегањем раменима – тја, дешавају се шале у животу, а, онда, ту су и архетип, телепатија, холографска парадигма; и (2) жаоком латинске мисли *Нека прѡидну они који су прѡ нас рекли оно што је прѡбало да ми кажемо* (дабоме у папренијој, српској верзији). (133)

Да није свеједно како ћемо поменути наслов писати, постаје јасно тек када довршимо читање приповетке и када се запитамо о томе каква се значењска, метафоричка веза њиме наговештава. Јер та веза увек, дабоме, постоји, ма колико била, на први поглед, тешко одгонетљива. Дакле, тек када наслов напишемо онако како је он дат у фусноти, постаје јасно да се њиме имитује стереотипан завршетак писма, или, ако хоћемо – епистоле. С тим у вези, може се јавити неколико питања, од којих за почетак ваља издвојити два: ако је главни јунак Тројански Коњ, ко је

тај појединац коме се он с поштовањем обраћа; ако синтагму „тројански коњ” сагледавамо у њеном изворном, хомеровском значењу, у каквој су вези лик главног јунака и исприповедани догађаји са освајањем древног Илиона, или Троје, односно – зашто је главни јунак Тројански Коњ.

Но, најпре треба кренути од тога како се његов лик конкретизује у причи. Критичари су с правом приметили да лик Адама Артића, земунског дефектолога, по много чему подсећа на лик Југа Стајића, јунака приповедака „Злодуси свачијег кутка” и „Крава на отоману”, али и романа *Пустоловина по мери*. И он је, као његов близаначки лик, на (званично) пословном и (тајно) браколомном путовању, и он, дакле, код куће, у Београду има жену и двоје деце (ћерку и сина), и хрли љубавници у сусрет (у Травеминде). И он, успут, не одолева еротским авантурама. И време његовог путовања пада у невреме; док се у возу на релацији Варшава – Берлин забављао грлећи (истовремено) две своје сапутнице, Пољакињу и Бугарку, пратилац вагона ће у њихов купе, са вотком донети и вест о „приближавању смака света”: „Вест да је Џон Кенеди управо завео поморску блокаду Кубе; брз на окидачу, Председник свечано обећава да ће ризиковати и нуклеарни рат већ данас, 23. октобра, уколико би совјетски трговачки бродови, натоварени војном опремом, покушали да пробију обруч око карипског острва” (107). Дакле, на основу тога читаоцу може бити јасно да се време радње поклапа са најкритичнијом тачком у првој години Кубанске кризе, 1959, што је и један од догађаја који омеђују време радње у роману *Пустоловина по мери*.

Читалац који је са тим чињеницама упознат може се запитати о томе да ли уопште постоје елементи карактеризације који тај лик одвајају од осталих, а потом и о томе зашто писац поново уводи једног *донжуанског* јунака, са каквом сврхом. Који, узгред, у свом несесеру вуче „Кјеркегорово *Или – или*, на пољском; започео је да га чита – радознало, мада не без тешкоћа – прексиноћ у Варшави” (104). Осим имена и професије, разуме се, овај Чолановићев јунак има и другачије порекло, о ком се сазнаје из фусноте: „[...] Адамов отац, бивши конзул Краљевине Југославије у Шведској и Швајцарској, дочекао је крај рата на ногама и у добром здрављу; само што су га, три дана по ослобођењу Београда, војне власти ухапсиле и великодушно препустиле совјетској обавештајној служби; после тога му се губи сваки траг” (110). Особина која га, међутим, кључно одређује, и која ће

несумњиво утицати на његов трагички крај, у приповеци је тек посредно наговештена:

Реч је о емоционалном ужасу што га је био обузео кад се, као женевски школарац, појавио сефте у скупом, монденском мантилу од камиље длаке пред скромно одевеним друговима – махом, синовима електричара, месара, паркетара (јер је конзул, његов отац, тада становао у нешто мање отменом крају „протестантског Рима“); голобради Адам је мислио да ће пропасти у земљу од стида и срамоте, и та бура од ружних чувстава поистоветила га је (додуше, накратко) са оним брадатим аристократом у Јасној Пољани што се целог живота безуспешно носио са таквим истим осећањима, неспособан да пристане на свој повлашћени положај; а како да се избави из тог пакла у маломе, поучио га је ваљда сам нагон за општим поравњањем, јер је отада увек ишао раскопчаног мантила, са рукама састављеним на леђима испод пешева, па се, сем рукава и ревера, од те скандалозне одеће, с предње стране готово ништа није видело. (115)

Приповетка „Увек Ваш, Тројански Коњ” једини је *донжуански* приповедни текст Воје Чолановића који се завршава смрћу главног јунака. Компонована је брижљиво, из неколико вешто уклопљених целина: буђење из сна, излазак из воза и стајање у реду на царини у Источном Берлину; док траје непријатно задржавање – аналептичко понирање у неколико рукаваца: асоцијативно, у односу на сопствено порекло, на жену и децу у Београду и на љубавницу у Травеминдеу, и реконструктивно, у односу на догађаје у возу са Пољакињом и Бугарком; пролазак кроз царински преглед и кајање што није – кад је већ у станичном кафићу попио један (или можда два) еспреса – тамо отишао и у WC, с обзиром на то да је избегао онај у возу, „скандалозно” запрљан; присећање на само три „лика” у том кафићу – бармена са лицем, после бријања, излепљеним комадићима тоалет папира, „белу мачке китњастог репа” и живописног момка, по свему судећи саксофонисту, „истетовираних мишица (али, авај, без пигмента на носу и јагодицама)”, „у мајици са сликом егзотичног острва и натписом БОГ ПУШИ ХАВАНУ”, који се „наглас поверава бармену: како је коначно изгубио живце, и како се неће скањерати да, са саксофоном или без њега, пребегне у Западни Берлин” (113); узалудно тумарање по источноберлинским „безљудним” улицама у потрази за тоалетом, нарастање анксиозне зебње у аветињској ноћној атмосфери,

олакшавање пред закатанченим решеткама улаза у метро, узмицање пред двојицом полицајаца и њиховим вучјаком који га прате у стопу, заустављање пред самим Зидом и кидисање пса који се целом чељусти зарива у његову вилицу, обливши га крвљу, тако да он „пада ничице на под; док из коферчета, које се расклапа у лету кроз ваздух, бестидно излећу његове личне ствари” (146); тупи тресак његовог тела у кафићу и сцена у којој „Адам Артић сад лежи на плећима наред кафића у нераскопчаном мантилу, чији смакнути пеш открива ногавицу (малтене читавом дужином) натопљену мокраћом”:

Са његовог профила, истина, не штрче брежњевљевске обрве, али га, из зјапећих уста, још више но пре, руже истурени горњи зуби. Један очни капак му је допола спуштен. Ако би трагови помирениости у том подсмешљиво укоченом погледу требало да упуте на оно што страдалник није стигао да каже, Адамово неизушћено објашњење могло би можда гласити *Да, одричем се нечећа шћо је без сумње, више нећо достојно наше љубави, привржености и дивљења, а чећа се, ућркос шћоме морам одрећи*. Је ли мртав, пита одонуд расањени бармен. Немам појма, одвраћа млади човек истетовираних мишица; чучећи, он управо разгледа расечену (крварећу) брид Адамове доње вилице. Но, ако и јесте, додаје, ово га засигурно није убило. (146-147)

На том месту у приповеци читаоцу склоном рационалистичким објашњењима може постати јасно, на пример: да је тридесетдеветогодишњи земунски дефектолог Адам Артић, са обрвама из којих су почеле да штрче, јаке и оштре длаке, израсле „као далеки наговештај предстојеће битке са старењем” (122–123) – после непроспаване ноћи, испијања „праве пољске вотке”, и јаког еротског узбуђења – једноставно умро у станичном кафићу у који је свратио да се, помоћу кафе, мало расани пре но што настави пут. А да је цео догађај са полицијом и Зидом само његов параноидни, кошмарни сан („док кажеш Кафка”).

Читаоцу друге врсте – који би, у светлу првих реченица приповетке, у којима стоји да се јунак трза „из смешно лаког сна, у којем је себе видео како, склупчан у зарђалој кади, спава на кромпиришту под ведрим (ваљда, балтичким) небом”, те да се, видевши да је на сату четири – пита зашто баш четири, размишљања би потекла у простор ониричког, нуминозног, мистичког:



Ко да ме убеди да је посреди случај, препире се са собом Адам Артић. Испало би, значи, да је случај произвео и четири стране света, зар не, четири годишња доба, четири еванђелиста. И, не заборавимо: четири јахача! (103)

Дакле, поново се у Чолановићевој прози јавља нуминозност бројева – и она је овога пута у вези и са композицијом збирке: четири приповетке, четири годишња доба, и четири стране света: Југ – означава порекло јунака, Исток са којег путује на Север – путању његовог кретања, а сукобљеност Истока и Запада – Дамоклов мач који претећи стоји над судбином човечанства, па и над његовом; с тим у вези је и претња Армагедоном, са четири јахача Апокалипсе.

Ван свих рационалистичких и објективистичких размишљања, назначеном се симболиком отвара читав метафизички простор у који је смештено промишљање смисла човековог бивствовања и његове судбине. Не носи због тога и овај Чолановићев јунак чувено Кјеркегорово дело о стадијумима на животном путу. Сам наслов, „Или – или”, од егзистенцијалног је значаја и за младића који треба да одлучи о томе да ли ће покушати да пређе с друге стране Зид, или да вечно остане ту где јесте.

Сам Зид, и још више јунаков параноидни доживљај „те највидљивије државне границе” у сомнабулној опседнутости жељом да га прескочи – а онда и бергмановски фантазмагоричких призора „безљудних” градских простора, са нацистима сличним источнонемачким полицајцима који се, својом униформом, па чак ни ликом не разликују ни од Кафкиних батинаша у *Процесу* – у подтексту сугеришу да ништа још није завршено, да процес још увек траје: зато се у приповеци, између осталог, за животну стварност њеног протагонисте везују и Други светски рат, и Пољска, и у њој највећи логор за масовно уништење људи, и Источни и Западни блок, и Хладни рат.

На посебан начин, интертекстуално, у том „згодопису”, и ван „уролошке приче у причи” о тридесетдеветогодишњем земунском дефектологу Адаму Артићу – повезани су и Кјеркегорови стадијуми на животном путу: естетски, етички и религиозни. Тако би јунаково предавање еротским уживањима са Пољакињом и Бугарком у возу припадало естетском (*донжуанском*) стадијуму; етички ниво, који свој корен има у његовом „нагону за општим поравњањем” огледао би се у категоричком императиву да он буде нека врста Тројанског Коња

источнонемачком музичару, када уместо њега одлучује да пређе с оне стране Зиде; а религиозни, који по Кјеркегору није ни обавезно достићи – именован је у иронијском кључу, у последњој реченици приповетке: „Било како било, Бог и даље пуши хавану” (148).

А шта би значило то име – Адам Артић, на чију је симболику скретао пажњу понеки критичар (пре свих, Р. Микић)? Можда: Адам – као првостворени човек, модел свих осталих који ће за њим долазити; Артић – ништа нам извесније не изгледа као „делце”. Дакле, човек као Божја креација, делце – на кога он, ипак, гледа равнодушно, као да читамо у приповеци „Увек Ваш, Тројански Коњ”, чији би наслов – можда – могао сасвим природно да стоји и на крају књиге *Отворено писмо Боју Робера Ескарпија* (Ескарпи 1968). У том смислу, и писање личне заменице *Ви* у наслову „Увек Ваш, Тројански Коњ”, умногоме постаје јасније.

\*

У вези са већ утврђеном правилношћу у компоновању и тематско-мотивском повезивању приповедака у збирку, и при анализи приповедачке књиге *Осмех из црне кућице* намеће се потреба за испитивањем спона те врсте. Оно што читалац најпре може уочити јесте да су приповетке груписане по сродности главног мотива – у овом случају: смрти. Међутим, ако се приповетке пажљивије осмотре, приметитиће се и то да се радња сваке од њих одиграва у различито годишње доба, и то овим редом: зима, пролеће, лето, јесен. И не само то: свако од тих годишњих доба означава и одређено животно доба јунака, већ по својој устаљеној симболичкој функцији – зима старост, пролеће младост, лето зрело доба, а јесен постепени прелазак из зрелости у старост. Што значи да је јунак прве приповетке старац, друге младић, треће човек у зрелим годинама, а четврте онај који је већ свестан „предстојеће битке са старењем” (123). Осим тога, у свакој од приповедака, судбина главног јунака тесно је повезана са судбином другог, њему веома блиског човека, на кога је упућен породичним везама, или на неки други начин. Тако се биће тог другог и његове животне околности, иако он сам није својим деловањем присутан у свету приче, рефлектују на егзистенцијалну позицију протагонисте: у првој је то веза која постоји између унука наркомана и његовог деда-стрица; у другој – партизанског ваздушног стрелца и његовог оца,

који се налази у партизанском Војном суду, у трећој – протагонисте и његовог пријатеља са студија у Паризу, које спаја личност песника Момчила Настасијевића; у четвртој – између музичара из Источне Немачке, који сања о преласку с оне стране Берлинског зида и протагонисте који запада у предсмртни параноидни кошмар о таквом подухвату. Доминантно присутни у мизансцену, ти мушки ликови, у узалудној борби са танатосом, иза себе остављају снажне и упечатљиве, еротичне ликове жена. Иако говоре и о другим тешким временима од Другог светског рата до деведесетих година 20. века, неке од њих експлицитно или имплицитно упућују на ратну, хиперинфлаторну 1993. годину – дакле на годину којом су датиране, и у којој је збирка објављена. Све приповетке повезује и исти приповедачки поступак – доследно инсистирање на екстрадијегетичком, хетеродијегетичком наратору и примени двоструке фокализације: премештању фокуса са спољашње перспективе наратора на унутарњу перспективу јунака, испољену посредством слободног неуправног говора.

Међутим, оно што је у дотадашњем стваралачком опусу Воје Чолановића углавном обележавало његове романе (*Пустоловину по мери*, делом *Телохранишља*, а поготову *Зебњу на расклањање*) – сада се јавља и као главно обележје приповедачког текста: аутореференцијалност, и то са свим богатством могућности које она у једном постмодернистичком делу може да пружи. Аутореференцијалност – која пре свега означава појаву усмерености текста на себе, тематизовање обележја којима текст упућује на сопствену артифицијелност, испитивање односа и граница између стварности и фикције, пропитивање приповедних конвенција – запажена у историји књижевности још у роману Сервантеса, Дидроа, Стерна, Текерија или Филдинга, сматра се једном од кључних одлика постмодернистичке прозе. У Чолановићевим приповеткама из збирке *Осмех из црне кућије* аутореференцијални коментари јављају се као део структуре самих текстова, али често и у фуснотама (радикалном облику коришћења тзв. некњижевног, научног дискурса) чинећи тако, у квазинаучном стилу, облик својеврсне дигресије, односно ретардације. Функција тих коментара дубоко је повезана са крајњим идејно-семантичким исходом исприповеданих прича, према чијој се дијегези односе иронијски, односно пародијски: попут, дакле, скидања маски у парабази, односно посредством „огољавања поступка”,

деконструише се оно што је миметичко у фикцији, иронизује се приказана „стварност” у свету фикције, и тиме упућује на сам приповедачки поступак. Учинак који се тиме постиже, и у приповеткама из збирке *Осмех из црне кућије*, пре свега је естетске природе: аутореференцијалном иронизацијом деконструише се миметички наратив, и постиже његова детривијализација и депатетизација. Будући истовремено и референцијалан и аутореференцијалан, такав постмодернистички текст захваљујући иронизацији постиже слојевитост те захтева пажљивије усредсређивање читаоца, уколико овај жели да допре до дубљих значења. Као и у претходно анализираној прози, све приповетке из збирке одликују се, мањом или већом мером, биографске и поетичке аутореференцијалности, и то у експлицитном или имплицитном виду.

С тим је у вези и изразито присуство интертекстуалних повезивања, као и цитатности – на шта је већ указано у анализи претходних прозних дела Воје Чолановића. Међутим, од свих облика цитатности, односно могућих врста цитата – интерлитерарни (књижевни) цитати, аутоцитати, метацитати, интермедијални цитати и изванестетски цитати (Огаић Тolić: 1990) – може се закључити да се у анализираним приповеткама срећу све те врсте, у мањој или већој мери, али и да посебну вредност имају аутоцитати – прототекстови, односно сопствени текстови писца, у којима он заправо „преписује самог себе”, који су, дакле, аутореференцијални. Та појава, уочена и у претходној Чолановићевој прози, превасходно као варијација и преплитање мотива, али и као преношење текста или његових делова, са минималним интервенцијама и одступањима, нарочито је упадљива у приповеткама „Природан одговор”, „Шапат истих разлика” и „Увек Ваш, Тројански Коњ”.

Повезивање тривијалног и „озбиљног” („ниског” и „високог”, у традиционалном смислу), комичког и трагичког (неретко са исходиштем у пародији и гротесци), као и инсистирање на иронијском и пародијском одмаку од патетизације трагичке спреге ерос – танатос, познато из раније Чолановићеве прозе, чини темељну поетичку одлику збирке приповедака *Осмех из црне кућије*, која ће се на специфичан начин преносити и учвршћивати и каснијим делима.

У интервјуу после примања Адрићеве награде који је под насловом „Стрепња од освртања”<sup>23</sup> објављен у *Полиџици*, на питање новинарке о томе шта тренутно ради, писац је одговорио:

Почетак године је време не може бити подесније за почињање било чега, па, засигурно, и рада на новој књизи. Од пре пет-шест недеља, „очијукам” са првим страницама прозе за коју (већ годинама) имам само наслов (а тек одскора) и сценографију; ништа друго. Све што у овом тренутку знам о роману у настајању јесте а) да ће се у средишту његове пажње наћи непомични тренутак који, при сусрету мита и утопије, измиче погубној узастопности; и (б) да ће машинопис изнети ни мање ни више него 127 страна. Елем, нешто поприлично танко, на радост нескрашљивом читаоцу, а и александријском песнику Калимаху, залуђеном уверењем да је дебела књига велико зло.

Вредност наведеног исказа Воје Чолановића пре свега је у томе што је он аутопоетички („да ће се у средишту његове пажње наћи непомични тренутак који, при сусрету мита и утопије, измиче погубној узастопности”), и што је њиме најављен не само роман *Цейна коб* (1996) него и, од тренутка када то писац саопштава, временски много удаљенији – роман *Ода мањем злу* (2011).

---

<sup>23</sup> У: Рада Саратлић, „Стрепња од освртања”, *Полиџика*, 5. март, 1994. бр. 28873

#### 4.6.2. ЦЕПНА КОБ (1996)<sup>24</sup>

##### 4.6.2.1. Критичка рецепција: *радикални експерименти*

Најнеобичнији и, за већи део критике, најенигматичнији роман Воје Чолановића – *Цейна коб* – имплицитно је најављиван и насловом и идејном потком годинама раније, било у претходним прозним текстовима, било у интервјуима, како је показано. Прате га махом повољне оцене и прикази.

Приказ романа, под насловом „Свет за леђима или поетика ‘брбљања’”, Тихомира Брајовића, у сталној рубрици недељника *Нин*, по (за те прилике успостављеној) устаљеној матрици, започиње (графички) издвојеном „оценом”: „Радикално поетичке, концептуалне вредности овог савременог *романа без романа* ипак заостају за текстуалним вредностима *Зебње на расклањање* и најбољих Чолановићевих приповедака.” Постављајући „[П]итање за љубитеље литерарних бизарности и куриозитета: која је најтежа замислива позиција у коју би се могли смјестити приповједач романа и његов повлашћени свијет?” – критичар наводи како „могући одговор” исписује нова књига Воје Чолановића: „Свијет приповиједања ограничен и сужен на ‘утробни универзум’, ето минималистичког изазова достојног стерновског узора.”

Критичар наводи како се писац „позивајући се начелно на пушкиновски слоган да роман захтијева брбљање”, „потрудио [се] да докаже да *роман без романа* није само интригантна замисао: мањак приче зарад вишка приповиједања, одсуство фабуле зарад ослобођене језичке енергије – то је поетичка формула *Цейне коби*”. Т. Брајовић то своје запажање даље образлаже:

---

<sup>24</sup> После извесних неуспелих покушаја да књига изађе у издању неког од, тада још постојећих, државних издавача, роман *Цейна коб* објављује мањи приватни издавач ИК „Драганић”, под уредништвом Јована Зивлака, као осма књига библиотеке „Плави круг”, у цепном издању, на 242 стране, без белешке о писцу, и у тиражу од 2200 примерака. И овај роман Воје Чолановића наћи ће се у најужем избору за Нинову награду. У најужем избору за Нинову награду нашли су се романи *Мамац* Давида Албахарија, *Последњи заноси МСС* Милице Мићић Димовске, *Световно шројство* Мирослава Јосића Вишњића, *Каштел Берингер* Бошка Крстића и *Цейна коб* Воје Чолановића. За роман године проглашен је *Мамац* Давида Албахарија. О роману ће своју оцену први изрећи Тихомир Брајовић, тада стални критичар тог недељника и један од чланова жирија који је награду додељивао.

Стерновска „доктрина” о дигресијама као души читања при крају двадесетог вијека ускрсава, ето, као душевни синдром писања, метастазирајући истом прогресијом и у тексту и у метатексту, „причи” и фусноти – двијема мимикријским равнима које би у Чолановићевој романескној провокацији могле да замијене мјеста а да не наруше логику читања.

Поетика „брбљања” на којој почива *Цейна коб* далеко је, ипак, од шендијевске доброћудности што тјера на смијех. Умјесто античке ведрине, Чолановићев наративни дискурс призива другачије расположење – Робеспјер и Сиоран су, нимало случајно, најприсутнији репери који оцртавају сутонски хоризонт овог приповиједања на граници приповиједања. Негдје између ентузијазма и сарказма, између *Наирџа историје најреџика људској духа и Крајкој ирегледа распадања* смјестила се историја у распадању, историја које – као ни много чега другог – на први поглед нема у овом ауторестриктивном штиву. Само на први поглед, заклоњен лијеношћу (читај: навиком) фабулирања. Још јеткије него *Зебња на расклањање*, чија се „приватна историја” затвара „Аветима Света Без Вредности”, *Цейна коб* склапа се општом историјом на чијем се репу закономјерно јављају Сабласти Вредности без Света. Иза поетике „брбљања”, испод језички разобрученог казивања у којем се – чолановићевски распознатљиво – мијешају вербални лудизам и логика, квазинаучни жаргон и рокенрол терминологија, помаља се, наиме, у клоновске рите обучени морализам. Постмодернистички разиграна и жанровски готово обезличена, *Цейна коб* је ипак инспирисана високо модернистичким налогом: лакрдијашећи и пародирајући, непрестано стављајући клипове у точкове приче, исприповиједати, ипак, једну од *великих нарација*, евоцирати још једном хуманистички мит о дехуманизацији и деградацији као усуду људске историје. (Брајовић 1996: 32)

На крају Т. Брајовић разматра и могућности рецепције Чолановићевог романа, полазећи из два претпостављена читалачка угла. Првог, који припада „љубитељу какве-такве романескне приче”, где ће читалац окренути леђа таквом штиву (слично наратору у роману, који окреће леђа свету) – „налазећи у Чолановићевом роману више фигуративну конструкцију него умјетност нарације, више монотонију поетичког ‘брбљања’ него машту и узбудљивост”. Међутим, посматрано из другог угла, истиче Т. Брајовић, читалац који је „љубитељ литерарних куриозитета”, „можда ће пак у *Цейној коби* наћи доказ да Тигрови Трећег доба нису неминовно тигрови од папира, већ су у књижевности понекад

кадри да буду поетички радикалнији и смјелији од млађих сапатника по перу”. Приказ се завршава критичаревим одавањем поштовања „радикалности и смјелости”, и вредносном оценом која је издвојена на његовом почетку.

Чедомир Мирковић у тексту „Над приповедањем”, објављеном у *Полиџици*, на почетку скреће пажњу како је понекад „заиста неопходно да нове књиге уклапамо у целовите ауторске опусе како бисмо потпуније сагледали намере, домете, моделе и побуде”, те да ће „у случају Воје Чолановића” „чак [...] и убедљивост читалачког доживљаја, па можда и само почетно пристајање на густу текстуалност која се опире инерцији овлашног сазнавања фабуле, умногоме да зависе од поверења у пишчево право на истраживање и на креативне необичности”. И Ч. Мирковић полази од претпостављених читалачких реакција на садржај Чолановићевог романа:

Могу да збуне уводне странице наглашено дискурзивних „разматрања” – која ће се дозирати и подгревати, све до краја књиге – о разлозима због којих је за главну личност изабрано нерођенче, које у мајчиној утроби доживљава ехо спољашњег света али и дубоке, аутентичне егзистенцијалне неизвесности. Читалац снабдевен поверењем у саопштавање свевидећег приповедача, који мноштвом fine ироније и интелектуализованог хумора призива различита тематска подручја од глобалних питања из домена људског знања па до дилеме да ли фетус у мајчиној утроби сања и какви су му снови, биће, у завршним поглављима, награђен књижевно суптилним призивањима реалистичких оквира, укључујући и призоре грађанског рата у Босни. (Мирковић 1996: 28)

Бавећи се даље рецепцијом, Ч. Мирковић констатује да су „спутане” оне рецепције „које не посежу за поређењима и за идентификовањем континуитета”. С тим у вези, критичар скреће пажњу на претходна прозна остварења Воје Чолановића, налазећи у њима „поетичке и наративне конзистентности”, те напомиње како се „читалачки и критичарски контакти са појединим његовим књигама битно [се] обогаћују ако се призову сродности и континуитети с претходним делима”. Надаље констатује како је „[Т]ематско улажење романа *Цейна коб* у подручја невидљивог, изванчулног и парапсихолошког особеност која је могла да се уочи још у првој Чолановићевој књизи, у приповедачкој збирци *Осеглаши међаву*, 1958,” те да је „у различитим [је] видовима та особеност



присутна у већини осталих књига”. Сводећи „необичности” Чолановићеве прозе, Ч. Мирковић ће издвојити „метафизику живота и смрти” у приповедачким збиркама *Мирис њромашаја* и *Осмех из црне кућије*, али и „искошени, нестереотипни поглед на свет” већ од првог Чолановићевог романа, *Друџа њоловина неба*, као и нарушавање књижевних конвенција, које „налазимо и у роману *Пустоловина њо мери*, из 1969, који, централним својим слојем, сугерише идеју о ограничениости егзистенцијалних избора, слично ономе што – у новој интерпретацији – имамо у књизи *Џејна коб*”.

На посебан начин критичар разматра и приповедне поступке, насловљујући тај део свог приказа са „Књижевни занат”:

Један вид стварања комичних, црнотуморних и иронично осенчених ситуација поступком преплитања продуховљеног и тривијалног – оно, дакле, што је битно обележје приповедачке намере у новом роману – имали смо и у роману-триптиху *Телохранишељ*, 1971, у којем аутор убедљиво и сугестивно ставља на искушења своје јунаке нудећи им скалу ситуација и расположења, од хуморно-фантазмагоричних па до трауматских. Па и роман *Леви глан, десни глан*, 1981, с тематиком мутних психичких међузависности логораша и мучитеља, продире у скривене кутове индивидуалних и колективних фрустрираности, такође у слутњу о судбинском смислу фатализма.

Најпознатији Чолановићев роман, *Зебња на расклањање*, 1987 – да, шалоозбиљно, доведемо у везу наслове, иначе симболичне, новог и претходног романа питањем: ако зебња може да буде *на расклањање*, зашто онда и коб не би могла да буде *џејна!* – кроз слој реалистичког и ишчашеног, кроз пројектовање озбиљних тема у домен шеретског и благо сатиричног, води необичног литерарног јунака ивицом која дели грубу стварност од патетичне извитоперености. Посебан наративни тон, произведен комбинацијом сцијентизма и градског аргоа с примесама типично наших доскочица, дао је *Зебњи на расклањање* јединствену температуру озарујуће хуморности. (Мирковић 1996: 28)

Међутим, поредећи нови Чолановићев роман са претходним, Ч. Мирковић, ипак, закључује: „Тежња за таквом врстом озарења назире се и у роману *Џејна коб*, а кад то кажемо, обавезни смо да, без увијања, додамо да се она, та тежња, у

најновијем књижевном пројекту није довољно посрећила”. Иако, изнова, утврђује како је Воја Чолановић „један од најбољих познавалаца прозног заната у нашој савременој књижевности”, критичар ипак, са становишта читалачке рецепције која захтева „причу”, на крају закључује:

Сигурно владање развијеним прозним облицима види се и у начину како се из исцрпних „дијалога” с читаоцем местимично излази у скицирање стварносних призора и у „дешифровање” метафорички обојених, и не увек довољно прозирних призора. Читалац, међутим, у приличној мери остаје ускраћен за целовитији – тачније, за благовремени! – замах фабуле, за магију одмотавања спиралног механизма приче. Паралелизовање основног садржаја с дугим наративним и наративно-поетичким фуснотама, увођење елемената телевизијске драматургије, уз то и језичка свежина бројних духовитих досетки, само делимично ублажавају прекоћ описивања и „расправе” (најаве збивања) над саопштавањем и над причом (тим најједноставнијим проналаском, али и најненадокнадивијим својством књижевности). Добри и остварени писци имају право на експерименте (изгледа да су искушења постмодернизма распрострањенија него што се обично мисли!), макар они, експерименти, били понекад превише ризични, и само половично успешни. (Мирковић 1996: 28)

На почетку приказа „*Retorika nazovigviriosa*”, објављеног у часопису *Реч*, Добривоје Станојевић утврђује да роман *Цейна коб* „navodi kritičara na iskušenje da govori o ‘tajnama’ koje pisac nije sakrивao, a da ćuti o skrivenom”, те да се тако „nameću ‘vrednosti’ за које би autor tvrdio da nisu njegove, ili se zanemaruju one које су namerno isticane”. Подсећајући на Пекићев став да у тумачењима увек треба бити опрезан и уздржљив, критичар констатује како у Чолановићевом роману има „toliko skrivenih značenja, intertekstualnih veza i ‘zamki’ da је teško zamisliti nekoga ko ne bi pogrešio ispolji li najmanju neopreznost pri čitanju”. „Vrednost ovoga dela ne sastoji se, ipak, samo u tome”, напомиње Д. Станојевић и то даље образлаже:

U duhu svoje, poslednjim romanom (*Zebnja na rasklapanje*) за који је добио NIN-ovu nagradu, potvrđene poetike, Čolanović „oponaša” оно што нико није до сада oponašao i што је teško predstaviti (*Setite se samo onog narodnog da niko nikoga ničemu nikada ništa nije naučio*, reći će se u napomeni gde је nagon за negacijom

posebno izražen). Tako se priča o našem vremenu pripoveda i iz ugla glavne junakinje MaZboSe, koja je još nerođeno dete. Problematizovanje stvarnosti sa te tačke gledišta u početku podseća na neposrednost *Limenog doboša* Gintera Grasa [...]. Kasnije se ta neposrednost, koja se čini trenutnom, produžava do samog kraja, nagoveštavajući nesvakidašnje ironijske obrte. Ironija je, istina, prisutna i u oksimoronom načetom imenu glavne junakinje (Malo Zborano Savršenstvo): „savršenstvo” može biti „malo” i „zborano” jedino u metafori.

Ovakav pripovedački postupak dovodi do problematizacije značenja vezanih za tradicionalnog junaka. Može li lik koji samo podseća na lik i junak koji samo upućuje na junaka biti išta više od protivurečnosti simbola? Ali ovaj pripovedač, kako sam napominje, „zazire od simbola”. Tako je znalački predupređena jedna od mnogih primedbi. Najmanje se može reći da je to urađeno uzgred.

Kako, ipak, „načeti” preovlađujući kôd *Džepne kôbi*? Poznato je da književno delo u čitačevoj svesti stvara niz asocijacija koje, ipak, vuku tumačenje na određenu stranu. Ovde se, međutim, proizvoljne misli čitaoca ironizuju i postaju same predmet pripovedanja. Paradoksalno u romanu jeste to što se tema o jednom od junaka (Nerođenče, Žgепče, fetus) opire smislu i zasniva se na mitskoj zamisli o priči/životu/hibrisu. Pripovedanje, otuda, postaje svojevrсно uskrснуće govora. Zato se pripoveda o inteligibilnom mnogo više nego o doživljenome. Pripovedački postupak priziva refleksija koja samo podrazumeva asocijaciju. „Uvalivši sebe u nemoguće”, pripovedač čitaoca uvodi u svet posebnih novina. Brojne primedbe o smislu pripovedanja i vlastitom položaju prividno tehnicizuju smisao romana, kao da je on strogo određen. Neodređenost značenja ne podrazumeva međutim, i neodređenost pripovedanja. (Stanojević 1997: 119)

Критичар посебну пажњу посвећује и „ironičnoj podnaslovnoj naznaci romana”, koja „uspostavlja svojstvenu poetiku i retoriku ‘zavirivanja’ (*nazovigvirionica od romana*, reći će se u napomeni), aktuelizuje vizuelni svet romana”. Tako, налази да је „vizuelno” „posebno izražajno zato što je poduprto širokom akustičkom shemom, muzičkim asocijacijama, bogatim onomatopejama (*paDAM-paDAM, maDAP-maDAP, Kr-kr-krrr...*), alonžmanima – produženim trajanjem slogova – (*pro-knji-že-noooooo, ne is-trrr-čaaa-vaaaj, apsoLUTNI proooooogreeees...*), neologizmima (*ljubičanstveno, ishmovano, amotamovati, simboložporan, nazoviumovanja, džunglolik, plamenolik, nenazovljiv, stresirati se, sporoškljocajući, jebivetrišemo*). Истичући како су визуелни

ефекти „promišljeno građeni”, Д. Станојевић скреће пажњу и на разлоге таквог приповедачког опредељења:

To proističe iz uverenja da je jezik (*PAŽNJA!!! Strogo ekonomisati rečima!*, kaže se u jednoj od mnogih napomena), u odnosu na sliku, nerazvijen sistem, da reč ne može iscrpsti svu dubinu vizuelnoga. Uvek kada se dođe do granice razumevanja značenja, nude se u *Džepnoj kobi* raznoliki vizuelni elementi i celine (osim same knjige i teksta koji su očekivana vizuelizacija) kojima se potpunije određuje smisao ili se zanimljivije popunjavaju „mesta neodređenosti”.

U romanu su posebno pažljivo uobličene na mahove vrlo opsežne napomene koje, bliže objašnjavajući misao, predstavljaju udaljavanje od ključne teme. Ponekad su to samostalni tematski odeljci koji natkriljuju osnovni tekst. Time se unosi svrhovita zabuna o onome što je bitno za ukupni smisao. Neke od napomena se precrtavaju i time upravo izazivaju da budu primećene. Najzad fusnota rađa delotvorne beline u drugom delu romana kada se izostavlja osnovni tekst i ustupa mesto „sporednom”. Takvo metaforičko „minus-prisustvo” govora nagoveštava delotvornu retoriku ćutanja kojom se ostavlja mesta za samorefleksiju čitaoca. Ali slede i druga iznenađenja.

Slika ispljuvka data preko teksta, simbolički crtež šake i druge vizuelizacije, zajedno sa čestim velikim slovima, onomatopejama, alonžmanima, aluzijama na stripove (*Mljac, mljac. Daleko od toga da oponašam Taličnog Toma. Onog što povlači obarač brže od svoje senke.*), dramskim dijalozima sa krupno ispisanim imenima učesnika u razgovoru, kurzivima, izrazima na sedam jezika sa posebnom grafijom (latinski, italijanski, engleski, ruski, nemački, poljski, francuski...), brojkama... nagoveštavaju granicu značenja koju valja prekoračiti da bi se došlo do nove ontologije romana. Bogati li se, uistinu, stilistika romana ovim grafostilskim postupcima? Gde počinje, a gde završava „pravo” značenje? Koliko je lik Vagnera Geteov, koliko Ničeov, kojim delom Čolanovićev? Šta se nalazi iza neodgonetnute ironije? To su samo neke od nametnutih nedoumica. Da li je rešenje moguće i nužno jednoznačno?

Grafostilskim postupcima se, nesumnjivo, potpunije objašnjava sloj jezika u romanu. Ali smisao nije samo u tome. Nenarativne slike jesu potpora naraciji i posebna legenda pripovedačke mape. One su „etikete” koje odmaraju čitaoca, ali ga i varaju obećavajući mu odmor, a u stvari gradeći složenije značenje. Grafičke oznake umetnute u pripovedanje kao da narušavaju prirodnost „priče”. Ili bolje, postavljaju pitanje: Je li roman uopšte nešto prirodno? Tradicionalni romaneskni kôd nije dovoljan da se odgonetne smisao ovoga dela ispisanog u zagradama. Paralelna samoj sebi, *Džepna kob*

jeste knjiga razigranih asocijacija umornih od sećanja, roman, kako se izrekom kaže, *zbunjenog pripovedača mekoobraznih rečenica*. (Stanojević 1997: 119– 120)

Наводећи напомену из романа *Razaznajete li polno neodređeni glas vašeg pripovedača?*, Д. Станојевић истиче како би се она могла „у бескрај разлагати” те да се „на крају [se] стиже до симболке Lucifera i Geteovog Vagnera, često pominjanih u *Kobi*, do demonizma modernog pripovedanja”. „Ponudena imena”, упућује критичар, „(uz interliterarne veze sa Biblijom, Homerom, Sokratom, Aristotelom, Šekspirom, Vitgenštajnom, Lajbnicom, Rusoom, Huserlom, Hajdegerom, Balzakom, Prustom, Kafkom, Singerom, Dostojevskim, Apdajkom, Joneskom...) svojom zvučnošću stvaraju dodatno, reklamno (ponekad postmodernistički samoreklamersko) značenje konteksta”. „Ako za trenutak zanemarimo sižejnu stranu romana, a zadržimo grafostilske elemente”, примећује Д. Станојевић, „уочиће се анегдотална страна pripovedanja (česta ironična parafraza: *Piće i ništavilo*)”:

Ona je nedvosmisleno potvrđena na kraju: ... *Осмех. Не баш до уха до уха, итпо да се зававамо, али можда, донекле сличан ономе у Ђоконде... уколико тако поређење издржава пробу завршних година групо миленијума, с обзиром на ласине по којима посреду и није никакав планани наповештај тајне, већ последица фауцијалне парализе.*

Ova efektna slika, naposljetku, šalje niz nepovezanih znakova koji se, ipak, povezuju u globalnu ironiju. Zar rešenje jedne od najvećih umetničkih tajni može biti tako neočekivano? Anegdotalna inverzija preovladava. Šifra za rešenje pomenutog romanesknog sloja daje se na kraju, na strukturno povlašćenom mestu, ne bi li čitalac doživeo neophodni obrt drugačiji od onoga koji se ostvaruje u pravolinijskom pripovedanju. Za čitanje navedene nadmoćne makropoetičke ironijske situacije neophodno je poznavanje umetničkog klišea Đokondinog osmeha utkano u običaje široke civilizacije, ali ne samo to. Nužno je znanje o funkciji stereotipa u modernoj književnosti. Nastavimo li da istražujemo ponuđeni tekst, otkrićemo još neke znakove.

*Motivi osmeha i tajne* oduvek su prisutni u književnosti. Međutim, izražajne mogućnosti novih strukturnih veza nisu bile dovoljno poznate. Sećanja na detalj jedne umetničke slike umešno se povezuju osećajnošću završnih godina drugog milenijuma iza koga je dugo iskustvo da bi se naivno verovalo „osmesima”. Tu postoji još i vest o

„glasinama”, dominirajućem žanru savremene usmene književnosti. Gotovo slučajna, ova žanrovska napomena proteže se i van okvira romana. Pominjanje ovoga žanra jeste vrlo svrhovito. Moderni junaci se ne vezuju strogo za svoje reči, kao što različiti narativni glasovi nisu nužno predstavnici određenih karaktera. Pripovedačka samosvesna ironičnost pomera granice književnog govora prema sadržajima koji se još uvek, i krajem drugog milenijuma, ne uzimaju kao prirodni deo književnosti. (Stanojević 1997: 120)

„Značenja u Čolanovićevom romanu, ipak, obrazuju skladnu osećajnu sliku”, закључује на крају Д. Станојевић. Али и истиче: „Оно што, међутим, омета комуникацију, jeste за savremeni ‘horizont očekivanja’ velika zahtevnost sistema (jer to je nesumnjivo sistem) znanja o kulturi koju obuhvata ovo delo”. Но, за сам крај, ипак оставља питања у вези са могућностима рецепције Чолановићевог романа:

Ostavimo li po strani znakove iz obrazaca čije poznavanje se podrazumeva, šta ostaje od prihvatanja umetničkog teksta? Preveliki je izazov, očekivani ishodi nisu izvesni – da li se u našoj čitalačkoj publici može naći dovoljno informisanih pojedinaca koji bi činili značajniji recepcijski krug dela? Domaći čitalac, najčešće, lišen mnogih znanja, ili, još češće, neodgovorno odgajan na paradigmi *Ćeraćemo se*, želi da čita, i odmah razume. Veliki broj znatno složenijih i prikrivenijih aluzija pokazuju neprilagođenu narativnu strategiju. Izostanak suštinskog razlikovanja likova-naratora, artifičijelno nastajanje i nestajanje MaZboSe, neodređivanje retorike zavirivanja prema predašnjem „buljenju” (S. Zontag), znatno pomeraju, često i odlažu, razumevanje *Džepne kobi*. Kao kad poruka bez koda postane previše rečita. (Stanojević 1997: 120)

Васа Павковић у тексту „Нерођенче и гвирило”, објављеном у недељнику *Vreme* наглашава да је Воја Чолановић „један од најинтересантнијих српских прозаиста друге половине века”, те подсећа на његова ранија романескна остварења: *Drugu polovinu neba*, „један од најбољих наших романа уопште”, „љубавни роман *Pustolovina po meri, Telohranitelja* и *Levi dlan, desni dlan* (као ревизију ратног романа), те NIN-овом наградом награђену *Zebnju na rasklapanje* (1987), која је нарочито истакла пиščево име”. Критичар примећује да В. Чолановић, у односу на претходни роман, у којем је главни јунак „био побунјени старас”, у новом роману „преокреће оптику за

ko zna koliko stepeni (recimo 359!) i u centar svog pričanja (napisao sam: pričanja!) stavlja Mazbosu – Malecno Zborano Savršenstvo, alias nerođenče ženskog pola, koje pluta u majčinoj posteljici za celo doba romansiranja”. Павковић утврђује и да се „[U] ulozi glavnog naratora pojavljuje [se] bespolno, beznožno, fantastično biće – *homunkul*, koga je kao neku vrstu radio-reportera pisac postavio da lebdi nekoliko santima ispred posteljice Mazbosine roditeljke, i da nam strpljivo, ‘kao da je Adamov sin’, saopštava promene u klincezinom ponašanju”.

В. Павковић издваја и да „Čolanovićevo *gvirilo* uporno i odano, elokventno i duhovito, na 242 strane transferira između nerođenke i čitaoca, trudeći se da ne bude dosadno”. Притом износи и претпоставке о могућој пишчевој литератури за писање романа:

Е, da bi mogao da pomisli na ozbiljno pisanje ovakve knjige sa takvom junakinjom, Voja Čolanović je u prelaznom, pripremnom periodu morao da iščita more literature o fetusima, njihovom ponašanju, čulima, metamorfozama, ali i o genetici, klasičnoj i inženjerskoj – i potom da to znanje literarizuje, ne opterećujući čitateljstvo „minulim radom”. Čitalac *Džepne kobi*, takođe, pronalaziće nomadske tragove Čolanovićeve lektira, beletrističkih i filozofskih, od Getea i Balzaka do Rusoa, Hartmana i Vitgenštajna. Може се стoga приметити да је у *Džepnoj kobi*, drastičnije nego u prethodne dve knjige, Čolanović pričalac a ne pripovedač, a da je njegova fasciniranost aktuelnim dobom, vidljiva u vokabularu, pop kulturnoj simbolici (od Taličnog Toma do Pitera Gebrijela) konvenirala romanu bez romana, pisanog na tragu Rablea i Sterna, odnosno što se srpskih „podanika” tiče: Sterije i Vinavera. Svojom pričalačkom strategijom Čolanović se, eto, u osmoj deceniji života približio jednom od najzanimljivijih mladih pisaca – Savi Damjanovu. (Pavković 1997: 52)

Васа Павковић утврђује и да је „poduhvat pisca *Džepne kobi* najvećma [je] uspeo, a povremena tačka u mestu (‘proklizavanje’) nadmašuje se svežinom jezika, komičnošću, tekstovnim igrarijama i *simboloopornim* semantičkim nivoima – koji su, možda, i samog pisca, u toku tkanja naracije, iznenađivale. Prijatno”. А на крају, по схеми својих редовних критика у недељнику, закључује:

MAJSTORISANJE: rekao sam ponešto o novoj Čolanovićevoj knjizi, zanemarujući izazovnost narativnih strategija, oglušujući se o angažovane pasaže predfinala (u kojem Mazbosina roditeljka, dok putuje koridorom Posavine, posmatra

pokor rata!) odbijajući, također, da vam saopštim šta na kraju biva sa Mazbosom – da li kreće ka svetlosti ili se „uvrće unazad” prema smirenju večnog iščeznuća. Jer: *neko otvori usta, iziđe brzi voz i pregazi vas*. [...] NIN-ov žiri je u pravu kad ga je uvrstio u pet najboljih romana za 1996. (Pavković 1997: 52)

Коментаришући одлуку *Ниновој* жирија, Љиљана Шоп у тексту „Трактат о еволуцији” објављеном у *Српској речи*, између осталог, истиче како је „битно да се сликовита фраза о уласку у нови век и миленијум пре може односити на књиге попут *Цейне коби*, него на било која друга наша ‘велика постигнућа’”. О вредностима романа каже:

Мислим да је у свом најновијем роману *Цейна коб* Воја Чолановић на највишу тачку подигао пречку изазова и захтева коју је, из дела у дело, пред својом интелектуалном концентрацијом и приповедачким умећем уздизао као замишљену линију коју треба освојити. Није реч само о тематској ексклузивности какву тром или реалистички дух може сматрати и ексцентричном, бизарном за романсијерску обраду, већ превасходно о изазову да се *недогађање*, тачније – минимум невидљивих и несазнатљивих догађања, преточи у динамичну и контемплативном уму узбудљиву причу, испричану адекватним стилско-језичким средствима. Већ је у *Зебњи на расклајање* Чолановић остварио квалитативни помак којим се сивило недогађања ичег битног у животу главног јунака, старца Небојше Тутуша, начином приповедања претвара у динамичну, драматичну, интензивну слику хитрог живљења, каква произлази из обиља идеја, жеља, асоцијација и искустава јунаковог бодрога духа и будног ума. Унеколико сличним поступком, али сада са сасвим другачијим предзнаком, у *Цейној коби* бодар дух и будан ум урањају у микрокосмос мајчине утробе, у халуцинанатан простор максималне стешњености, али и истовременог бескраја за духовно око храброг наратора.

Из романа о нерођенчету (седмомесечном Мајушном Збораном Савршенству – Мазбоси), које то не мора, али може и да остане, рађа се роман који на читаочеве очи настаје праћењем и минуциозним описивањем иначе невидљивих, па и несхватљивих чињеница стварања живота из маглина непостојања. Три наратора (хомункул, потом писац, вазда благо ироничан и корективан, кога не треба идентификовати са писцем *Цейне коби*, и будућа родитељка), и три каткад паралелне, а каткад преплетене тачке гледишта, обликује приповест у којој се непознато дочарава свођењем (или пре



превођењем?) на познато, сложеног на једноставно, немогућег на могуће („Обиље води ка јасноћи”), дакле, неком врстом имитације поступка егзактних наука „за којима луди овај век као за неприкосновеним путем ка знању”.

*Цейна коб* могла би се, када то не би било сувише апстрактно за једну ипак романсирану причу, назвати – трактатом о еволуцији. Док Мазбоса трага за својим еволутивним путем у потенцијално (ново)рођенче, главни наратор је духовно чедо алхемиста, мистичара, писаца (Парацелзус, Гете), производ епрувете, магије, маште, и као такав вероватно најкомпетентнији да приповеда о изгледу, положајима, кретњама, гримасама, шумовима Мазбосе, о квалитету њеног живота пре живота. Хомункул као јунак *Цейне коби* делимично је плод Чолановићевог креативног дијалога са Гетеом и његовим „Фаустом”, у коме Вагнер производи овакво биће. (Ако се ово не зна, немогуће је разумети зашто се Чолановићев наратор и јунак често куне у Вагнера, као и зашто се позива и на Бога и на Луцифера, када жели да нас увери у веродостојност и свога постојања, и својих запажања о Мазбоси.) (Љ. Шоп 1997: 59)

Критичарка скреће пажњу на то да „Чолановић приповедање подвргава сваколиким облицима ‘онеозбиљавања’ и приближавања читаочевој пажњи: наратори улазе међусобно, па и са читаоцем, у фиктивни дијалог, у малу игру убеђивања и хуморног ‘сукобљавања’; пасажии интелектуалних спекулација примерено високог стила, смењују се епизодама испричаним једноставно и духовито, стилем градског сленга или лаке ироније, или fine карикатуралности, или звучне и визуелне игривости, или ономотопејске функционалности, или језичке и графичке шароликости”. Такође, примећује да се „основни текст, у коме изузев кретања родитељке (путовање кроз босански ратни коридор) практично нема догађања у уобичајеном смислу тога појма, подупире [се], пресеца, допуњава и динамизује фуснотама: објашњавајућим, полемичким, хумористичким, све до оне коју аутор назива *велебелешком*, а која је заправо читава једна приповетка паралелна са средишњим поглављем романа (и дужа од њега)”.

Љ. Шоп на крају упућује читаоце на то да „дијалог са многим именованим, неименованим, описно и духовито назначеним лектирама и ауторитетима, интелектуално и есејистичко промишљање идеја и творевина многих светских научника и стваралаца, и њихово радикално проблематизовање, чини *Цейну коб*

на махове романом есејистичке оријентације, прворазредном литературом за хиперадознале, мислеће, скептичне, активне читаоце, оне који се углавном питају и преиспитују, не очекујући од литературе готове, понајмање коначне одговоре”.

После наведених прегледа критичарских приказа и тумачења, занимљиво је скренути пажњу и на то да је препорука за читање Чолановићевог романа изашла и у летњем издању популарног водича кроз културне програме Београда *Beorama*<sup>25</sup>, у ком се после описивања фусноте („која се простире на 33 странице”), и између осталог, каже:

Zatim tu su i ostali grafostilski elementi, pa skraćenice, pa onomatopeje, neologizmi, produžena trajanja slogova, измеšana personalna i objektivna perspektiva naracije, i sve to začinjeno velikom dozom sarkazma, ironije, samoironije, crnog humora, i finalom koje se približava granici groteske.

Mislim da je ovo dovoljno da bismo shvatili kakvu književnu poslasticu imamo pred sobom. Čitaoci, budite ipak oprezni. Čolanovićev „quasi-peep-show” (podnaslov romana) krije u sebi mnogo zamke, upravo za vas pripremljene. (Pavlović 1997)

Занимљиво је, дакле, управо то што се као „књижевна посланица”, широкој читалачкој публици, препоручује роман који већина критичара види као штиво за ретке, стрпљиве и посвећене читаоце.

Из (свега) два интервјуа који су са писцем вођени по објављивању романа, може се издвојити само једно питање које је непосредно с том књигом у вези и, сходно томе, одговор Воје Чолановића, који може бити од користи у тумачењу неких од поетичких аспеката његове прозе. На питање које је Петру Крду поставио у интервјуу под насловом „Homerovsko doba je zavek prošlo”, објављеном у новосадском *Nedeljnom DNEVNIKU*<sup>26</sup>, о томе какав је однос писца према стварности у роману *Цейна коб* (будући да је „književnost uvek neka vrsta posrednika”) – Воја Чолановић је одговорио:

---

<sup>25</sup> Goran Pavlović, „Voja Čolanović: Džepna kob”, *Beorama*, br. 67 (jun 1997)

<sup>26</sup> Petru Krdu, „Homerovsko doba je zavek prošlo”, *Nedeljni DNEVNIK*, Novi Sad, 21. mart 1997. str. 32–33.

Recimo, kvazimimetičko-parodijski, a manje crnohumoran od onoga u romanu *Zebnja na rasklapanje*. Junakinja *Džepne kobi* Mazbosa tek treba da se rodi i ima sedam i po prenatalnih meseci, tako da vidoviti pripovedač (prema nagodbi sa piscem koji nije moj *alter ego*) izveštava čitaoca isključivo o onome šta vidi i čuje u Mazbosinom prvom svetu. Iz te okolnosti dâ se izvući odgovor na vaše pitanje i to sasvim lako i elegantno kao kičma iz pržene pastrmke. Okružujuću stvarnost, ma šta ona bila – skup različitih stratuma realnosti (pored svih drugih, razume se, i onaj unutararmaterični) ili samo „medijska simulacija zauvek izgubljenog sadržaja”, morao sam tretirati onako kako sam to u romanu i učinio. Znači, i razaranjem i građenjem. Ako sam celovito doživljavanje stvarnosti nužno redukovao na slušne opažaje unutar Mazbosinog organskog staništa, nisam mogao a da ga, bar delimično, ne rehabilitujem preko majčinog glasa, ali i fusnota pripovedača, pisca i još jedne neidentifikovane osobe. O tome šta je i koliko od takozvane istorije „ucurilo” u priču o Majušnom Zboranom Savršenstvu, nije na meni da sudim. (Krdu 1997: 32)

Kako ilustruju i navedeni redovi, dosledno sebi, Voja Čolanoviћ se ни ту, као и ни у једној другој прилици, није упуштао у тумачења својих књига, нити у опширнија образлагања сопствених приповедачких поступака и поетичких схватања. С тим у вези, јасно је и то да, поред свих осталих књижевних остварења Воје Чолановића, и роман *Џепна коб* остаје без тумачења („кључа”) које би могао понудити сам аутор.

#### 4.6.2.2. Хипермешафикција у роману *Џепна коб*

У највећој мери инструктивни за подробнија тумачења, цитирани изводи из критика посвећених роману *Џепна коб* – о којима би се могло рећи и то да, скупно, представљају досад најпотпунију анализу једног Чолановићевог дела – у сваком погледу делују инспиративно за даља истраживања многих значења која роман обухвата, али и отвара. С правом у критици окарактерисан као „радикални експеримент”, роман *Џепна коб* се, с једне стране, у погледу „експерименталности” надовезује на Чолановићеве романе *Пустоловина по мери*, *Телохранишћел* и *Зепња на расклапање*, а с друге – пружа могућности да буде

упоређиван са другим „радикалним метафикционалним експериментима”, од родоначелника таквих остварења Лоренса Стерна и његовог *Тристрама Шендија*, до романа какав је, несумњиво *Ако једне зимске ноћи неки џуџић* (1979) Итала Калвина, о којем, између осталих, а са таквим одређењем говори и Лубомир Долежел у *Хетерокосмици*.

У делу књиге посвећеном *подривању аутентизације*, подсетимо, Долежел издваја *самопоништавајуће приповести*, односно „два приповедна начина који злоупотребљавају чин аутентизације тако што га не изводе „озбиљно”: 1. *сказ*, лудички приповедни чин, слободну и необавезујућу игру конструкције света, у којем се снага аутентизације подрива иронијом и 2. *метафигурију*, самообнажујуће приповедање, у којем се чин аутентизације поништава тако што бива „огољен”: сви поступци стварања фикције отворено се предочавају. (Doležel 2008: 168–171).

Осим самопоништавајућих приповести, пример за подривање аутентизације, односно за поништавање снаге аутентизације, представљају и тзв. *немоћући светови*: „[...] урушавање autentizacije može se postići i jednom semantičkom strategijom: uvođenjem protivrečnosti u fiktionalni svet. Time nastaje fiktionalni svet koji je nemoguć u čisto logičkom smislu [...]” (Doležel 2008: 168–171). Ту врсту подривања аутентизације Долежел илуструје најпре кратком анализом О’ Хенријеве приче „Путеви судбине”, у којој „protagonist umire tri puta, na tri različita načina”, а свака верзија његове смрти је, према теорији аутентизације, сасвим аутентична. „Jukstaponirane, nepomirene, neobjašnjene, one obrazuju nemoguć svet.” Следи подсећање на велики Борхесов утицај у фикцији 20. века, превасходно „Врта са стазама које се рачвају”, на „tehniku alternativnih razvoja priče”, примером „beskonačnog generisanja fiktionalnih svetova”. Роб-Гријеов роман *Сасијајалишије* пример је за то како ауторитативна приповест конструише противречности на неколико различитих нивоа (у погледу догађаја, места и времена). „Fiktionalni entiteti postoje na različitim ontološkim nivoima, a spojeni su metalepsom, odnosno, brisanjem ontoloških granica” (Doležel 2008: 172).

Разматрајући оправданост употребе појма *немоћући светови*, између осталих аргумената, Долежел користи и онај који је изрекао Умберто Еко: „Ne možemo shvatiti svetove opskrbljene okruglim kvadratima, koji se mogu kupiti za iznos u dolarima koji odgovara najvećem parnom broju. Ali [...] možemo pominjati takve

svetove” jer „jezik može da imenuje nepostojeće i nezamislive entitete” (Doležel 2008: 173).

Углавном, теоретичар истиче како „književnost pretvara taj autodestruktivni proces u novo dostignuće; dizajniranjem nemogućih svetova, ona postavlja novi izazov za imaginaciju koji je podjednako intrigantan kao kvadratura kruga”. Коначно, на примеру Калвиновог романа *Ако јегне зиме неки путник*, Долежел показује, користећи се увидима Неле Котрупи, у чему се састоји, поменута, једна од најрадикалнијих манифестација метафикције: „[...] pored toga što poseduje standardnu dvoslojnu strukturu metafikcije, taj tekst konstruiše i treći nivo: ’fikcionalizaciju teorija i diskursa same metafikcije. Stoga možemo reći da Kalvinov tekst ne podiže roman samo na drugi nivo (nivo metafikcije), već uvodi i treći nivo, koji bismo mogli nazvati nivoom hipermetafikcije” (Doležel 2008: 174). То се пре свега, односи на специфичности Калвинове деконструкције метафикционалне технике у којој се не фикционализује само читалац него и сам аутор – тако што се у фикционалном свету појављују три фикционална аутора. „Naposletku, fikcionalnom Kalvinu i Flaneriju pridružuje se i fikcionalni ‘antiautor’, ‘nepouzđani prevodilac’ i ‘krivitvoritelj’, čije intrige i avanture osujećuju poduhvat pisanja i komplikuju priču o čitanju romana *Ако једне зимске ноћи неки путник*.” О Калвиновом, радикалном, поступку Долежел на крају закључује:

Fikcionalnom autoru je pripisana једна naročita, ekskluzivna delatnost, drugačija od delatnosti drugih fikcionalnih osoba: pisanje romana *Ако једне зимске ноћи неки путник*. Shodno tome, erotska priča o fikcionalnim čitaocima ne poništava priču o čitanju. Kalvinov čitalac je svojevrсни pikaro, čija je uloga da povezuje – ne priče o avanturama – već avanture čitanja. (Doležel 2008: 174).

У вези са појавом фикционализације аутора ваља подсетити и на оно што о тој теми пише и Брајен Мекхејл у књизи *Postmoderna proza*, где се, у поглављу „Неке онтолошке претпоставке фикције” бави и „класичном онтолошком темом” односно „старом аналогijом између писца и Бога”:

„Stara analogija između pisca i Boga, romana i sveta”, како каже Džon Bart. I ова тема се одржала све до двадесетог века, mada često u nekim skeptičkim i

samoostalovažavajućim oblicima, ne samo kod Barta, već, na primer, i kod Vilijema Gesa. „Pisci su bogovi”, piše Ges, – „ponekad malo plehani, ali u svakom slučaju svemogući, a povrh toga i ubedljivi, ako im pođe od ruke”. (Mekhejl 1996: 106)

Мекхејл подсећа на чињеницу да је „tema o piscu kao bogu transformisana i problematizovana prvo delima pisaca poput Servantesa, Sterna i Didroa, a zatim i estetičkim teorijama nemačkih romantičara, posebno Fridriha Šlegela”. А о иронијском односу (романтичарској иронији), која је касније нашла плодно тле у постмодернизму, као и о поступку „истурања писца у први план”, каже:

Budući da se više ne zadovoljava time što u tajnosti primenjuje svoju slobodu na stvaranje svetova, umetnik sada svoju slobodu obznanjuje isturajući samog sebe u prvi plan svog dela. On predstavlja samoga sebe u trenutku stvaranja svog fikcionalnog sveta – ili u trenutku njegovog poništavanja, što je takođe umetnikova privilegija. Kvaka je, naravno, u tome što je umetnik, predstavljen u činu stvaranja ili uništavanja, i sam neizbežno jedna fikcija. Pravi umetnik uvek obitava na jednom nivou koji je ontološki nadmoćan onom na kojem je njegovo projektovano fikcionalno „ja”, pa je stoga *dvostruko* nadmoćan u odnosu na fikcionalni svet: iza Žaka i sveta u kojem on živi stoji „pisac”, a negde iza „pisca” stoji istinski Didro. Ovde postoji mogućnost beskonačnog hoda unazad, mogućnost postojanja *ad infinitum*, jednih iznad drugih, mnogih lutkara koji vuku konce. Romantičarski, bogoliki pesnik je, da preokrenemo teološki diskurs, i imanentan i transcendentan, nalazi se i *unutar* svog heterokosmosa i *iznad* njega, istovremeno je i prisutan i odsutan. (Mekhejl 1996: 107)

„Umetnička sredstva su ogoljena, da se poslužimo terminom ruskih formalista”, подсећа Мекхејл, а у поглављу „Могући светови”, упућујући на Долежела и друге теоретичаре могућих светова, објашњава:

Mogućí svetovi zavise od našeg stava: to znači da, da bi oni bili mogućí, moramo u njih verovati, zamišljati ih, želeti itd. [...] I likovi *unutar* fikcionalnih svetova takođe su sposobni da nešto tvrde i da projektuju moguće svetove. Ove *moguće svetove unutar mogućih svetova* Eko naziva *pod-svetovima*; Pavel se priklanja imenu *pripovedne oblasti*. Osnove modernističke i, pre nje, realističke epistemološke poetike oblikovali su upravo napetost i neuklapanje između pod-svetova raznih likova, i između njihovih pod-svetova i fikcionalnog „stvarnog” sveta.

Pristup sa stanovišta teorije mogućih svetova ne samo što komplikuje unutrašnju ontološku strukturu fikcije, već i slabi njenu spoljašnju granicu ili okvir. Klasične mimetičke teorije, kako smo videli, veoma su zainteresovane za održavanje ove pojmovne granice, jer – ako od početka nema jasne razlike između fikcije i stvarnosti, onda ne može biti ni sličnosti ili odražavanja između njih, ne može biti reprezentacije stvarnosti u fikciji. Logičari i filozofi jezika, kao Bertrand Russell, Sol Kripke i Džon Serl nastojali su da ojačaju i još oštrije odrede tu granicu, opasujući fikciju nekakvim logičkim i ontološkim „sanitarnim kordonom”. Ali teoretičari mogućih svetova su, naprotiv zamagljivali spoljašnje granice fikcije, i tako nam omogućili da razumemo prelaženje ili kretanje preko te granice. Izgleda da fiktionalni epiderm nije nepropusna, već polupropusna membrana:

Ne samo što granica fikcije nije jasno određena i zatvorena, već se izgleda može preći na različite načine i ponekad ju je lako preskočiti, u različitim kontekstima ravnajući se prema raznim impulsima.

Prvo, kako smo već videli, fiktionalni svetovi se nužno donekle preklapaju sa stvarnim svetom – često i u veoma velikoj meri. Eto nas podseća da je to zato što se nijedan svet ne može opisati sveobuhvatno; umesto jalovih pokušaja da neki svet opišemo „od temelja”, mnogo je zgodnije da neke celine i svojstva prosto „pozajmimo” iz već postojećeg stvarnog sveta. Postoji još jedan, više tehnički smisao u kojem se iz jednog sveta „može preći na različite načine” u neki drugi. Ako imamo strukturu jednog mogućeg sveta, reći ćemo da možemo preći u neki drugi ako možemo da generišemo strukturu tog drugog sveta manipulisanjem stvarima i svojstvima prvog sveta.

Ako stvari mogu prolaziti kroz onu polu-propusnu membranu koja odeljuje fiktionalni svet od stvarnoga, one se mogu kretati i između dva različita fiktionalna sveta. (109)

Dakle, stvari mogu da prolaze kroz polu-propusnu membranu između dva teksta, kao i između stvarnog sveta i sveta fikcije. (Mekhejl 1996: 110)

„Dakle”, kaže Mekhejl, „postmodernistička fikcija ipak stavlja ogledalo pred stvarnost, ali je ta stvarnost, sada više no ikad, višestruka.” Пошто је претходно укратко изложио Ингарденову теорију, даље показује битне тачке које постмодернистичка књижевност доводи у питање:

Ali Ingarden nije bio u pravu: postmodernistička književnost postiže svoje estetske efekte i ostaje zanimljiva upravo tako što u prvi plan istura taj skelet slojeva – kao i dvospratnu referentnu strukturu koju opisuje Hrušovski, trans-svetovnu identičnost koju opisuje Eko, itd. – u procesu kojim se modeluje složeni ontološki krajolik našeg iskustva. Drugim rečima, Ingarden prosto nije uspeo da predvidi postmodernizam. [...]

Umesto perspektivističkih oblika u modernizmu, postmodernizam nudi neku vrstu ontološkog perspektivizma, „prelivanje” ili „opalizaciju”, o čemu je pisao Ingarden. Taj efekat „treperenja” interveniše između tekstualnog kontinuuuma (jezika i stila nekog teksta) i čitaočevog rekonstruisanja sveta tog teksta. (Mekhejl 1996: 110)

Као радикални експеримент, према томе, и роман *Џејна коб* Воје Чолановића пружа читаоцу „не гриче о avanturama – već aventure čitanja” (Долежел), односно позива га на „реконструисање света текста” (Мекхејл). И он, попут других постмодернистичких дела (постмодернистичке фикције), како би рекао Мекхејл, „ipak stavlja ogledalo pred stvarnost, ali je ta stvarnost, sada više no ikad, višestruka”.

Један од изазова у читалачком сагледавању вишеструке стварности романескног света *Џејне коби*, те и у њеном тумачењу, може бити и трагање за одговором на питање може ли се, из свеколиког наративног „брбљања” (у критици романа апострофираног), и многих, функционално диференцираних фуснота, ипак, реконструисати оно што традиционално називамо *причом* (*фабулом*). Односно, ако се пође још даље, можемо се запитати и о томе, које су (и колике, ако их има) могућности да један радикални експеримент какав је роман *Џејна коб* – постане књижевни предлог (претпостављена основа сценарија) за филм. Дакле, парафразирањем питања Петра Џацића постављеног поводом сагледавања домета послератне српске приповетке о томе може ли се или не може садржај приповедног текста „исцрпети неколиким филмским кадровима” – долази се и до питања могућности „филмичног” реконструисања света приказаног у роману: који су догађаји у њему садржани, у каквом су они међусобном односу и како се ти односи на крају разрешавају. Разуме се, притом се мора имати у виду и то да се и филмски језик, чак и ако останемо у времену објављивања романа, до тада већ умногоме и технолошки и поетички трансформисао и отворио простор и



за радикално експериментисање у домену „приказивачких” могућности. Осим тога, испрепетаност медијских утицаја, интермедијалност и иначе евидентна у Чолановићевој прози, а нарочита видљива у многим постмодернистичким делима – делатна је и у роману *Џебна коб* и на то се у њему директно упућује. И управо је та чињеница пресудно одредила да се из ње повуче наредна прва (могућа) нит тумачења.

Чињеница је, наиме, да се поред других музички композиција (што није промакло ни критици) у роману помиње и „Steam” („Пара”) Питера Гебријела из 1993. године<sup>27</sup>. Међутим, током гледања видео-спота „Steam”<sup>28</sup>, читалац *Џејне коби* не само да може у њему уочити поједине мотиве (нпр. главни мотив *џаре* – коју не емитују само људи, предмети и појаве него и, дословце, *исџаравање* у значењу *несџајање*) који се могу повезати са оним које налази и у роману – него се врло јасно да приметити и то да се усред спота који траје 5.19 минута (тачније у: 3.54) појављује кадар који приказује дете у мајчиној утроби. Дакле, интермедијалност као стална карактеристика прозе В. Чолановића, у роману *Џејна коб* обогаћује се реферисањем на савремени видео-музички уметнички продукт, као на нову форму цитатности – која у читаочевој свести призива и значење и звук, али и „покретну слику”.

Сходно томе, може се претпоставити и како би изгледао могући филм *Џејна коб*, који би у себи садржавао и елементе драматургије видео-спота – и иначе блиској постмодернистичкој поезици појединих писаца<sup>29</sup>. У тој драматургији би требало да постоје три димензије, односно три наративне равни. Прва – у којој хомункул(ус), налазећи се у свом стакленом суду, извештава о свему што види да се дешава у мајчиној утроби са фетусом старим седам и по месеци, али искључиво као наратор који према строгим инструкцијама писца извештава само о ономе што се да видети унутар зидова материце; друга припада мајци и њеном гласу, и кретању, а трећа – писцу, који повремено коментарише збивања у свету романа, и само писање *Џејне коби*, али говори и о томе „шта сања и шта му се дешава”. Место неодређености припало би, како је то сам Воја

---

<sup>27</sup> Друга песма са шестог Гебријеловог албума „Us” (1993),

<sup>28</sup> У режији Стивена Џонсона, својевремено овенчаног наградом Греми. Види: [https://www.youtube.com/watch?v=Qt87bLX7m\\_o&list=RDQt87bLX7m\\_o&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Qt87bLX7m_o&list=RDQt87bLX7m_o&start_radio=1)

<sup>29</sup> У српској књижевности, на пример, видљивој у раној прози Владимира Пиштала.

Чолановић истакао, трећем гласу из фусноте, гласу „једне неидентификоване особе” – о којој читалац може размишљати, на пример, као о критичару.

Хомункулова прича визуелизује „догађаје” концентрисане у материчном свету: изглед, покрете, боје и звуке пренаталног стања, али на такав начин да све то заједно постаје портрет личности нерођеног детета, почев од његовог имена. Читалац тако може да (као у кавом видео-споту) прати како се Мазбоса буди, како ослушкује, сиса ножни палац, лебди, окреће се наглавце, „игра се” пупчаном врпцом (безазлено је прескачући или је, опасно, обмотавајући око врата). У нараторово извештавање с „лица места” мешају се његове халуцинације и снови, као и сан јунакиње о којој приповеда – и једно и друго подједнако злослутно, узнемирујуће. Стални покретач изазивања напетости у том слоју романа јесте изглед младежа на десној слабини мале јунакиње – тамноцрвеног знака у облику отворених маказа, који фигурира својим симболичким значењем, са задржаним особинама предмета који пресликава: да се „сечива” отварају и затварају. Оба сна имају своју почетну, идиличну, али и завршну, кошмарну фазу: јунакињин сан почиње на морском жалу сценом у којој жена и мушкарац воде љубав, док се дете у колицима налази под сенком смокве, а завршава кадром у којој ужаснута мајка притрчава колицима и детету, чије је лице изгорело на сунцу; хомункулов сан започиње Мазбосиним плутањем у плодовој водици, а окончава се њеном пловидбом по мајчиној утроби од мокраћне бешике до срца, преко извиривања кроз преплете црева и гуштераче. Осим тога, постоји ту још један виртуелни наратив: његова халуцинација у којој се Мазбоса преображава из фетуса у виноградског пужа и обрнуто. Читаочеву пажњу у том делу романа заокупља необичност предмета приповедања, динамика излагања и темпо који настаје у спреси између „приказане предметности” и начина на који је наратија организована, највећим делом заснована на наративним коментарима у самом тексту или датих у форми фуснота. Тај део приповедног тока достиже кулминацију у тачки у којој се описује вретенасто Мазбосино увијање око пупчане врпце које тиме прети да је удави, и хомункулово спасоносно решење да сâм почне да се окреће у супротном смеру како би се Мазбоса, имитирајући га, постепено одвијала из смртоносне спирале. Но, разуме се, епилог је с ону страну срећног завршетка: сходно мајчином искуству и њеним сазнањима, нерођена

девојчица ће се, постепено, вратити у непостојање, као у убрзаном снимку који се одмотава уназад. Слично ће се десити и хомункулу: он ће, готово паралелно са њом, такође нестати.

Други ниво приче у свом средишту има мајку нерођене девојчице, чији се глас и мисли преплићу са хомункуловим. Реч је о двадесетшестогодишњој Пољакињи Јо Генсјорек удатој за пољског дипломату, која живи у Србији, има љубавника, кога она ословљава са „Сине Среће“ (о ком читалац закључује да се зове Лука), с којим одржава преписку док се он налази у Њу Хејвну, и пише докторску тезу о „феноменологији песничке слике“. Он је ожењен и има већ две ћерке, а из јасних алузија произлази и то да је нерођена девојчица његово треће дете. О свему томе читалац сазнаје из делова њихове преписке, која је сведено и графички минимално, курзивом, обележена у односу на остали део текста, али и, нарочито, из телефонских разговора који млада жена води са својом пријатељицом из Новог Сада. У том делу приче постоје два критична тренутка, два климакса. Један је везан за лажне трудове, који јунакињу доводе у везу са два мушкарца: Луком (Луком III, како га назива јунакиња), младићем из комшилука, који ће се понудити да је у атомобилу њеног мужа – Виктора, који је на путу (а „вероватно спрема документацију за развод“) – одвезе у болницу, и са чувеним гинекологом Луком Т, који ће је и прегледати и умирити. Други климакс повезан је са путовањем то троје људи које они, убрзо потом, предузимају, а поводом промоције докторове књиге у његовом родном граду. Само путовање преко Коридора и „Ратишта“, предела опустошених ратним разарањима, скопчано је са кошмарним сном јунакиње, о којем она прича својим сапутницима: у тим сновидним али суровим, реалистички обликованим сценама – њу, трудницу, заредом, силује четрдесет један војник, у некаквом винском подруму. На срећу, с олакшањем може помислити читалац, то путовање пролази без икаквих тешкоћа. Ујутру, после починка у хотелу, јунакиња силази на доручак и, не нашавши ту своје пријатеље, излази да их потражи у близини, где их убрзо и проналази: како стојећи, посматрају некакву раскопану гробницу – притом љубавнички загрљени. Она се враћа у хотел, одјављује се на рецепцији, седа у мужевљев ауто и одлази. Већ од самог почетка вожње примећује да своје дете у утроби све слабије осећа.

Док два претходно представљена слоја теку напоредо, повремено се мешајући као две течности сличне специфичне тежине у једној посуди (и као кроз „полупропустљиву мембрану”), трећи слој борави искључиво у фусноти, као талог или као течност веће специфичне тежине, чије је место увек на дну. Ту је реч о својеврсном пишчевом дневнику, у који он бележи неке околности паралелне времену у ком он настоји да заврши рукопис *Џејне коби*. На основу његове жуте перике („боје тек излеглог пилета”) пажљивији читалац може наслутити да се он тиме доводи у непосредну везу са Лоренсом Стерном, аутором чувеног *Трисџирама Шендија*, са којим је Чолановићев роман, без сумње, интертекстуално повезан. Дакле, трећи јунак, писац *Џејне коби*, налик Стерну (али и Андреу Жиду, у дневничким белешкама), обавештава нас о својим дневним ритуалима и кретањима, као и о интелектуалним преокупацијама. Док му је мајка у инвалидским колицима, али не само због тога, он се једнолично храни: у свом стваралачком ритуалу, уобичајио је да, док ради на неком тексту, једе само једну врсту хране, „индустријског порекла”. Овога пута је то „грашак са рагуом” и критички моменат у том делу приче наступа када се њен јунак узнемири над чињеницом да му те врсте оброка понестаје, а крај се његовом роману не назире – великим делом и због тога што се наратор није строго придржавао инструкција које му је он дао на почетку, и на које га је у међувремену у више наврата подсећао. У његовој причи најважнија су два момента: први, који је у вези са његовим успешним покушајима да са француског језика преведе двадесет стихова песме за чији наслов није сигуран да ли гласи *Ога* или *Меџаморфозе* – а које је у телефонском разговору добио од свог пријатеља, нажалост и без могућности да, због сметњи на везама, чује и име аутора. Други битан моменат приче повезан је са догађајем из његовог комшилука: жена из суседства му, наиме, с огорчењем, приповеда о свом неуспелом покушају да своју полудивљу, од родитеља запостављану и злостављану, младу рођаку која се на селу бавила чувањем стоке – цивилизује и уведе у нормалан живот. Та „прича у причи”, уоквирени наратив, садржи елементе заједничке колико популарним причама из времена просветитељске епохе о напуштеној, запуштеној, дивљој деци која треба да се, учењем и опонашањем одраслих, укључе у свет из којег су били изопштени – толико и онима које та просветитељска убеђења проблематизују и доводе у

сумњу. Епилог те приче изведен је тако да (разумљиво и очекивано) показује трагичне резултате попут оних који су, и просечном читаоцу, посредством и филмских обрада, већ познати<sup>30</sup>. Наиме, таман када се полуглува, полунема и физички унесрећена девојка, уз помоћ своје старатељке и њене својеврсне „дресуре”, колико-толико отргла од последица родитељског (мал)третмана, у пољу ће је силовати старији човек, тракториста – и тиме је вратити у њено пређашње стање.

Међутим, то није и крај романа: све три приче, наоко незавршене, ипак имају заједнички епилог. Он почиње од места када се напрасно пред видним пољем хомункула појављује „једна мрка шара, у виду китњастог кружног орнамента” и заклања му поглед, све више се ширећи, и када се коначно и прекида његова прича. После хомункулове три тачке следи још непуних пет страница романа. Тај део започиње са:

Finito?

Нажалост, да. Три тачке на крају реченице изнад горње белине замењују мали прасак са којим се склапа књига. Но, разлог овом приповедном побачају није утрошена залиха конзерви грашка са рагуом, као што бисте, можда, претпоставили. (Ту, скоро, посредством једне важне особе у UNHCR-, дошао сам до два туцета конзерви исте врсте; чињеница да им је рок употребљивости већ био прошао, није ме одвећ импресионирала, јер све мање верујем ономе што пише, а, сем тога, нисам се ни отровао.) Казивање о Мајушном Збораном Савршенству замукло је пре времена и с к л љ у ч и в о због волшебног нестанка мог приповедача. У сваком случају, исход више него глуп.

Према првобитној замисли, лебдећи брбљивац је имао да напусти своју идеју да Мазбосу прати на том путовању до ништавила. Зауставио би је, место тога, негде у четвртој недељи њеног утробног развитка, и научио како да се ту докопа извесних ненадмашних својстава наших црволиких, риболиких, (ножно)петопрстих и мајмунских предака. А онда би је, адекватно опремљену, повео (као другог по значају мутанта после Мајкла Цексона) ка вратима од утробе, то јест, ка овоземаљској стварности, згодној за посете, мада (више) не и за

---

<sup>30</sup> Може се довести у корелацију са делима попут филмова *Дивље дејте* Франсоа Трифоа (из 1970), *Тајна Каспера Хаузера* Вернера Херцога (1974), па чак и *Грејсџок: Легенда о Тарзану, краљу мајмуна* Хјуа Хадсона (1984), али и са било којом верзијом *Пиџалиона*.

дужи боравак. Сад је, међутим, све то изостало. Меа culpa. Но, над просутим млекоом не вреди плакати.

Додуше, то што је *Цейна коб* крња, није још и довољно озбиљан аргумент против њеног објављивања. Општепознато је, наиме, да крње ствари имају дуг век<sup>31</sup>. С друге стране, та њена мана би се (бар, мене што се тиче) на књижном тржишту могла јавити као предност – јер не би конкурисала *Пајирним змајевима наде*, закључној а још увек непродатој књизи моје трилогије *Вазгушни јастук Четвртој свети*. Знам, такође, да је велика слабост нашег етноса да се занима за туђу коб ревносније неголи за своју сопствену, па је, можда, севап да му се подари чак и ова и оваква *Цейна коб* не би ли му та његова слабост још више ослабила. Поврх свега, у децембру пуним педесет једну годину, и постајем вршњак умирућег Онореа де Блазака... са 102 : 7 написаних књига у покојникову корист. Нема, дакле, ни говора о некаквом чекању или одустајању.

Сад кад сам себи, до највеће мере, подигао морал, могао бих, попут онога што је Витгенштајн приметио у вези са својом књигом *Tractatus Logico-Philosophicus*, и сâм рећи за несрећно смандрљани quasi-реер-show: „Сетна повест о Мајушном Збораном Савршенству подразумева два дела – овај овде плус онај који нисам написао\* (\*Година 1995. међу Србима? Тја. Прошлост брзо одлази у прошлост.<sup>32</sup>), а који је далеко важнији.”

Хм. Скоро да заборавим. А не бих смео допустити да читалац остане ускраћен за обавештења о томе у каквим сам околностима утврдио да је видовити наратор занавек ишчезао. (239–241)

Редови који следе доносе, наводно, обавештење. Писац, дакле, обавештава своје читаоце како је, „још негде поткрај оног исцрпљујућег разговора што га је са пријатељицом водила несуђена Мазбосина родитељка”, његова непокретна мајка пожелела да у кући има, поред њега, још једно створење „са којим би, такође, ћутке комуницирала”. Он јој, стога, „преко извесне утицајне особе у Друштву за заштиту животиња” прибавља „полулабрадорку Мону, једну надасве умилну и увиђавну поклон-керушу” (241). Наглашавајући своје задовољство тиме што је могао да обрадује мајку, али и што је добио прилику да, захваљујући повременим шетњама са псом, прекида своје заморно и нездраво списатељско седење – писац

<sup>31</sup> Иста формулација први пут се јавља у роману *Друга половина неба*: да означи и лажну мермерну плочу камина о коју се главни јунак ослања, и самог јунака.

<sup>32</sup> Део у загради означен звездицом припада, прецртаној, фусноти у роману.

обавештава своје читаоце о томе шта му се управо „јуче у подне” догодило. У тренутку када је, „на повратку из уобичајене шетње, једном ногом већ био загазио на други (и последњи) степенник пред капијом од масивне храстовине” – у једној руци држећи поводац, а другом руком поправљајући перику – улицом је „прогрмео аутобус” и толико уплашио керушу да га је она „успаничена, снажно повукла”, те се он, не испуштајући поводац, срушио на колена и наставио да пада према капији, ударивши на крају у „тврди ‘пупак’ једног од шест стилизованих штитова од кованог гвожђа којима су споља украшена оба крила улазних врата” (240–241). После описа тог догађаја следи пасус веома важан за пажљивије сагледавање приповедног поступка:

Окрвављеног лица, и клецавих колена (а у пратњи веома узнемирене Моне, која је за собом вукла поводац), једва сам успео да се попнем до мансарде. (Успут сам мање осећао разбијено чело неголи збуњену душу, којој нисам умео да одговорим на њено немо питање какав ли је то свет где убија и о д б р а м б е н о оруђе – што штит, ако се не варам јесте.) У стрепњи да не препаднем своју прву преткињу, осуђену на инвалидска колица, одмах сам скренуо у купатило. Да се оперем од крви, и да расекотину на челу покријем фластером. И, шта мислите да сам открио гледајући се у огледалу? На мојим раменима и грудима расуте као перут, светлцуале су стотине љуспица најфинијег стакла. (242)

У описаној сцени пред огледалом се, заправо, разбија један слој романескне илузије: пажљивијем читаоцу не може промаћи детаљ да глас који приповеда тај део, припада, заправо, и писцу *Џејне коби* (који више не провирује из „мишје рупе” фусноте него је из ње изашао) колико и његовом приповедачу, хомункулу. Јер је, наиме, јасно да он у једном тренутку отреса ситне комадиће стакла са својих рамена. Шта нам тај податак говори? Поготову ако се сетимо шта је хомункулу ометало даље надгледање Мазбосе: оне шаре у виду китњастог орнамента које се шире пред њим не могу бити ништа друго до напрслине на стаклу. Чије ћемо ситне комадиће потом „видети” на раменима писца. Према томе, то и није ништа друго до естетска чињеница завијена у метафоричко рухо: писац је, да би „веродостојно” представио то о чему је замислио да нам приповеда, једноставно, „ушао у кожу” јединог могућег створења које би било у

стању – да по законима вероватности и нужности конструисане енциклопедије фикционалног света – у једном од „немогућих светова” (по Долежелу), о таквом свету уверљиво извештава.

Повезивањем претходно назначених „догађаја” читалац коме је стало до реконструкције „приче” (до *фабулирања*, како би рекао Десница) није ускраћен ни у том погледу. С тим у вези је и могућа екранизација Чолановићевог романа (и њему саобразних), које би се могли прихватити само режисери сличног, експериментисању склоног, рукописа, попут Терија Гилијема или Питера Гринавеја.

У роману *Цейна коб* егзистира (према Долежелу) осим стандардне двослојне структуре метафикције, и трећи слој, тзв. *хиперметафикција* – у којој се фикционализује и теорија и дискурс саме метафикције. Тачније, реч је о својеврсној деконструкцији метафикцијске технике – у којој се непосредно указује и на то како постоје „многе лутке које вуку конце”, о којима говори и Мекхејл. То је остварено тако што се у роману преклапају онтолошки нивои различитих светова, уз истовремено инсистирање на аутентизацији и на подривању аутентизације. У средишту романа је, као што је показано, прича о младој жени која се налази у компликованој животној ситуацији и која на крају губи дете. Попут традиционалног миметичког наратива, њена прича је исприповедана у првом лицу, са њом као фокализатором, уз прецизно одређивање хронотопа (Београд, али и Котор и неименовани градић у Босни, 1995. године). Око ње, као око језгра, обмотава се слој хомункулове приче, по правилу концентрисане само на посматрање детета „на утробној позорници”. Хомункул је, дакле, фикционализован наратор, субјективизован и карактеризацијски прецизно одређен. Његов дискурс је јасно распознатљив у „телу текста”. Иако је нараторова позиција постављена тако да и он сам инсистира на томе како је његова визура строго дефинисана налозима писца *Цейне коби* – реч је, заправо, о (вешто конструисаном) непоузданом приповедачу: по природи ствари, као фокализатор који се оглашава из „ја” перспективе, он је све само не објективни преносилац „догађаја” о којима има да сведочи и извештава. То најбоље илуструју његова халуцинација и сан, али и наративни коментари и дигресије, који се нижу по



систему асоцијација, а гранају се не према захтеву поверене му улоге него према његовој хипетрофираној страсти за приповедањем.

Осим тога, неименован и неодређен од почетка, а све време „наскајући са читаоцима” у наоко интерактивној комуникацији, он ће се на 97. страни несмотрено открити: да је заправо *хомункул*, као што ће навести и све одлике свог бића, што ће, у фусноти, пропратити оштро пишчево негодовање. Дакле, реч је овде и о иронијској фикционализацији дискурса метафикције. Иако „памти” свет од свог рођења, пре више од 162 године (што је година објављивања другог дела Гетеовог *Фаустиа*), хомункул-приповедач је упућен и у савременост, али његове, често полемички настројене дигресије обухватају и прошлост и садашњост, али и будућност. Интелектуално, филозофски, оштро се конфронтира у односу на идеје просветитељства и рационализма, посебно револтиран идејом о апсолутном прогресу, изложеном у делу *Нацрт историје најретика људског духа*, из 1794. године (на основу чега упућени читалац може закључити да је реч о Кондорсеу), а сагласан је са (циничним) филозофским ставовима и идејама „пофранцуженог Румуна”, што је алузија која открива Емила Сиорана. Такође, он је упућен у многа научна знања; сазнања из области биологије, генетике и геронтологије, на пример, повезује са предвиђањима футуролога о могућој будућности људског рода, тзв. *мојудућности*. У чему, опет, учавамо теме којима се Воја Чолановић бавио на страницама часописа *Galaksija*, а доцније и у научно-популарној књизи *Прекрајање живој (тенеџичко инжењерство — досијинућа, предвиђања, ојасности)*.

Иронизација је нарочито видљива у трећем слоју, који припада фикционализованом писцу *Цејне коби*. Опаска изречена око половине романа, у фусноти као његовом повлашћеном простору – може пажљивијем читаоцу открити његову „праву” позицију: „Нека се човек и ратосиља те спутавајуће недоумице, остаје тврд орах описивање узастопних слика овакве или онакве метаморфозе. Што је и био разлог да се, на самом почетку овог поглавља (иза образине приповедача, који је, као квариигра пао на испиту) суочим са мање-више техничким проблемом” (115). Дакле, „образина приповедача” јесте управо још једна естетска чињеница која упућује на, артифицијелно, метафикцијско, раздвајање позиције писца од позиције наратора у његовом делу.

Тако се у роману фикционализује и сам метафикционални поступак, доводећи до хиперметафикције, о којој говори Долежел. Квазинаучни стил као један од видова иронизације, активиран у самом тексту романа, посебно се наглашава увођењем фуснота. Оне, како је утврђено, припадају и приповедачу и писцу романа *Цейна коб*, али и „трећем, неидентификованом гласу”, како В. Чолановић упућује у већ цитираном интервјуу. Реч је, дакле, о још једној загонетки коју роман испоставља пред читаоцем. Дискурс тог гласа је критички, па тако и прва читалачка претпоставка о његовом идентитету може бити та да је реч о критичару. И он се обраћа читаоцима, као што то чине и хомункул и писац:

Без иоле озбиљнијег разлога, приповедач нам, приметили сте већ, овда онда подастире туђе мисли, а представља их малтене као своје. Разуме се, тиме што савесно крије њихове изворе, па и то са говорљивошћу, и то смо још откад чули из уста... пардон, име ми је наврх језика. Сетићу се, не брините, можда још и пре него што фуснота исцури. Оно у шта сам сасвим сигуран, јесте да је ту мисао изрекао песник. Уз то, знаменит. Е, сад, не желим и не умем да станем на било чију страну, али, кад је реч о говорљивости на хартији, мени лично више годи став једног другог (уз то, не мање знаменитог) песника, Александра Пушкина; према коме, роман *захтева* брбљање. (163)

Као што је то у својој прози већ раније уобичајно, и у роману *Цейна коб* Воја Чолановић парафразира речи критичара – овога пута изречене поводом романа *Зебња на расклањање*. Дакле, фраза „роман захтева брбљање” није ту употребљена, како је већина критичара *Цейне коби* поверовала, као поетичко „вјерују” њеног аутора, него као аутоиронијски, аутореференцијални коментар.

Међутим, да је заиста реч о критичару, показује друга фуснота која ће уследити убрзо после наведене, иако се ни у њој то експлицитно не саопштава:

Куцнуо је последњи час да ту ствар (око ГАК-а) рашчистимо. Али, најпре да се представим. Дакле, *нисам* писац, *нисам* приповедач, *нисам* провалник који је, разочаран, плунуо преко странице романа у настајању, а *нисам* ни ванутробни глас. Што је, сложићете се, сасвим довољно да бисте знали ко сам, односно, с ким имате посла. Поготово ако се то чини на језику који не само што трпи него и здушно потхрањује обичај гомилања негација као нешто од чега нити боли глава

нити има било какве штете по значење. (Сетите се само оног народног да *Нико никоја ничему никад ништа није научио*.) Е, сад, тај ГАК. Сасвим случајно, дошло ми је до ушију да Гинеколошко-акушерска клиника у овом граду није установа у којој одржавају трудноћу, и где се порађају или – да за тренутак станем на страну феминисткиња – где *бивају порођене* супруге страних дипломата. Њима се гинеколошко-акушерске услуге другде обезбеђују. Природно је, онда, запитати да ли је то писцу било познато, и, ако јесте, зашто је искривио поменути чињеницу. Морам одмах рећи да, у вези с тим, располажем претпоставком за чије се прихватање ватрено заузимам. Сматрам, наиме, да се ова нетачност није могла тек тако поткрасти једном болесном педанту какав је, нема сумње, писац *Цейне коби*, већ да је посреди грешка коју је он хотимице начинио. Откуд хотимице? Ето правог питања. Одговор ће се и сам наметнути подсетим ли на то да су стари мајстори обичавали да, у троструком преплету, са лишћем на илуминацијама, односно, на порталима катедрала, намерно направе какву ситнију (за лаике, неуочљиву) грешку, чиме би Свевишњем дошанули да добро знају (и памте) да је само Он непогрешив. У случају ове вербалне назовигвирионице, међутим, нагласак који се подразумева, био би не толико на Божјој непогрешивости колико на примисли да ту (сумњиву) умотворину раздваја од ремек-дела тек једна ситница. Додуше, до овог закључка нисам дошао преконоћ. Требало је, збиља, времена да би се прочитао прерушени дволичњак који пред светом тврди како га сопствена дела уопште не занимају, а који код куће (у глуво доба ноћи, или, чак, и дању, кад би дремеж оборио стооког Аргуса од његове мајке утврђеног у инвалидским колицима) грозничаво размешта – сваки следећи пут на дотле неиспробан начин – својих 6 (шест) књига, усправљених и сложених између тиркизних керамичких демона на писаћем столу; и... сладострасно ужива у сликовитом призору *новој* скупа. Не бих се нимало зачудио да је, овог потоњег ради, темељно проучио факторијелни рачун. А, према мојој теорији, са *Цейном коби* је пожурио управо зато да би, својом седмом књигом, број од 720 могућих комбинација (колико их има у размештању шест наслова) што пре подигао на 5040. (176–178).

Роман је у целини, заправо, премрежен аутореференцијалним коментарима, неретко датим у иронијском кључу. Њихов извор представљају сва три наративна гласа, мада су, логично, најизраженији у дискурсу наратора – јер је управо он тај посредством чијег се гласа приповедање у роману усмерава и

реализује. Динамику и напетост те наративне линије В. Чолановић је постигао постављајући га у колизију са „ограничењима које му је писац наметнуо”, те се тај, иза „образине писца” отргнути, приповедач – повремено осамостаљује и излаже сопствене ставове у погледу неких нарацијских решења. Као што ће јунакиња његове приче бити, осим „Малено Зборано Савршенство”, „Мазбоса”, „Жгепче Без Рођендана”, „лебдећи женскић”, али и „јунакиња кратког романа”, „јунакиња *Цейне коби*” итд. – тако ће, на пример, већ на самом почетку наратор о себи рећи да је „овлашћено лапрдало”, „гвирилац”, „хроничар утробних збивања” и слично, а претпостављеној читалачкој публици (нараторима) обратиће се са „уважени учесници у књижевном процесу”. Не испуштајући из вида ни теорије о приповедању ни теорије рецепције, повремено ће опширније аргументовати своја запажања о адекватности изабраног приповедног начина:

Било ми је, наиме, пало на памет да би се оно што следи дало много лакше одсвирати (на фаготу, рецимо, или на чешљу), неголи истрклејати. Додуше, ниједном озбиљном хроничару утробних збивања (утробних, одјекујете крстећи се; па, овај је или луд или је *веома луг!*?) тако нешто, по правилу, не би с м е л о да засмета. Јер, ако је већина углавном спремна да стави знак једнакости између оног што се не види и не чује, с једне, и ништавила, с друге стране, мањина мањине је, рачунам, одувек ценила спознају да је и језик, како год да га обрнете, још само сенка у нематеријалном свету, претпостављена намера иза речи, и она сама сенка: за нашу сврху, има ли места икаквом подозрењу – *ојшћило и ѿо!* Уколико сам довољно озбиљан, разуме се. Ако јесам, а верујем да јесам, знаћу, надам се, и шта ми је чинити. (11–12)

На другом месту може се уочити, примера ради, и разматрање позиције приповедача, са очигледном алузијом на Штанцлову типологију: „Кад се све сабере и одузме, вреди ли иза гласа закукати да је *narrator catholicus* у неупоредиво повољнијем положају од нашег Трећег Ока?” (99) Предмет хуморно-иронијског поигравања постаће и фокализација и приповедни глас, тако што ће се наратор оглашавати између (телефонских) монолога Мазбосине мајке, скрећући читалачку пажњу на себе, узвикујући „Ало, ало” – са напоменом да то не говори

ни она нити писац, него он сâм. У вези с тим је и његово разматрање питања *ко говори?* (без помињања Женета, разуме се):

Стрпљиви читалац се досад морао већ *x* пута запитати *ко* му то, заправо, говори: приповедач или Мазбосина будућа родитељка. (Јер, текст је, на крају, текст.) А такви неспоразуми су се лако могли избећи да је писац остао при замисли коју је имао онда кад ме је придобијао за овај задатак. У чему је ствар? Ишчитавајући (у периоду загревања) све о нерођенчету, мој послодавац је налетео и на *Свањивање чула*, зборник истраживачких радова о опажајима у фетусâ и новорођенчади, објављен у Паризу баш некако после смрти Јосипа Броза Тита. Из једног прилога у тој (сцијентистичкој) књижурици на тему разумљивости речи унутар материце, докучио је, поред осталог, и то да се извесни самогласници (наведено је ту било и који), независно од прозодијских својстава, чују боље од осталих вокала. Све што је требало учинити, било је да се у ономе што изговара утробни алт, неки самогласници (рецимо: *e*, *a*, и *y*) изврну на бок, окрену наглавачке, малчице замасте или расветле, зар је важна врста графичке досетке, и читалац би био ослобођен напасти нагађања. (Уосталом, није ли и то што, расклопљено, овог часа држите у рукама, мање књига неголи импозантна гомила свакојаким условности?) (181–182)

Но, истиче наратор обраћајући се читаоцима, остаје му само да слежући „непостојећим раменима”, посредно ода признање њиховом назору „да се писцу (способном и за говор из трбуха) мора зајамчити право на лукавост већу од оне што му је лаковерни приписују” (182). Управо је ту, дакле, проблематизовано оно питање које поставља и један део критичара *Џејне Коби* – питање јасног одвајања гласова у роману. Наведени редови показују само један део сложеног механизма „огољавања поступка” – али и његове иронизације – која је доследно спроведена од почетка до краја романа. Таквој врсти иронизације није измакла ни сама интертекстуалност: иза образине наратора хомункула фикционализовани писац обратиће се читаоцима пре не што ће описати једну сцену са Мазбосом на њеној „утробној позорници” како је то „(за мене: *déjà vu*; за вас: *déjà lu*), где је *déjà lu* (=

већ прочитано), несумњиво, алузија на Бартово таутолошко одређење појма *интертекстуалност*.<sup>33</sup>

У *Цейној коби* се могу уочити и аутоцитати, у оном смислу у ком су већ маркирани и у претходној књизи *Осмех из црне кућије* – прототекстови, односно сопствени текстови писца, у којима он заправо „преписује самог себе”, који су, дакле, аутореференцијални. О томе најбоље сведочи следећи пример, који овога пута не припада Чолановићевој прози него његовом размишљању изреченом у новинском интервјуу, о чему се у роману дају прецизни подаци. Наиме, на месту на ком наратор разматра који би језик најбоље одговарао његовом приповедању, с обзиром на сâм предмет приповедања, стоји: „Можда би посао колико-толико пристojно обавио језик старозаветних пророка... да за овакву практичну сврху није сувише поетичн (31). Његов исказ прати фуснота следећег садржаја:

Ту констатацију сам ишчупао у целини (као што се и пристоји: заборавивши контекст) из одговора што га је пишчев пријатељ (такође, писац) дао у интервјуу *Полиџици* штампаном 5. марта 1994. На овај осредњи безобразлук у подручју ауторских и издавачких права, одважио сам се охрабрен принципом овде познатим као крађа и прекрађа звона. Наиме, према мојим обавештењима, пишчев пријатељ је тај обрт (ту свуда применљиву цаку) и сам позајмио из париског дневника *Le Monde* од 15. априла 1988, кад га је, заустављена даха, открио у беседи једног од учесника у филозофско-научној расправи о савременом свету. (31)

Наиме, иза неименованог писца, „пишчевог пријатеља” крије се сам Воја Чолановић, а реч је о стварном интервјуу који је под насловом „Стрепња од освртања” објављен у *Полиџици*, са датумом који је и наведен. То је разговор који је са писцем водила новинарка Рада Саратлић поводом Андрићеве награде, у ком

---

<sup>33</sup>Занимљиво је како Донатан Калер, у тексту „Претпоставка и интертекстуалност” говори о разлици у схватању интертекстуалности између Харолда Блума и Ролана Барта: „Okrenuvši se od tekstova prema ličnostima, Blum je u stanju da sa većim žarom i manjim oprezom nego Bart proklamuje intertekstualnost – Bartovo tautološko imenovanje intertekstualnog kao ‘deja lu’ (već pročitano – *Prim. prev.*) toliko je antiklimaktično da ne dopušta uzbuđene anticipacije, dok Blum pronalazi povoda za oduševljenje u imenovanju prethodnika i opisivanju titanske borbe koja se odvija na poprištu poetske tradicije” (Kaler: 2011:107).

је, на питање колико је одмакао у свом стваралаштву, и да ли осећа стрепњу од освртања, Чолановић одговорио:

Да ли сам и колико на њему одмакао, или сам све време тапкао у месту, чик да одгонетнем. Гадљив на помисао да зурим у отиске властитих стопала, не сећам се да сам икад узео да читам било шта од онога што сам већ одштампао. Ћаво ће га знати зашто. Да ли само због преосетљивог желуца? Или из стрепње да се, при освртању, не прометнем у кип соли? Или, можда, да се на крају не би показало да је Зенон збиља био у праву кад је тврдио да кретања уопште и нема? Шалу на страну, некаквих оштрије издвојених фаза и мена у ономе што ми је, не одвећ штедро, алалила писаћа машина одиста нисам свестан, а баш ми се неће да из чиста мира вучем црте по песку.

Ни на мом путу није могло да не буде узгредних спознаја и открића – о чему сте се, такође, занимали – и то, разуме се, на свакојаким запањујућим изукрштаним равнима: од оне што љубоморно чува крварећу меморију проживљеног а храни поетику, до оне на којој не престаје да оргија кривуља стваралачког процеса. (Дакако, смешно би било уобразити да су те моје спознаје и открића у „проклетом занату списатељском” битно другачији од одговарајућих душевних доживљаја у осталих писаца.). А посрећило се, ваљда, и са знаменитим епифанијским искуством... премда је о тој ствари паметније ћутати. Да би се иоле верно дочарала та врста унутрашњег обасјања, морали бисмо располагати општилом које, дођавола, нећете наћи на списку 5000 живих језика смештених између (а)зербејџанског и (ш)панског. Посао би, можда, мање-више пристојно обавио језик старозаветних пророка, али, за овакву практичну сврху он је, нема сумње, сувише поетичан.

Међутим, више од наведеног аутоцитата, читаоцу може пасти у очи нешто много важније, а у вези је са новинарским питањем о, да тако кажемо, пишчевом осврту на сопствено стваралаштво. Управо та чињеница постаће предмет хуморног, аутоиронијског поигравања са бројем дела које се приписују фикционалном писцу из *Цейне коби* – нарочито на оном месту где се његов опус пореди са Балзаковим. На сличан, аутоироничан начин, В. Чолановић ће и у другим интервјуима говорити о броју дела која је написао.

У вези са ликом хомункул(ус)а у роману вредно је поменути и то да је у часопису *Galaksija*, у тексту под насловом „Џовек сутрашњице – у жижи

biosocioprolepse”, у рубрици посвећеној футурологији, односно „новој футуролошкој дисциплини која проучава дејство биологије на будуће друштво” – вероватно – садржана клица романа *Цейна коб*. У том чланку се поред представљања нове науке и поља њеног истраживања – у чему можемо, такође, наћи и теме којима ће се наратор романа бавити, нарочито ону о „идеалном човеку сутрашњице” – налази и неколико реченица о *хомункулусу*:

*Homunkulus* (lat. *čovečuljak*) – sićušno biće sa ljudskim osobinama i nadareno natprirodnim moćima – za koje su srednjovekovni alhemičari na čelu sa Paracelzusom verovali da se magijom može stvoriti u retorti, doživljuje u eri naučno-tehničke revolucije svoju renesansu. Teorijski, iz jedne jedine ćelije, uzete iz bilo kog dela tela, dalo bi se razviti čitavo ljudsko biće. (Čolanović 1973: 38–40)

Таквој, несумњивој грађи за обликовање лика, свакако треба придружити и опис који налазимо на почетку *Трисџрама Шенгија*<sup>34</sup>, романа с којим је, како је

---

<sup>34</sup> У другој глави романа, у којој се излаже о правима хомункулуса, стоји:

Е, кад је тако, онда у томе питању, колико ја видим, нема ничег ни доброг ни рђавог. Али, допустићете ми Господине, да је питање у најмању руку било постављено у веома неприкладном часу, јер је разагнало и растерало животворне духове чији је посао да прате и воде за руку човечуљка-Хомункулуса, и да га спроведу здравог и читавог до места које му је предвиђено за пријемште.

Тај Хомункулус, Господине, у ма како се бедној и смешној светлости приказивао данас, у овоме раздобљу ветропирства, оку безумља и предрасуде; тај исти Хомункулус – посматра ли се оком разумља и у истрази научној – јесте, признати се мора; *биће* заштићено и опасно правима. Они филозофи који воде рачуна и о најбезначајнијим појединостима, а који, узгред буди речено, имају најшире погледе (пошто ширина њиховог духа стоји у обрнутој сразмери с предметом њиховог истраживања) показује нам, непобитно, да је произведен оним истим природним поступком – да је обдарен оним истим покретним силама и способностима као и ми: Да се састоји као и ми: од коже, длаке, сала, меса, вена, артерија, везивних ткива, живаца, рскавице, костију, сржи, мозга, жлезда, полних удова, сокова и зглобова; да је биће исто толико предузимљиво као и ми, и да је, у пуном смислу речи, у истој оној мери наш ближњи и наш сабивственик колико и сам лорд-канцелар Енглеске. Може му се учинити добро – може му се нанети зло – кадар је да прибави себи задовољење – једном речи, ужива сва она права и правиче, за која Тулије, Пуфендорф и остали понајбољи наравоучителни списатељи признају да проистичу из тога стања и из тога основа.

А, сад, драги господине, шта ћемо ако му се деси нека незгода на његовом путу самотном! – или ако, застрашен путовањем, што је сасвим природно код тако младих путника, мој лепо господичић докуча свој пут у посве јадном и чемерном стању – па му мишићна снага и мужанство овештају до пуког кончића а животворни духови се узнемире и узрујају више но што се описати даде – шта ћемо ако он у томе жалосном и несрећном стању живаца мора да лежи пуних пунцатих девет дугих месеци, изложен ненадним трзајима, или низу суморних снова и маштанија? Дршћем и на саму помисао какав је темељ ту положен за хиљаду недуга како телесних тако и



већ утврђено, очигледно Чолановићева *Цейна коб* интертекстуално повезана. Стерн се, између осталог, у свом пародирању човечје моћи да достигне одређена сазнања, истовремено пародијски односи и према свим оним недаћама у које запада „мали човек”, „човечуљак” – односно, на латинском, *homunkulus*. Критичари су с правом Чолановићевог *хомункула* повезивали и са Парацелзусом, и са Гетеом, односно са другим делом *Фаустиа*, и ликом Вагнера, који је његов створитељ – јер у роману *Цейна коб* постоје недвосмислене алузије које на то упућују. Али минус присуство помињања Стернове креације у Чолановићевом роману тим више на њу указује. Вредност Чолановићевог поступка, сложеност његове транспозиције утолико је и вреднија. Омаж Стерну, који се огледа у обраћању читаоцу, у дигресивности чији су корени у озарености дражима асоцијација и њиховом непредвидљивошћу, посезање за сваком врстом знања из свих области уметности и науке – ионако је видљив. Перика боје „тек излеглог пилета” и одлука фикционалног писца да посегне за „образином хомункула”, којом ће испунити улогу наратора, стваралачки су, иновативни и имагинативни, чиниоци таквог поступка.

На идејно-семантичком плану могу се уочити неколики литерарни извори који тај план и подржавају и продубљују. Један је сигурно онај који читалац одмах може уочити, а повезан је са библијским текстом, „Књигом о Јову”: то је онај вапај праведнога Јова упућен мајци: „Што ми није затворила врата од утробе и није сакрила муку од мојих очију”<sup>35</sup>. Није у Чолановићевом роману ни тај рај од девет, утробних, пренаталних месеци приказан без одређених вребајућих опасности („Обрни-окрени, испада да ћете узалуд трагати за рајем у којем би се могло вековати”, 9), али је зато спољашњи свет, у који његова јунакиња тек треба да искорачи, крајње онеспокојавајући. У начину на који је тај свет приказан могу се приметити одлике карактеристичне и за фикционалну стварност романа *Телохранишељ*.

Подсетимо се: јунакиња *Телохранишеља* окружена је мушким светом, из којег вребају несувислости, непредвидљивости, несигурности, неверства и она се

---

душевних којима никаква вештина ни лекарска нити филозофска никад више неће бити кадра да воспостави њихова пуна права. (Стерн 1966: 38–39)

<sup>35</sup> „Књига о Јову”: „Што ми није затворила врата од утробе и није сакрила муку од мојих очију”. Јов 10:18, Проп. 4:3 (Превод Ђуре Даничића)

из њега спасава бекством у лудило. Јунакиња *Џејне коби* у такав свет неће ни крочити. Њено биолошко кретање уназад, у непостојање, почеће од сцене у којој двојица мушкараца (о којима јунакињина мајка претходно размишља и као о својим потенцијалним љубавницима) љубавнички загрљени стоје посматрајући садржај тек ископане масовне гробнице. Чему су претходиле слике спаљених села, и мајчин сан о силовању који само понавља оно што се већ догодило у стварности рата, или се могло догодити. Тенденција Воје Чолановића да у својој прози на специфичан начин третира женске ликове у роману *Џејна коб* достиже највишу кулминациону тачку. То се огледа у чињеници да је нерођено дете девојчица, дакле, супротно уврженој (књижевној) пракси да протагонисти буду мушког рода<sup>36</sup>. Сходно томе, није случајно ни то што је и у уметнутом наративу о путу из полудивљаштва у наводну цивилизацију и назад, такође централни лик женски. Судбине та два женска бића у роману су комплементарне. Егзистирају независно једна од друге, али се паралела успоставља на основу идентичног исхода: супротно људском веровању у напредак, супротно самој бити еволуције – та два женска бића регресирају.

Из више праваца се у роману повлаче линије које сугеришу то „унатражно кретање”. Један од најважнијих је и поменута *Ода* или *Метаморфозе*, коју фикционални писац, наводно, преводи. У његовом преводу, за који се са извесном сигурношћу може претпоставити да, заправо, припада Воји Чолановићу, ти стихови гласе:

- (1) Вран један гракће преда мном,
- (2) Сен једна – оку ружан дар,
- (3) Ласице две и лија пар,
- (4) Секу ми стазу претрком;
- (5) Посрће коњ мој, а момак
- (6) Руши се с пеном наузнак.
- (7) У даљи, чуј, пуцкета гром.
- (8) Дух ми се неки открива,
- (9) Харонов глас ме дозива,

---

<sup>36</sup> Супротно чак и намерно одржаваном стереотипу у сопственој прози о донжуанским јунацима, у којима ти очеви увек дају предност мушком детету над женским.

- (10) Срж Земље сежем погледом.
- (11) Свом врелу поток путује,
- (12) Док се уз звоник пење вђ,
- (13) Крвари стена, а, ево,
- (14) Аспида мечку силује.
- (15) На древној кули, шиштећи,
- (16) Смук један супа черечи,
- (17) Унутар леда гори плђм,
- (18) Сунце је црно постало,
- (19) Месец ће пасти замало,
- (20) Тај дуб се изместио сђм. (120, 121, 123,124, 125, 126)<sup>37</sup>

В. Чолановић тај део у роману обликује тако да велику пажњу поклања и атмосфери у којој његов лик, фикционални писац, део по део, преводи стихове

---

<sup>37</sup> Изворно, ти стихови гласе:

ODE.

Un corbeau devant moy croasse,  
 Une ombre offusque mes regards;  
 Deux belettes et deux renards  
 Traversent l'endroit où je passe;  
 Les pieds faillent à mon cheval,  
 Mon laquais tombe du haut mal;  
 J'entends craqueter le tonnerre;  
 Un esprit se présente à moy;  
 J'oy Charon qui m'appelle à soy,  
 Je voy le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte en sa source;  
 Un bœuf gravit sur un clocher;  
 Le sang coule de ce rocher;  
 Un aspic s'accouple d'une ourse;  
 Sur le haut d'une vieille tour  
 Un serpent deschire un vautour;

Le feu brusle dedans la glace;  
 Le soleil est devenu noir;  
 Je voy la lune qui va cheoir;  
 Cet arbre est sorty de sa place.

([https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres\\_po%C3%A9tiques\\_\(Th%C3%A9ophile\\_de\\_Viau\)/Premi%C3%A8re\\_partie/XLIX.\\_Ode](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_po%C3%A9tiques_(Th%C3%A9ophile_de_Viau)/Premi%C3%A8re_partie/XLIX._Ode))

француског барокног песника, не одајући притом његово име. Наводни писац *Џејне коби* је те стихове записао из телефонског разговора са својим пријатељем, а преводи их боравећи у кући на Космају, с великим узбуђењем, и то већим делом у глави, једне олујне ноћи праћене нестанком струје („у 23.00”). Цео догађај припада оној *велебелешци*, најдужој фусноти у роману, у којој имамо и „причу у причи” о злосрећној девојци. Општој апокалиптичкој атмосфери доприноси и чињеница да писац *Џејне коби* и преводилац *Оге* (или: *Метаморфоза*) на том месту постаје и потпуно дезоријентисан: наједном, не може да утврди која је година: „Онда сам, још увек осовљен на трему, узео да испробавам како у ниши насталој у мом памћењу, стоји 1992, а како редом, 1993, 1994, 1995, 1996. и 1997. година. Стајале су као цокер. Могле су бити ово или оно, већ према томе шта сте од њих очекивали. Ништа препознатљиво или осебујно, јер су недостајали шавови који би вам рекли где шта почиње а где се завршава” (129. Иако у наведеном интервјуу на питање П. Крдуа о односу према стварности В. Чолановић каже: *О томе шта је и колико од такозване историје „исцурило” и причу о Мажушном Збораном Савршенству, није на мени да судим* – јасно је да се у том низу година може уочити тенденција писца да апокалиптичне догађаје не везује само за 1995, која се коначно испоставља као „време радње” романа *Џејна коб*, него да посредно укаже на ратне године и године распада Југославије.

Као у некој врсти спојених судова, феномен *унапшражностии* ће обликовати композицију следећег Чолановићевог романа, *Лавовски гео ничеџа* (2002). А то ће се, заједно са одређеним мотивима и микро-мотивима, цитатима и аутоцитатима из свих претходних дела сабрати у пишчевом последњем роману, *Ога мањем злу* – у којој ће се открити и неке од загонетки које су успут, у дотадашњој Чолановићевој прози, постављане читаоцима. Између осталих и та да је аутор *Оге* француски барокни песник Теофил де Вијо.

Разуме се, овим ни издалека нису још исцрпљена сва значења која роман *Џејна коб* сугерише, ни питања које то дело, својом разгранатом хиперметафикционалношћу, поставља пред читаоца. Оно заиста нуди узбудљиву авантуру читања, и ишчитавања, читаоцу склоном тој врсти штива. А после објављивања романа *Орахова љуска* Ијана Макјуана (2016, двадесет година након *Џејне коби*), у ком је наратор нерођени дечак – може постати још интересантнији

и за нова тумачења, и за упоређивања. Нека за пример послужи и сам почетак Маџуановог романа:

I ETO MENE, naopačke u telu jedne žene. Ruke sam strpljivo skrstio, čekam, čekam i pitam se ko sam ja, zbog čega sam tu. Oči mi se čežljivo sklapaju kad se setim kako sam nekad bludeo u prozračnoj telesnoj vrećici, lebdeo sanjiv u mehuru misli, u svom sopstvenom okeanu, u usporenim saltima, nežno se tarući o providne stege svoje tamnice, te opne što ti se poverava i treperi, makar i prigušenim glasovima zaverenika u nekom nepočinstvu. Beše to moja bezbrižna mladost. Sad, skroz ovako izokrenutom, bez pedlja prostora za moju malenkost, kolena stisnutih uz stomak. Misli mi, i glava uopšte, rade sto na sat. Nenam izbora, uvo mi je, noć i dan, priljubljeno uz te proklete zidove. Slušam, pamtim, uznemiren sam. Osluškujem šaputanja na jastuku, slušam o ubilačkim namerama, i strava me hvata kad pomislim šta me čeka, šta bi moglo u sebe da me usisa. (Маџуан 2018: 9)

За разлику од Чолановићеве никад рођене јунакиње, Маџуанов нерођени дечак, Хамлет 21. века, који изнова и проживљава и приповеда причу о братоубиству и mužeубиству – ипак ће се на крају наћи с оне стране „врата од утробе”. Иако се на обоје може односити цитат из Шекспировог *Хамлета* који као мото стоји на почетку *Орахове љуске*:

О Воже, у ораха бих лјуску сputан могô бити, а  
кralјевством се бескраја ипак заситити –  
samo да ružних snova нема. (Шекспир у: Маџуан 2018: 9)

Попут Овидија који у *Метаморфозама* сугерише једноставну и онеспокојавајућу истину да се преображај, *метаморфоза*, налази у средишту свих митова, и да се, сходно томе, историја света и човекова историја, своди само на промену облика – док суштина увек остаје иста, и В. Чолановић фразом *Што да се завараваше*, коју изговара хомункул – управо указује на ту врсту сазнања, а оно је самим романом вишеструко поткрепљено. Уосталом, како је писац и најавио у интервјуу који је претходио *Цейној коби*: „да ће се у средишту његове пажње наћи непомични тренутак који, при сусрету мита и утопије, измиче погубној узастопности”.

#### 4.7. ПРВА ДЕЦЕНИЈА XXI ВЕКА: „После” *постмодернизма*

У периоду од четрнаест година (од 2000, до смрти, 2014. године) Воја Чолановић је објавио два романа: *Лавовски део ничега* (2002) и *Ода мањем злу* (2011), једну збирку изабраних приповедака, *Начело неизвесности* (2003), и књигу под насловом *Воја Чолановић. Незаобилазни водич кроз поезијички и интимни свет Воје Чолановића* (2012) – у којој су обједињени аутобиографски текстови и избор од пет приповедака из његовог доташањег приповедачког опуса. Осим тога, како је већ поменуто, у *Београдском књижевном часопису* изашао је одломак из пишневог дневника вођеног током 1941. године, под насловом „Шапат испод обешених”<sup>38</sup>. У *Књижевном маџазину* је 2015, након пишневе смрти, такође објављен одломак дневника из исте године<sup>39</sup>.

С обзиром на то да је о пишневим дневницима као и о његовим аутобиографским текстовима већ било речи – у овом делу посвећеном поезици његове прозе следи, по већ успостављеном хронолошком реду, анализа романа и приповедака насталих после 2000. године. Притом, када је реч о изабраним приповеткама, тумачене су само оне о којима претходно није било говора: „Non testatum“ (2002), објављена у књизи *Воја Чолановић* (2012) и „Опште место“, која је уврштена у збирку *Начело неизвесности* (2003).

##### 4.7.1. ЛАВОВСКИ ДЕО НИЧЕГА (2002)

###### 4.7.1.1. Критичка рецепција: „три приповетке или роман”

Роман *Лавовски део ничега*<sup>40</sup>, који носи и поднаслов „Једна унатражна прича”, одмах по изласку из штампе прати неколико исцрпних приказа.

Иван Радосављевић у тексту „Протејски извор читалачког задовољства” објављеном у *Књижевном листу*, полази од констатације да „[Н]ије лако жанровски описати и укалупити нови роман Воје Чолановића” те истиче како

<sup>38</sup> *Београдски књижевни часопис*, бр. 36–37, јесен–зима 2014, стр. 5–16.

<sup>39</sup> *Књижевни маџазин*, број 169–174, година XV, јул – децембар 2015.

<sup>40</sup> Роман *Лавовски део ничега* Воја Чолановић објављује у својој осмој деценији, у библиотеци „Алфа” издавачке куће Народна књига, а под уредништвом Васе Павковића.

„његов поднаслов гласи: ‘Једна унатражна прича’, што тај текст сигурно није”. Критичар Чолановићев роман види, заправо, као „три засебне, временски раздвојене приче”, те то своје запажање даље и образлаже:

Могло би се рећи да је то роман састављен из три засебне, временски раздвојене приче, три велике епизоде из живота истог јунака, поређане унатрашке – прво се чита најкаснија, затим средња, а најранија се читаоцу показује последња. Могао бих даље да покушам да *Лавовски гео ничеџа* дефинишем као некакав изврнути и епизодични, фрагментарни билдунгсроман, јер читалац најпре упозна главног јунака као одраслог, зрелог човека који има сопствено дете, да би му следеће две приче затим донеле нека обавештења о ранијим ступњевима развоја кроз које је прошао. Ни овај опис, међутим, не погађа мету: као одрастао човек, главни лик ове књиге уопште није нарочито зрео нити уозбиљен, а још је мање прилагођен и уклопљен у своје друштвено окружење. Каснији одељци текста, који приказују два ранија тренутка у развоју лика, ни сваки засебно, а ни размотрени заједно, не дочаравају читаоцу читав претходни животни и развојни пут лика који би неумитно, на узрочно-последичан начин, довео главни лик до оног стања „коначне развијености” у којем смо га упознали у првој причи. Од читавог билдунгс-концепта, заправо, осећа се само извесна уздржана иронија која се јавља из додира аутентичног сазнавања и стицања лажних, погрешних знања, што све заједно ипак резултира извесним напретком у развоју лика на сваком предоченом степену, то јест у свакој од ове три приче.

*Лавовски гео ничеџа* је, дакле, некакава неухватљива, протејска прозна форма од преко педесет хиљада речи, или, у формално-композиционом смислу, роман *par excellence*, књижевни облик који се на најбољи начин доказује управо кад осваја нови терен, поричући, избегавајући, или бар до краја не прихватајући све своје раније дефиниције и описе, нудећи истовремено некакву особену, сопствену егзистенцијалну истину, не нужно целовиту нити јединствену. (Радосављевић 2002: 7)

Разрађујући, укратко, „егзистенцијалну истину” о главном јунаку Дарку Опачићу коју В. Чолановић „нуди читаоцу”, И. Радосављевић издваја најбитније моменте сва три дела романа:

Упознајемо га као скоро средовечног човека који се с муком сналази у хиперинфлацији раних деведесетих година прошлог века, оца двоипогодишњег

детета који се понаша до идиотизма неодговорно остављајући тако мало дете само у парку, док начас оде у куповину. У наредној причи Опачић је у својим раним тридесетим годинама, покушавао да пише, а да би аутентичније описао доживљај неког свог јунака, почиње да краде у самопослузи, док га не ухвате, јер хоће да се изложи одвратном и понижавајућем искуству ухваћеног у крађи, не би ли осетио сву силину и све нијансе осећаја који се у таквој ситуацији јављају. Коначно, последња прича упознаје нас с младим, тринаестогодишњим Дарком, за своје године препаметним и преосетљивим, болесно везаним за мајку. Шта, на крају свега, читалац зна о Дарку Опачићу? Зна три епизоде из његовог живота, зна токове његових мисли у тим ситуацијама, али целовиту представу нема. Егзистенцијална истина тог лика остаје му предочена само у деловима – неки од њих су повезани, неки донекле објашњавају друге, али ни случајно сви. Читалац је присиљен да се домишља, или остаје суочен са свесно прихваћеним и признатим начелима произвољности, расутоги и случајности у одабиру и формирању кључних животних тренутака, чиме се у питање доводи и сама идеја „кључног животног тренутка” у обликовању књижевног лика, што и не би претило толико озбиљним последицама кад не би бежало из књижевности и потврду тражило у стварном човековом животу, како већ литература уме. (Радосављевић 2002: 7)

И. Радосављевић даљу пажњу у свом критичком осврту посвећује језику романа истичући како би било „вероватно подједнако оправдано овај Чолановићев роман описати и тумачити као књигу која је *сва у језику*”:

[...] иако ове три приче представљају сасвим разређене животне фрагменте, свака од њих створена је изразито густим језичким ткањем, које њихов ток шири и успорава, понекад до тачке кад читалац осети како приповедно време и ток стоје, а даље тече само језик. Чолановићев приповедни језик неодољиво се намеће читаоцу, својим раскошним богатством и разноликошћу привлачи и троши све ресурсе његове пажње. Чолановић је у стању да створи уверљив и снажан приповедни језик који се непрекидно и истовремено користи најразличитијим „високим” и „ниским” елементима – интертекстуалним алузијама и цитатима, директним наводима из различитих страних језика, многобројним регистрима говорног језика, жаргонским изразима различите старости и порекла, и тако даље. (Радосављевић 2002: 7)



Говорећи даље о језичком аспекту романа, И. Радосављевић налази и извесне „ситне” недостатке:

[...] ти недостаци иду од простих грешака (на пример „хај-фи” уместо хај-фај”, стр. 76), преко не превише симпатичних језичких досетки („ан трчан” са значењем „узгред”, конструисан према француском *en passant*, на неколико места, рецимо на стр. 157), до једног прилично рђавог маниризма, који се иначе може срести у београдској штампи (камо је по свој прилици доспео из лоше наученог енглеског; је ли из недељних новина дошао да натруни и Чолановићеву прозу?); на пример, Чолановић пише: „... Бацивши увек-закаснели-поглед на пластично тандркало...” (стр. 114; сличних примера има и на другим местима); чему овде служе цртице између речи „увек”, „закаснели” и „поглед”? Свакако не означавају формирање никакве полусложенице, већ би вероватно требало да додатно нагласе јединственост ове синтагме и њену усредсређеност на дочаравање једне одређене врсте погледа. Уистину, разуме се, те цртице су излишне, погрешне и, што је најгоре, ружне – било би довољно (и граматички исправно) да пише: „бацивши увек закаснели поглед”, јер се целовитост синтагме осећа сасвим снажно. (Радосављевић 2002: 8)

Ипак, критичар коначно закључује да су то „у контексту целине значења, смисла и естетске вредности овог романа”, „заиста ситни недостаци”, те их он помиње „само зато што код писца Чолановићевог формата и тако мале несавршености упадају у очи”: „Пошто смо на њих указали, можемо слободно да их апстрахујемо и закључимо да је *Лавовски гео ничеџа* оригиналан и изазован роман који захтева активног читаоца, чији ће труд, заузврат, богато наградити читалачким задовољством.” (Радосављевић 2002: 8)

У тексту „*Granice romana*”, објављеном у *Književnom glasniku*, Милета Аћимовић Ивков, између осталог, скреће пажњу и на то како би било „*neophodno razlučiti pripovednu instancu – ko pripoveda u romanu*”, као и на језичко-стилске одлике романа:

О tome, na mnogo mesta tokom jezički razbokorenog romanesknog teksta, u formi poetičkih lozinki, sam pripovedni subjekt daje precizna uputstva: „Naime, Darko Oračić bi mogao biti dečak koji govorom oponaša odraslu osobu koja oponaša dečaka”.

Kada se rasplete, ne baš utegnuto, klupko mitarstva glavnog junaka, čitalac će biti prepušten sigurnoj i veoma prijatnoj plovidbi jezičko-stilskim brzacima Čolanovićevog romansijerskog umeća. I u njoj će prepoznati funkcionalno upređanje niti disparatnih stilskih postupaka, korišćenje bogate skale jezičkog registra (od kolokvijalnog i žargona do pretanjenog esejističkog). Što će znatno obogatiti i opredeliti pozitivan utisak o ovoj majstorski tkanoj prozi, čiji uzgredni nedostaci (od čega vrline od toga i mane) oličeni u pokojem manirističko-semantičkom proklizavanju, koje suvereno prevazilazi suptilno građeni, permanentni, ton ironije. (Aćimović Ivkov 2002: 41)

Закључно, критичар указује на стваралачку виталност писца, на његову „doslednu opredeljenost za moderno i modernističko u pristupu, tretmanu i postupku”, те истиче како је В. Чолановић својим романом „dao izrazito provokativno ostvarenje kome, pored formalne inovativnosti, jedinstvo i kakvoća unutrašnjeg sklopa pridodaju epitet stvaralačkog pregnuća čijem se značenjskom, smisaonom i simboličkom sazvučju, zaista sa uživanjem vredi prepustiti” (Aćimović Ivkov 2002: 41).

Љиљана Шоп у тексту „Усложњавање утанчавањем”, објављеном у *Корацима*, по свом већ раније установљеном обичају да проблемски (и полемички) приступа теми којом се бави, извесну пажњу посвећује и нашој критичарској сцени и моделима њеног деловања, те скреће пажњу читалаца на то, како би „[J]ош пре коју годину, многи књижевни критичари потрошили [би] више од пола сопственог текста да (не) одговоре на питање да ли је *Лавовски гео ничеџа* уопште роман, или су то ипак ‘само’ три дууууге приповетке (па још унатражне!) којима је заједнички главни јунак – из чега би, барем неки од њих, закључили да је реч о делу на пола пута до романа”. „Време стерилних расправа о жанровима је донекле прошло”, констатује критичарка, па ипак додаје, бавећи се паратекстом (по Женету, јер мисли на текст забележен на корици), „али ме ни ово слоганско, у којем Чолановићеву књигу на корицама представљају као ‘књигу за ово лето и сва наредна годишња доба’ не охрабрује да је у питању уистину паметније и зрелије доба” (Љ. Шоп 2002: 183).

Љ. Шоп даље, такође сходно свом већ одраније формираном ставу према позицији коју Воја Чолановић својом прозом заузима у српској књижевности, указује и на специфичан однос критике:

Воја Чолановић није први пут да збуњује посленике у књижевној критици, због чега се, *summa summagum*, и догодило да му ови остану дужни – не само када је у питању адекватан аналитички приступ, него и када је овом врсном ствараоцу ваљало доделити врло високо место на укупној хијерархијској и вредносној лествици савремене српске књижевности. Чолановић се, срећом, није освртао на такву своју списатељску судбину, премда је годинама знао више, умео боље и видео даље од многих прецењених колега обасутих хвалом и девалвираним наградама. И док су *Зебњи на расклапање* и *Цејној коби* полетарци тражили мане (често и не знајући за *Пустоловину по мери* или *Другу половину неба*), аутор је, аскетски миран и духовно супериоран, писао и преводио као да је све у савршеном поретку и као да живи и ради у најбољем од постојећих светова. (Љ. Шоп 2002: 183).

Критичарка подсећа на чињеницу да је већ роман *Цејна коб* имао елементе „једне унатражне приче”, „наоко бизарне”, у којој се „животни пут седмомесечног нерођенчета одвијао [се] уназад, до момента зачећа (чиме је теза о спољњем догађању као основној супстанци приповедања доведена у питање), а невидљиво, претпостављено „догађање” добило статус не само научне, већ и уметничке истине”.

„Већ наслов новог Чолановићевог романа сведочи о ауторовом доследно искошеном погледу на свет”, утврђује Љ. Шоп и даље то образлаже:

Љубитељ парадокса и суверени творац једне врсте хумора нетипичне за ово поднебље, Чолановић се поиграо у наслову са синтагмом која се употребљава да би се означио „огроман део нечега”. Док већина жели да освоји, отме, купи, заузме лавовски део нечега, ма шта то било, писац – помало и самоиронично – нуди „лавовски део ничега”, сугеришући да се поново хвата у коштац са опсесивном темом недогађања или минималног догађања о коме је могућно неисцрпно приповедати изнутра. Магијско тројединство (*Цејна коб* је имала три наратора, а *Лавовски део ничега* три концентрична круга приче) важно је за

дубинску слојевитост и симетрију ове приче, али не као пука троделна форма (три чина драме, три става симфоније, сликарски триптих и слично), већ као образац тростепеног силажења до суштине. Да ли ћемо тројство тражити у свету логичког закључивања, или у свету симбола, или у симболима вере – свеједно је, ако не сметнемо с ума да овај троделни такт има своје значење у композицији романа. Чолановић је мајсторски творац привида необавезног и необавезујућег приповедања у којем, међутим, ништа није случајно (премда комедијант случај не испушта конце из својих гипких руку). (Љ. Шоп 2002: 184).

У даљем тексту Љ. Шоп упућује на извесне сродности и разлике које се могу установити упоређивањем романа *Пушћоказ времена* Мартина Ејмиса и Чолановићевог романа: енглески писац је „беспрекорно извео своју унутрашњу причу од смрти до рођења главног јунака, а Чолановић се са сличном идејом суочио другачије од Ејмиса, другачије од свих који су, колико ја знам, покушали приповедати супротно кретању казаљке на часовнику”. „Приповедање живота унатраг помера или мења многе наше представе, од којих су неке само ствар навике, а друге се тичу суштине трагања за смислом”, истиче критичарка и објашњава:

Навикли смо да је сазнајни процес умногоне хронолошки и да се протоком времена умножава и усложњава. У унатражном приповедању оваква се логика преврће наглавачке (јер на почетку знамо крај, због чега нам се чини да знамо све), те да ход ка почетку прогресивно смањује и количину и каквоћу сазнања. И принцип каузалности изгледа нарушен, јер узроке сазнајемо из последица, а не обрнуто, како обично бива. Док је Ејмис у свом роману без одступања поштовао унатрашњу хронологију и остварио илузију да је сагледао читав живот свога јунака у обрнутом смеру казаљке на сату, Чолановић формира три круга која се односе на три дана (или неколико сати у тим данима), а у тим интервалима – на три догађаја од великог значаја за главног јунака. Око тих привилегованих догађаја и доживљаја плете се паукова мрежа споредних збивања, мада је велико питање шта је, заправо, споредно – а шта пресудно за коначни исход људске судбине.

Први дан припада кошмарној, инфлаторној 1992. години и у њему главни јунак на Ташмајдану накратко губи из вида свог двогодишњег сина. Зашто се ово

поглавље зове *Истраживање прадоживљаја* разумеће се тек на крају романа, премда би се под овакав наслов могао подвести и целокупан Чолановићев стваралачки поступак.

Други дан је 28. мај 1988. године и у њему, уз штошта друго, сазнајемо понешто о пролазној клептоманској страсти главног јунака. Та страст се (поред баналног оправдања немаштином) може разумети и као отпор средини, инат, авантуризам, незадовољство собом, другима, животом, искок из колотечине – па ипак остаје необјашњива јер је свако „истраживање прадоживљаја” мањкаво кад је у питању човек, садржај његове свести и подсвести. Уосталом, наслов овог поглавља (*Хиџнос се накашљава*) оставља могућност и да је све само сан, мора једног мамурног јутра после ноћи славља годишњице матуре, обрачун аутора незавршеног романа *Краљевство Глувих Пићања* са самим собом и тамном страном свога ја.

Трећи дан припада 1968. години, како показују детаљи али и читаочева рачуница, пошто је то година у којој је главни јунак тринаестогодишњак. У питању је, и трећи пут, један мучан дан испуњен ужасом и страхом од вероватноће да ће се и мајка придружити оцу у Америци, те да ће дечак остати са излапелим дедом и муком сопственог одрастања без родитељске подршке и једине несебичне љубави, ако такво што уопште постоји. (Љ. Шоп 2002: 185).

„Премда су тродневна догађања описана у танчине, у средишту приповедања је стање свести и подсвести главног јунака, као и прецизан опис његовог збрканог кретања и свега што му притом улази у видно поље и мождане вијуге”, напомиње Љ. Шоп. О томе, као и о начину на који је „свесно и несвесно” у јунаку романа исприповедано, критичарка на крају закључује:

Непријатна збивања изазивају подрхтавање тла под ногама Чолановићевог јунака и, истовремено, подрхтавање његовог свесног и несвесног бића, хаос у мислима, емоцијама, расуђивању, асоцијацијама, бесконачну прераду мноштва утисака у чулима и уму, дакле – нешто уистину позамашно, али нематеријално, што нестаје као песак или вода међу прстима. Нешто што се претвара у ништа, али оставља траг, ожиљке и талог мучнине. Чега све ту нема! Графичке „поштапалице”, енглески идиоми, илустрације (најкрупнија новчаница на врхунцу инфлације, ликовни одговор на питање „како долази до катастрофалних поплава”, цртеж часовника усред описа колико су секунде важне

у једном моменту јунаковог живота) – све су то чолановићевски начини да се прича о човеку утанчавањем усложњава и усложњавањем утанчава, механизми приближавања тајни људске душе. Тајна (ипак!) остаје тајна („Оно чега се плашиш догодиће се брже него оно чему се надаш.”)

*Лавовски гео ничеџа* је виртуозна паукова мрежа од најфиније приповедачке грађе у чијој се средини, захваљујући и читаочевој асоцијативној енергији и искуству, открива рањива и крхка личност Дарка Опачића. Ка бољем разумевању те личности отворен је двосмерни пут: од краја ка почетку и од почетка ка крају. Онај ко вредност овог типа прозе разумева и као пут ка откривању тајне, зване *ја* и непознанице, зване *ми* – понајвише ће се наћи у царству изазова и пред обиљем могућности, јер циљ оваквог приповедања не окончава се ислеђивањем једног живота и једне судбине. (Љ. Шоп 2002: 186).

У истом броју *Лешојиса Мајице српске*, у децембру 2003, излазе два текста о Чолановићевом роману: Ивана Негришорца, у оквиру осврта „Романсијери у 2002. години”, и Ненада Шапоње.

И. Негришорац у свом тексту полази од тврдње како *Лавовски гео ничеџа* Воје Чолановића „представља роман неодољиве свежине и готово младалачке разиграности”, те да „[Н]еобично, и охрабрујуће, делује чињеница да писац таквог животног бремена исписује овакву, тематски флуидну и децентну, а језички сугестивну и допадљиву целину” (Негришорац 2003: 988).

Критичар утврђује да је Чолановићев роман „замишљен као изразити роман лика, у чијем средишту се нашао млади београдски писац и гимназијски професор Дарко Опачић, са свим својим ужим и ширим животним амбијентом”, те да се „разгранао у привлачно штиво наглашено психолошке и интелектуалистичке интонације”. Истичући како Чолановићев језик и стил „заслужују посебне коментаре”, И. Негришорац посебно истиче да је реч „о писцу који не само што особиту пажњу посвећује управо тим аспектима књижевног дела већ и главнину својих естетских ефеката заснива управо на њима”:

Нису заплет и прича у Чолановићевом роману ти који превасходно привлаче пажњу читаоца. Објекти читаочевог интересовања у равни приказаних предметности су, пре свега, романескни карактери и њихови међусобни односи, али и пре таквих увида, а чак важнији од њих, појављују се специфични начини

приповедног казивања. Другим речима, у Чолановићевој прози не може се уживати уколико у средиште пажње читалац не стави сам процес вербализације текста, и то не само сложене облике унутрашње организације дискурса већ и пунину са којом дискурс кореспондира са предметним светом романа. (Негришорац 2003: 989)

Критичар скреће пажњу на то да је у роману „самоприповедање живо и примамљиво”:

Реализовано као исповест главног јунака/приповедача, оно се усредсређује на мноштво психолошки осетљивих детаља који приказују и нијансирају пре свега унутрашњи свет повлашћеног лика, али и његове односе са другим ликовима (супруга и син, мајка и отац, полусестра и др.), као и са ширим друштвеним околностима у којима се радња одвија. Наглашеност хуморног става и духовитост поигравања учинили су да приповедачева реч стекне особиту привлачност. У том смислу је веома значајна употреба језика урбане заједнице, културе младих, варваризама, а посебно англицизама, жаргона, досетке, игре речима и свега због стилских ефеката и духовитости фразе, због карактеристичне ведрине и хумора тако јасно испољених у самом приповедању.

Посебну пажњу аутор је посветио мотивисању употребе разноврсних стилских поступака. Тако би, примера ради, некоме могло засметати наизглед не баш осмишљено уношење енглеских фраза (рецимо, „by the way”), али мотивацијски основ може се наћи у чињеници да је главни јунак/приповедач одрастао на рок музици и одговарајућој култури, на програмима Радио Луксембурга, који су без енглеског језика незамисливи. Посебно су, у том смислу, значајне веома честе појаве разноврсних интертекстовних, културолошких релација. (Негришорац 2003: 989)

Међутим, као најзначајније, критичар ипак издваја „појаву оних текстова који ће оставити дубљега трага на саму природу Чолановићевих ликова и његово прозно казивање”:

[...] (рецимо, расправе о стресу Ханса Селијеа), а одређују чак и наслове појединих одељака (*Испрживање прадоживљаја* владике Николаја, на пример) или наглашавајући понекад симболички смисао појединих текстовних чињеница (слика уништавања људског света у *Великом шаласу* Перл Бак). Интелектуалистички тон Чолановићевог приповедања појачан је многим

референцама те врсте, и то у распону од културе Лепенског Вира, преко Марка Аурелија, *Лешојиса њоја Дукљанина*, Леонарда, Кеведа, до Маркузеа, Маркеса, Чарлса Симића, те твиста, Битлса или Џимија Хендрикса. Све то значајно доприноси да укупна боја једног времена које неминовно пролази буде колико-толико сачувано као чињеница приповедног света романа. (Негришорац 2003: 989)

Иван Негришорац запажа како су, „у склопу такве романескне целине”, „сасвим” „разумљиви доста чести метафикционални излети Воје Чолановића”:

На више места у роману он напушта приповедни свет који описује и приказује свет самог приповедања. Али таквим поступцима, у којима углавном описује очекивања одређених реакција потенцијалног читаоца, он ће значајно допринети очувању духа ведрине свога романа. Отуда ће спремно указивати на извесне слабости и ограничења сопственог романа, а притом доказивати пуну слободу читаочевог расуђивања, колико прихватања толико и одбијања. Тако ће, примера ради, одлучно истаћи да је „читалац, као и муштерија, увек у праву”. (Негришорац 2003: 990)

Критичар налази и да је композиција романа „веома занимљива”:

„Обухватајући временски распон од преко четврт века (од студентских демонстарција 1968. па до хиперинфлаторне 1993. године), *Лавовски гео ничеја* сачињен је од три веома добро повезане и у романескну целину чврсто уграђене приповетке”. Доследно називајући три целине романа „приповеткама”, И. Негришорац указује и на њихову „обрнуту хронологију” и на поступак који ће аутор у поднаслову означити као „једна унатражна прича”:

Строго жанровски узев, у Чолановићевом роману није реч о „једној причи” већ о три приповетке које описују животни ток (па у том смислу и једну животну причу) младога београдског писца и гимназијског професора књижевности Дарка Опачића. Та је животна прича „унатражна” зато што се у односу на класични ток приповедања („шта је даље било”) романсијер одлучује за обрнути ток („шта је пре тога било”). (Негришорац 2003: 990)

Дајући кратак садржај сваке од „приповедака”, критичар закључује како „[У] свим овим догађајима читалац може открити трајан психолошки механизам



који колико открива природу главнога јунака/приповедача толико и описује однос његовог унутарњег света са спољашњом реалношћу”:

О себи самоме ће приповедач/главни јунак на једном месту записати: „Моја највећа слабост (је) то што вазда очекујем да се догоди нешто узбудљиво и необично”. Све три приповетке које конституишу роман *Лавовски гео ничеџа* обележене су управо таквим типом заплета: непрестано се главни јунак/приповедач суочава са драматичним, великим ишчекивањима које сам реалитет претвара у нешто крајње ништавно. Доживљаји приповедног субјекта су, притом, изузетно снажни и садржајни, крајње драматични и забрињавајући. У првом случају Дарко Опачић два пута озбиљно помишља да је изгубио сина и да га више не може наћи; у другом случају он страхује од казне за хотимично, пробно извођење крађе у самопослузи; у трећем случају „пубијанер” страхује да мајка вара оца и да ће заувек оставити сопствену породицу. Реалност је, међутим увек обезбеђивала знатно блажа, драматике сасвим лишена решења: син се није ни губио из парка; изненадно улетање једног обичног голуба у самоуслугу одвлачи пажњу запослених, па Дарко мирно плаћа свој рачун и излази напоље; сумња у мајчино неверство и напуштање породице завршава се уверавањима да је породични поредак ненарушен и да се игра наставља без прекида.

Силне мисли, емоције, доживљаји и опажаји главног приповедног субјекта, његова драматична ишчекивања, стрепње и страхови претварају се, тако, у пуку ништавност. Отуда редовно бива да се у реалитету није такорећи ништа ни догодило, али у глави и срцу главнога јунака/приповедача јесте. Такав обрт сјајно изражава и истиче наслов романа који је обликован досетком, тј оксимороном – *Лавовски гео ничеџа*: увек се, наиме, повлашћеном субјекту указује слика стварности у огромним димензијама и интензитетима („лавовски део”), али се то редовно претвара у ништа. (Негришорац 2003: 990–991)

„Обрт којим се хиперболисана стварност указује у минималним својим појавним облицима представља основу Чолановићевог хумора”, утврђује И. Негришорац, додајући како се „драматична супстанца”, „притом, редовно губи, а наместо ње се појављује једна, у основи ведрa слика света”:

Трагични наслуте се, уз то, указују као сувишни, непотребни чиниоци стреса тако карактеристичног за човека нашег доба. Живот – поручује нам својим романом Воја Чолановић – није тако суров и мучан како се острашћеном

појединцу може учинити. Ако научимо да живот посматрамо са оне ведрије и лепше стране, можда ће се наша слика света, па и наше понашање и међусобни односи, суштински изменити. Није, дакако, Чолановић писац који чежњу за илузијама нуди као спасоносни лек, нити је писац који стреми забору реалитета. Не тврди он да је живот, сам по себи, леп, али нас упозорава да је често знатно лепши од наших уобичајених представа о њему. Чолановићева горка ведрина, на коју највише има права управо човек његових година, делује одиста благотворно и животодавно. Она разведрава и теши. (Негришорац 2003: 991)

У тексту под насловом „Гротеска ништавности видљивог” Ненад Шапоња полази од констатације у вези са положајем и вредновањем Чолановићеве прозе у критичким оценама али и у рецепцији читалаца:

Воја Чолановић (1922) спада у оне савремене писце који из романа у роман (поменимо само најпознатије – *Зебња на расклањање*, *Цейна коб*, *Телохранишељ*, *Друџа љоловина неба*, од критике увек солидно оцењене, па и награђиване, али без већег одјека међу широм читалачком публиком), у свакодневном и баналном, често гротескно приказаном свету обичних живота својих јунака, покушава да расветли њихово постојање на оној тананој граници која подразумева свест о Пуноћи и о Привиду Пуноће. (Шапоња 2003: 1086)

„Са оваквим подразумеваним знањем, свест приповедача, наднесена над оним најскривенијим у бићу наратора и јунака, прати свакодневност и обичност животних страхова и у роману *Лавовски гео ничеја*”, истиче Н. Шапоња, а потом и утврђује како су ти страхови „виђени у три животне ситуације њеног јунака, професора књижевности Дарка Опачића, кроз три поглавља овог романа, окарактерисаног у поднаслову као ‘једна унатражна прича’”. Међутим и Н. Шапоња роман види као целину сачињену од трију прича:

Заправо, ради се о три приче, које повезује личност јунака, односно његово сужење свести у ситуацијама када упада у егзистенцијални теснац – и то, најпре, негде у инфлаторним деведесетим, када накратко губи, а затим и проналази, двогодишњег сина кога чува у Ташмајданском парку; затим, декаду раније, када играјући се крадљивца у самопослузи, таквим, несвесно, и постаје; и на концу, када једног јунског дана 1968, као тринаестогодишњак, ишчекује

разређење дилеме хоће ли га мајка оставити и отпутовати оцу у Америку, или ће остати са хипотетичким љубавником у Београду.

Ове спољашње ситуације, три пута инсцениране варијације страха, циљани су пресеци кроз животно путовање уназад. Оне су повод свом јунаку и наратору, који је и сам писац романа названог „Краљевство глупих питања”, да разапне широку мрежу властите интроспекције и да забавља себе и читаоца кроз духовиту, самоироничну игру постављања личних префилософских питања. (Шапоња 2003: 1086)

„У овако размештеној фабули, унутрашњи глас приповедача, методом слободних асоцијација, гради супстанцу романа кроз аутореклексивни монолог који наликује привиду психоаналитичке сеансе”, констатује критичар, а затим објашњава:

У тексту као исклизнућу од стварног, који, парадоксално, настаје управо хипердеталјисањем и пописивањем емоција насталих у перцепцији свакодневног и сасвим баналног, Чолановић, на свој, сасвим препознатљив, начин покушава доспети до позиције истраживача Ничега. Односно, његовог „лавовског дела”, ако ствари текста наставимо читати у његовом аутоиронијском „кључу”.

С друге стране, наспрам личног „лавовског дела ничега” стоји и колективно Ништа, историја која се ваља у нараторовом окружењу – студентска побуна шездесет и осме, хиперинфлација деведесет и треће. Јунаков одговор на притиске стварности јесте стално измицање, бег у несигурност ироније спрам успостављених координата стварног.

У том бегу од стварног и дефинитивног, чак и његов језик мора да се одмакне од конвенције. Уз помоћ проналажења бољих или лошијих, убедљивијих или мање убедљивих, жаргонских оквира властите карактеризације, он поставља себи задатак да прикаже како се, у потрази за властитом суштином – том маском свеколиких страхова, уз помоћ ништавности видљивог стиже до битног у невидљивом.

Служећи се реалистичким поступком а, у ствари, духовито га демонтирајући, Чолановић лако стиже до гротескне и пародијске романескне збиље и отвара простор оном сегменту стварности у коме се више говори слућеним но приказаним, више интенцијом но реализацијом. (Шапоња 2003: 1087)

На крају критичког приказа Н. Шапоња истиче како је „у неку руку, то [је] и оквир и усуд Чолановићеве прозе, која управо кроз пројекцију свакодневне животне баналности, односно кроз њене исечке, покушава, разним варијантама иронијских транспозиција, да успостави референцијалну мета-раван у којој ће бити могуће разматрање оног бивственог талогa који припада Ничем”. С тим у вези, критичар разматра и чињеницу коју је, својим тумачењем Чолановићевог романа, утврдио: „да овако постављеном читалачком задатку, пре свега на нивоу духовите иницијације есенцијалних питања смисла, роман *Лавовски гео ничеџа* сасвим добро одговара, скоро подједнако као што и не одговара оној читалачкој логици која исходи из равни конвенционалних захтева саме приповедачке структуре” (Шапоња 2003: 1087).

Највећим делом међусобно сагласни у вези са најбитнијим структурним елементима романа *Лавовски гео ничеџа*, наведени критички прикази делују инспиративно за даљу анализу управо оним сегментима у којима се уочавају извесне недоумице или диспаратности у изнетим запажањима и оценама. Сходно томе, треба посебно аналитички осветлити начин на који је роман компонован, односно структурални принцип на којем је заснована романескна целина – и, у вези са тим, поетичку и естетску утемељеност решења за које се аутор определио у обликовању свог, седмог по реду, романа.

#### 4.7.1.2. *Испираживање ирадоживљаја* и метафикција у роману *Лавовски гео ничеџа*

*У свакој култури, после расцвета, усложњавања и ушанчавања, почињу да усахњују стваралачке снаге, вене, таси се и опада дух. Мења се сав иравац културе.*

(Николај Берђајев, *Воља за животоm и воља за културом*)

Чолановићев роман *Лавовски гео ничеџа* аутореференцијално је повезан са романом *Цейна коб*, превасходно – како су поједини критичари и утврдили – феноменом „унатражности”: с том разликом, разуме се, што је та појава у претходном делу у вези са „унатражним”, дакле, немогућим кретањем у еволуцији – док је у *Лавовском делу ничеџа*, пре свега, послужио у композиционом

обликовању романескне приче. Напуштајући сферу „немогућих светова” и, сходно томе, тематски остајући у домену „могућег” и вероватног, В. Чолановић даље истражује потенцијале и опсеге самог приповедачког поступка. *Лавовски гео ничеџа* јесте, како је критика запазила, и роман лика, и својеврсни *bildungs* роман, и психоаналитичкој сеанси налик исповедни роман, са аутодијегетичким наратором – али је то и метафикционална проза у којој се истовремено конструише аутентизујућа повест о три животна стадијума главног јунака и, посредством мета-наративних поступака, таква повест се, *унапшражно*, истовремено и деконструише. Кроз три поглавља (не: приповетке) чврсто повезана не само ликом протагонисте него пре свега тематско-мотивски чврсто упреденим, вишеструким, спрегама – Воја Чолановић је у роману *Лавовски гео ничеџа* успео да поетички остане доследан у односу на свој дотадашњи приповедни свет, али и да га извесним нарацијским интервенцијама и функционалним варијацијама прошири и надогради.

Наиме, већ у приповеци „Чудо се дешава у мраку” из прве збирке, *Оседлајџи међаву*, имамо троделну композицију, и три „стадијума” у животу њеног јунака, који испитује свој однос према Богу и вери, али и према породици, и свету којим је окружен. Али, иако исприповедана скоковито, та повест пружа линеарни, хронолошки след призора који постепено граде лик главног јунака од раног детињства до његовог младихког доба.

На другачији начин, али не и са мање ауторефлексије и минуциозних интроспективних понирања, уобличена је и аутодијегетичка повест о јунаку који, у рату, на борбеном авиону, лети „унатрашке”, у роману *Друџа џоловина неба*.

У роману *Лавовски гео ничеџа*, међутим, писац је себи поставио задатак да три догађаја из живота једног јунака исприповеда као три заокружене и посебно насловљене целине – анахронијски устројене и повезане. То је аналепса која се битно разликује од начина на који се та врста анахроније обично среће у приповедном тексту. Наиме, читалац је најчешће у прилици да, у већини прозних дела, без тешкоћа прати и оне фабулативне линије у којима се узрочно-последични низ догађаја ту и тамо пресеца ретроспекцијом, тзв. „флешбековима”, чији ће садржај моћи да реконструише и повеже у фабуларном низу. Дакле, традиционално посматрано, такав сиже не омета читалачку рецепцију, а засигурно

није превише компликован ни самом аутору при креирању таквих наратива (у књижевности, филму итд.). Међутим, ако је аутор не само причу него и цео наративни поступак устројио према принципу „унатражности”, као што је случај са Чолановићевим романом, читалац све време може имати сензацију попут оне коју доноси возња „уназад” – дакле, на неки начин, слично физичкој позицији Чолановићевог јунака у *Другој половини неба*. Али, не заборавимо, већ је у том роману, посредством епиплошки постављене оквирне приче, и јунаково приповедање постављено „унатражно”, јер се ретроспективно саопштава о догађајима који су, у прошлости, битно обележили и одредили његову егзистенцију. С тим у вези, као микро-мотив, може се посматрати и положај протагонисте приповетке „Шапат истих разлика” у аутобусу, на седишту окренутом ка супротном смеру у односу на кретање возила, и његово вербално регистровање призора које на тај начин визуелно маркира.

Осим тога, функционално, аутореференцијално повезивање мотива уочено и у ранијим делима, као поетичка константа, карактерише и роман *Лавовски геоничеја*. Наиме, у једном подужем дигресивном коментару неименованог наратора, стављеном још и у заграду, не само да се доводе у породичну везу његов протагониста Дарко Опачић и јунак романа *Друга половина неба* Данко Секулић него се инсистира и на фатуму њиховог сродног, „унатражног” искуства – као што се подастиру пред читаоцем и извесни елементи самог приповедног поступка. Та дигресија долази после кратке опсервације протагонисте Дарка Опачића (иначе, рекреативног веслача), која се односи на „асиметрију људске природе у односу на време, ону што нам ускраћује увид чак и у први наредни тренутак (а немоли у нешто даљу сутрашњицу), приморавајући нас да идемо напред гледајући унатраг, као што то раде веслачи кад се оријентишу према траговима на води иза чамца”:

(Што је, уз једно *Извиниће збој ујагице*, и умесно и тачно. Питање је, међутим, зна ли Д. О. да је *Мити о веслачу* Швајцарца Жан-Клода Курвоазијеа, из 1985, био увелико познат не само Дантеу – који је филозофе, пророке и видовњаке, дакле, све оне што би да проникну у будућност, стрпао у Пакао и нагнао да глава заврнутих уназад иду напред – него чак и Дарковом ујаку Данку. Овај је, наиме, за последње ратне зиме, као митраљезац на јуришнику ИЛ-2, био присиљен да, окренут пилоту леђима, осматра искључиво *задњу* половину неба.

Притом је морао да радиотелефоном обавештава пилота о страни са које се, око авиона, распрскавају немачке гранате. А обавештавао га је, наравно, у појмовима онога што је за *пилота* било лево и десно. Ако су те чињенице наратору промакле, а он, ипак, и даље, хронолошки обрнутим редом, приповеда то што ће испасти *Лавовски гео ничеџа*, е, па, потражите генетичара. Или, бар, дубинског психолога. У сваком случају, питање је, такође, да ли Д. О. слуги да је ова глава његове унатражне повести, заправо, мутно и исфлекано огледало, кроз које ће имати да прође на путу ка оној трећој, последњој, и да ће, кад тамо стигне, уз присећање открити да је, и са те стране, све мање-више слично, сем што... Али, basta!) (78)

Према томе, осим што ће упућенији читалац из наведене дигресије разумети да се ауторове биографске чињенице приписане јунаку његовог првог романа поново актуелизују, доћи ће и до сазнања да ту В. Чолановић први пут у свом делу доводи у родбинску везу поједине своје јунаке: Дарко Опачић, професор књижевности са списатељским амбицијама, нећак је Данка Секулића, ваздушног стрелца (али и рестауратора фресака); и као по каквом (нашем) епском моделу, нећак своју природу па и судбину не дели са оцем већ са ујаком. Но, док један лети уназад, те и ретроспективно приповеда о себи, о томе како је „*био* видовит” – други се ауторефлексивно исповеда, повезујући, унатражно, доживљаје који га битно одређују. Како је у критици већ примећено, читалац Чолановићевог романа *Лавовски гео ничеџа* налази се у необичној ситуацији: уместо да се све време пита „и шта је било даље”, он се непрестано налази пред питањем „и шта је пре тога било”. Но, у томе се ни издалека не исцрпљује потенцијална активност читаоца: наиме, он све време треба и да смисаоно „уназад” повезује три целине романа, од краја према почетку. В. Чолановић није, као што су то чинили многи постмодернистички аутори, у свом роману оставио (и/или нагласио) могућност читалачког избора: да читање романа започне од његовог краја, или од почетка, зависно од афинитета (или на начин како се штампане публикације читају у Јапану); да је аутор поставио инструкцију те врсте, свакако би било инспиративно упоредити таква два читалачка искуства. Међутим, конструкција романа и наративни поступак почивају на сасвим другим „градитељским” темељима.

Нема много сличних примера у књижевности са којима би се могло упоређивати устројство Чолановићевог приповедања у *Лавовском делу ничеја*, а чини се да су му ближи неки филмски поступци него књижевни. „Struktura kinematografskoga pripovedanja uopšte je veoma interesantna upravo zato što razotkriva mehanizam svakoga umetničkog pripovedanja” – утврђује Ј. Лотман у *Структури уметничког текста*, у делу у ком говори о *kinematografskom pojmu „plana” i književnom tekstu* (Lotman 1976: 336). Интересантно би било, на пример, у некој компаративној анализи, истражити сличности и разлике у наративном поступку у Чолановићевом роману и оном који је примењен у француском филму *Отпозади (Irréversible<sup>41</sup>)*, редитеља и сценаристе Гаспара Ноа, са Моником Белучи и Венсаном Каселом у главним улогама. (Занимљиво је и то да је тај филм из новог француског таласа настао исте године кад и Чолановићев роман.) На страну би требало оставити контроверзе које је филм изазвао, драматичном и натуралистички обликованом, сценом сексуалног злостављања протагонисткиње. У филмском наративу је од посебне вредности управо начин његовог сужејног обликовања „отпозади” – са радњом која тече уназад, од краја према почетку – што филмског гледаоца ставља у сличну позицију у којој се налази и читалац Чолановићевог романа: да повезује и, истовремено, реконструише начин на који су, издвојене и заокружене, наративне целине, уназад, произлазиле једне из других. С том разликом, разуме се, што је филмска прича, ипак, узрочно-последично јасно одређена и претежно концентрисана на догађаје, те самим тим олакшава (и убрзава) и долажење до успостављања хронолошког, фабулативног тока – док је у књижевном тексту, односно у Чолановићевом роману, та врста рецепције кудикамо сложенија и захтевнија.

Критичарка Љиљана Шоп скренула је пажњу и на роман *Пућоказ времена* (Time’s Arrow, 1991)<sup>42</sup> енглеског писца Мартина Ејмиса (1949) – у којем се читав живот протагонисте, нацистичког злочинца, одвија уназад, од смрти према рођењу. Ејмисов роман, познато је, кореспондира са чувеним антиратним романом *Кланица њеџ* (1969) Курта Вонегата<sup>43</sup>, у ком, између осталог, при

---

<sup>41</sup> Наслов филма је, будући вишезначан, превођен и као *Неповратно*, или *Наопако*.

<sup>42</sup> Роман је код нас објавила издавачка кућа *Clio*, у преводу Ђорђа Кривокапића, 2001. године.

<sup>43</sup> Роман је код нас објављен први пут 1973. године, у преводу Бранка Вучићевића, у Бигзовој едицији „FEST romani”.



одмотавању филмске траке уназад, постоји ефекат враћања бомби у бомбардер и дизање порушених зграда из пепела. Међутим, у Вонегатовом роману је и на структурном и на семантичком плану много значајније манипулисање временским токовима (прошлости, садашњости и будућности) мотивисано стањем свести и подсвести главног јунака: „Bili Pilgrim se otkačio iz vremena. Bili je zasrao kao senilni udovac, a probudio se na dan svog venčanja. Prošao je kroz jedna vrata u 1956, a izašao na druga u 1941. Vratio se kroz ta vrata da se nađe u 1963.” (Vonegat 2015: 29) Чолановићева романескна прича такође манипулише временским токовима, али је заснована на сасвим другачијем структурном обрасцу.

Са становишта читалачке рецепције која трага за целовитом причом у њеном линеарном току од почетка према крају, и стога обавезно тежи, традиционално посматрано, реконструкцији фабуле – приповедни текстови чији сиже на било који начин одступа од хронолошког и каузалног ред излагања, представљају, у најмању руку, проблемски задатак.

У тексту „Ка типологији неопређености у постмодерном приповедању” Ема Кафаленос анализира романи који се, управо захваљујући томе што се њихова неодређеност везује или за фабулу или за сиже, или и за једно и за друго – могу сматрати постмодернистичким. Реч је, наиме, о *Љубомори* (1957) Алана Роб-Гријеа, као и о његовој *Кући љубавних сасићанака* (1965), о *Композицији бр. 1* (1962) Марка Сапорта, о *Блегој вајри* (1962) Владимира Набокова, о *Глави хидре* (1978) Карлоса Фуентеса и о *Ако једне зимске ноћи неки љушник* (1979) Итала Калвина. Теоретичарка истиче да се њено схватање постмодерног формирало под утицајем Ихаба Хасана, чији је Летњи семинар о постмодернизму похађала 1982. године<sup>44</sup>. У свом тексту она полази од дефиниције приповедања Џералда Принса

---

<sup>44</sup> О свом схватању термина „постмодерно” и о сусрету са Ихабом Хасаном, Е. Кафаленос каже: „Прихватајући термин ‘postmoderno’, naglašavam svoje čitanje perioda na koji se ovaj termin odnosi kao različitog od modernog, umesto kao jedne od faza modernizma. S druge strane, kada Dejvid Hajman usvaja termin ‘pozní modernizam’, govoreći o približno istoj grupi dela koja ja nazivam postmodernim, on to čini u kontekstu sopstvenih namera: ‘da bi se uspostavila predistorija, koja ih postavlja u kontekst šire tradicije i tako ih čini dostupnijim ne svodeći ih na opšta mesta’, to jest, da bi se *premostio* jaz (*Re-Forming the Narrative*, 18).

Моје shvatanje postmodernog razvijalo se pod uticajem Ihaba Hasana, čiji sam Letnji seminar o postmodernizmu pohađala 1982. godine. Izražavajući svoju zahvalnost, želim da skrenem pažnju, najviše zbog potencijala za stimulisanje kreativnog mišljenja, na njegovu shematsku listu paralelnih ali često suprotstavljenih atributa modernog i postmodernog („The Question of Postmodernism”, str. 123–124; i

koja isključuje Rob-Grijeovu *Љубомору*: „Ukoliko su kontradikcije u tekstu veoma brojne, gubi se mogućnost uspostavljanja bilo kakve hronologije, tako da više nemamo prisustvo pripovedanja. *Ljubomora* je primer za to (*Naratology* 65)” (Kafalenos 2001: 143). Како би објаснила питање хронологије и приповедања у делима која се косе са Принсовом дефиницијом, Ема Кафаленос најпре даје сопствене дефиниције фабуле и сужеа:

Hronologija koju uspostavlja čitalac, o kojoj Prins ovde govori, jeste *fabula*. Prema mojoj definiciji, *fabula* je apstrakcija događaja u narativu, poređanih po hronološkom i kauzalnom redu, koja se ontološki poima kao nešto što nije ostalo izraženo ni u jednom medijumu. *Siže* je manifestacija *fabule* (rečima, ili slikama, ili gestovima) koja uvodi perspektivu (fokalizaciju i glas), kao i temporalne manipulacije redosledom, trajanjem i frekvencijom. (Kafalenos 2001: 143)

„Neodređenost u bilo kojem od tri parametra naracije ne isključuje niti zahteva neodređenost u drugim parametrima”, напомиње Е. Кафаленос и то своје схватање објашњава:

Neodređenost u *fabuli*, na primer, može i ne mora biti praćena neodređenošću u *sižejnoj* fokalizaciji ili sekvenci. U analizi pojedinih postmodernih narativa najpreciznija karakterizacija strukture uključuje pozivanje kako na *fabulu* tako i na *siže*, kao i na stepen njihove međuzavisnosti. Rezultat je to da potencijalni interes ovakvog pristupa dobrim delom počiva na raznolikosti raspoloživih odnosa između *sižea* i *fabule*. Ali ispitivanje odnosa *siže/fabula* u pojedinačnim pripovertima mora biti zasnovano na definicijama neodređenosti za svaki od parametara. (Kafalenos 2001: 145)

За потребе сопственог истраживања поменутих романа, теоретичарка дефинише и параметре нарације којима ће се служити у својој анализи:

---

(revidirana i proširena verzija) „Postface 1982: Toward Postmodernism”, str. 267–268)” (Kafalenos 2001: 144).

Parametrima naracije ćemo se baviti redosledom rastuće složenosti definisanja i određivanja neodređenih struktura: *sižejna* sekvenca, *sižejna* fokalizacija, *fabula*. U *sižejnoj* sekvenci neodređenost se lako opaža i definiše. Tekstovi koji svoje čitaoce ohrabruju ili zahtevaju od njih da preuzmu kontrolu nad redosledom čitanja, pri prvom i svakom sledećem čitanju, neodređeni su u *sižejnoj* sekvenci. *Sižejna* neodređenost proizvedena je fizičkim karakteristikama teksta kao objekta, uključujući tipografiju. Razlikujem dve vrste neodređene *sižejne* sekvence: kod prve, određene fizičke karakteristike teksta zahtevaju od čitaoca da preuzme kontrolu nad redosledom svog čitanja (*sek A*); kod druge, fizičke karakteristike teksta ohrabruju čitaoca da odabere redosled kojim će čitati (*sek B*). Kod oba ova tipa ono što fizičke karakteristike zahtevaju ili omogućuju često je dopunjeno i pojačano uputstvima koja se daju čitaocu. (Kafalenos 2001: 147)

Установљујући како у *Љубомори* постоје темпоралне контрадикције које „онемогућују успостављање хронолошке фабуле”, Е. Кафаленос закључује како је у том роману неодређена фабула, док је у осталим постмодерним приповестима неодређен сиже, у секвенци или у фокализацији. То је, истовремено, и платформа са које она полази у одређивању модерног односно постмодерног приповедања: „Верујем да се гранична линија која дели модерно и постмодерно у приповедању може одредити дефинисањем постмодерних наратива – и само постмодерних наратива – као оних који показују неодређеност у бар једном од ових параметара: *fabula*, *sižejna* секвенца или *sižejna* фокализација” (Kafalenos 2001: 145).

Е. Кафаленос поставља и дистинкцију између Мекхејловог и сопственог критеријума за сврставање одређеног дела као *модерној* или *постмодерној*. Полази од тога да Брајан Мекхејл укључује тројицу аутора од оних за које се она опредељује у својој анализи (од укупно шест које анализира) и истиче да је његова линија разграничења између модерног и постмодерног паралелна мада не и иста као она коју поставља њена дефиниција постмодерног:

Mada Mekhejl *Kuću ljubavnih sastanaka* čita kao „tipičan postmoderni tekst”, kao što činim i ja, a Fuentesov roman *Terra nostra* iz 1975. godine (pre *Glave hidre*) kao „jedan od paradigmatičnih tekstova postmodernog pisanja”, u njegovoj shemi *Ljubomora* i *Bleda vatra* (koje ja čitam kao postmoderne) postavljeni su sa druge strane

linije: „stilizovani moderni roman” i „tekst graničnog modernizma”. (*Postmodernist Fiction*, str. 14–19).

Za Mekhejla, definišuća crta postmodernih dela jeste intenzitet njihovog ontološkog usmerenja, znak pomeranja naglaska ili „težišta” sa prioriternog epistemološkog usmerenja u modernim delima. Locirajući postmoderna ontološka interesovanja, kako u tematici tako i u strategiji, Mekhejl tvrdi da se „tipična postmodernistička pitanja tiču ili ontologije samog književnog teksta ili ontologije sveta koji ovaj projektuje. (str. 10). S druge strane, ja svoju definiciju postmodernog narativa ograničavam na izmerive formalističke kriterijume, i to iz dva razloga: da bih izrazila moje uverenje da hronološke i teleološke structure nude neprecizne, preterano pojednostavljene reprezentacije ontološkog usmerenja u drugoj polovini dvadesetog veka; i da bih pokušala da dođem do preciznije linije razgraničavanja između postmodernog i modernog. Moje slaganje sa ostalim aspektima Mekhejlove briljantne analize postmoderne proze očituje se u stepenu u kojem rezultati mog pristupa potvrđuje njegovu primarnu distinkciju. Neodređenosti u tri narativna parametra kojima se bavim u ovom eseju obeležavaju izlazak – Mekhejlovom terminologijom rečeno – izvan područja modernističkih pitanja epistemologije, do mesta na kojem su indikacije na kojima se epistemološki procesi zasnivaju uklonjene. (Kafalenos 2001: 147).

Иако и фабулом и сижеом конципиран на другачији начин од дела које – по параметрима утврђеним за разграничавање постмодерних дела од модерних (модернистичких) – анализира Е. Кафаленос, роман *Лавовски гео ничеја* могао би се посматрати и са аспекта неодређености о којима теоретичарка говори, као и што се може тумачити сагласно Мекхејловој, нешто другачије постављеној, дистинкцији.

Вредно је пре тога подсетити на поједине (ауто)поетичке исказе Воје Чолановића у вези са романом као жанром. Поводом *Зебње на расклапање*, у интервјуу под насловом „Руку на пејсмејкер”, на питање новинарке како би се могао дефинисати савремени роман, писац је одговорио:

[...] онако како је то учинио лорд Едингтон кад је покушао да објасни електрон: „Нешто што не знамо шта је ради нешто што не знамо шта је.” [...] Чини ми се, наиме, да савремени роман све мање успешно „ради” оно „што не знамо шта је” (поготову ако ово последње укључује и сведочења о елузивном времену

садашњем.). И то упркос чињеници да се величанствено мрести, и да нуди другачији привид, можда и зато што се копрца, што свесно или несвесно све чешће захвата у арсенал мас-медија [...]. Упркос томе што посеже за свакојаким досеткама а' la она Марка Сапорте са „романом као шпилем карата”. Зашто је то тако, ако је тако, можемо само да нагађамо.

Тек, не верујем да роман заостаје за садашњим тренутком само зато што се његов глас све слабије разазнаје у свеопштој информатичкој какофонији. Ни што би му недостајала петља. Пре ће бити да до тог заостајања долази, с једне стране, због растућих тешкоћа у спознавању онога што називамо реалношћу (к о м п л е к с н и ф и к о в а н о м реалношћу, рекао би модерни филозоф), а, с друге, због сад већ драматично продубљеног јаза између Сноуових (у најмању руку) „двеју култура”. Узгред буди речено, у међувремену чујемо да су природне науке (стицајем околности) одузеле предмет и самој филозофији... јер се сад оне баве метафизиком (остварајући стари метафизички пројект – Декартов и Лајбницов „mathesis universalis” кроз могућност да се једни математички језици преводе на друге). Научна сазнања, која посредно погађају свачију свакодневицу, све су мање доступна нама „обичним смртницима”, па можда није сасвим цинично упитати да ли ће један поголеми део људског рода уопште разумети свет у којем ће сутра бити принуђен да живи. Постављам ово питање иако се у дубини душе слажем са мишљењем Карлоса Фуентеса да „књижевност има знање са сопственим законима звано имагинација, знање које нам не даје ни наука, ни политика, ни етика, али које омогућава етику, политику и науку...” Наравно, не би ми оно пало на памет да, још од времена кад су футуристи обнародовали да је тркачки аутомобил лепши од Самоотрачке Победе, уметници нису размишљали о повезивању свог рада са фаустовским силама технологије века. (Сама идеја о „експерименту”, за који се одувек тврдило да је утемељавајуће начело модерне уметности, представља у суштини метафору преузету од науке и индустрије.) Године 1500. један уметник попут Леонарда могао је познавати целокупну технологију своје културе, могао јој је, штавише, и допринети. Уметници (и романијери, међу њима, хвалабогу!) и технолози данашњице корачају очигледно стазама које се међусобно све више удаљавају<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> У: *Руку на пјесмејкер*. [разговор водила] Јелена Херцег. У: *Књижевна реч*. – Год. 27, бр. 325–326 (јул 1988), стр. 12.

У наведеном изводу из интервјуа – осим што се може запазити како В. Чолановић помиње двојицу писаца које ће (касније) и Мекхејл и Е. Кафаленос окарактерисати као постмодернистичке ауторе, што сведочи о његовој доброј упућености у токове савремене светске прозе – приметно је интересовање писца и за научна сазнања и достигнућа и његово промишљање односа између „двеју култура”: науке и уметности. О томе, на специфичан начин, више него сажете и спорадичне опсервације изречене у понеком од интервјуа, сведочи извештај број његових приповедака и романа. Тако се, подсетимо на то, између осталог (историјског, социолошког, културолошког), у роману *Телохранилић* В. Чолановић бави темом психичке поремећености, односно танком линијом између схватања тзв. *нормалности* и онога што она није; у књизи приповедака *Мириш њромашаја* феноменом времена; у *Забњи на расклањање* феноменом старости, али и проблемима побуне и тоталитарне свести; у *Цетиној коби* пренаталним стањем и еволуцијом – уз повезивање тих тема (или проблема) са актуелним питањима друштвене и политичке историје, али и одређеним, сродним, темама из области социологије, психологије, филозофије, антропологије итд., па све до футурологије и парапсихологије. Јасна је, дакле, тенденција писца да истовремено са истраживањима у домену форме (и језика) књижевног текста настоји да у свој приповедни свет инкорпорира и оне научне садржаје (егзактне и хуманистичке) који на дубљој, онтолошкој равни са њим дијалогски и/или полемички кореспондирају.

С тим у вези, за подробније тумачење романа *Лавовски гео ничеја* неопходно је познавати и извесне теорије које је код нас поставио у свом делу *Istraživanje pradoživljaja* (1989) Светомир Б. Николајевић<sup>46</sup> (дакле не владика Николај, како је истакао И. Негришорац).

---

<sup>46</sup> Светомир Бане Б. Николајевић (1914–1988), правник по образовању, радни век провео је као новинар и уредник, између осталог и у „Југопресу”. Нема писаних чињеничких података о томе да ли су се В. Чолановић и С. Николајевић и лично познавали – али их свакако повезују одређена животна искуства: учествовање у Другом светском рату, принудни рад 1942. године код Жагубице, и запослење у новинској агенцији „Југопрес”.

С. Nikolajević potiče iz porodice koja je ostavila značajan trag u društvenoj, političkoj i kulturnoj istoriji Srbije: „[...] deda Svetomir (1844–1922) [...] bio je jedan od osnivača Radikalne stranke, ministar i predsednik vlade (1894), ali je zaslužniji kao izvorni poznavalac engleske književnosti, profesor opšte književnosti na Velikoj školi i akademik. [...] Kao kulturni radnici istakli su se i njegovi sinovi [...] Dr Božidar Nikolajević (1877–1947) bio je književnik i istoričar umetnosti, od 1905. do 1935. godine ataše ta štampu u Minhenu i Beču (njegove memoare „Iz minulih dana“ izdala je SANU 1986. godine). Dušan Duda Nikolajević (1885–1961) bio je književnik i publicista, a kao filozof istorije

У поговору књизи *Istraživanje pradoživljaja II: Svest i svet. Filozofski zapisi 1970–1987*. један од њених рецензената, проф. др Андрија Стојковић, истиче да је Николајевићево „основно filozofsko interesovanje bilo usmereno na područja gnoseologije, tačnije – epistemologije, filozofije nauke i filozofije istorije” (Stojković 1989: 170). Он даје и преглед дотадашњег Николајевићевог рада, али се, разуме се, великим делом осврће и на претходну књигу, *Istraživanje pradoživljaja I* упоређујући је са њеним другим делом:

Dok u objavljenoj I knjizi polazi od razmatranja objekta, u ovoj, II knjizi prešao je na razmatranje odnosa („sprege”) objekt-subjekt i to u oba smera. Dok u I knjizi govori o stvarnosti onakvoj *kako* je čovek, a naročito naučnik saznaje i tumači – i ovoj (II) knjizi on daje odgovor na pitanje *kad* čovek stvarnost saznaje i tumači; drugim rečima, u I knjizi se posmatrao svet kao proizvod i predmet procesa saznanja (pre svega naučnog) dok se u ovoj, drugoj svet posmatra kao proces. U prvoj knjizi autor prati događaje – u drugoj naše doživljaje o njima i njihova tumačenja. U obe knjige osnovna koncepcija autora je ista – to je *svet kao sazdan od diskretuma i struktura*. Autor je uveren da je finitizam u pravu, posebno Branislav Petronijević sa svojom metafizičkom tezom: da je prostorni kontinuitet u konkretnoj stvarnosti privid; shodno tome, Nikolajević u ovoj drugoj knjizi koju recenziramo ide za tim da pokaže i dokaže, „da je i u domenu subjektivnih doživljaja utisak kontinuiteta doživljaja vremena *zaista samo utisak*, odnosno da su poslednji, dalje nedeljivi *konkretno-realni* elementi našeg doživljavanja diskretne prirode”, pa ih je stoga i nazvao *pradoživljajima*.

Primerena ovako shvaćenom predmetu istraživanja, Nikolajevićeva *metoda* je u osnovi *introspektivna*, iako uvek zasnovana na minucioznoj analizi činjeničkog i teorijskog fonda moderne nauke. (Stojković 1989: 171)

Према томе, за разумевање не само првог поглавља Чолановићевог романа, које носи наслов „Истраживање прадоживљаја” него и дела у целини потребно је укратко представити Николајевићеву дефиницију прадоживљаја. У ту сврху

---

izgradio je originalnu doktrinu demonizma. Svetomir Bane B. Nikolajević, po obrazovanju pravnik, po profesiji novinar, publicist i prevodilac, po intimnoj vokaciji i osnovnom doprinosu po kojem njegovo ime ostaje u našoj kulturi bio je filozof, rođeni mislilac koji se kao autodidakt erudicijom uzdigao iznad većine profesionalnih diplomiranih filozofa i izgradio samosvojnu filozofsku metodu i koncepciju koju je sproveo kroz svoje spise. (Stojković 1989: 170)

издвајамо два кратка фрагмента: „141. *Definicija pradoživljaja* и 142. *Pradoživljaj shvaćen kao „crna kutija*”:

141. *Definicija pradoživljaja*

Pradoživljaj (praopazaj) je onaj najmanji (vremenski, prostorno, intenzitetno) doživljaj (opazaj) koji omogućuje (dozvoljava) svesnom subjektu da u određenoj situaciji doživi (opazi) promenu.

Tu određenu situaciju čine: 1) biološko-psihološko stanje subjekta i 2) spoljne okolnosti, odnosno uslovi eksperimenta.

142. *Pradoživljaj shvaćen kao „crna kutija*”

Pradoživljaj je statičan i dinamičan u isti mah; on traje i ne traje u uobičajenom smislu. Šta to znači?

U pradoživljaju se ono što je *novo* za našu svest (a to može biti egzogenog i endogenog porekla) *spaja* sa neposredno zapamćenim, ali se *ne meša* s njim, nego samo *kombinuje*. Inače se ta dva elementa ne bi mogla *upoređivati*. Jer da bi se dve stvari mogle uporediti, mora ih svest *razlikovati*, ali u isti mah uočavati i nešto identično. A to je fizička (objektivna) istovremenost. Upravo iz tog upoređivanja i opažanja razlike između novog i zapamćenog i potiče utisak (svest, opažaj) *promene*, koji se, ređajući se iz (objektivnog) trenutka u trenutak, pretvara u utisak (svest) proticanja vremena, odnosno u utisak trajanja, zbivanja.

Taj spoj novog i neposredno zapamćenog u određenoj situaciji nazivamo aktualnim doživljajem (pradoživljajem). U njemu je zaista neposredno prisutan samo onaj biološki i svesno neposredno prethodeći trenutak (doživljaj), a tek *kroz njega*, tj. kao sadržani u njemu, i svi raniji trenuci, i to strogo po svom (objektivnom) vremenskom redosledu. Drugim rečima, aktualni doživljaj (opažaj, trenutak)  $A_1$  može *neposredno* sadržavati u sebi samo (objektivno) neposredno prethodeći i zapamćeni doživljaj (trenutak)  $Z\sigma$ , a tek u okviru njega i kroz njega, dakle *kao sadržane u njemu* i sve ranije doživljaje (objektivne trenutke). Ako, dakle, taj aktualni doživljaj označimo sa  $A\sigma$ , novi doživljaj sa  $N\sigma$ , a neposredni zapamćeni doživljaj sa  $Z_{-1}$ , a odnos „kombinovano” sa „+”, dobijamo ovaj simbolični opis (formulu):  $A\sigma \supset (N\sigma + Z_{-1})$  (Nikolajević 1989: 156)

Потом, што је за разумевање Чолановићевог приповедног поступка и најважније, С. Николајевић утврђује како се утисак, доживљај протицања



времена, односно трајања, може приказати на два начина: *посматрано унапред* и *посматрано уназад*, и за оба даје формуле, које овде није потребно наводити, јер је јасно из онога како је претходно дефинисано.

И управо на тој теорији заснована је „унатражна прича” *Лавовски гео ничеџа* Воје Чолановића, чији је јунак Дарко Опачић у првом поглављу романа „Истраживање прадоживљаја” узгред помиње само преко наслова дела: „Ако сам минулих дана у парку, при истом задужењу, још и успевао да са разумевањем читам *Истраживање прадоживљаја*, овог пута начисто шлајфујем” (8–9). Разуме се, одмах се, по раније установљеном обичају писца, ту појављује и други наслов, који се својом семантиком рефлектује на егзистенцијалну ситуацију јунака, а самим тим и на идејно-семантички план романа у целини. „Могао сам, хвала богу, понети штогод изазовније, *О користи и штећности историје за животи*, рецимо, али ме је омела кућна фрка” (9), каже Београђанин Дарко Опачић, Чолановићев јунак егзистенцијално постављен у ратну и инфлаторну 1993. годину и, по обичају који је тада установио, искључиво чита „јучерашње новине”. Тако се и Ничеов спис, али и „унатражно” читање новина испоставља као један од брижљиво грађених елемената приче која све време треба да тече уназад, по принципима које је поставио С. Николајевић у *Истраживању прадоживљаја*; но, и не само по томе: засигурно можемо да закључимо како је Николајевићева теорија само поткрепила и ранија сродна интересовања В. Чолановића, која су се спретно комбиновала са решењима до којих је, у трагању за формом, долазио.

Роман *Лавовски гео ничеџа* симболички одређују један предмет и један простор: психа (троделно огледало) и самопослуга – и то непосредно повезани са специфичном структуром приповедног текста. Психа се јавља у последњем, трећем, и најдужем, поглављу романа, „Ab ovo”, а самопослуга у сва три дела. У првом делу, „Истраживању прадоживљаја”, тај простор је базично обесмишљен услед хиперинфлације 1993. Главни јунак у њега улази јер се, током шетње са сином, сетио како му је жена рекла да потражи пиринач, који би требало да је стигао из робних резерви у неку од оближњих самопослуга. Међу празним рафовима, у опустошеном простору, он ће угледати касирку како плаче над страницама романа *Оркански висови* – и помислиће како су те њене сузе, засигурно, изазване неким њеним ранијим доживљајем, који је очигледно

покренут и оживљен на одређеном месту током читања дела Емили Бронте. Дакле, иако се то не експлицира, читалац може запазити да се већ ту огледа „емпиријска” потврда Николајевићеве теорије о прадоживљају, док ће ону другу искуствену потврду, која припада јунаку, читалац морати сам да открива током читања. Боравак у самопослузи<sup>47</sup> заузима важан део те приповедне целине, али је подређен главној теми – очајничком трагању за сином, дететом које има две године и два месеца<sup>48</sup>, кога је несмотрено оставио самог у парку.

У другом делу, „Хипнос се накашљава”, самопослуга постаје хронотопски доминантан простор: година је 1988, у Београду, јунаку је тридесет три године („као у Христа”), нежењен је и станује приватно. Предаје књижевност у гимназији и настоји да напише свој први роман, *Краљевство Глувих Пишњања*. Ради списатељског истраживања, упушта се у крађу у самопослузи, али га од евентуалних последица таквог прекршаја спасава улетање голуба (са шаром на крилу која подсећа на лик кловна) и узбуна која том приликом настаје.

Трећи део, „Ab ovo”, смештен је у 1968. годину, у Београду су у јеку студентске демонстрације, мајка се спрема да се придружи оцу у Америци, док протагониста, тринаестогодишњак, треба да остане са сенилним „оцем свога оца” и кућном помоћником. То поглавље догађај у самопослузи садржи као секундаран: не као део искуства главног јунака него као узгредни догађај о ком његов отац пише мајци у писму, а које ће он, без мајчиног знања, прочитати. У писму је реч о томе како је отац, за време службеног боравка у Америци, користећи се телефонском говорницом да би позвао пријатеља, преко телефона добио и налог да убаца још једну кованицу од двадесет пет центи, па пошто је утврдио да нема више ниједну, глас из слушалице дао је одмах и препоруку да до ситног новца дође у оближњем супермаркету; тамо ће отац, реда ради, узети само

---

<sup>47</sup> Готово да се може говорити о мотиву самопослуге поводом симболичког потенцијала тог простора и његове функције у савременој, и светској и домаћој, прози: између осталих, Светислав Басара објављује књигу *Изгубљен у самопослузи* (2008). На занимљив начин третиран је и доживљај самопослуге у филму Пола Мазурског *Москва на Менхетну* (*Moscow on the Hudson*, 1984), у ком се главни јунак, Рус, дошавши из совјетске оскудице, онесвешћује пред обиљем артикала у америчком супермаркету.

<sup>48</sup>У тако прецизном навођењу година и месеци можемо да приметимо манипулусање писца „нуминозним” бројем 23: са две године и два месеца, дете му се приближава, те је близу „зони” опасности, али је опет и на још увек безбедној удаљености од ње. Занимљиво је и то како критичари наводе године детета: *двојгодишњи*, *двоијгодишњи* – јер је немогућа творба сложености која би у придевском значењу обухватила наведени број година и месеци, што је, највероватније, писац такође имао у виду.

неку ситницу и на каси ће се наћи са новчаницом од сто долара – пред забезбедним погледима и занемеле касирке и свих присутних.

Самопослуга, као симболички или метонимијски простор у ранијим делима (социо-културно и психолошки назначен и као место слободе и као место искушења), посебно у приповеци „Последња прилика” и у роману *Телохраниџељ* – у роману *Лавовски део ничега* задобија статус симболичког простора „прадоживљаја” – животног тренутка кроз који се актуализују сви претходни, као садржани у њему. Притом, они су контекстуализовани социо-историјски, и политички: у трећем делу – ту су студентски немири, али и породично материјално благостање 1968, које, у основи, наткриљује субјективни страх од напуштености (распада породице, мајчиног неверства); у другом, средишњем – незавидан материјални положај гимназијског професора књижевности – који због више него скромних прихода калкулише купујући у самопослузи најнеопходније, јефтиније производе, а разгледа оне скупље и увозне, и заправо на дан када га замало не извргавају општем руглу, он већ три дана заредом краде – с неком врстом задовољства и због „уштеде”; у првом, иницијалном, симболички простор самопослуге, прокламовано место обиља, и осећања слободе и пријатности због могућности избора – у контексту готово надреалне испражњености, и уз графички приказ новчанице са вртоглавим бројем нула – упућује на апсурдну егзистенцијалну ситуацију, на „лавовски део ничега”. У најдословнијем смислу, новчаница од петсто милијарди динара и јесте тај „лавовски део ничега”: она фигурира у првом поглављу и семантички је повезана са новчаницом од сто долара у последњем, али посредством симболичког значења и са романом у целини.

Тако је успостављен унатражни градацијски низ – симболички простор (квази)индивидуалне слободе као обележје социокултурног модела друге половине 20. века хипертрофиран је (окованом) сликом потпуне испражњености. Према томе, кулминациона тачка дата је у првом поглављу, у том прадоживљају – док су друга два у њему садржана, по устројству које намеће потреба за уочавањем разлика, дакле ради поређења, и као таква творе илузију временског континуитета, трајања у времену. Чиме се, неминовно, обликује и лик главног јунака. (Љ. Шоп је с разлогом закључила како је према бољем разумевању лика

протагонисте романа отворен „двосмерни пут: од краја ка почетку и од почетка ка крају“.) У средишњем поглављу јунаково „прадоживљајно“ искуство се, унатражно, повезује са очевим, посредним доживљајем, о којем се говори у трећем поглављу: наиме, Дарко Опачић, док корача простором самопослуге, установљује да је „лаки кас, само опонашање *ейисѿоларної* корака мог несрећног родитеља“: „А сетио сам се, тада, писма које је отац послао из Берклија мојој мајци, уз исцрпан приказ једне своје изнуђене, ужасно збрзане ноћне посете тамошњем супермаркету” (70). Поменуто тек узгред у другом поглављу, очево искуство ће детаљно бити приказано у трећем поглављу.

Индивидуална историја Чолановићевог јунака је и у роману *Лавовски гео ничеѿа* под директним утицајем друштвене, политичке историје, те наслов Ничеове расправе *О користи и шѿеѿи историје за живоѿи* коју, као узгред, наратор помиње, треба разумети као хуморно-иронијски коментар и на индивидуалном (јунаковом) и на глобалном, историјском, социокултурном плану, те тако и у идејно-семантичкој равни романа. Роман започиње јунаковом слутњом апсурда: „Тек три и четрдесет по подне, а кроз златасто блештавило већ слутим смирај. Предвечерје апсурда? Откуд знам” (7). У првом поглављу предочена је егзистенцијална ситуација протагонисте: у браку је са својом гимназијском колегиницом, професорком биологије, и са две просветарске плате они једва излазе на крај са хиперинфлаторном стварношћу. Осим тога, он ће узгред, као аутодијегетички наратор поменути и то да је био на „војној вежби” – што у стварности времена о ком роман говори упућује и на ратно стање у којем се земља налази. Читалац ће, свакао, бити заинтригиран и дигресијом у загради: „(Извините ме, за часак, само да извадим пиштољ.)” (8) – за коју, у први мах, с обзиром на то да се налази на почетку романа, може помислити да припада аутодијегетичком наратору. Међутим, то првобитно уверење може бити и пољуљано: када се током даљег читања појави и други нараторски глас, чија је функција коментаторска, читалац се може запитати 1) коме заправо тај пиштољ припада и 2) каква је његова улога у роману. Но, ни за једно од тих питања неће наћи, ни у траговима, одговор(е), нити макар алузије које ће на потенцијална решења упућивати. Једино на шта може са сигурношћу помислити јесте 1) да је то ратно, милитантно време, у ком наоружани људи ходају околу као да је то сасвим природна и

подразумевајућа појава и 2) да је то, може бити, још једна игра писца са читаоцем, у којој је улог хоризонт очекивања: да ли је пиштољ елеменат чеховљевске драматургије или пак није?

На историјском, политичком плану с два краја романа – почетном, 1993, и завршном, 1968. – третирају се, кроз три животне фазе главног јунака, породичне судбине, односи између њихових мушких чланова: у првој између оца и сина; у трећој, иако је у средишту јунаково пубертетско очајање изазвано деловањем мајке, заправо однос између трију генерација мушкараца: деде, који, иако сенилан, сасвим луцидно коментарише ток студентских демонстрација, и обраћање Јосипа Броза Тита – према којем се изразито критички и негаторски одређује; оца, соларног енергетичара, који зналачки коментарише антиратне демонстрације у Америци, и сина – који своју прву побуну остварује у кругу породице када, у очајању због осећања егзистенцијалне, пре свега емоционалне напуштености, дедином бритвом себи брије обрве. Само је у средишњем делу протагониста сам, нежења („антитетреб”), од породице се помиње једино његова полусестра Грета (из очевог првог брака), отац није више међу живима, а о мајци ће се тек узгред само навестити да је „ваљда још увек жива”. Једина заједница којој припада јесу његови гимназијски другови, којима ће у кафани „Сложна браћа” на дан обележавања петнаестогодишњице матуре прочитати поздравни говор.

Иако је протагониста професор књижевности, у роману су, у поређењу са претходним Чолановићевим делима, цитати и књижевне алузије сасвим сведени. Њихова улога је строго функционална – у првом, као филозофски, идејни оквир; у последњем, у сврху карактеризације лика и симболизације његове позиције, као емоционално-сазнајни маркер – роман Перл Бак *Велики шалас*, коју тринаестогодишњи дечак Дарко Опачић чита идентификујући своју тугу са патњом јапанског дечака који је у великом таласу изгубио родитеље. Његово трагично осећање живота појачава и Хокусаијева позната графика *Велики шалас*, која краси зид породичног стана, а која је репродукована и на страници романа.

Трокрилна психа у последњем поглављу симболички умножава лик протагонисте као дечака: пред њом, у мајчиној соби, седи ојађено дете, са осећањем да га нико не воли, да никоме није потребан, да га је и мајка, за коју је

готово едиповски везан, одбацила – не зато што одлази оцу у Америку, већ због тога што, највероватније, како му је другарица из одељења натукнула, има љубавника. Троструко умножени лик дечака Дарка Опачића, одраз који на глаткој површини огледала поиграва обливен сузама, са пројекцијом собног простора у којем, као у оптичкој варци, недостају одређени предмети (неке књиге у полицама, фотографије и слике), док је у стварности све на свом месту – заправо антиципира будуће догађаје. Иако се то експлицитно не саопштава – читалац, накнадно, може реконструисати да су, сазнаје се у другом поглављу, ко зна од када, родитељи растављени, а да Дарка Опачића, док корача према месту окупљања својих гимназијских другова – дубоко узнемирава и емоционално потреса јавк сумасишавшег пролазника: *Мене нико не воли. У средишњем поглављу је, дакле, јунак сâм, „заклети антитетреб”*, како самог себе одређује. То перифрастичко одређење има своје порекло, предисторију која се открива у последњем поглављу: наиме, гледајући са кућном помоћницом на телевизији образовну емисију о тетребима, о начину њиховог удварања, дечак се био заклео да никада ни за живу глава неће дозволити себи ни близу такво понашање: чекаће да му, уколико буде сама хтела, приђе жена сигурна у сопствени избор.

Сва три поглавља садрже климакс и антиклимакс који међусобно семантички кореспондирају. У првом поглављу, изашавши коначно из самопослуге, протагониста се враћа на место где је оставио свога сина, и два пута га – не налази. Драматичност доживљаја заснована је на проживљавању страха од губитка, концентрисана на очајничко кружење уназад, претраживање места, паничну потрагу. Када га коначно нађе, установиће да је дете све време било ту, у радијусу места на којем га је оставио. Поломљен му је један од два помоћна точкића на бициклу, а отац ће му скинути и други, и гледаће како његов син без икаквих тешкоћа вози бицикл на два точка. Разуме се, то је симболички чин одвајања, почетак пута ка осамостаљењу.

У средишњем поглављу доминира страх од смрти, који Дарка Опачића преплављује после гимназијске прославе, а о чему се сазнаје „унатражно”. Пажљивији читалац приметиће да се помиње устајали ваздух у соби, да су прозори затворени, а потом ће се разоткрити и узрок: на гимназијској вечери јунак романа сазнао је, између осталог, како је скончао њихов професор ликовног

образовања Светислав Тупањанин – пошто је умро у својој соби, са отвореним прозорима, птице су му искљувале очи. Због тога је, чим је крочио у своју подстанарску собицу, затворио прозор, штитећи се од осећања грозде: „Не грозу пред пролазношћу, већ смерност пред истином да је време то у чему се човек купа и раскошније и присније неголи у ваздуху (који дише), и да је вапијућа асиметрија неодвојива од његове природе... ако се има на уму да јој је доступна прошлост, али не и будућност. Што ме је, као филозофски *Anschauung*, држало све док се нисмо разишли” (66). Осећање психичке растерећености наступиће после „драме” с његовом крађом у самопослузи када, ипак неокаљане части, буде искорачио из тог простора.

Цело последње поглавље представља, заправо, снажно драматуршки компоновану слику немирног одрастања у бурном времену, у концентричним круговима: Америка, отац, демонстрације – Југославија, мајка, демонстрације – породични дом, дечакова побуна, и то са селинцеровском вештином понирања у свест и осећања хиперсензитивног, побуњеног адолесцента. Дечак ужива у рок музици, посебно у Цимију Хендриксу, слуша Радио Луксембург, те то чини и повукавши се у купатило. Дубоко узнемирен сликом коју је у његовој живој уобразиљи створило „сведочење” другарице из разреда – како његова мајка излази из биоскопа са неким мушкарцем, држећи га за руку, потом и мајчиним кашњењем уочи самог лета у Америку, он готово да запада у хистерично стање када коначно зачује њен глас, пошто је ступила у кућу: *Нико неће сīаїїи на йуїї мојој срећи, ња ни он!* Док са таласа Радио Луксембурга допире песма Битлса *She loves you*, још увек у купатилу, гледајући се у огледалу, он очајнички узвикује *Мрррзим је, Мрррзим је* – при чему се ово *је*, поклапа са рефреном Битлса *Yeah, yeah*:

Сасвим изненада, Битлси (који и даље тврде оно што тврде: да те она воли) пришивају уз моје *Мрррзим је!* своје *Yeah, yeah*, што ћу најпре доживети као недужно одјекивање мога *је* (те друге и завршне речи криптоеуфоричне објаве), али већ тренутак касније, и као лукаво смишљену, римовану спрдњу. (Да је то што сад слушам Хендрикс, кладим се да би овакво разочарање изостало). Лецнут открићем, сместа прекрајам досадашње *Мрррзим је!* у *Мрррзим ње!* (178)

Интермедијано повезивање и у поменутој сцени остварено је сврсисходно и ефектно: патња дечака (трагично) повезује се, посредством чувене мелодије (дакле, и у уху читаоца) и пре свега, њеном језичком еманацијом, у комички ефекат – градећи тиме трагикомичко значење. Но, то је само увод у драматичну сцену која ће потом уследити, и која би у свести читаоца могла да произведе очекивање трагичког расплета. Наиме, дечак, који у превеликом, очевом бадемантилу, згрчен седи на поклопцу WC-шоље, посегнуће за прибором за бријање свога деде. Насупрот потенцијалном читалачком очекивању да ће се дечак повредити резањем вена, што је готово опште место сличних драмских ситуација, дечак ће бријачем обријати сопствене обрве. А његов излазак уследиће тек пошто са мајком буде „расправио“ значење реченице коју је, по њеном уласку у кућу, зачуо: *Нико неће сџаџи на љуџи мојој срећи, ља ни он!* Испоставиће се, међутим, како је то својеврсна аудио-варка дечака обузетог очајањем: деда ће му, потпуно луцидан потврдити да поменуту реплику заправо изговара глумица Сава Северова „у брзометном видео-изватку из позоришне представе” (186). На то се одмах надовезује још један комички, интермедијални, филмски ефекат, призором који настаје по изласку дечака из купатила:

Узимам, дакле, ваздух, откључавам лажни прикрајак, и, са радиокасетофоном у руци, излазим у антре. Где вратима умало да не осакатим неког од забринутих вабилаца. Дакако, превише је већ и то што сам, затварајући за собом врата купатила, при окрету, родитељку чукнуо аудио-уређајем у ножни лист. А због начина на који ће ме, тренутак потом, њих двоје осмотрити (мајка: исколачених очију, у зуму плус, као да се нашла пред голобрадим чудовиштем спремним да јој зарије прсте у холивудски натапирану косу; а деда Лука: шкиљаво, у зуму минус, као да зури из плавичастих даљина, сав очајан што није у стању да погоди ко ли је тамо онај клиња, свеца му његовог) постајем свестан чињенице да са мојим изгледом нешто није у реду. (188)

Попут својеврсне иницијације, дечаков радикални чин, иако приказан у хуморном кључу, семантички је повезан са развојним путем протагонисте: детаљ о мајчиној холивудски натапираној коси и „чудовиштем спремним да јој зарије прсте” у њу, заправо сведочи о његовој детињој трауми – мајчиној забрани да јој



радним данима пролази прстима кроз косу, односно неутољеној чежњи за мајчином нежности и љубави – као што наговештава и сазревање, кроз проживљавање страха од губитка. „Грдно смућен као учесник у овом лоше лоцираном породичном призору”, утврдиће на крају о себи, „толико мало схватам ко смо заправо ми, да не схватам ни зашто то не схватам” (189). Латинска фраза „Ab ovo”, чије је фигуративно значење „од почетка”, као наслов последњег поглавља – на крају читаоца несумњиво упућује на почетак романа, односно пружа додатне могућности писцу за стваралачко поигравање романескном структуром:

Ако је и хевиенд само свршетак, живо ме занима да ли би један Лец, толико алергичан на XX век, могао ишта учинити да бар *крај њочетика* (какав је, можда, овај овде, означен шифром Ab ovo) не подели худу судбину свих *крајева*. О-кеј. Значи, до прве спиритистичке сеансе. А дотле, ево и незаобилазног питања: „Смем ли сад да вам се макнем са очију?”

Јесте да ми је отац соларни енергетичар, то би и у комшилуку потврдили, али... стаклорезац зацело није. (189)

Дакле, шта говори сам крај романа? Упозорава, најпре, на чињеницу да је то у ствари *крај њочетика* романескног света о коме се приповеда унатражно, од краја према почетку. Но, то је више од досетке или језичког каламбура: позивање на чувеног пољског афористичара и песника подсећа читаоца на трагање за дубљим значењима. У том смислу можда треба схватити и парафразу широко распрострањеног колоквијалног фразеологизма чије је значење и иначе лако разумљиво: *није њи отац стјаклорезац* каже се некоме ко заклања видик, и тиме му се посредно скреће пажња на то да треба да се помери, склони. Јасно је, аутодијегетички наратор треба да се уклони, али на какав нас видик тиме упућује? Засигурно – на сагледавање контекста, идејно-семантичког поља романескног света чији је он протагониста. Тај свет је несумњиво политички маркиран и он се идејно проблематизује, од почетка романа према његовом крају, и обрнуто.

„Биће да се без политике, ипак, не може”, пише отац из Америке, 1968. године, и описује атмосферу у тој држави, у трећем поглављу:

После атентата на Бобија Кенедија, многи од коментатора страхују да мере предвиђене за ефикаснију заштиту политичара не доведу до стварања полицијске државе, јер у таквој држави људи не пуцају у политичаре, већ ови – у људе. А увелико зазиру (ти тумачи) и од могућег кршења традицијâ које, у председничкој кампањи, налажу да се кандидат физички меша са народом; како ствари сада стоје, није искључено да ће се овај убудуће обраћати бирачима само преко телевизијских екрана. (146)

Осим тога, лик оца представља и могућност да се „са (источне) стране” размотре рефлексије и осећања у вези са свим збивањима која обележавају Америку тога времена: „Због Вијетнама и масовних спаљивања позива за одлазак у рат, због побуне Црнаца након убиства Мартина Лутера Кинга, а сад и због запоседања Колумбије, на мом месту не би се мање параноидно осећао ни било који други благодејанац из Источне Европе” (149). Но, као што је познато, 1968. године покренути су процеси који су се, попут *великог шаласа* прелили и на Запад и на Исток. Супротно надама и очекивањима, свет није постао бољи, нити је планета еволуирала у сигурније место за живот. Као коначна последица, као крајње онеспокојавајући епилог, може се прочитати на почетку првог поглавља романа, стоји размишљање њеног јунака о томе како да свом сину објасни у каквом свету живи, почетком деведесетих година:

[...] објаснити синчићу, елем, да су кафа за мене и кисела вода за њега, уз седење испред Шансе, у међувремену постале нешто...

(Извините ме, за часак, само да извадим пиштољ.)

... нешто о чему је допуштено малтене једино да се сања, било би исто што и предочити жгепчету да се наша планета увелико пара по свим шавовима идеологије, религије, класе, језика, пола и узраста, да се цепа на блокове, блокови на нације и покрајине, покрајине на племена, племена на породице, породице на међусобно закрвљене појединце, а и појединци, авај, само што се нису расцепили на насумичне атоме. (Да ли је онда случајност што већ одавно и саме атоме цепају до најсићушнијих и најзорљивијих честица, до математичког шапата, такорећи, можда, до даха самог свемира?) (7–8)

С тим у вези су – и у толикој мери да готово представљају физичку, емпиријску илустрацију реченог – репродуковани цртежи вртлога Леонарда да Винчија којима се објашњава „к а к о долази до катастрофалних поплава”. Наиме, ти цртежи смештени су у оквире подужега дигресивног коментара обележеног заградом, који следи после превода латинског цитата: *Оно чеџа се ѿлашиши доџодиће се брже неџо оно чему се наџаши* (32). После четири Леонардова цртежа којима се поступно предочава како се „миран и тих поток” – пошто наиђе на стену – најпре рачва, да би се, под утицајем јесењих киша, са убрзавањем водотока, створени вртлози откидали и плутали низводно, што иза стене доводи до ускомешаности, и где, коначно, „нестаје сваки привид реда, и наступа права турбуленција као увод у поплаву и катастрофу” (35). Експлицитни коментар неименованог наратора (имплицитног аутора, може бити) гласи:

Али, оно што једног гимназијског професора књижевности обара с ногу било би Леонардово запажање да вртлози теже да се разлажу на све мање и мање вртлоге, који се поново разлажу. Утисак је, наиме, да читав процес на путу до потпуне ускомешаности укључује безброј подела и потподела или рачвања у све мањим размерама. Где се та рачвања завршавају? На молекуларној равни? И, има ли краја њиховом броју?) (35)

Премда понавља претходно експлицирану идеју о расцепљености (*ѿланешје која се ѿара ѿо свим шавовима и ѿојединца који само шѿѿо се није расцеѿѿио на насумичне аѿѿоме*) – наведени цитат суптилно и иронијски доводи у везу оно што се уврежено сматра неспојивим, чиме се изазива хуморни ефекат: гимназијског професора књижевности „обара с ногу”, рецимо, пројекција рачвања које се (да ли?) завршава „на молекуларној равни”. Очигледна је, дакле, иронијска, субверзивна интервенција у односу на стереотипе – у овом случају, неспојивости *двјеју кулѿѿура*: уметности (књижевности) и науке.

А осим историјске слике трију временâ у којој је континуитет успостављен повешћу о једном јунаку и његовој породици – роман *Лавовски гео ничеѿа* у својим темељима, сасвим у контексту *исѿѿраживања ѿраџоѿивљаја*, третира и однос психолошког и физичког времена, што је једна од тематских константи у поетици прозе В. Чолановића. Очигледно је, наиме, и ту, поетичко испитивање

односа темпоралности у различитим онтолошким равнима: односа времена о коме се приповеда и времена приповедања, субјективног и објективног односа према трајању одређених догађаја, чиме се потцртава суштинска дистинкција између одређеног догађаја и доживљаја тог истог догађаја. Дакле, реч је о померању наративног фокуса са спољашњег простора на унутарњи, као једном од магистралних поетичких преокупација писца.

Тако у првом поглављу, после срећно окончане потраге за сином, јунак запањено открива „да је само дванаест минута трајало најдуже поподне” (45) његовог живота. У последњем поглављу, тринаестогодишњак и дословце „води битку с временом”: читаво поподне, у које је смештена радња, измерено је готово из минута у минут, јер се дечак непрестано обавештава о тачном времену, док са зебњом очекује мајчин повратак кући: с нестрпљењем, али и са страхом да она непојамно касни, и да неће стићи на авион. Хитнувши будилник кроз прозор, он ће установити да је то већ „*групи* сат који у 1968. без предумишљаја” (161) уништава: „Први, онај с руке, стуцао сам чекићем из очева алата још кад сам од Скалета Трокираша сазнао за детаље приче о томе како је шмизла Кристина, у гомили света који је покуљао из биоскопа ‘Браћа Стаменковић’, препознала моју мајку” (161). Симболички потенцијал ручног сата као предмета који оличава неумитност протицања физичког времена представљен је и у дечаковом сну, који ће га страховито уплашити, и после којег ће се затворити у купатило:

Као седим ја негде (и географски и топографски неизвесно где), а наспрам мене, у истом положају, и, такорећи, надхват руке, мирује (збијено на клупи) пет-шест непознатих лица. Хтео бих да наместим сат према вашем сату, кажем најближем од њих, једној младој жени, чије очи имају мутан хипермангански сјај. Притом је не питам (што би, иначе, ваљда свако паметан учинио) за тачно време, већ јој пружам наслеђену омегу, коју сам у хипу скинуо са ручног зглоба. Жена је спремно узима, па, скупивши и намрштивши све залихе коже око очију, почиње да на њој нешто премерава оштрицом нокта од палца. Погледам, и видим да на мом сату нема казаљки; уз то, и бројчаник је другачији од онога што знамо: на том циферблату, наиме, опажам само изломљену црну линију, која би, и таква, да кола, а да ипак не затвори круг, и дуж које су, у паровима, размештене сићушне цртице. Не одајући превелику изненађеност, пратим, сав напрегнут, милиметарске

помаке и застајкивања оног нокта на стаклу изнад цртица, и увелико подозревам да мој преиначени часовник можда припада једном свету који умире, и који, умирући, одбацује кошуљицу времена. Након чега се будим. (162–163)

Очигледна је, у наведеном одломку, симболичка антиципација догађаја који ће обележити иницијацију дечака у свет одраслих, при чему се одбацује „кошуљица” једног времена и замењује другом. Осим тога, на том месту, уз графички приказ ручног сата, посебно је уочљива и мотивска линија којом се роман *Лавовски гео ничеџа* повезује са ранијом прозом, посебно са приповеткама из збирке *Мирис ђромашаја*.

Метафикционалност и аутореференцијалност доминантне су поетичке одлике и овог Чолановићевог романа. У форми обраћања имагинарним нараторима, аутодијегетички наратор, слично наратору у сказу или пак стерновском приповедачу (али са сниженим интензитетом) коментарише и догађаје о којима приповеда и сам начин приповедања:

Да је посредни сценарио а не пуко приповедање, на овом месту би се, ван сваке сумње, нашао рез на најближу попречну улицу. Њоме, заправо, сад и корачам. (58)

[...] јер се већ коју годину, поред професуре, бавим и оним што истински позвани у поетици гдекад називају усамљеничким послом скопчаним са дугим седењем. Устао сам, дакле, и из унутрашњег џепа свог гламурозног одећа од лажног листера извукао беседу. А, започео сам је опаском...

Само часак. Да пређем на другу страну улице. Не због сунца, њега и нема, већ због даме са псетанцетом.

Иронишем, дабоме (а шкртарим наводницима). Јер, нити је дама дама, нити псетанце псетанце. (60)

Помињање „реза на најближу улицу” којим се призива сценаристички поступак – паралелно с алузијом на Чеховљево приповедање – упућује поново на интермедиијално повезивање, са филмом, пре свега. *Struktura kinematografskoga pripovedanja uopšte je veoma interesantna upravo zato što razotkriva mehanizam svakoga umetničkog pripovedanja*, треба нагласити, утврђује Ј. Лотман, говорећи о

односу између кинематографског појма „план” и књижевног текста. У вези са сагледавањем релација које у роману В. Чолановића делови, поглавља, успостављају са целином, упутно је подсетити и на Лотманово упоређивање филмског кадра са деловима уметничког текста:

U kinematografiji se veoma lako izdvajaju jedinice sukcesivnoga raščlanjavanja. Zasad ćemo ostaviti po strani integracionu vrstu povezivanja, o kojoj je S. Ejzenštejn pisao: „ma kakva dva odsečka koja su jedan pored drugog postavljena neminovno se objedinjavaju u novu predstavu, koja iz ovoga poređenja nastaje kao novi kvalitet”. Analiziraćemo kinematografsko pripovedanje kao sukcesivnost kumulativno objedinjenih kadrova. Sama struktura trake u tom pogledu nam nesumnjivo daje za pravo.

Kadrovi, koji dele traku na odsečke, strogo ujednačavaju ove odsečke u odnosu na okvir, tj. u odnosu na granice ekrana (slično tome scene, koje predstavljaju delove drame, imaju istu granicu koju i cela drama – rampu). Pri tome se obelodanjuje jedno interesantno, čisto tipološko svojstvo déla u samome umetničkom pripovedanju: on ima iste granice koje i celina. Ovaj se princip proteže i na prozu: glave imaju početak i kraj i u tom pogledu su homomorfne sa celinom.

Međutim, ovo uslovljava, kako smo već više puta isticali, povećavanje strukturne uloge razlikâ. (Lotman 1976: 336)

Чињеница на коју Лотман скреће пажњу, како „glave imaju početak i kraj i u tom pogledu su homomorfne sa celinom” најједноставније потврђује како је *Лавовски гео ничеџа* роман, а не, рецимо, прозна целина која посредством деловања једног лика обједињује три приповетке. Међутим, како је у анализи показано, сваки од тих делова, са сопственим почетком и крајем, нема за циљ да приказује три тематски и семантички одвојена догађаја из живота једног јунака него се управо романескно ткање заснива на психолошки суптилном уланчавању доживљаја, што читаоцу може бити јасно и без сазнања о Николајевићевој филозофској поставци феномена „прадоживљаја” и његовог истраживања. У сижејном обликовању романа *Лавовски гео ничеџа* иновативност се, дакле, не огледа у простом обртању редоследа три хронолошки одвојене приповедне целине, него управо у томе да се оне, динамички и доследно, унатражно повежу кроз варирање и преплитање сродних доживљаја.

Иако би се могло рећи да у Чолановићевом роману не постоји, у својој очигледној форми, ниједан од назначених параметара које дефинише и поставља Ема Кафаленос ради разграничавања модернистичких од постмодернистичких дела – неодређеност на плану фабуле или сижеа – постоји сасвим очигледна неодређеност која се дискретно осећа у позицији наратора, јер није сасвим јасно да ли је реч о двојници приповедача, или пак о удвајању приповедачког гласа и заузимању још једне улоге ради дигресивних, критичких коментара и експлицитних саопштења. Управо та врста неодређености, како је дефинишу и Ихаб Хасан и Патриша Во, један је од најпрепознатљивијих атрибута постмодернистичке прозе. А, у извесном смислу, та врста неодређености неминовно се рефлектује на све структурне елементе романа. И, сходно томе, сасвим одговара Мекхејловој дефиницији и његовим разграничењима која, према доминантима, епистемолошкој и онтолошкој, деле модернизам од постмодернизма. У једном од почетних дигресивних коментара смештених у заграду главни јунак саопштава због чега је престао да пише по објављивању свог првог романа:

(А да је овај тренутак заиста најгоре што ме је могло снаћи после синовљевог нестанка, разумећете ако вам кажем да сам, објавивши свој први роман, престао да пишем, јер ми је већ тада била додијала улога апарата за бележење ситних и крупних потреса; желео сам да будем громобран, у којем се све дешава без најаве, брзо и одлучно; премда сам знао да су ми изгледи за такво нешто сасвим мршави.)  
(31)

У наведеном цитату очигледан је (ауто)иронијски коментар и у односу на позицију писца и на његове (ауто)поетичке исказе. То је нарочито ефектно остварено у другом делу романа, где је заправо у средишту пажње „експериментална” крађа у самопослузи у време јунаковог рада на првом роману:

Може бити да би ми у овом тренутку још понајвећма годило да се препознам у улози Кеведовог лупежа (који црнохуморно исписује властити животопис), ако не већ у лику Женеовог лопова (који са зенбудистичким стрпљењем води свој дневник). Али, стварност је мање литератуоцентрична.

Тако да се осећам, ваљда, углавном као крпа која чека да њоме буде обрисан под у јавном тоалету. (85)

Литерарне алузије које налазимо у цитираном одломку не призивају само ликове лопова у којима би се, наводно, препознао јунак Чолановићевог романа него и више од тога – оне упућују на природу дела у којима се јављају и на њихове генијалне творце. У првом случају, *Кеведов луџеж (који црнохуморно истаисује властџиџи живоџиџи)* јесте Дон Паблос, главни јунак чувеног романа *Живоџиџи џусџолова џо имену дон Паблос Франсиска де Кеведа*<sup>49</sup>, једног од најзначајнијих представника шпанског златног века, писца изразите стваралачке имагинације, језичке инвентивности, склоног каламбурима и играма речи, колико и црном хумору и сатиричком погледу на савременике и стварност свога времена. У другом пак случају, *Женеов лоџов (који са зенбудџиџичким сџџрџљењем води свој дневник)*, призива роман *Дневник лоџова Жана Женеа*<sup>50</sup>, по свему судећи због тога што се у Женеовом, по много чему аутобиографском (аутофикционалном) делу, крађа третира као најобичнији чин (поготово крађа књига којој је писац био склон) – што је, наводно, у сврху припремног истраживања, потребно Чолановићевом јунаку ради карактеризације једног од ликова романа који сам пише; а заправо, важније од тога јесте метанаративно упућивање на аутора чије су и биографија и поетика заокупљале многе писце и теоретичаре, од Коктоа и Сартра преко Голдмана и Лакана до Дериде. Тврдњу *Али, сџварностџ је мање лиџератџуроценџрична*, дакле, треба схватити и као (ауто)иронијски поетички коментар.

И роман *Лавовски део ничеџа*, како је већ истакнуто, прибира мотиве и микро-мотиве из претходне Чолановићеве прозе, те онима који су анализирани треба додати и то да пажљивији читалац може запазити и помињање сензације струјног удара коју главни јунак осећа у стању угрожености, и феномен безразложног чина и тучу са продавцем на улици, и апострофирање критичарских опаски. Сходно томе, и лик дечаковог деда Луке изграђен је као варијација ликова старца из Чолановићевог опуса, са одређеним специфичностима: иако сенилан,

---

<sup>49</sup> Fransisko de Kevedo, *Životopis pustolova po imenu don Pablos*, prevod sa španskog Radivoje Konstantinović, SKZ, Beograd 2003.

<sup>50</sup> Žan Žene, *Dnevnik lopova*, prevod Milana Komnenića, Umetničko društvo Gradac, 2012.



политички је острашћен и стога у тим моментима луцидан и, у својим свесним интервалима, беспоговорно привржен унуку. У сцени када стоји пред вратима купатила, док је унутра његов унук, у некој врсти медитативне оазе – може се, иако тамо знатно краће траје, препознати и сцена из романа *Зебња на расклапање*, само са замењеним улогама, када старац Небојша Тутуш с ронилачком маском зарања у каду напуњеном водом, док син његовог нећака упорно куца на вратима. А реченица *Остаје, дабоме, и (сипарински схваћено) оишће место* (95) – као препознатљиви поетички елемент приповедног поступка, посебно стилизације наслова – употребљеном синтагмом *оишће место*, најавиће приповетку „Опште место” (2003).

И језик романа *Лавовски гео ничеџа* поседује све одлике и специфичности уочене и у ранијој прози, на које је и критика скренула пажњу. Иновативна лексика, односно њени препознатљиви творбени модели, посебно ће бити и карактеристична и заступљена у роману *Ода мањем злу*.

#### 4.7.2. „Non testatum” (2002)

Приповетка „Non testatum” налази се на претпоследњем месту у поглављу „Пет изабраних прича” у књизи *Воја Чолановић* (2012): претходе јој „Злодуси свачијег кутка” (1958), „Начело неизвесности” (1981), „Another Brick in the Wall” (1981), а после ње следи „Моира” (1993). За разлику од осталих, које су појединачно објављене и у посебним приповедачким збиркама, приповетка „Non testatum” се први пут појављује у оквиру неке књиге. Хронолошки ред утврђен годином датирања прекида се управо местом које јој је поретком у направљеном избору одређено: да је такав ред поштован, њој би, само по себи разумљиво, припало последње место. И читалац се, разуме се, имајући у виду крајње брижљив и поетички строго одређен ауторов однос према поретку те врсте, може запитати због чега је то тако. Као што се може запитати и о томе зашто се писац определио да у крајње сведен избор из свог целокупног приповедачког опуса уврсти приповетку која претходно није заступљена ни у једној књизи, која, према томе, има статус новине.

Несумњива је чињеница да приповетка „Non testatum” најављује роман *Oga maњem zлу*, што се јасно предочава завршном реченицом, која гласи: „У сваком случају, тај квантум сад стаде да наваљује на тесна врата онога што постаје све мање када тонемо у сан, а све веће када се будимо. Ода Мањем Злу, зачу продавац поп периодике своју мисао” (138). И управо у томе се може наћи један од разлога што се поменута приповетка нашла у тако строгом избору: она, наиме, представља последњи део слагалице, недостајући елеменат система према којем се наслови (готово) свих будућих Чолановићевих књига могу наћи у претходним делима. У светлу таквог сазнања може постати и умногоме јасније зашто је писац у већини интервјуа нарочито наглашавао како је наслов књиге коју ће тек написати годинама носио у свести, пре но што је ишта у том смислу и почео да бележи. Дакле, то није куриозитет сам по себи – то је поетичка константа, стваралачко опредељење, базично *sine qua non* приповедног света Воје Чолановића.

У истој, завршној, реченици приповетке „Non testatum” садржана је и препознатљива литерарна алузија: клауза *сџаде да наваљује на тесна вратиа* у асоцијативно поље читаоца призива и *Тесна вратиа*<sup>51</sup> А. Жида и библијски цитат с којим је Жидово дело интертекстуално повезано: *Навалииџе да уђетиџе на тесна вратиа* (Лк. 13, 24)<sup>52</sup>.

Последња реченица приповетке открива и те интертекстуалне везе, као што упућенијег читаоца може подсетити на повлашћено место које Андре Жид заузима међу писцима чија је поетика нарочито била подстицајна за стваралачка опредељења Воје Чолановића. Осим тога, у чињеници да је и француски писац дуго у себи носио идеје за књиге које ће тек годинама касније написати, лако је уочити још једну њихову заједничку (унутар)поетичку црту.

После наслова и завршетка приповедног текста, трећа његова јака позиција садржана је у почетним редовима – реченици или реченицама које отварају врата приповедног света и читаоцу омогућавају урањање у текст. Чолановићева приповетка почиње реченицом која чини први пасус: „Мину година а да још увек

<sup>51</sup> У зависности од превода, „уска” или „тесна врата” (*Uska vrata*, превела Ivanka Jovičić, Izdavačko preduzeće „Rad”, Beograd, 1963; У „Радовом” издању из 1965. године наслов је промењен у *Tesna vrata*)

<sup>52</sup> *Нови завјетџи*, Јеванђеље по Луки, XIII, 24, прев. Вук Стефановић Караџић.

немам завршну оду за ту књигу, помисли улични продавац шарене поп периодике, Тихомир Јешић, (међу истоветњацима на калдрми пешачке зоне) познатији као Пиндар” (119). Попут, на пример, прве реченице Чеховљеве приповетке „Дама с псетанцетом” – и она најављује неке кључне тачке фикционалног света у који нас уводи, као што наговештава и тон којим ће приповедање бити обојено. Тако, читалац већ у првој реченици сазнаје име и презиме главног јунака, његово занимање, али и његову уметничку вокацију. Хуморно-иронијски тон садржан је у контрастној спрези између његове песничке вокације и посла којим се бави: између писања не урбане, рецимо рок поезије, него управо *oga* – и продавања *шарене* поп (популарне) периодике на улици. Таквој слици доприноси и његов надимак Пиндар – што уз податак о томе да га је добио од осталих уличних продаваца, колпортера – сведочи о његовој специфичној позицији међу тим светом. На страну то што је јасно повезивање имена старогрчког песника чувеног по својим одама са младићем који настоји да заврши своју књигу одâ. Много важније од тога јесте чињеница да су „истоветњаци” с којима младић дели улични продајни простор у то упућени чим су му дали такав надимак: он у уличном универзуму подразумева и поштовања достојно признање и истовремени иронијски коментар, и атрибутив који означава чудака. Осим тога, та реченица нам открива и извесну стваралачку кризу у коју је запао продавац-песник, његову бригу-самопрекор због тога, као што нам сугерише и то да ће се наговештена криза, највероватније, до краја приповетке на неки начин разрешити.

Исприповедана с позиције хетеродијегетичког наратора, приповетка се наслања својом структуром на ранија Чолановићева остварења те врсте: поседује двоструку фокализацију, наратора и главног јунака, чији се и гласови удвајају, са перспективама које се местимично преклапају, али и са, дискретно постављеним, метафикционалним, огољавањем поступка.

Приповетка тематизује кретање јунака београдским улицама и оно се у тој мери прецизно бележи да се може исцртати на реалној карти града. Притом, то кретање прати готово филмско кадрирање, захваљујући којем настају сугестивно убедљиве слике урбаног пејзажа и вечерње атмосфере централних делова престонице. И, као што је то увек у Чолановићевој прози – никад самом себи

сврха – урбани пејзаж има и своја посебна, фигуративна значења, дубоко повезана са интимним светом јунака и идејним значењима дела у целини.

Први приказ који настаје на тај начин уводи мотив цркве – кроз настојање главног јунака да је по изласку из трамваја, између крошњи и „ултракабастог“ киоска („мантре уличне архитектуре прелазног периода“), угледа:

Хм.

Од призора са разгледнице – ни трага ни гласа.

Па чак и кад би се видело, црквено прочеље би добрим делом заклањала разбарушена крошња оног тамо на-прсте-пропетог платана, закључи истог часа. Зар је могуће да сам слику једног таквог сметала потпуно избрисао из памћења?

Узрок привидном ишчезнућу богомоље Пиндар потражи (и нађе) на небу: с краја на крај, било је застрто ниским тамнозеленим облацима, за које се могао заклету да још од јутрос (кад је росуља читав сат, из потаје, влажила метрополу) стоје ту где су: дакако, њиховом је кривицом та грдосија од храма неопацице утонула у мастиљави флуид оптичке сутјеске између Ташмајдана и ЈАТ-а, и сад је највреднији градитељски достиг Браће Крстић обзнањивао своје постојање само убого осветљеним улазом. (118–119)

Призор „убого осветљеног улаза“ цркве постаје, дакле, симболичко место, мотив који ће читалац свакако повезати са „тесним вратима“ на крају приповетке, као што ће настојати да повеже природу главног јунака – чији поглед најпре тражи Цркву Светог Марка, а онда водоравно клизи према бифеу „Мала Мадера“.

У простор између почетка приповетке, где се сазнаје да песник-колпортер већ годину дана настоји да напише завршну оду за своју књигу, до њеног краја – на ком постаје јасно да је он коначно дошао до наслова, без којег највероватније своје дело није могао ни да започне и, по свему судећи, ни да приведе крају – смештена је наоко једноставна повест о једној појави коју је он, крећући се београдским улицама, доживео као крајње необичну, а која ће се коначно испоставити као природна и лако објашњива.

Наиме, те вечери, враћајући се кући око седам и двадесет, носећи металну шипку за завесицу којом је намеравао да прекрије застакљена врата изнајмљеног

дела бивше вешернице у којој је становао са својим цимером Огњеном – наједном је угледао „[Н]ешто о чему није сањао да ће *икад* видети”:

Савршено сферично, а ваздухолико, можда, мало веће ид ораха а мање од лоптице за пингпонг, притом, црвено попут горњег светла на семафору. То Нешто (настало, ваљда, у милијардитом делу секунде) лебдело је сад *in loco*, и љушкало се на начин својствен лоптици спуштеној у лавор с водом.

Супротно ономе што би се очекивало, Пиндар нити рашири руке по угледу на ветрењачу, нити затвори једно око да би исколачио оно друго, већ, без ичег налик на чуђење (али и без пристајања да је освит трећег хиљадугодишња време кад се мистерије имају да покоре технологији), стаде да посматра то што се пред њим укотвљавало. (122– 123)

У опису необичне појаве преклапају се две фокализације – јунакова и нараторова, са хуморним ефектом: оно што протагониста види као крајње загонетно, наратор коментарише употребљавајући поређења са баналним предметима из свакодневног људског искуства. Тиме се одвија процес супротан онеобичавању: уобичава се оно што је необично, а описивање изостале јунакове реакције, засновано на комици геста, само појачава такав ефекат.

Помисливши, најпре, да је у питању каква „зафркантска пројекција”, протагониста приповетке „Non testatum” постепено се уверава да је „То Нешто” сасвим реално, својим обликом и кретањем, иако сија а не емитује никакву топлоту нити ишта обасјава путем којим се креће, одигнуто, у лебдећим „љуљкајима”. Потпуно опчињен појавом, он ће пратити њено застајкивање и кретање по наједном опустелом плочнику, обеспокојен само чињеницом да му нико, јер нема сведока, не би поверовао у причу о томе шта је видео. У младићевом доживљају цео догађај са црвеном куглицом у чијем се средишту назирала бела срж поприма размере мистичког искуства:

[...] он разумеде да је предмет његове опчињености, у суштини, нешто што је непојамно веће, моћније и умније од њега (па, ваљда и од сваког другог), а да се, упркос тој околности, он сам није нашао у бедаку; да се не осећа ни подређеним, ни мање вредним. Глас његове плоти му тад рече да, овог часа,

засигурно има посла са интелигенцијом, вапијуће другачијом од ове наше на планети Земљи, данас презаузете изналажењем начина и средстава да се колико-толико удовољи слепој жудњи света за самоуништењем, мада, истини за вољу, ангажоване и око мање важних подухвата, срачунатих на олакшање живота свакоме ко хода. (Узмимо само, за пример, пројекат стварања ципела способних да свом власнику јаве *Ало, овде прејаметни ђон, мењај ме!*) Са таквим упечатком, он се одмах нађе на равни неименљиве пријатељске силе, која, зденута у уљуљкану лебдећу лоптицу, стаде да на њ исијава безмерно спокојство; а и да га озрачује нечим чега у игри одавно нема – енергијом чисте доброте. Значи, спокојство духа, то је било то, а не утрнулост смисла за чуђење, преиначи Пиндар свој ранији суд. Никакво равнодушје својствено статуи од мермера. Схватио је да то што сад осећа (а не уме да крсти) није ништа мање значајно од овога што види (а ни себи чак не уме да опише), и запита се на шта би и једно и друго личило кад би му, не дај боже, пало на памет да ишта од вечерашњег доживљаја покуша да истрклеља у диктафон каквом трећеразредном колумнисти. (123)

У наведеном одломку преплићу се мисли и осећања јунака приповетке подељена на истраживање природе необичне појаве, опсервације сопственог доживљаја и реакције на то ново искуство, које је контрастно постављено у односу на њему (дотад) спознати свет. За разлику од тог и таквог света – „предмет његове опчињености” озрачује га интелигенцијом и „енергијом чисте доброте”, испуњавајући га, као „неименљива пријатељска сила” „безмерним спокојством”. Јунак о изостанку сопственог чуђења закључује да оно није знак „равнодушја” већ „спокојства духа”. И управо у томе читалац може препознати његову праву (песничку) природу. Но, појединости којима се слика о таквој његовој природи гради расуте су и помешане са тривијалним реалијама којима се пред читаоцем испреда повест о песнику-колпортеру Тихомиру Јешићу.

Основно, дакле, деловање јунака своди се на кретање београдским улицама којим он исцртава пут до изнајмљеног стана у који ће унети металну шипку за завесицу. Простор његовог кретања испуњен је мирном вечерњом атмосфером после кишног дана, жамором и разговорима људи које у пролазу региструје. У фокус му улази чињеница да готово сви пролазници држе мобилне телефоне („сваки трећи дигитализован”), разговарају или играју игрице, што у њему изазива мисао о отуђености и неосетљивости света: „Биће да је и овај из соја

сузоотпорних фрикова, увек спремних да порекну, па, ако затреба, и убију властито, прође му кроз главу то или нешто слично. Али, *шита* је бескрвни злочин наспрам истинског крвопролића... ако се и на потоњи све чешће слеже раменима” (120). Не налази уличне препродавце увозних чајева („којима је рок изашао још 1999”), а једна пролазница подсети га на Марију, „последњу од невенчаних сапутница” (120). У кратким аналепсама сазнаје се у каквом стану живи, зашто му је потребна завесица, и како је најзад пронашао „раритет” којим ће успети да одвоји „какве-такве приватности ради”, „његово и Огњеново изнајмљено обитавалиште, тачније, већи део некадашње вешернице” „од преосталог простора, још увек доступног станарима” (121).

Из духовитог, дигресивног коментара наратора сазнаје се о његовој егзистенцијалној ситуацији:

Куцнуо је, изгледа, час (и то, можда, у истом секунду кад је, испред уснулог вртића *Бисер*, зашкрипала духовна кочница јунака приче *Non testatum*, решеног да на тренутак застане и себи шипком почеше леђа), час за питање да ли се овај даровити момак, сад већ не у цвету младости, икад потрудио да иједно од горућих питања свог опстанка (рецимо: (1) стана, а не настрешнице; (2) посла, и то сталног, у каквој струци, а не трајања на гурку; (3) истинске породице, а не јефтиног лажњака), да икоје од њих или реши или, бар учини мање горућим. О-кеј. Таквог труда није било. А и да јесте, много му вредело не би. (121–122)

Метафикционална интервенција која се открива у наведеном одломку јавља се први пут на том месту, а касније на још неколико, и посредством ње разоткрива се позиција наратора, његова хуморно-иронијска перспектива. Из ње проистиче и основни тон приповедног гласа. Сходно томе, из те „свезнајуће” визуре, открива се и како би одговорио јунак на „горућа питања свог опстанка”:

Моја адреса је моје тело, умео би да запуши уста добронамерном закералу. Баш као што би онога ко алудира на нужност стручног образовања упутио на Ничеа и његово објашњење да сваки стручњак има своју грбу. Који пут би се, додуше, досетио и Чапека, који је сматрао да је највећа трагедија цивилизације – учени глупак. А неретко посегао би и за цитатом из завичајног

усменог предања, према коме Нико Никога Никад Ничему Није Научио. (Ствар се, у вези с потоњим, отела Пиндару још за студија, које је напустио убрзо након узбуне око његовог семинарског рада под насловом „Непревазиђени самоук“; у токове тог размишљања, из неразјашњених побуда, беше уткао стопостотну измишљотину: да су Захарију Орфелина, као коректора штампарије у Кијеву, затекли како, ридајући на коленима пред потомкињом извесног бољара, несувисло понавља *Ты мой воздух, Ты моя религия!*) Е, сад, што се тиче породице... Стани! Све сам записао, мада знам и напамет, узе да интервенише. Продао сам, дакле, једну породицу, две јефимије, три моје тајне, осам халогласа, један рубикон, две зоне сумрака и једно здравље. (122)

Хуморни ефекат, који је у наведеном цитату постигнут нараторовим пробраним парафразама јунакових могућих, учених одговора, поентиран је упадом јунаковог гласа, колоквијалним говором у ком уобичајена метонимијска сажимања сада достижу висок ниво вербалне комике. Но, из свега што је о њему ту речено, може се претпоставити да је некада студирао књижевност.

И управо ту, где се песник-колпортер преслишава о протеклом дану и пазару, десиће се мистични сусрет, о којем се минуциозно приповеда на неколико наредних страница. Како се ненадано појавила, необична појава је тако изненада и нестала, а једини њен сведок остао је да размишља коме би, и како, то могао да исприча. Одмах је отписао могућност да то искуство подели са својим колегама, јер зна већ како би реаговали – да би у њиховим шалама било и сумњи у његово трезно стање. У размишљања о таквој могућности интерполирана је готово речничка одредница израза који је узет за наслов приповетке: „Као *non testatum*. (Да, да, онај из времена кад је немачко новинарство било у повоју, и кад је ознака NT освањивала, и загради, иза вести за чију тачност уредништво није могло јамчити, а које су читаоци – будући да ен-те, die Ente, на немачком значи пловка – називали новинарским паткама) (123).

Неће то испричати ни пријатном младићу с којим је волео да понекад поразговара седећи у кафићу где је он радио, јер га тога дана није било на послу, ни цимеру Огњену – јер је овај, „апсолвент богословије, али и ноћни чувар у маркетиншкој агенцији“, већ био отишао у своју ноћну смену. Представиће целу причу, на крају, комшијама у згради, и то као наводно искуство једног свог



пријатеља који му се поверио: „у трећем, а не у првом лицу једине”. Комшиница, инжењер електротехнике, закључиће само на основу његових описа да је највероватније реч о лоптастој муњи. Пошто је већ отишао у свој стан, комшија ће га убрзо позвати да и на екрану компјутера погледа шта је његова жена све истражила о лоптастим муњама – после чега ће и сâм препознати појаву са којом се сусрео. Дакле, његов „мистички” сусрет има сасвим једноставно, егзактно, научно објашњење. Силни подаци које о тој појави сазнаје, својеврсно њено раскринкавање, у њему изазивају ошамућеност, те се једва некако докопа свога стана. Лежећи у кревету, и посматрајући намештену завесицу, досетиће се и тога да је, највероватније, лоптасту муњу привукла метална шипка коју је све време носио у руци. Ипак, он се нерадо приклања истини која све објашњава, те и даље размишља:

Под навалом потоњих обавештења, кадрих да угуше и Лаоконта и оба му сина, а некмоли колпортера крхке грађе и жалосно спљоштених груди, јунак приче „Non testatum” раздражљиво се праћакну, и преврте на трбух. (У том положају, узгред буди речено, написао је највећи број својих песама.) Па закључи да је она (ЛМ) за њега и даље То Нешто. Јер, има ли смисла назвати муњом што за своје повести, јамачно дуже од историје људске врсте, није убило више од једне једине особе? А и у том случају, жртва је био, питајмо се зашто, известан истраживач феномена о којем је реч. (135)

Задржавајући за себе, и даље, право да појаву лоптасте муње тумачи онако како ју је први пут доживео, као *То Нешто*, посебно и тајанствено – ван, дакле, свих рационалних, научних доказа и објашњења – протагониста приповетке „Non testatum”, са надимком Пиндар (али и Тараба, услед „жалосно спљоштених груди”), „због бојазни да не задрема и не усни сан који се руга објашњењу”, изаћи ће на улицу. Поново у препознатљивом градском пејзажу, али сада у ноћној атмосфери, он ће се сетити петооктобарских догађаја:

Наново жацнут периферијским мртвилем велеградског језгра, он накратко застане. Не, није му се дало да на позадини Трга Николе Пашића и асфалтног површја vis-a-vis Скупштине, отпрве себи представи уморено море Београђана

који се тог 5. октобра, разбијени на појединце и скупине, пробијају (под блештавим сунцем), са марамицом на носу и устима, кроз једрећа повесма дима од сузавца. Не као руља, као *хомагос*, дигао би кажипрст увис лирски горостас Хеладе. Већ као *охлос*, као маса која, свесна онога што хоће, бурним негодовањем обара власт. Али, у нашем наглавачке окренутом свету чини се да би таквом (и не само таквом) залеђу далеко боље пристајао сценски аранжман стихованог предсказања галског оријаша Теофила де Вијоа. Погађате. Оног што је, има томе четири века, дочарао дан кад ће (под сунцем које је поцрнело) стена крварити, поток тећи ка свом извору, поскок силовати медведа, а дрво – само себе изместити. (136)

Читав претходно цитирани одломак саздан је на контрасту, готово оксиморонском спајању неспојивог, које прераста у гротескну, апокалиптичку визију из *Оге*, односно *Меџаморфоза* барокног писца Теофила де Вијоа, чије стихове, како је већ речено, преводи фикционални писац у роману *Цејна коб*, а који ће посредством метафоре *црно сунце* бити апострофиран и у роману *Ога мањем злу*. (С тим, разуме се, што је приповетка „Non testatum” објављена у књизи која ће уследити након последњег Чолановићевог романа.) Опозиције у наведеном одломку исписује најпре физички, географски и топографски препознатљиви свет: *џериџеријско мрџило – велеџрагској језџра*; потом, античко политичко схватање са дистинкцијом у оквиру схватања друштвеног покрета: руља (*хомагос*) – маса (*охлос*), закључно са метафизичком пројекцијом, „стихованим предсказањем”, са апокалиптичким *даном – џод сунцем које је џоцрнело, црним сунцем*.

И управо у наведеном одломку читалац може препознати сазревање стваралачког процеса јунака приповетке Пиндара. „Одједном бесрамно усредсређен на нешто што би да се, истог часа и по сваку цену, одене у реч” (136), открива се одмах потом, те се читалац само може уверити како продавац поп периодике хита да негде што пре седне. То ће коначно урадити у „Малој Мадери” – где ће у свом џепу напипати хемијску оловку али не и нотес, па ће на своју жалост установити да чак ни на рекламном летку који је успут покупио нема ни милиметра слободног простора на ком се нешто може записати. Остаје му само да

закључи: „Преостаје, дакле, да прибегне рукопису његошевски оријентисаним катангама ишчезавања. Уколико и то видљивост допусти” (137).

Пошто му конобар приђе, будући да продавац поп периодике није знао „ни како је овамо доспео, а немоли шта му је чинити”, он ће наручити плодове мора, очигледно са јеловника егзотичног ресторана у који је летак позивао, па ће тек на конобарову реакцију, унатражно са излога прочитати понуду ресторана. Ту његову „вештину” прати податак да је „преклане за опкладу прочитао наглас унатраг Барикоовог *Пијанисџу*”. До краја, до саме последње реченице, у којој је садржан наслов завршне оде главног јунака, постоје још само три реченице. У првој, протагониста, као последњи гост бифеа, без разумевања посматра „продавачицу која кармином маже усне”. Друга и трећа гласе: „Нешто у њему, непојамно љубоморније од Марије, тражило је да му он, Тихомир Јешић, потпуно припадне. Истина, заузврат је обећавало да му скине прашину с душе” (138). Очигледно је ту приказано јунаково несвесно асоцијативно повезивање радње коју предузима продавачица са ликом његове „невенчане сапутнице” (коју је напустио) – али само у сврху подастирања слике стваралачког зова који је јачи и захтевнији, неумољивији од љубавног.

Међутим, тиме се ни издалека не исцрпљује целовито значење приповетке. Не говори она само о надахнућу, песничком искуству, инкубацији, стваралачкој муци, сазревању „тела” дела у духу његовог ствараоца – што би се могло крстити и насловном синтагмом телевизијског серијала који је Воја Чолановић својевремено био осмислио и реализовао: *кривуља стваралачког процеса*. Та вишеслојна, вишезначна приповетка упућује и на још два веома важна тока: један кореспондира са Жидовим делом, посебно са *Тесним враћима*, а други сабира поједине микро-мотиве из ранијих Чолановићевих књига, као што садржи и алузије на одређене постулате његовог стваралачког процеса.

Интертекстуално повезивање са *Тесним враћима* је превасходно (ауто)поетичке природе: дискретно и дифузно распоређеним елементима који граде слику о јунаковом емоционалном, стваралачком бићу које се свесно одриче љубавне везе, а посеже за мистичким искуством, више се наговештава него експлицира, кореспондирајући са одрицањем од љубави и платонским односом

Жидових јунака Жерома и Алисе<sup>53</sup>. Но, од тога је много важније упућивање на самог француског писца, као омаж који му је приповетком посвећен.

И то је један од имплицитних поетичких постулата Чолановићеве прозе. Говорећи о *кривуљи стваралачкој процеса* јунака своје приповетке, писац је маестрално повезао одређене споне које везују његово сопствено дело са Жидовим, но не без одређене дозе аутоироније: продавац поп периодике, песник-колпортер, дуго носи у себи клицу дела које тек треба да буде написано, и то неизоставно полазећи од самог наслова – слично Жиду и, још више, Чолановићу. Имплицитне (ауто)поетичке алузије препознатљиве су у детаљима, микро-мотивима од којих је приповетка саздана: главни јунак подстанарску собицу дели са још једним младићем, са којим га повезује присно пријатељство – попут оног описаног у роману *Друџа ђоловина неба*, мотивски повезаног са Жидовим *Ковачима лажној новца*. Протагониста приповетке баца новчић како би овај одлучио уместо њега – као што то раде готово сви главни јунаци Чолановићевих романа, али и појединих приповедака. И мотив унатражности експлициран је његовом способношћу да чита „унатраг”. Стан комшија код којих свраћа не би ли некоме исповедио своје необично искуство – мирише на сардину са луком, готово редовни оброк многих протагониста Чолановићеве прозе. Јело под одређеним бројем у менију из којег га песник-колпортер наручује – плодови мора, реплицира врсту сендвича за који се опредељује јунак *Пустоловине ђо мери*, Југ Стајић. Протагониста приповетке „Non testatum” доживљава необичну појаву, и притом физичко време забележено на сату не поклапа са реалним и очекиваним: на његовом часовнику ће најпре бити седам и двадесет, а потом четири сата. Сензацију те врсте, треба подсетити, има и протагониста приповетке „Another Brick in the Wall”, као што га имају и други Чолановићеви јунаци запали у процеп разумом несазнатљивих временских померања. У искуству готово сваког од њих постоји део који се опире рационалном сазнању и објашњењу.

---

<sup>53</sup> „Središnu temu i te ljubavi i čitave knjige predstavlja puritanski kult moralne čistote i uzvišenosti. Osnovna ideja, poput kakvog spiritualnog simbola, nalazi se u onom mestu iz Biblije koje je u romanu pastor Votije izabrao jednog dana za temu svoje propovedi, i kojom je kao kakvom mističnom svetlošću obasjao dve ustreptale duše koje su ga toga dana nemo i zaneseno slušale.

“Potrudite se da uđete kroz uska vrata, jer široka vrata i prostran put vode u propast, i mnogo ih je koji tuda prolaze; ali uska su vrata i tesan put koji vode u život, i malo ih je koji ih nađu” (Vitanović 1963: 125)

Апострофирање оде барокног песника Теофила де Вијоа има још једну функцију осим оне већ поменуте: веома је важно што је тај писац – уосталом, као и Жид – Француз. Наиме, читавим током приповетка је прошарана алузијама на важан политички догађај у Француској, и то тако што се он у почетку само наговештава: како се „гласање у другом кругу (две хиљаде километара западно одавде) вечерас приводи крају” (119); „Анкете кажу да ће Матори Шпицлов растурило Лепена” (120) – да би се на крају открило како догађај са „позајмљеним” аутобусом, „по садржини и значењу, можда, сасвим близак настројености бирачког тела које ће ноћас у Француској смрсити конце Шираковом супарнику” (131). Мотив за толику заинтересованост главног јунака али и пролазника чије коментаре он успут региструје у вези са изборима и Шираковом победом – читалац може пронаћи и у чињеници да је француски политичар 2001. боравио у Београду, поводом отварања обновљеног Француског културног центра – дакле, у години блиској времену настанка приповетке, као и у извесним симпатијама које је у то време уживао у Србији (наводно се приликом бомбардовања 1999. заложио за београдске мостове). А о догађају са „позајмљеним” аутобусом песник-колпортер сазнаје посредно, из поруке коју му је оставио његов цимер: како је у аутобус пун путника ушао човек о коме нико од присутних није сумњао да је возач, све док се овај није дао у сумануто брзу вожњу, без заустављања на редовним станицама, да би се, коначно, очигледно на месту свог одредишта – излазећи из возила, захвалио путницима. И та мала, уоквирена епизода, има своју несумњиву политичку конотацију и симболичку вредност.

Средишња прича је, према томе, иманетно поетици Чолановићеве прозе, и овде уоквирена друштвеном и политичком стварношћу из времена настанка дела. Политичких алузија, дијахронијски и синхронијски постављених, има у толикој мери да премрежују текст приповетке: бифе „Мала Мадера” привлачи песника можда баш због тога што се „у његовој непосредној близини одиграо онај атентат на страног дипломату”, из чега упућени читалац може закључити како је реч о раскрсници између Булевара краља Александра и Ресавске улице, месту познатом међу београдским светом под називом „Код мртвог Турчина” – на којем је, 9. марта 1983. године, јерменски атентатор усмртио турског амбасадора Галипа

Балкара. Песник своју металну шипку купује у улици Гаврила Принципа, а у повратку кући, између осталог, он „окрете леђа некадашњем Тргу Маркса и Енгелса” итд. И црвена куглица ће, у извесном смислу, имати симболичку путању:

И даље у висини колена, То Нешто се сад усидри испред старог једносратног здања Надбискупије, чији су високи, строги прозори и вечерас неосветљени (што, можда, није лош фон за нерђајуће гласине овдашњих лаика да је у тој кући и *јула* 1914. било аустроугарско посланство, и да је, према томе, баш у њој, пред уручење ултиматума Краљевини Србији, од узбуђења напрасно умро руски посланик Николај Хенрикович Хартвиг). (125–126)

Маркирање зграде Београдске надбискупије, надбискупије Католичке цркве у Србији, може се схватити једино као поновно симболичко упућивање (осим на судбину Србије) на А. Жида и чињеницу да је Католичка црква 1952, у години након пишчеве смрти, сва његова дела уврстила у Индекс забрањених књига.

И у приповеци „Non testatum” В. Чолановић је успео да посредством тематизовања наоко баналног догађаја чији је протагониста обликован хуморно-иронијским, оксиморонским спојем тривијалног и узвишеног – створи идејно-семантички богат и разгранат, вишеслојни прозни свет. Метафикционална, аутореференцијална у својој основи, она чини важан део поетичког система Воје Чолановића, на који експлицитно или имплицитно упућује.

#### 4.7.3. НАЧЕЛО НЕИЗВЕСНОСТИ (2003)

У прегледу приповедачке прозе Воје Чолановића истакли смо, између осталог, које су приповетке уврштене у његову последњу приповедачку књигу – збирку изабраних приповедака *Начело неизвесности*<sup>54</sup>. У њу су уврштене приповетке: „Чудо се дешава у мраку” (1958), „Врата без посетнице” (1958), „Бријање” (1958), „Биљка ружна и неугледна” (1958) и „Ванчулни опажај” (1958) – из збирке *Оседлајти међаву* (1958); „Злодуси свачијег кутка” (1958), „Начело неизвесности” (1981), „Another Brick in the Wall” (1981) – из збирке *Мирис њромашаја* (1983); „Природан одговор” (1993), „Увек ваш, тројански коњ” (1993) и „Моира” (1993) – из збирке *Осмех из црне кућије* (1993). Притом, први пут се у избору појављују и приповетке „Последња прилика” (1958) и „Мирис промашаја” (1964), раније изашле у часописима, док се приповетка „Опште место” (2003) објављује први пут. О свом избору, поводом приповетке „Опште место”, Васе Павковић у „Предговору” каже:

Мада је у нашој књижевности, с правом, цењен пре свега као романијер, овај писац је вредан приповедач, самосвојан и оригиналан у тој мери да би сваку његову причу, па и „Опште место”, која се премијерно појављује у оквиру ове књиге изабраних прича са насловом *Начело неизвесности*, иоле упућенији читалац српске књижевности препознао као Чолановићев рад истог часа када би прочитао њен први пасус. Сложеном спектру „испитаних садржаја”, наиме, та прича додаје и несретни рат из 1999. године, време апсурдних збивања и туробних доживљаја у кругу једне престоничке породице. Тако се и читаво животно и књижевно искуство писца може посматрати у историјском хијатусу између два ратна сукоба, Другог светског рата и недавног рата экс-Југославије са снагама НАТО пакта.

Пишућу своје приче, приповетке и романе са темама и ликовима из друге половине прошлог столећа, клонећи се идеологије и њене непосредне критике, чувајући духовну независност књижевности као уметничке дисциплине, Воја

---

<sup>54</sup>Објављена као 632. књига у ХСВ колу Српске књижевне задруге, на 259 страна, у избору и са „Предговором” Васе Павковића. Главни уредник и рецензент био је Марко Недић. На полеђини унутрашње насловне стране стоји лого који показује да је спонзор тог издања књиге Концерн „Бамби” из Пожаревца.

Чолановић је био сушти писац београдског, либертинског духа свог доба. (Павковић 2003: XVIII)

Избор из приповедачке прозе Воје Чолановића пропратило је тек неколико сасвим кратких новинских вести (у *Вечерњим новостима*<sup>55</sup> и у *Полицици*<sup>56</sup>), које се у највећој мери ослањају на „Предговор” Васа Павковића, а осим тога, само један критички приказ: „Путеви и мијене приповиједања” Горана Максимовића, објављен у *Књижевном листу*.

Осим осврта на све претходне Чолановићеве приповедачке књиге (које смо делом цитирали), текст Г. Максимовића на крају усредсређује пажњу читалаца на приповетку „Опште место”, као и на вредност Чолановићеве приповедачке поетике:

Посебно мјесто у избору Чолановићевих приповједака припада причи „Опште место”, не само зато што се ради о рукопису који је први пут објављен у овој књизи, већ и зато што је то актуелан текст, посвећен недаћама једне престоничке породице у вријеме НАТО бомбардовања Србије 1999. године. Понирући у свијет главнога јунака Лавослава, располоућеног бригом за сином Момиром, који се налазио са војском на Косову, укрштајући његова ретроспективна сјећања са непосредним драматичним збивањима, Чолановић нам разоткрива све тегобе, сву немоћ и стрепње обичног човјека, пред хировима савремене историје и глобалне политичке слике свијета.

Воја Чолановић је као приповиједач, подједнако и као романсијер, изградио препознатљив умјетнички свијет и поступак, што на најбољи начин потврђује представљени избор прича. Често је у причама на дјелотворан начин наговјештавао касније романескне теме и појаве, а вјешто вођеном фабулом, укрштањем стварносног и фантастичког дискурса, корисним поетичким мијенама, те раскошним језиком, показао да и у кратким прозним формама заузима високо мјесто у савременој српској књижевности. (Максимовић 2004: 7)

---

<sup>55</sup> Од 13. априла 2004.

<sup>56</sup> Од 7. маја 2004.



Занимљиво је и то да се на страницама истог *Књижевної листи*, годину дана раније<sup>57</sup>, нашао и текст под насловом „Изабране приповетке”, у ком сâм писац говори о књизи *Начело неизвесности*, и који ћемо навести у целости:

Лепо је, макар и у 82. години живота, дочекати да вам СКЗ у свом (престижном) Колу објави избор из онога што сте, као приповедач, оставили за собом на хартији у току минуле четири деценије. Кажем *лепо*, јер, премда је у мојој библиографији двапут више наслова романа неголи збирки приповедака, љубав према овом последњем жанру није ме никад напуштала. О чему, надам се, сведочи и чињеница да је аутор избора и предговора, Васа Павковић, за ту књигу, насловљену *Начело неизвесности*, издвојио и казивања *Моира* (1993) и *Опшине мести* (2003), која су (ваљано осмуђена најцрњим искушењима овог етноса) настала у време кад сам већ увелико газио према четвртом добу. Волим што су се, поред *Природног одговора*, за који сам добио Андрићеву награду, у Павковићевом избору обрели и *Злогуси свачијеј кућка*. Ову причу (из 1958) објавио сам, у корицама своје друге збирке, тек 1983, али ју је Петар Цацић још 1960. унео у своју антологију *Послератна српска приповетка* поред приповедака Иве Андрића, Исидоре Секулић, Антонија Исаковића, Миодрага Булатовића, Момчила Миланкова и Миодрага Павловића.

Због познатих, нимало ружичастих прилика у нашој коректури, летос сам био принуђен да савладам идиосинкразију коју одувек осећам према читању својих већ штампаних текстова, и да се, држећи оловку у руци, суочим са практично сваким словом које сам ко зна кад написао, а што је стигло преда ме, попут зајмодавца, на отисцима *Начела неизвесности*. Обавио сам тај посао са смешаним осећањима, а испливао из њега са претпоставком да је, гледано унатраг, прича *Another Brick in the Wall*, можда, ипак, најбоља проза у тој књизи.

Из свега наведеног поводом изабраних приповедака може се закључити да сâм писац није учествовао у избору и да је све препустио приређивачу – мада је јасно и то да су таква издања, објављена за живота њиховог аутора, најчешће и приређивана уз његово учешће и подразумеване сугестије. Осим тога, очигледно је како писац сâм подржава прво уверење, које њега изузима у тој врсти партиципације, и како истиче у први план сопствени доживљај прозе коју је писао

---

<sup>57</sup> У: *Књижевни лист*, год. 2, бр. 14 (1. октобар 2003)

у вишедеценијском распону. С тим у вези, значајан је избор наслова које помиње, начин на који их коментарише, и редослед којим то чини: на првом месту издваја приповетке „Моира” и „Опште место” – зато што говоре о „најцрњим искушењима овог етноса” и зато што их пише у свом позном животном добу; потом, тек, истиче приповетке које су награђене: „Природан одговор”, због Андрићеве награде, која је, као што смо се уверили у интервјуима, писцу била необично драга и „Злодуси свачијег кутка”, услед, очигледно, великог сопственог задовољства, што се његова приповетка нашла у тако строгом избору, уз највећа имена српске књижевности, о чему се такође може прочитати у више интервјуа; и, коначно, писац издваја и приповетку коју сматра најбољом.

Збирка *Начело неизвесности* садржи четрнаест приповедака, од којих се једанаест налази у претходне три књиге, од укупно – не рачунајући ратне приче изашле у часописима (пре прве збирке, *Оседлајте међаву*) – двадесет пет приповедака које је Воја Чолановић у свом стваралачком веку објавио (укључујући и приповетку „Non testatum”).

#### 4.7.3.1. „Опште место”

*Остаје, дабоме, и (старијински схваћено) оштите мести* (95) – каже главни јунак романа *Лавовски део ничеја*, гимназијски професор књижевности, док већ четврти пут заредом краде у самопослузи не би ли проникао у „својства и суштаство безразложног чина” – и како би могао да зна шта треба да чини јунак његовог романа:

Ништа није вредело што је те узастопне неподопштине красила и покоја подударност – у погледу драматургије, кинетике и кореутике, нарочито. Тако да мој Александар (рекао сам већ, други по важности лик у *Краљевству Глувих Пићања*) и даље грицка нокте, не знајући, заправо, како да се упусти у шкакљиву пустоловину која, према пишевој замисли, треба да буде *acte gratuit*. (95)

*Оштите мести* је, према томе, у роману апострофирано као крајње списатељско решење: оно преостаје уколико аутор не нађе ништа боље. Коментар

*стиларински схваћено*, притом, упућивало би, највероватније, на традиционално дефинисање тог појма: то је типизирани мотив, топос. Коментаром у загради фикционални писац жели да се огради од значења тог термина у колоквијалном смислу, у ком се, у најкраћем, тумачи као *баналности* („опште” – исувише препознатљиво, изанђало, очекивано, неоригинално).

*Опште место* као наслов приповетке, међутим, спаја оба та значења: рат јесте један од најважнијих топоса у књижевности од када она постоји, а приповетка управо рат и тематизује; истовремено, иронијски, рат је, по својој учесталости (у Србији, у свету), већ готово до баналности (очекиваности, поновљивости) постао опште место људске историје. Осим тога, у односу на специфичност тог рата – бомбардовање у којем највише страдају цивили, па и, у оквиру тога, бомбардовање престонице (по ко зна који пут у току њене историје), које се тематизује – сâм наслов *Опште место* може се схватити као горки иронијски, црнохуморни, коментар. Који, дакако, тесно кореспондира са основним значењем приповетке коју именује.

На тридесетак страна, приповетка „Опште место” приказује седамдесет и први на седамдесет други дан НАТО бомбардовања СРЈ<sup>58</sup> тако што то време представља из визуре хомодијегетичког, аутодијегетичког наратора, који исповеда, готово хроничарски, све што му током дана и ноћи пролази кроз свест. Приповетку одликује изразити драмски набој, тако да се може рећи како поседује сасвим одређени драматуршки и филмски потенцијал, да готово представља синопсис за филмску екранизацију. Иако у целости обликована монолошки, њен једини наратор, централна свест приповедног текста, обраћа се самом себи, али и подразумеваним нараторима – присутној али невидљивој публици. Захваљујући управо том обраћању, читалац лако урања у текст, заправо као да бива у њега увучен. Као и у многим ранијим приповеткама (али и у романима), у приповеци „Опште место” постоје само два лика, мушки и женски, а њихова породична, брачна, љубавна (дуо)драма одиграва се као на позорници – с тим што се цео предметни свет који се у њој актуелизује прелама кроз свест мушког протагонисте, док је женски лик окарактерисан његовим виђењем и доживљајем. Позадину те позорнице, од почетка до краја смештене у један београдски стан,

---

<sup>58</sup> Бомбардовање је трајало седамдесет осам дана: од 24. марта до 10. јуна 1999. године.

чине драматични догађаји новије српске (југословенске) историје, што је препознатљиви топос Чолановићеве прозе.

Драмски набој постигнут је истовремено у три равни: у равни спољашњих, реалних историјских догађаја; у равни делања женског и мушког протагонисте приповетке и њиховог међусобног односа и, паралелно са њима, у равни стања свести наратора. Бомбардовање и сам ратни сукоб – који су, од 1999. године до данас, у Србији приказани у пет-шест играних и у нешто више документарних филмова, док су у књижевности, тематско-мотивски, заступљени врло скромно – у Чолановићевој приповеци забележени су документаристички и хроничарски прецизно. Иако се тематизују реални догађаји који су обележили 71. на 72. дан бомбардовања – звук сирена, дејства НАТО авијације и ПВО, гађање пројектилима, Авала непрепознатљива без телевизијског торња, нестанак струје, обраћање Аврама Израела<sup>59</sup>, вести на радију – из прецизног нараторовог саопштавања не изостају ни остале чињенице: од навођења датума самог отпочињања бомбардовања (на почетку приповетке), до помињања најсуровијег страдања његових жртава:

Хоћу да кажем да из анатомских замршаја висећих челичних и бетонских дроњака (чији би изумитељ могао бити какав аватар Антонија Гаудија на смирају XX века) сад извирују: трогодишња Батајничанка усмрћена гелером на ноши у купатилу; женско ухо са минђушом као једини део тела преостао за идентификовање београдске жртве ракетног грома; па, онај косовски Србин што је, изишавши ујутро пред кућу, скончао од снајперског метка а да није стигао ни да извади руке из цепова; уз све то, још је и... (231)

У другој равни приповетке, породична драма двоје супружника контекстуализована је догађајима из прве равни. И као и у првој, прецизно и хроничарски, наратор наводи све што се у кући догађа за то време: минуциозно бележи сваки женин покрет и гест (шта ради у кући док нема струје, а шта кад она дође), као што подастире и слику њиховог живота у земљи под бомбама – док им

---

<sup>59</sup> У „енциклопедији стварног света”, као и у сећањима људи који су преживели бомбардовање 1999. године име Аврама Израела, тадашњег начелника Центра за обавештавање, остало је трајно забележено. Као и све друго што у приповеци представља хронику стварних догађаја тога времена. За неке будуће читаоце, може бити, име Аврама Израела звучиће сасвим чолановићевски, фикционално и симболички.

је један син, млади војник, на Косову, а други у иностранству, незнано где, за кога нису сигурни ни да је жив. Страх и дрхтање којима је атмосфера приповетке прожета од почетка до краја и потичу од неизвесности судбине њиховог сина војника, док је брига за личну безбедност потпуно потиснута у други план (не силазе у склониште, настоје да обављају све редовне послове који су могући у тој ситуацији). Драмска напетост је управо изграђена на том мотиву и експлицира се нервозним очекивањем синовљевог позива, до тада редовног, који сада изостаје. Све то у нежан брачни однос људи чија се љубав потврђује приврженошћу и блискошћу и у најкритичнијим тренуцима – ипак уноси преокрет, јер их мења, сваког понаособ, изнутра. Жена, која неуморно и наоко неуздрана обавља сијасет радњи (одлази на посао у Институт и враћа се; чисти боранију; припрема сардину са црним луком; усисава стан; пере веш; пере, фарба и суши косу; нокте маже румунским лаком итд.), трза се на звоњаву телефона и ноћу јеца у сну. Иако се свом мужу нежно обраћа са „љубави”, у једном ће тренутку ипак признати: „На крају сам снага, пријатељу и човече мој. Ако ми верујеш” (230). Та њена исцрпљеност, очигледно на првом месту узрокована страховањем за сина, у складан брачни однос не уноси ни нервозу нити свађу, већ их обоје доводи у неко стање повлачења у себе, у муклу обамрлост, у којој ни речи, будући испражњене од смисла, више немају никаквог утицаја:

Преостаје једино да вртимо палчеве и ћутимо, скривени свако испод свог језика, или да напротив причамо – из (искривљујући) опрез, јер у том случају ваља пазити да наше несаопштљиве (премда мање-више подударне) мисли ни за живу главу не доспевају на језик. Преко теме, речника, чак и самог тона (229).

Трећа раван, свеобухватна, посредством централне свести наратора, помно региструје све што припада спољашњем свету, али се са истом мером минуциозности усредсређује и на спољашње реакције и на унутарње дамаре сопствене личности. Његов лик изграђен је до танчина, убедљиво и аутентично, иако и он поседује особине препознатљиве у ликовима раније Чолановићеве прозе: то је сензитивни интелектуалац, Београђанин, склон интроспекцији, нимало према себи сентименталан, дакле са способношћу да, уз аутоиронијски отклон, нескривено приказује сопствене слабости. И да посеже за хумором, не

клонећи се ни његове црне варијанте. Ако је једно од обележја неких ранијих Чолановићевих јунака/наратора било то да изговарају „Хм”, као оноματοпејску илустрацију сопствене недоумице или сумње, и као својеврсни коментар, протагониста приповетке „Опште место”, Лавослав, у току свог солилоквија гута кнедле, што се оноματοпејски бележи као: „Угт.”. Осим тога, као трајно обележје својствено већини Чолановићевих јунака, и он, у тренуцима угрожености, има сензацију струјног удара у устима, о чему се сазнаје већ на самом почетку приповетке:

Што се мене тиче, нема никаквог разлога да било шта мистификујем.

Као и сваки пут од 24. марта наовамо, она подмукла патуљаста муња којој једино ја сведочим, прострелила ми је подгрлац, и мада сам над тим осећањем истог часа успоставио власт, могао сам бити сигуран да ћу се (бар, у нутрини) ушепртљати.

Занимаће вас, међутим, како је тај механички завијајући тон (-----) доживела Неда. (227)

Према томе, уводне реченице наговештавају сва три правца у којима ће се кретати (исповедно) казивање наратора: говориће о себи (без било какве *мистификације*), о догађајима који му, од 24. марта, редовно изазивају појаву *подмукле патуљасте муње у подгрлцу*, очигледно заправо узроковану завијањем сирена којима се најављује ваздушни напад – и о сопственој жени, односно о томе како она доживљава све оно о чему ће у његовом казивању бити речи. Међутим, после тог првог скретања пажње на жену – преко апострофирања потенцијалне знатижеље наратора о томе како је она доживела „тај механички завијајући тон”, уследиће и његово, неочекивано, признање: „Нити знам нити имам петљу да истражујем. Лице јој је, додуше, на тренутак-два, попримило неонски зеленкасту боју (као у ванземаљца, допустио бих себи чак и такво поређење... да су другачије прилике); [...]” (227). У наведеном одломку очигледан је још један топос Чолановићеве прозе – несазнатљивост онога што је у души другог, односно ограниченост и немогућност мушкарца да продре у унутарњи свет женског бића. Дакле, истовремено са наоко складним и сасвим могућим „функционисањем” средовечног брачног пара у немогућим околностима, посредством бележења

сваког њиховог покрета у кратком одсечку времена – постепено се сугерише а на крају и подастире празнина налик пустињи, која их преплављује. Приповетка се тиме и завршава:

Обоје смо, одраније још, одевени, али то не мења ствар: сигуран сам да ћемо упркос праскозорном крешенду у ономе што на београдском небу предузима НАТО, остати где јесмо, да и даље лежимо, ћутке и без додира, као два позната странца. Сасвим је могуће да и она, у оном часу, премеће по глави поруку око које сам се толико спетљао. *Не заборавиће, тосїого, йонављање смањује уверљивостї.* Али, шта вреди. Наше обале се све више размичу.

Против рутине постојања, свако се бори како зна и уме. (255)

„Откако знам за себе, моје дисање је плитко. Сем кад се узбудим (добро јутро!), али то је већ опште место”, каже јунак приповетке „Опште место”. Али, у његовој хроници, у којој утврђује како су већ дуго сами њих троја: „моја жена, ја и злослутња” (231) то његово дисање читалац готово да може чути, у садејству са муњом у подгрлцу и гутањем кнедла. Најснажнији узрок његове узбуђености садржан је у синовљевом нејављању, али више од тога – у његовом снажном осећању кривице због два догађаја за која се сматра одговорним: „Обрни-окрени, две ствари себи никада нећу опростити. Што се Момир, наш најмлађи син, лане није придружио гимназијалцима на матурској екскурзији, и што је јесенас, место на студије, уз мој благослов отишао на одслужење војног рока” (231). У сну и на јави прогони га слика двојице рвача, њега и његовог сина, који су се договорили да на тај начин одлуче да ли ће син ићи на матурску екскурзију; притиснут беспарицом, отац се досетио тог солomonског решења, а син је допустио да га отац надвлада. У тој грижи савести, он ће чак и уснити сан у коме ће се *post festum* појавити неколико сасвим једноставних решења која би детету омогућила одлазак на „последње ђачко путовање”. Сама природа сна таква је да, једним делом, наликује структури снова познатих из раније Чолановићеве прозе, а делом ће се прелити у драматургију сна у последњем роману, *Оди мањем злу*. Он, наиме, кроз нека барокна врата улази у просторију пуну званица, које од оних на коктел-партијама разликује само то што су без чаша у руци, и који га не примећују. Присетивши се, даље, у сну, како је све могао да сину омогући одлазак на

екскурзију, он примећује: „место најгоре српске клетве (Хлеб ми се, дабогда, огадио!) на властити рачун, из грла ми се отима кајда *Viva Sevilla, viva Triana; vivan los sevillanos y sevillanas*. Па, пред зјапом заборава, уживам као никад до сада не само у свом прекрасном гласу и чудесно стеченом умећу него, можда још и више, у лепоти заумног догађаја. При чему не престајем да змијуљам око званица затрованих ћаскањем” (234). То да у сну „змијуља”, у непосредној је вези са основним осећањем главног јунака на јави: „Осећам да сам наг као змија.”

Шпанска родољубива, национална песма (чију је варијанту спевао и Лорка) интермедијално је повезана са расположењем протагонисте приповетке према виновницима бомбардовања – те и њена „будничка” мелодија остаје у уху читаоца, поред самог текста, чије се значење може пренети на Београд и Београђане, односно на целу државу и њен народ.

Аутоиронијски пасаж и обојени црним хумором повезани су са осећањем немоћи да се ишта учини у датим околностима. Бригом изнурени јунак, Лавослав (чије ће и име читалац доживети као иронијско), који умирујућим „шшшшшшшш” прекида јецаје своје уснуле жене, не може да спава, те је у стању да још издалека начује брујање авиомотора. Јунак, који у неколико наврата наводи српске пословице како би њима илустровао и поткрепио нека од сазнања до којих долази у интроспективном понирању, наједном ће, свестан да поново почиње бомбардовање, у себи, изговорити једну од најфреквентнијих српских пословица, али и: „*A saga – нешто сасвим грубачије* (за неупућене, цитат из циркуса Монти Пајтон)” – чиме се поново интермедијално реферише.

С тим у вези је и једна сцена телефонског разговора у приповеци, која има примеса монтипајтоновског хумора заснованог на нонсенсу. Наиме, на телефонској линији није њихов син, чији позив очекују, већ пријатељ Мишко из Француске, са којим се годинама нису чули:

Осећам се доиста кривим, уверава ме (уз замуцкивање) Мишко с другог краја кабла дугог 2000 километара. Кривим – што сам овде тако богохулно безбедан, док су вама свима, већ два месеца, главе у торби. Што имам довољно средстава за сразмерно удобан живот, док је вама, како чујем, сан чак и да платите рачун за утрошену струју. Што могу да путујем кад год зажелим, и куда год хоћу, док сте ви тамо дословце гетоизирани. Што... Чекај, Мишко, прекидам



га. А ваљда би га и свако нормалан прекинуо. Ти знаш да смо, сви без изузетка, крстоносна створења. Рођена на палуби. Да је свако од нас [свет] у свету, хаос у хаосу. Засужњени властитом судбином. [...]

Баш у том тренутку почињу потмуле детонације, обавештавам Мишка о каштиги која наново сналази Београд. (Не помињем, међутим, да ми, изненађено пумпа крв као да ради за десеторо људи.) А малопре, мељем и даље, изнад кровова је профијукала крстарећа ракета. Па сад земним трагом њене путање стереофонски лудују алармни уређаји паркираних кола. Можда их и чујеш. Него, ако се не варам, томаhawk стаје између 1, 3 и 1, 5 милиона долара. Да је грунуо у кућу из које телефонирам, поверовао бих, одапињући папке, да вредим више него што вредим. Чим се бацају у толики трошак. Мишко је, рекао бих, импресиониран, јер одонуд, са атлантске обале, допире истргани смех. Неразорљив си, Лавославе, каже човек кога су околности свеле на глас. Окренуо сам твој број у нади да ће те пријатељска подршка из туђине учинити малчице спокојнијим. А испада да си ти мене смирио. (237)

Обликована на тај начин, поменута сцена истовремено прозводи и хуморан ефекат и, судећи према многим реалним искуствима у време бомбардовања, у длаку опонаша уобичајено понашање и реакције наших људи у иностранству на оно што је снашло наше људе у земљи – односно да представља опште место. Као што је опште место и аутоиронијски коментар, са примесама црног хумора.

Литерарним алузијама и интертекстуалним повезивањима премрежена је и приповетка „Опште место”, у чијем је средишту образовани протагониста. Он ће цитирати и пословицу Вука Карацића („Згреши глава, а реп плаћа.”) и Шекспира („од новог јада стари бол ће проћи”), а у једном тренутку ће своје стање упоредити са позицијом протагонисте у Кафкиној „Јазбини” („оног испрепаданог наратора”). *Паг Цариџрага* престао је да чита „седамдесет један дан раније”, дакле на почетку бомбардовања. Без навођења имена аутора, и наслов *Ужас метафизике* Лешека Колаковског биће поменут тек узгред: „Зидови управо подрхтавају (ваљда тектонке&Стражевица), и из дуге кутијасте полице причвршћене за један од њих, руши се на паркет неколико књига, међу којима и ‘Ужас метафизике’” (238). И као и обично у Чолановићевој прози, ти наслови самом својом семантиком уклапају се, илустративно и демонстративно, у идејно-семантички план приповетке. Иако се не прецизира на чији се *Паг Цариџрага*

мисли, може бити и да је реч о књизи *Пад Цариграда 1453*. Чедомиља Мијатовића (1842–1932), из 1877, али је вероватније да је реч о делу (*The Fall of Constantinople 1453*, Кембриџ, 1965) Стивена Рансимана (1903–2000), историчара и родоначелника византологије у Енглеској, чија је специјалност био управо средњи век.

Читалац, према томе, и без сазнања о садржају поменутих дела може само на нивоу наслова да ипак успостави (условне, претпостављене, потенцијалне) значењске везе – па да их и продуби уколико су му познати њихови садржаји (или да то учини накнадним читањем). Међутим, постоји још један наслов који се – за разлику од претходних који су поменути само по једанпут – актуелизује у неколико наврата. Реч је, заправо, о називу слике Паула Клеа: *Добошар*, из 1940. године. Наиме, пукотина изнад врата у њиховом стану протагонисту неодољиво, и све очигледније, подсећа на то чувено Клеово дело, па ће тако пожелети да га покаже и својој жени, како би се и она уверила:

Погледај пажљиво ову слику, саветујем јој неки минут касније, а Громанова купусара већ ми лежи отворена у крилу. Неда се, стојећи уза ме, и држећи у руци теглицу у којој једва да је остало још нешто мало зачина – сад извија и нагиње не би ли боље осмотрила репродукцију *Добошара*. Да, па шта, пита. А сад погледај ону пукотину изнад врата, сугеришем јој, ње није било пре него што ће пасти те мамутске бомбе. Скотови, мрси она кроз зубе, не видим, међутим, какве би везе имало... Стани, прекидам је (помно пазећи на драматургију), зар ти се не чини да је новонастала пукотина, у ствари, црно-бела верзија ове Клеове слике? Јер ја, бар, сасвим лепо разазнајем на зиду и целину и појединости. Узмимо, палице. Ено их, обе су тамо. Добошарево око, такође. Тс-тс-тс, цокће моја жена главе искривљене према месту сеизмичког оштећења, и, не скидајући са њега очију. Па како онда посумњати у то да се замислила над још једном ставком на дугом списку онога што у кући изискује неодложну поправку, а не над некаквим сродством по обличју двају визуелних достигнућа која су нам даровали славни швајцарски уметник и анонимни пилот НАТО-пакта!? Извини, љубави, каже полуосмехнута Неда (а њен је поглед и даље прикован за напрслину), твој хумор ми се не допада. (240)

У наведеном одломку најјасније се предочава разлика у карактеру и вокацији двоје протагониста: жена је практична (на шта може упућивати и податак да ради на Институту) и предузимљива је, и очигледно је њена професија везана за егзактне науке – док је муж, највероватније из оног другог „табора”, из уметности, што је, могло би се закључити, још једно ауторово пропитивање односа „двеју култура”. Међутим, тиме се ни издалека не исцрпљује фигурирање Клеовог *Добошара* у приповеци. Свакако ће се и читалац коме није позната та слика, најпре, запитати о томе какве везе имају *добошар* и *џукојина*. У очекиваном асоцијативном низу може повезати добошара – гласоношу који ударањем у бубањ извикује, обично, наредбе и прогласе окупљеном народу, али и војног (ратног) добошара, те ће његову, у том смислу, злослутну појаву, повезати са пукотином у зиду – која физички опомиње на штету и угроженост узроковану ратним дејствима, а симболички упућује на расцепе који настају и шире се у породичним/брачним односима. Али, читалац коме је позната та Клеова слика, као и година њеног настанка (1940), брже ће, и непосредније уочити њену семантичку функцију у свеукупном значењском пољу приповетке: заиста је наратор поменуо само оне појединости које чине фигуративни свет Клеовог платна, али је то учинио само ради њиховог упоређивања са основним линијама које су пукотине исцртале на зиду. Већ на први поглед, слика – на којој доминира око заробљено у правоугаоник, а десна се рука као преокренути ускличник дигла високо увис, чиме подсећа на Хитлеров поздрав (или поздрав нациста) – делује заиста злокобно и застрашујуће. Осим тога, слику одређује и сведени колорит: доминира природна боја картона, линије које представљају главу и две руке извучене су црним потезима, а црвени акценти налазе се на два места, у дну и на врху, што такође може подстаћи на тумачење симболичког значења. Шири црвени потез простире се на врху, у пределу уоквиреног разрогаченог ока и подигнуте руке, и несумњиво у асоцијативно поље призива симбол заставе, док се мањи црвени потези, попут мрље, или можда, тачније, локве крви, налазе при дну слике, тамо где би се могле претпоставити добошареве ноге. Чак и да у свести неог другог посматрача *Добошар* произведе неке друге асоцијације – црна и црвена боја (на картону који нас може подсетити на војни позив и војну књижицу) и добошарева поза засигурно производе злослутно, апокалиптичко значење. А

„Громанова купусара”, коју је протагониста држао на крилу како би жени показао на шта га тачно подсећа пукотина у њиховом стану – осим што може упућивати и на то да је он највероватније историчар уметности, или сликар (књига је, дакле, често коришћена) – скреће пажњу на Вила Громана (Will Grohmann, 1887–1968), немачког историчара уметности и критичара експресионизма и апстрактне уметности, те на његову чувену монографију о Паулу Клеу<sup>60</sup>.

Лавослав, протагониста приповетке „Опште место”, ако баш и није неверник попут неких других Чолановићевих јунака, онда је скептик који се непрестано пита, па и о основним постулатима вере и бога: „Да ли Бог грицка нокте, питам се изнебуха киван. Јер, чак и најмања наша неприлика требало би да је и његова неприлика” (232). Он, дакле, не сумња да Бог постоји (нити тврди да је Бог мртав, да је напустио човека) – већ као да сматра да је Бог равнодушан, незаинтересован и неосетљив на човекову патњу. И можда би баш ту ваљало потражити разлоге због којих се између осталих дела апострофира, додуше као узгред, *Ужас метафизике* Лешека Колаковског. Из свега онога о чему Колаковски излаже у свом делу (о филозофима и филозофији, о њеном опстанку, о божанском ништавилу у хришћанству, појединачно о неколико филозофа итд.) – можда најприсније кореспондира са Чолановићевом приповетком, чији јунак, сведен на немоћно и крајње неизвесно чекање, није увек сигуран шта је реалност, управо овај одломак из поглавља *О томе шта је реално*:

Ako je zaista metafizika — to jest, potraga za izvjesnošću i za posljednjim temeljem — izraz iskustva o ljudskoj krhkosti, ako baš iz ovog iskustva dolazi energija koja konačno održava filozofiju u životu, to uopšte ne povlači za sobom da je metafizičko razmišljanje samo zamišljeni eliksir, stvoren da bi smirio stvarnu

---

<sup>60</sup> Занимљиво је, овде, у вези са тематизовањем једног Клеовог дела, поменути и да је Паул Кле, односно његово дело повезано са још једном књигом у српској књижевности: назив сликаревог цртежа постаје наслов књиге *Плеша, чудовишће, на моју нежну музику* (Стубови културе, 1996) сликара и писца Милете Продановића. А посредно је веза са Клеовим делом успостављена и у књизи постхумно објављених критика и есеја *Анђео историје и дневни послови* Миодрага Перишића („Филип Вишњић”, Београд, 2004). На насловној страни Перишићеве књиге је репродукција Клеове слике *Angelus Novus* (1920), о којој је Валтер Бенјамин у *Историјско-филозофским тезама* (1940) написао да би могла представљати „анђела историје”: преваходно због тога што он Клеовог анђела види као анђела ужаснутог над историјом, која је заправо гомила рушевина (Бенјамин 1974: 79–90).

nelagodnost. Sasvim je zamislivo da nas ona specifično ljudska nemoć, koja se sastoji u svijesti o tome da je čovjek nemoćan, obdaruje naročitom osjetljivošću koja otvara naš um prema novim putevima istraživanja i omogućava nam da izrazimo razliku između slučajnog i neophodnog, između onoga što je prihvatljivo i onoga što je sigurno, između relativnog i apsolutnog, između konačnog i beskonačnog. (Kolakovski 1992: 15–16)

Приповетка „Опште место”, разуме се, не доноси ниједно разрешење нити нуди иједан дефинисани одговор на многа питања која имплицитно разастире пред читаоца. *Начело неизвесности* функционише као идејни, формално-садржински принцип и у овој Чолановићевој приповеци, те није необично што се нашла уз приповетку „Начело неизвесности”, у књизи изабраних приповедака са управо тим насловом.

Тек понеким акцентом се, и у њој, антиципира оно што ће се, разрађеније, наћи у следећем делу, роману *Ода мањем злу*. Осим чињенице да се радња романа одиграва у Београду неколико година после бомбардовања, те је посредством тога само бомбардовање поново мотивски укључено – постоје, и на микроплану, детаљи који ће се ту транспоновати и проширити: као што је то случај са успутним податком да рођаци протагонисткиње „Општег места” живе у Финској, да би у роману јунакиња Мина Ахо била Финкиња – што је, заправо, важно због тога што она дели иницијале са Мартином Ахтисаријем, и тако даље, „усложњено и утанчано”.

#### 4.7.4. ОДА МАЊЕМ ЗЛУ (2011)

4.7.4.1. Критичка рецепција: љубавни роман или поштравање с романескним конвенцијама

У критичкој рецепцији романа *Ода мањем злу*<sup>61</sup> посебно се издвајају прикази Славка Гордића и Љиљане Шоп, критичара који се и иначе могу сврстати у репрезентативне тумаче прозе Воје Чолановића.

„Данас, у малој нашој Србији, тешко је наћи некога ко би се разностраношћу и богатством свога живота и дела могао поредити с Војом Чолановићем (Босански Брод, 1922)” – пише Славко Гордић на почетку текста „Књига свезнања, смеха и сете” објављеног у *Летопису Матице српске*, да би, потом, навео неколико кључних био-библиографских чињеница попут оних које се могу срести у белешкама о писцу на крају књиге. Само по себи, то не би представљало ништа необично – да није реч о аутору који је у то време већ готово деведесетогодишњак, са изграђеним опусом. Необична је, наиме, и изнова, сама позиција писца: у најстаријем српском књижевном часопису говори се о – у том тренутку, осим Добрице Ћосића – најстаријем српском писцу тако што се он, био-библиографски, пре говора о његовом роману, представља читалачкој публици. Подаци који се на том месту о њему наводе имплицитно упућују на свест аутора критичког текста о томе како је Воја Чолановић, и поред свега што је до тада написао, још увек непознат или недовољно познат читатељству.

Додуше, сâм С. Гордић аргументује такав свој поступак потребом да ауторово „свезнање” повеже са „разностраношћу и богатством” његовог „живота и дела”:

---

<sup>61</sup> *Оду мањем злу* Воја Чолановић објављује у својој 89. години. Уместо у Матици српској, како је првобитно требало да буде, роман је изашао у издању Мопo i Мапјане (уредник Александар Јерков). Прати га неколико књижевних признања (награде „Бора Станковић”, „Стеван Сремац” и „Данко Поповић”, укључујући и сврставање у најужи избор за *Нинову* награду) и неколико критичких приказа и интервјуа.

Унеколико неубичајен, овај био-библиографски увод може, поред осталог, да наговести (ако не и да дочара) чудесну ширину и разноврсност Чолановићевих знања и призивања, која бивају како *тематско* тако и *изражајно* извориште његове уметничке прозе. Као нико у савременој српској књижевности, Чолановић и *причу* и *причање* напаја разнобојним садржајима и дискурсима културе, науке, друштва и уметности, упошљавајући и у равни сижеа и на плану израза огромно своје памћење – антрополошко, биолошко, математичко, историографско, филозофско, социолошко, естетичко-поетичко, филолошко, као и читав спектар опчињујућих, понекад и бизарних субспецијалистичких знања. У том смислу његова проза, а особито роман *Оде мањем злу*, наликује својеврсном цветнику свежих и надахњујућих увида о тајнама света и човека, космоса, атома и генома, различитих култура и цивилизација, заната и уметности, пласираних на сваковрсне начине – од проблемског и егзистенцијално судбинског до игривог и бурлескног. Управо то и такво колоритно *свезнање*, свагда у нераскидивој спрези са чолановићевски неисцрпном *машином*, *ићром* и *хумором*, и чини оно битно, разликовно обележје овог српског прозаисте, сјајно усамљеног у вокацији умника који разгаљује и „развеселивача” који наводи на размишљање и зебњу. (Гордић 2012: 217)

С. Гордић даље утврђује како је „у исти мах [је] и лако и тешко сачинити” „жанровско-поетичку и тематско-формалну легитимацију романа”, „који је поврх свега и својеврсно поигравање с романескним конвенцијама”:

Лако, јер је то љубавна повест с крајем пре сетно-хуморним неголи потресним и трагичним, повест са само два актера, чијих криомице проживљених петнаестак сати у једном октобарском београдском дану из недавне 2002. године не садржи – не искључујући и мало обостраног чудаштва, једну несвестицу љубавнице и неколике љубавникове халуцинације – ништа необично и ништа изузетно. А тешко је, пак, речену легитимацију овог романа сачинити јер је поетичка самосвест његовог аутора толико жива и комплексна да престиже и надилази сваку читаочеву жанровско-типолошку и формално-стилску квалификацију *Оде мањем злу*. Штавише, могли бисмо рећи (у духу једне опаске Хенрија Џемса) да наш писац ствара и свога читаоца, баш као што ствара своје ликове. (Гордић 2012: 217)

Међутим, „пре читаоца”, скреће даље пажњу С. Гордић, писац „ствара и самог приповедача, који је обавештенији од ликова, а према писцу кога ‘опслужује’ и лојалан и благо ироничан, са пуном свешћу о подели улога”. Одређујући Чолановићев роман, „у сужејном погледу”, као љубавну причу, критичар истиче како се *Ога мањем злу* „по своме жанровском памћењу указује и као комични роман, са стерновским коренима старим више од два и по века, и као роман идеја, толико својствен књижевној флори двадесетог столећа”:

Безбројни рефлексивни искази, нараторови или његових јунака, изворни или позајмљени (цитати и парафразе, названи цветићима убраним у туђој башти), махом језгровити и муњевити, тичу се најразличитијих сфера стварности и духа. Можда су међу њима – будући да су саговорници молекуларни биолози с међународном репутацијом – најбриткији они који дотичу саму срж живота, човекове природе и порекла, те двосмисленог, „ошамућујућег прогреса”, чији смо „и сведоци и корисници”. На сам врх у венцу дискурзивних исказа, неретко хуморно искошених, могли бисмо поставити онај нимало шалвив *memento* којим се актуализује Раселова опомена савременицима да „љубоморно чувају живот”, јер је „живот потресно атипичан не само за свемир него и за нашу планету, јер га има углавном само на *површини* земље, и нешто мало испод и изнад ње. Ништа више од опне на тврдо куваном јајету” (Гордић 2012: 217– 218).

Осим тога, С. Гордић упућује и на чињеницу да Чолановићев роман, „чији (је) свет, у исти мах необичан и присан, има и трећег јунака”:

То је, више него у фигуративном смислу, сâм Београд, који овде надилази статус пуког хронотопа, Београд са својом историјом и културном топографијом, ведрим анегдотама и туробном збиљом, свежим траговима НАТО-бомбардовања и неизвесном будућношћу престонице једне „утучене”, „апроксимативне” и „неодрживе државе”, коју у недоба уреченог сусрета двоје микробиолога (што су се заволили на једном салцбуршком научном скупу) запљускују и стравичне вести из Москве, где чеченске самоубице-терористи држе као таоце неколико стотина посетилаца позоришта на Дубравки, као и домаће претње атентатом на премијера Зорана Ђинђића. Поменути и толики други *знаци времена* придају



тематици и „порукама” *Оде мањем злу* печат овог нашег (и општег) цивилизацијско-историјског невремена” (Гордић 2012: 219).

С. Гордић наглашава и како „поред све игре и хумора, који су ипак више од ‘хира асоцијативног апарата’ наратора и његових јунака, Чолановићев роман на примеру двоје ‘проучавалаца живота’ као да наговештава једну – комплекснију од социјално-историјске – антрополошки универзалнију истину о човеку” те, између осталог, утврђује:

Та истина, умногоме противречна и парадоксална, као да није нити може бити цела лепа. Макар и с ризиком да им слутње и увиди „отплове у бесрамну церебралност”, и писац и наратор и читалац увиђају најпосле да у човековој цунгли од стотинак милијарди можданих ћелија (колико отприлике има стабала у кишним шумама Амазона) пребива недомислив број сродних, несродних и узајамно опречних побуда, ставова и уверења. [...] Чолановићеви јунаци, упркос својим даровима и великој учености, не знају где су врата спаса из опште „планетарне лакрдије” и личних животних замршаја. Не спадају у онај један промил религиозних из свога биолошког еснафа. Не уздају се ни у науку, све више потискивану у слепу улицу за рачун компанија и њихових лабораторија, „где нема места ничему што не доноси оријашки профит”. Не опредељују се ни у вечитом прећутном спору родитеља и неродитеља за страну која је, тобоже, направила добар избор. Ни последња сцена – у знаку Мининог одласка, опустелог станичног перона и плача из чекаонице за мајке са децом – нема једнозначан смисао. Можда је дечји плач (попут крика породиље с краја романа *Људи говоре* Растка Петровића) још један глас у прилог одбране бесценог колико и рањивог живота. Или ће претегнути нагласак из претпоследње реченице, која подсећа да смо сви ми „у суштини саздани од пепела давно угашених звезда”? Нисмо, најпосле, сигурни да ли нам је хумориста испричао сетну причу или меланхолик веселу. (Гордић 2012: 219–220)

Посебну пажњу С. Гордић посвећује језику романа, особеностима које одликују само приповедање:

Од те приче је, ипак, чудесније само причање. Колико је она подложна поетичком закону, толико је оно у свевласти поетског безакоња. (Можда сваки романописац жели најпре да пише поезију, вели негде Фокнер.) Насупрот строгости њеног временско-просторног оквира и стриктности тачке гледишта, буја у *Оди мањем злу* пустоловна слобода приповедања. Језик науке се смењује са жаргоном велеградских тинејџера, прастари фолклор с идиомом модерних медија, бирани поетски и филозофски бисери с кафанским пошалицама. Сви „генерацијски удаљени подневци”, све области знања, сви разреди стила равноправно суделују у нараторовом *свејезику*, чије асоцијације, поређења и досетке – ерудитне, поетске и хуморне – као и неукротив нагон језичке игре, никад усиљене, која неретко суседује поезији за децу и њеном артикулацијском и графичком изобличавању речи по мери ономотопејског, хиперболичког или ишчуђавалачког афекта и ефекта (као у синтагмама *фррркћући мачак* или *йхххаман йосла*), чине од Чолановићеве прозе незабораван приказ винаверовске језичке обести и језичког велестварања. Нек крену само трагом морфостилистичких изналазака (*узруј, мрдај, раздешај, йрисейшак, йрисушник, неодољивица, изненадишелка, йрлишишше*, да издвојимо само неколике именице), имаће богату ловину и зналци и сладокусци. Или је, можда, и једнима и другима дража она – језички мирнија – понека „сањарија која је потрајала колико сенка једне ласте”, или, пак, покоје понорније прозрење, неретко прикривено у загради, попут оног на трагу Св. Јована, који је „боље од осталих прозрео да су људи слепи а да то и не знају”? (Гордић 2012: 220)

Наведена запажања С. Гордића о језику *Оде мањем злу*, језичко-стилским и лексичким одликама тог романа (а делом и претходне прозе), упућују на потребу помније анализе поменутих својстава. На крају критичког осврта С. Гордић разматра и (симптоматични) књижевноисторијски (социокултурни, културолошки) контекст у ком се роман В. Чолановића појављује:

Ретке су књиге у којима као у Чолановићевој *Оди мањем злу* тако спонтано другују ведрина и зебња, игра и мисаоност, дубина поимања света и лакоћа с којом је то поимање исказано. Допуштајући, поштено и храбро, Јанку Ђапи да многе разглашене књиге не прочита до краја, Воја Чолановић заобилазно подсећа како заправо ствар стоји с толиким нашим надобудним а заморним списатељима. Мада ни писац ни његов јунак немају много наклоности за

сатирични афоризам, који називају српском борилачком вештином, омакла им се у једном тренутку саркастична игра речима, која је више од игре и сарказма: „Ако је средња класа уништена, а јесте, остаје макар утеха да је гласноћа осредњости у овој земљи данас јача него икад.”

Остаје нам да се надамо како гласноћа осредњости неће загушити надахнуто вишегласје најновијег Чолановићевог романа. (Гордић 2012: 221)

Као да се на самом почетку свог приказа Чолановићевог романа „Приповедање као цртање етера” Љиљана Шоп надовезује на закључна запажања из наведеног текста С. Гордића – тако што разматра домаћи, али и глобални, социокултурни контекст за примерену рецепцију књижевноуметничких појава каква је *Ога мањем злу*. Утврђујући како наслов романа кореспондира са временом у којем настаје, а у ком се, противно обичајима прошлости да се оде пишу „сунцу, радости, животу”, оне могу писати још „само мањем злу”, што „нам већ насловом сугерише писац који веома добро зна колика је (не)моћ књижевности у поретку вредности савременог света” – критичарка истиче како је писац своје читаоце већ „навикао на контрастну вредност и логички зјап у својим насловима”. Она издваја и чињеницу да „[Н]ови роман Воје Чолановића не изненађује зналце свеколиког приповедног мајсторства које га већ деценијама карактерише и специфично разликује од других писаца”, али и (реторички) поставља питање у вези са посебношћу тог романа:

У чему је онда његова посебност и изузетност, запитаће се мали број данашњих читалаца, посебно овог типа прозе која се не удвара чак ни идеалном а камоли просечном читаоцу, прозе која се раскошно и тврдоглаво склупчава у саму себе и свој аутономни свет крцат дигресијама, асоцијацијама, токовима свести и психофизичким реакцијама јунака на све(т) око себе. Рекла бих управо у томе што је *Ога мањем злу*, посебно у овом времену и на нашем прозном тлу, тријумф једног ретког и захтевног типа прозе за коју празноглавци и јуритељи хитова широм света верују да одумире као реликт неких њима досадних и несхватљивих времена у којима су се ценила знања, отменост духа и живот наткриљен сенком великих питања и недокучивих одговора.

Чолановић је непретенциозни следбеник онога што у европској историји књижевности већ четири века називамо великим романом, а што више нико не

чита диљем планете осим озбиљних писаца, најбољих студената књижевности и ретких чудака. Да се не лажемо, све мудрости, од оних из древних ризница па до најновијих, већини су људи одувек биле досадне. Данас више но икад, јер су великом делу човечанства све врсте прогреса бануле у свакодневицу као поклон, или као неостварена жеља, због чега човек троши време на мржњу или завист према онима који своје најјефемерније жеље лако остварују. Већини људи жеље, потребе, па и мисли и идеје, формирају други, а не он сам. Књижевност има ту моћ, или барем камуфлирану жељу, да формира јединку у самоћи. Никада тај племенити сан није био теже остварив него данас, када је небројеним механизмима планету лакше гурнути у колективни транс, страх, мржњу, славље, трошење, лудило... само да не буде досадно! („Тајна да се буде досадан састоји се у томе да се све рекне. Будимо, дакле, досадни”, вели наратор *Оде мањем злу* већ на почетку романа.) (Шоп 2012: 149–150)

Потом, Љ. Шоп укратко представља фабулу романа и његове протагонисте, уз регистравање тона, атмосфере и начина на који је повест о њима исприповедана. У вези с тим, она поставља и питање њихових професија у контексту целовитог значења романа, те закључује:

Не двојим да би заинтересовани читалац, у којег искуствено сумњам, могао упитати да ли је писац одабрао професију својих јунака као намерну препреку и спутавајући фактор у једноставном прихватању животне радости сведене на физичку привлачност и емоције. Одговарам да је реч о избору који омогућава елементарно промишљање устројства света и човека, њихово *расклапање са зебњом*, као што омогућава и неисцрпно, инвентивно књижевно завођење, понорно истраживање на граници између рационалних и ирационалних сила које се сукобљавају у људском бићу. (Шоп 2012: 151)

Попут С. Гордића, и критичарка Љ. Шоп запажа посебну улогу наратора у роману и специфичности тако обликованог приповедања:

Чолановић додатно усложњава приповедање тако што наратор и његовом вољом као изврнута рукавица огољени јунак, нису једно, на шта читаоца с времена на време духовито подсећа. Наратор је *привид свезнајућеј приповедача*,

луцидно дистанциран од свог јунака којим час хладнокрвно час врло саучеснички експериментише. Наратор је рационално супериорнији од јунака мада то није лако постићи, али је истовремено емотивно веома умешан у малу људску драму коју са саучесничким осмехом, иза којег се вазда крије и мала драгоценост суза, прати до краја. Наратор је тај који је дочитао до краја све оне лектире за које професионално опредељени јунак није имао времена и воље, а које свет виде и тумаче и описују другачије. Наратор је тај који балансира између тачности и лепоте у доживљавању и описивању света, који познаје и цени свет егзактних наука, али увиђа да „сувишак смисла”, протеран из формула или занемарен у добијању научних резултата, борави у свету ирационалности, чијим се „законитостима” приближавају тек уметност и „наука о мудрости”. Врли нови свет у којем живимо злоупотребљава науку а занемарује уметност; огромној већини су досадна оба пута ка тражењу истина, оба начина да се „каже све”. Чак ни она у литератури чувена, кобајаги застарела али протоком времена увек *нова и права* „дечја суза” (и те како исплакана на почетку и на крају овог романа), нимало није безначајна ни на почетку ни на крају наших сасвим личних, па ако хоћете и егоистичких, нарцисоидних животних и књижевних прича. Деца не плачу да би постојала књижевност (знао је то и Достојевски, као што зна и Чолановић), већ да би се грешно човечанство дозвољавало памети и савести и преиспитало пут којим иде. (Шоп 2012: 151)

Љиљана Шоп даље преиспитује и литерарне везе које би се могле уочити поводом Чолановићевог романа, као што разматра и ауторов однос према реализму:

Читање *Оде мањем злу* у свест призива писце какви су Лоренс Стерн (ко се још враћа *Тристраму Шендију* у овим временима директности и брзине да се не само у животу, већ и у књигама стигне из тачке А у тачку Б?), Самјуел Џонсон, Пруст, а нарочито Џојс, све оне који су *стируктуру приповедања* на различите начине усклађивали са *стируктуром живота*, која није праволинијска и не да се уредити по реалистичким узусима у разумну хронологију важних чињеница. Од реализма се можемо избавити и претерујући с њим, а не само бежећи од њега у халуцинантне, надреалне просторе, или у заумни језик. Чолановић сјајно демонстрира мноштво начина „бекства од реализма”, али и повратка у његове менгеле. Минин телеграм, рецимо, стигао је онога дана када су чеченски

терористи заробили 700 талаца у московском позоришту; ето начина да пажљиви читалац и упућеник у катастрофичне вести глобалног села сазна и тачан датум догађања у роману чији јунаци, упркос лично драматичном дану, имају у свести и овај податак који ће неколико дана потресати свет. Онај читалац који не прескочи стрпљиве описе како јунак слуша радио, намешта *кинеске* јастуке, барата *вуковарским* ћебетом у пријатељевој гарсоњери намењеној приватности љубавног пара, чиме је напунио фрижидер уочи посете, каквим кораком шпарта београдским улицама, шта запажа у *Знаку ишчања*, како вози свој дотрајали опел, како се понаша у седмоминутној Мининој коми после секса, зашто је упркос регистрању сваке ситнице у гарсоњери превидео слику коју је Мина одмах уочила, итд, итд, такав ће читалац на крају романа познавати Јанка Ђапу боље од првог комшије или колеге с посла, а у понечему боље и од својих најближих, што јесте циљ сваког реалистичког романа, па и овог, коме је један од циљева да се избави од реализма – претерујући с њим. Познанство са Јанком Ђапом, већ је с правом речено у најави овог романа, јесте сусрет са карактером какав до сада није постојао у српској књижевности, дакле с ликом који се не заборавља. Нетипичним ликом у час типичним час изузетним околностима (као што су нелогични у времену и простору сусрети са старцем који вуче кофер и замајава јунакову потребу за разумним објашњењима, као што је ишчашен његов сан у којем се званицама на пријему представља именован Твоја Смрт), чиме се класична дефиниција реализма опипљиво укида, упркос његовом функционисању на нивоу хиперреалистичких детаља. (Шоп 2012: 152–153)

У вези са жанровским одређењем романа, Љиљана Шоп, региструјући и ту контрастно сучељавање, утврђује:

*Ода мањем злу* је љубавни роман на почетку века скептичног према аутентичним емоцијама. Шта је љубав и да ли је уопште могућна што више знамо, што отуђеније и стресније живимо, што се више бавимо својим страховима и разноврсно угроженом и испражњеном егзистенцијом? „Ти си добро, а како сам ја”, упитаће Мина после првог, нервозног и неспретног телесног спајања, збуњујући Јанка бихевиористичком шалом, али и умножавајући његове комплексе и мужјачку рањивост. Мина у Београду, па још ослобођена брака, чиме је нарушена равнотежа обостраног брачног неверства у Салцбургу и обесмишљена Јанкова љубомора, таква Мина, упркос потреби за љубављу,

представља и опасност, непрозирну тајну, живи доказ Јанковог кукавичлука и страха, неспремности да се суочи са будућношћу њихове везе. Финкиња је буквална и симболична темпирана бомба за јунаково срце (његов страх од инфаркта преобраћа се у њену кому) и камен кушње за део његовог емотивног бића који, истини за вољу, одувек каска за рационалним његовим делом. Писац је Мину Ахо намерно (п)оставио као објекат, податан али пасиван. Она бива вођена, стрпљиво слуша, добронамерно учествује у конверзацији, и тек понеком „женски осећајном” реченицом успаничи јунака толико да овај сам себи мора признати како не зна шта хоће, шта жели и чему се нада. До краја читалац не зна да ли је Финкиња дошла да провери себе или Јанка, да остане или оконча везу, можда да му каже да је неизлечиво болесна или да има другог, или је то био тренутачан гест особе која себи, за разлику од Јанка, финансијски може допустити шетњу преко континента. Овако замишљена прича каткад делује као сама љубав, неизвесно и неухватљиво, а каткад као горка карикатура љубави, тлапња, умишљена болест, бунцање чула и душе. (Љ. Шоп 2012: 153–154)

Притом, Љ. Шоп истиче и политички аспект романа: „Они опседнути политичким геном, у које не спадам, причу могу чак да протумаче и као метафору компликованог односа између Европе и Србије (једино испољено захлађење у односима љубавника бива током разговора о бомбардовању и Финкињиног, Јанку се чини нетактичног мешања у ‘наше проблеме’.)” Међутим, ипак о значењу романа у целини закључује:

Као и свака љубавна прича, ово је и роман о смрти и страху од ње, вечна клацкалица између Ероса и Танатоса. Шармантни, духовити и умни јунак *Оге мањем злу* пред вољеном женом која можда умире, преобраћа се у егоистичног слабића који превасходно размишља о сопственој невољи и друштвеној осуди која би уследила када би се сазнало за ситуацију у којој се нашао. Ти си мртва, а како сам ја, гласио би, у крајњој консеквенци, иронијски, мада заправо цинично парафразирани бихевиористички поздрав у временима када се *оге* могу писати још само *мањем злу* у нама и око нас. Јер, премда љубавни, и премда неодољиво духовит, и премда поетичан у мери која захтева чудесну снагу у непоетичним временима у којима је настајао, ово јесте и роман о злу. Злу којем сасвим сигурно доприноси и грађа ДНК, на коју је наука бацила респектабилан сноп

светлости у надмоћној количини мрака, немоћна да промени његову злу компоненту. (Шоп 2012: 154)

И, коначно, Љиљана Шоп, која се доследно, од почетка свог критичарског делања, залагала за помније читање Чолановићеве прозе – усмерава пажњу читалаца на вредности језика којим је роман *Ода мањем злу* исприповедан:

На нивоу реченице, њене асоцијативне разгранатости и звучности, њеног унутрашњег ритма и значењског набоја, Чолановић је мајстор без премца. Свако поређење са неупоредиво познатијим и популарним писцима овде и данас било би смешно па и неукусно, јер већини прозаиста реченица данас служи за премошћење између свакодневног говора и приче коју причају, а за Чолановића она је минимални али значајни (пре)носилац смисла, атмосфере, слике и звука, ритма, расположења, енергије, процеса у телу, срцу и мозгу. Он види, чује и интензивира везу између реченице у ваздуху, и оне која постаје низ слова на папиру. Не бежећи од тривијалија и баналности у животу, чак и инсистирајући на њима у мери у којој оне јесу незаобилазни животни садржај, Чолановић их зналачким избором и инвентивном употребом језика и стила преображава у вербалну сензацију и уметнички хепенинг.

Реченице које можемо тумачити као суптилно дефинисање пищевог аутопоетичког креда расуте су диљем ове и ранијих Чолановићевих проза. Можда дискретно уметнута причаца у *Оди мањем злу*, заправо анегдота о Пикасу који је у италијанској апотеци, не знајући реч за етер а желећи да га купи, „ту ствар апотекару нацртао”, најтачније описује и стваралачки поступак којем наш аутор тежи као идеалу: приповедање као цртање етера. Немогућа мисија коју у свету уметности подузимају само најхрабрији, а чине могућом само најбољи. (Шоп 2012: 154–155)

Поводом награде „Стеван Сремац”, Горан Максимовић у тексту „Између добра и зла”, утврђује како су у „разноврсном књижевном опусу Воје Чолановића [...] уочљива [су] три константна поетичка обиљежја: аутентична опсервација људи и прилика из свакодневног живота, наглашена ерудиција и научна утемељеност идеја на којима почива свијет књижевног дјела, беспрекорна синтакса и прозни стил”. Осим тога, истиче да је „тематска основа романа



утемељена [је] на љубавном заплету” те истиче да је романескна прича „прожета снажним еротским доживљајима, али и читавим низом других ситуација из савременог живота препуног социјалне неизвесности, политичких интрига, као и различитих других драматичних ситуација и догађаја”. На крају, Г. Максимовић сажима кључне вредности романа, односно Чолановићевог приповедачког поступка:

У том погледу, романескно казивање нарочито је успјешно фокусирано на све оно што се у љубавном животу двоје јунака дешавало у току једног љетњег дана проведеног у Београду, као узбудљивој позорници на којој се, као мало гдје у свијету, сударају приватни и јавни живот, страсти и себичности, одушевљења и патње, наде и илузије. У равни наративних ретроспекција, приказане су снажне реминисценције на крупне историјске догађаје с краја 20. и почетка 21. вијека у Србији и Русији (НАТО-бомбардовање Србије, терористички напад на позориште Дубравка у Москви). Са друге стране, у идејној равни, на плану мисаоних реминисценција, кроз дискретне ироничне и хумористичке пасаже, исказана су промишљања о вјечитом прожимању и симбиози добра и зла у људској природи.

Чолановић је писац високе ерудиције, одличног књижевног стила, беспрекорне синтаксе и пробране лексике, тако да је роман *Ога мањем злу*, у мору савремене безличне и тривијалне литературе, истинска свијетла тачка и лијеп поклон за одабраног и посвећеног читаоца. (Максимовић 2012: 13–14)

Берислав Благојевић<sup>62</sup>, као један од одабраних и посвећених читалаца које Г. Максимовић помиње (подсетимо: роман *Бумеранџ* делом ће обликовати и као омаж Воји Чолановићу), у приказу *Ога мањем злу* истиче да „ne bi bilo ispravno okvalifikovati ovaj roman *samo* као љубавни”; он скреће пажњу на природу главних јунака и њихову професију, али и на позицију наратора, на „увлачење” читаоца у приповедни свет и, посебно, на хумор и језичке, поготову лексичке особености романа. Благојевић утврђује и то да је *Ога* „svojevrsan roman o Beogradu, jer su reference o znamenitostima, kafanama, naseljima, ulicama, parkovima i spomenicima zaista mnogobrojne” као што запажа и читав низ референци у роману које се односе на уметнике (писце, сликаре, редитеље) и научнике (од филозофа до микробиолога и генетичара). Осим тога, Б. Благојевић, као посебну „посластицу”

---

<sup>62</sup> Прозни писац млађе генерације (1979), рођен као и Воја Чолановић у Босанском Броду.

„za čitaоse-istraživače”, издваја Чолановићево поигравање „simbolikom i značenjem brojeva”:

U Ninovom nagradom ovjenčanom romanu „Zebnja na rasklapanje” autor se posvetio „definisanju” broja 23, njegovom neobičnom pojavljivanju u istoriji čovječanstva i značenju. U „Odi manjem zlu” se ovaj broj ponovo javlja na više mjesta (npr. broj solitera ili 23 sekunda traje poljubac Janka i Mine, ili 23. 04.1999. počinje NATO-bombardovanje, a 23. 04.1616. umiru dva velikana – Servantes i Šekspir), pa čak i u datiranju radnje romana (Janko sluša izvještaje o drami u moskovskom pozorištu „Dubrovka”, u koje su upali naoružani Čečeni 23. 10. 2002). Međutim, u ovom romanu Čolanović ide i dalje, poigravajući se, recimo, sa brojem 11 (toliko dana je bez sna izdržao Minin sunarodnjak Toimi Soini, čuveni 11. septembar, i dr.). Ključ za čitanje ovog vanrednog književnoumjetničkog djela je u činjenici da u pisanju Voje Čolanovića nema slučajnosti. Zato je za razumijevanje ovog ljubavnog romana koji je mnogo više od toga i za istinsko uživanje u njemu potrebno malo više strpljenja i obraćanja pažnje na detalje. (Blagojević 2012: 23)

И последњи роман Воје Чолановића, дакле, како сведоче наведени изводи из књижевних критика, изнова потврђују основну, препознатљиву црту његове прозе у целини: реч је о веома сложенем прозном делу („систему”), које није ни једноставно ни лако „раклопити” како би се допрло до свих нивоа значења, упоредо са откривањем и дефинисањем оних приповедних елемената којима се то, укупно, значење постиже и сугерише; с тим у вези је и, у више наврата истицана, чињеница да проза В. Чолановића захтева и посебан тип читаоца: посвећеног, пажљивог, стрпљивог. Вероватно и сâм свестан тога, писац је у *Оди мањем злу*, засигурно у већој мери него у било ком свом претходном делу, посветио пажњу читаоцу. Но, пре но што се усредсредимо на тумачење поступка који такву пажњу и омогућује, осврнимо се на околности у којима је роман објављен и на њихову последицу, преседан у историји објављивања Чолановићевих дела, који као резултат даје – две верзије романа *Оди мањем злу*.

#### 4.7.4.2. Две верзије романа *Ога мањем злу*

Тек пошто је прва реченица романа „спремна за штампу”, прелазим на другу. Текст који је на овакав начин (definitивно) уобличен, за мене је својеврсна светinja и његова реалност одређује и форму и садржину онога што потом долази, ма колико такво тврдокорно, органско условљаванje значило и одступање од првобитне замисли настанjene у пиščевој глави. Све у свему, поједностављенја ради, могао бих рећи да моја романијска технологија помало подсећа на рад финишера за асфалтирање. Оно што остаје испод и иза преголемог, а спорог ваљка, готово је и не сме се дирати. (Воја Чолановић)

Поред објављеног романа *Ога мањем злу* постоји његова рукописна верзија – што је појава готово нетипична у стваралаштву аутора који своја дела пишу на рачунару, и сасвим нетипична за „технологију писања” Воје Чолановића, на коју упућује и наведени цитат. Притом, разуме се, ту имамо у виду искључиво техничку страну настајања његових дела, о чему је у више наврата и сам писац отворено и до танчина говорио. Ту технологију писања, у најкраћем, карактеришу два правила, која је аутор у последњих тридесетак година и експлицитно наводио: 1. писање се одвија тако што се реченице најпре уобличавају, у свести (па чак и усмено), а онда бележе тако што свака следећа реченица настаје тек онда када је аутор задовољан оним што је претходно написао<sup>63</sup>; 2. не постоје варијанте, односно различите верзије једног текста, што је директна последица претходно описаног поступка. Дакле, у списатељској „радионици” Воје Чолановића

---

<sup>63</sup>У интервјуу за *Књижевни магазин* писац објашњава свој поступак: „Тај рани обрачун, окончан рушењем скела при грађењу приче, и рађањем првог од два правила која ме и дан-данас у писању оријентишу, значио је истодобно да синтакса добија прворазредан значај, а да га губи питање колико дуго капати над једном једином реченицом. Не само уводном; дословце, сваком. Уколико та којом се управо бавим, (иако добро уобличена) не би допринела осветљавању лика или унапређивању радње, односно, изнедрила нешто што ће повући читаоца да прочита и наредну реченицу, спустио бих рампу и стрпљиво чекао ‘миниепифанију’. Поступак изузетно спор а можда, што да се не нашалим, донекле налик на процес каквим подводни вулкан ствара острво. А тим проседеом уједно удовољавам и општепознатом захтеву да се никако не испушта читаочева пажња. Али да не бих гађао рибу из праћке у помрчини (јер данашњи писац, за разлику од античког, не зна ко му је читалац), обично замишљам да однекуд преко мог рамена у то што пишем буљи мени сличан анонимус.” [...] „Правило којег се, у раду на роману, такође строго придржавам било би и то да, пре но што наставим с писањем, себи наглас читам последњих неколико страна. Не само ради ‘загревања’ и уживљавања у фикцију што израња него и због ритма, који је у прози толико сложена ствар; и који ваљда одговара мојој потреби за редом. Знам да би боље било да слушах нечији туђ глас, али ми се за то ретко указује прилика.” (КМ бр. 138–139, стр. 12)

постојали су до његовог последњег романа само штампани (објављени) примерци његових дела и ниједан рукопис тих истих дела<sup>64</sup>. Осим тога, готово све своје текстове аутор је написао или на писаћој машини или служећи се рачунаром.

Међутим, роман *Ога мањем злу* имао је мало другачију судбину. Рукописна верзија настала је на начин који смо описали, и у том облику аутор је, у договору са њеним уредницима, роман послао Матици српској. Текст је одмах прихваћен за штампање, али се на то чекало неколико месеци, из финансијских разлога. Аутор је, тада осамдесетдеветогодишњак, не желећи да се више одуговлачи време штампања књиге – рукопис препустио другом издавачу (Моно и Мањана), на захтев једног од уредника. Уредник је прочитао текст и затражио од аутора да унесе неке измене, и аутор је на то пристао, иако је то за њега било сасвим ново искуство. Наиме, по сопственом сведочењу, никада се после стављања тачке на крају последње реченице у својим приповеткама или романима није враћао да тај текст чита испочетка. Нити је поново читао своја већ објављена дела. Иако не можемо бити сасвим егзактни у тумачењу поступака, у овом случају уредника и аутора, сматрамо како је важно да бар издвојимо неспорне чињенице. Оне су релеватне за непосредну анализу, али могу бити значајне и у контексту поновног приређивања романа за штампу.

Уредник је, по свему судећи, желео да се роман „приближи” рецепцији ширег круга читалаца – те је тако од писца затражио да „поједностави” свој текст (језичкостилски), за шта нам даје потврду и природа „рекламног” текста на полеђини књиге – где је уочљиво инсистирање на оним елементима романа који, по правилу, привлаче најширу читалачку публику (чудесни романтични и еротски тренуци, пољуљани и распали бракови, невероватни догађаји у само једном дану, читање с осмехом на лицу, карактер каквог нема у српској књижевности<sup>65</sup>).

---

<sup>64</sup> После *Зебње на расклањање*, на питање новинара о томе да ли га је некада нешто поколебало у вези са писањем, да ли је долазио у искушење да „батали посао”, В. Чолановић је одговорио: „Никада. Ја и иначе пишем само онда кад сам принуђен да то радим. Између две књиге не пишем ништа друго. И ако тада умрем, иза мене остаће ‘чиста посла’: неће бити никакве литерарне заоставштине...” („Не верујем много у светаштво”, разговор водио Богдан Мрвош, *Борба*, 22. јануар 1988, стр. 9)

<sup>65</sup> Цео текст на полеђини књиге гласи: „Јанко и Мина су провели чудесне романтичне и еротске тренутке у Салцбургу, њихови бракови су се пољуљали или распали, и сада је Мина, Финкиња, стигла у Београд, али само на један дан. Човек не би веровао шта се све тог дана десило. Ко воли отменост духа и жели да све време док чита сачува осмех на лицу, нашао је књигу за себе.

Имајући то у виду, не можемо бити изненађени ни због тога што је уредник затражио од аутора да се одрекне поднаслова романа, који гласи: „(циркадијални сказ)”. (Сасвим је очекивано да такав поднаслов неће привући просечног читаоца.) Аутору је, с друге стране, било најважније да рукопис романа (на којем је радио близу осам година) коначно оде у штампу: изоставио је поднаслов и унео одређене измене у првих педесетак страна романа.

Поставља се питање (које није било упућено и аутору) зашто је рукописна верзија ипак остала сачувана, када са ранијим текстовима то није био случај. Један од одговора налазимо у већ описаној ауторској технологији писања: поступак писања реченице за реченицом какав примењује Чолановић у потпуности искључује могућност постојања варијаната. Из тога једино можемо да закључимо како је сâм аутор (свесно или несвесно) чувао и прву верзију рукописа јер их је, ту и штампану, у извесном смислу, посматрао као два одвојена (засебна) текста.

Поред тога, остаје питање поднаслова, јер је то један од веома важних елемената Чолановићеве поетике, као и поетике уопште, односно поднаслов се као аутопоетички исказ мора посматрати и с аспекта стилистике текста, и у било ком другом критичком разматрању и тумачењу. Зато смо питали аутора да ли би се тај поднаслов нашао у поновљеном издању романа, на шта је он одговорио потврдно.

Рукописна верзија романа *Ода мањем злу*, према томе, како смо утврдили, има поднаслов „(циркадијални сказ)”, који је у објављеној варијанти изостао – интервенцијом уредника, уз пишчеву сагласност.

Уколико би роман требало поново штампати, поставља се питање поднаслова: да ли га треба вратити или не? Како смо већ поменули, с обзиром на то да смо стицајем околности разговарали са аутором и добили потврдан одговор – рекло би се да дилеме нема. То би била последња воља аутора. Али, шта би се десило у случају да нисмо имали ту могућност? Зато смо испитивали везе између поднаслова и текста романа – тражећи унутарпоетичку аргументацију која би ту вољу потврдила.

---

У њој се обликује један карактер какав до сада није постојао у српској књижевности.”

Најпре треба поћи од тога колику пажњу сам аутор придаје насловима својих романа:

Мада посреди није никакво правило, чињеница је да сам за готово све романе (укључујући „Оду мањем злу“) имао наслове гдекад и годинама пре него што ћу почети да их пишем. Њихова је заслуга што су у периоду инкубације привлачили и уза се држали (попут магнетних потковица приближених гвозденим опилцима) силу честица и комађа доживљеног и измишљеног, слика које су могле да их оправдају или искупе; и што су у мени све оркестрирали, подешавајући ми чак и перцепцију (е да бих опажао и памтио првенствено њихов „улов“). Истрчавајући пред руду, ти наслови су били и извиднице у сневању мог будућег романа, и не једном сугерисали тему, заплет, ликове и сценографију. А делимице њима дугује и факат да су се умна и заумна приповедна решења унутар њихових корица не једном обрела у првом комшилуку. (КМ 138–139: 12)

Према томе, управо су наслови један од најбитнијих елемената Чолановићеве поетике, чему се редовно у критичарској рецепцији поклањала велика пажња<sup>66</sup>. У Чолановићевој прози повлашћени положај имају и наслови и поднаслови (са референцијалном и аутореференцијалном функцијом), као могућност постављања „оквира разумевања текста“: на изврстан начин надређена целини, то су „места аутореференцијалног уоквиривања текста“. О томе сведоче још два романа: *Цейна коб* (1996), са нетранспарентним поднасловом (*quasi-peer-show*) и *Лавовски гео ничеџа* (2002), са поднасловом *Једна унајџражна џрича*, који их готово прецизно – више структурно и идејно-семантички него жанровски – одређују. Дакле, укључујући и *Огу*, свега три од осам романа које је аутор укупно написао садрже поднаслов. Из тога се дâ закључити како аутор не инсистира на поднасловима, и да они свакако не спадају у манир писца. И да он, највероватније, увек има ваљан разлог када наслову прикључује и поднаслов.

---

<sup>66</sup> И иначе у теорији, посебно у стилистици текста, наслови су означени као јака референцијална места: „Наслов је својеврсни текст о тексту, сажетак текста, његов граничник, мјесто увртања текста. Сличне функције имају поднаслов и наднаслов, који прецизирају садржај текста, одређују га потпуније и адекватније, служећи и као допуна наслову (ако је наслов метатекст, онда је поднаслов својеврсни метаметатекст).“ (Катнић Бакаршић 1999: 98)

Шта би, у том случају, значио *циркадијални сказ*? У непрозирности његовог значења свакако можемо тражити аргумент (ако не и главни) због ког је уредник од аутора тражио да изостави поднаслов. Међутим, он је структурно и семантички чврсто повезан са текстом романа.

Термин *циркадијални* долази из биологије и везује се за биолошки часовник, који означава ритмичност психофизичких збивања у човеку повезаним са ритмичним збивањима у природи; тако, осим био-ритмова или месечних ритмова и сезонских (годишњих) ритмова, постоје и циркадијални ритмови, односно дневни ритмови условљени смењивањем дана и ноћи. Циркадијални ритам одликује периодичност од 24 часа до 26 часова и карактеристичан је за функционисање великог броја органских система. Циркадијална дисритмија настаје као последица нарушене ритмичности биолошког часовника спољним узроцима (циклус дан – ноћ, светло – тама) и испољава се појавом преморености у свим професијама које своје активности обављају у сменама, или током којих пролазе кроз већи број часовних зона. Према свему овоме судећи, роман Воје Чолановића *Ода мањем злу* јесте:

– роман исприповедан техником *сказа*, чија је радња (углавном) смештена у временски период од једног дана, дакле не прелази оквире *циркадијалног* ритма (смењивање дана и ноћи).

Иако су јунаци романа молекуларни биолози, а не пилоти, стјуардесе, војници, полицајци и сл., и код њих ће се појавити циркадијална дисритмија, узрокована дугим ноћним путовањем (јунакиње) и пробдевену ноћи (јунака). Нешто слично би се могло приписати и трећем (квази?)лику у роману – наратору, на коме је *da, večito dužan piscu, zaboravi na sebe*. Осим тога, термин *циркадијални* јавља се више пута у роману, са особитим значењем или симболиком:

а) у вези са функцијом јунака, молекуларног биолога Јанка Ђапе, који је јунакињу угостио на један дан: „(ako ni u kakvom drugom svojstvu a ono kao Minin cirkadijalni домаћин)” (173);

б) на нивоу доживљаја јунака, у вези са тзв. психолошким временом: „Тај исти, kojim mu je u Mocartovom rodnom gradu, cirkadijalnu večnost nakon onog ne baš čednog poljupca, razdvojila usne nežnom i sasvim sporom kretnjom” (259);

в) у вези са симболичким предметом – „циркадијалним” ћебетом (*вуковарске* производње, распрострајим на бродском поду стана јунаковог рођака), чије стране приказују дан и ноћ (као у негативу), а на коме ће љубавници, симболички, први пут откад се познају, и „заноћити” усред дана, са црним сунцем на узглављу:

*Dan i noć.*

Ма шта овај спрег, у једнини или множини (таквим или обрнутим sledom) значео, јунаку OMZ је било јасно да та двојакост, за њ бар, истински хрاملје. Из давно занемарене сећајне причуве, у свест су му јатимце наврла свакојака, за dotičnu синтагму насловом нерaskidivo vezana имена; међу њима: Amon Ra, Virdžinija Vulf, Konstantin Simonov. Не behu ли сви они, свако у своје време и на свој начин, опседнути симболичком двеју страна Milutinovog ćebeta? (161)

Сходно томе, није тешко закључити како је поднаслов *циркадијални сказ* један од вишеструко функционалних аутопоетичких коментара романа *Ога мањем злу*. Термин *сказ* познат је из теорије књижевности, те стога треба само прецизније одредити позицију и функцију наратора у роману. За разлику од речи *циркадијалан* (која се може наћи у ауторовом речнику и ван текста романа<sup>67</sup>), речи *сказ* нема у роману – али је присутна имплицитно, у синонимима којима наратор именује сопствено приповедање: *казивање*, *шекуће извештавање с лица места*, *шекућа измишљотина* и сл. Вредно је, ипак, истаћи да би критичарска рецепција (и тумачења) романа унеколико била другачија да поднаслов није изостављен.

Роман *Ога мањем злу* изазвао је неупоредиво мање критичарских недоумица у поређењу са, на пример, поетички сродним романом *Пустоловина по мери*, али ни он није у потпуности избегао опасностима миметичког читања, те се и у његовом тумачењу, понајвише у новинским интервјуима, најпре посезало за реконструисањем „љубавне приче”, док су други, значајни аспекти романа, често изостајали: у првом реду, то је сâм приповедачки поступак, а онда и вишеслојност у тематско-мотивској и идејно-семантичкој равни романа.

<sup>67</sup> „Дешавало се (не једном) да ante meridiem, на послу, дуже куцам или, чак, само прекуцавам какав новински текст, а да post meridiem тог истога дана стваралачки потпуно затајим. као да се, кроз прсте, преко тастатуре одливала сва циркадијална енергија уобразиље.” (Чолановић 2012: 185)



Према Жерару Женету, за тумачење једног дела, осим примарног, самог тела текста, веома је важно све оно што он назива *паратекстом*, обухватајући тим термином „продукте” који окружују приповедни текст, у шта у првом реду спадају име аутора, наслов, поднаслов, предговор/поговор, белешка о аутору, изводи из рецензија или текст уредника/издавача на корици, а онда и невербални, иконички елементи. Дакле, појмом *паратекст* обухваћено је „све оно што омогућује тексту да постане књига (дело) и што се нуди као такво читаоцима и, генерално, публици” (Genette према Buljubašić 2017: 20). Било да су ти „продукти” окружили приповедни текст вољом аутора или не, да ли се са таквом одлуком уредника/издавача аутор усагласио или не – све те паратекстовне форме имају удела у рецепцији, али и „потрошњи” саме књиге. На пример, пита се Женет, да ли би се Џојсов *Улис* читао на исти начин – да којим случајем не знамо наслов романа<sup>68</sup>.

Дакле, према Женетовом одређењу, паратекст објављене верзије романа *Ога мањем злу чине*: име и презиме аутора, наслов, белешка о писцу и текст на задњој страни корице. За рецепцију романа, у овом случају, како је већ истакнуто, примарни су наслов романа и текст на полеђини. За тумачење дела у целини, међутим, важно је узети у обзир и рукописну варијанту, тачније: и поднаслов романа.

Реторика текста на полеђини књиге очигледно је таква да препоручује роман широј читалачкој публици а будући да је јасно како је настао у маркетиншке сврхе, засигурно не припада аутору романа. Такве текстове „Genette [ih] naziva komentarima (*commentary*) koji mogu biti „autorski ili, manje ili više, legitimirani od strane autora, oni konstituiraju zonu između teksta i izvan-teksta [*off-text*], zonu koja nije samo tranzicijska već i *transakcijska*” (1997: 2). Paratekst opisuje kao privilegirano mjesto pragmatike i strategije, mjesto utjecaja na publiku, i to takvoga utjecaja koji, bez obzira na to je li djelo dobro razumijevano ili uspjelo, „jest u službi bolje recepcije teksta i njegova relevantnijeg čitanja” (Genette 1997: 2). (Buljubašić 2017: 20–21)

---

<sup>68</sup> Детаљан преглед Женетовог дефинисања појма *паратекст* видети у: Ivana Buljubašić, „Pojam parateksta Gérarda Genettea u okviru savremene naratologije”, Анафора IV (2017), 1, str. 15–35. <https://hrcak.srce.hr/184805>

С тим у вези треба обратити пажњу и на још један елеменат који не припада писцу, налази се на предњој клапни, а говори о поетичком усмерењу библиотеке „Путеви”. У том је тексту, наиме, реч о улози савремене књижевности у данашњем свету:

PUTEVI su biblioteka posvećena savremenoj književnosti. U njoj ima mesta za sva dela koja ne treba prevoditi. Književnost mora da postoji uvek i uprkos svemu. Ona je potrebna sve dok postoji jezik, istorija, običaji i mentalitet, svest o sebi i drugima i dok je čovek osetljiv za ono što je umetničko u rečima. Književnost je najlepše mesto u rečima za susret sa sobom i sa drugima, sa svetom i sa vremenom.

PUTEVI znače da вреди читати književna umetnička dela, svih vrsta i svih umetničkih usmerenja, svih humanističkih nijansi. Književnost je više od svakog ideološkog opredeljenja i svake politike, ali nije izvan sveta i svog vremena. Čitati ne znači žmuriti za sve ono što je u свету, nego gledati i u nešto posebno dobro. O književnosti se суди као о уметности, а не као о средству политичког деловања. То не ослобађа одговорности ни писца, ни читаоца, ни издавача.

PUTEVI su biblioteka u kojoj se velika tradicija modernizma, kriza modernosti i postmodernizam otvaraju za novi vek koji je već odmakao od svog početka i nije doneo nikakvo dobro nigde. Od užasa i brutalnosti veka velikih svetskih ratova stiglo se u fazu podlog totalitarizma koji više liči na devetnaesti vek nego na budućnost koju smo želeli. Ima li mesta za književnost u takvom vremenu? PUTEVI su pokušaj da se kaže da uvek ima mesta za književnost.

Srpska književnost uvek je bila bolja od svega drugog što smo stvorili.

SVI PUTEVI VODE U KNJIŽEVNOST. (Aleksandar Jerkov)

Упоредивањем текста који препоручује библиотеку у оквиру које је роман објављен и текста који на задњој страни описује сам роман није тешко закључити како је реч о сасвим различитим дискурсима: у најкраћем, први би припадао озбиљном регистру, а други тривијалном. На питање о томе зашто је *Ода мањем злу* препоручивана читаоцима – љубитељима љубавних романа, који по природи ствари не могу бити и читаоци Чолановићеве прозе, а не, на пример, познаваоцима и поштоваоцима савремене српске књижевности, и њене (пост)модернистичке оријентације којима је, очигледна, библиотека „Путеви” и

намењена – као да одговара и сâм роман, прожет од почетка до краја, између осталог, и нараторовим коментарима о (не)читању и свеопштој тривијализацији савремене стварности.

Но, опет, остаје питање разлика између рукописне и објављене верзије романа. Упоређивањем рукописног и објављеног текста уочене су разлике које се могу систематизовати у три основне групе:

- 1) изостављање поједине речи, реченице или пасуса;
- 2) замењивање једне речи, реченице или пасуса другим;
- 3) уметање поједине речи, реченице или пасуса.

Интервенције начињене у првој верзији рукописа састоје се у следећем: у највећем броју случајева, аутор се определио да изостави поједине речи, реченице и пасусе – и то обично страну реч или синтагме дате у загради, и реченицу или пасус који се не односе директно на оно о чему се приповеда, већ пре припадају есејистичком дискурсу. Замењивање једне речи, реченице или пасуса другим ишло је у правцу скраћивања реченица и поједностављењу израза, на једној страни; на другој, приметно је да је неке делове текста аутор поново написао – што треба довести у везу са његовом технологијом писања (начина на који се реченице уобличавају и нижу једна за другом). Уметања или додавања речи, реченица и пасуса има веома мало и последица су, углавном, претходног изостављања неког дела текста.

Може се закључити да је аутор извесне делове текста у неку руку поједноставио, растеретио – али да није ишао ван координата своје поетике, и против језичкостилских особености сопственог прозног израза. Када је то тако, намеће се питање која од двеју верзија – у целини или у појединим елементима (деловима) – у највећем степену одражава ауторову вољу, односно показује највиши степен ауторизације. Како би ваљало поступити при приређивању новог издања? Међу највећим проблемима јављају се и питања највишег степена ауторизације, ауторове воље и „псеудовоље”, што се у текстологији објашњава на следећи начин:

Пошто је у новој књижевности текст стабилизован под ауторовом контролом, не треба га изнајзати, већ утврдити степен ауторизације и мјесто сваког извора и сваке фазе у процесу настајања његовог коначног (или сачуваног) облика. Један од циљева ових истраживања је да се приређивач определијели за онај извор који у највећем степену одражава ауторову вољу (највиши степен ауторизације). Међутим, с том вољом у новој књижевности иде и „псеудовоља”, плагијати, мистификације, адеспотни текстови, утицај спољашњих чинилаца (уредници, лектори, цензори итд.). (Иванић 2001: 24–25)

Варијанта у „новој књижевности [...] обиљежава ‘посебан вид промене унете у текст од самог аутора’” (Иванић 2001: 25), како ју је дефинисао Лихачов. Према томе, роман *Ода мањем злу* има један основни (изворни) текст и једну варијанту. Посматрајући све претходно наведене околности – закључујемо да је објављена верзија романа варијанта изворног текста, настала, у извесном смислу, „псеудовољом” аутора. Питање је како би аутор, да је био у прилици, поступио у припремању другог издања романа. Знајући да се он, по сопственом сведочењу, обично није враћао већ објављеним рукописима – претпостављамо да би евентуално у новом издању био додат само поднаслов.

Према томе, у анализи романа примарно место има његова штампана верзија, али јој из рукописне верзије ваља прикључити поднаслов *циркадијални сказ*, понајпре имајући на уму питање „последње креативне воље аутора”, о којој говоре Гурски и Лихачов:

Канонски текст неког уметничког дела ствара се на основу естетских критеријума. Принцип „последње воље аутора” игра у развоју канонског текста изузетно важну улогу управо зато што у одређеној мери може послужити као водич у потрази за естетски највише одговарајућом верзијом текста.

Са ове тачке гледишта изузетно је важна исправка, коју је унео професор К. Гурски, од „последње воље аутора” у „последњу креативну вољу аутора”. Ова исправка доноси важан обрт у раду текстолога јер захтева да се истражи стваралачка историја настанка уметничког дела и естетичка оцена сазнатих околности. Развијајући даље ову исправку професора Гурског, ја предлажем да се говори о развоју канонског текста на основу „последње замисли аутора” и да у свим спорним и нејасним случајевима одлучујући критеријум треба да буде

эстетички. Овај эстетички критеријум је такође неопходан у објављивању уметничког дела како историјски – са објављивањем историјских споменика, тако и језички – у публикацији језичких извора. (прев. аут.)<sup>69</sup>

Следствено реченом, испоставља се питање од какве би користи за друга (књижевноисторијска и књижевнотеоријска) тумачења могло бити текстолошко истраживање романа *Ода мањем злу*.

Текстологија је основа проучавања књижевности: било да је реч о књижевном делу насталом у прошлости, било да пред собом имамо дело савременог писца. Ненадокнадив је губитак који савремени књижевни текстови (као и други) трпе настајањем помоћу модерних технологија (рачунара) – зато што се у електронском облику текста губе његови „слојеви”: исправке, додаци и варијанте<sup>70</sup>. Данас се готово више уопште не могу пратити оне fine мене које један текст пролази од свог зачетка (скице, прве верзије) до завршног облика (последње верзије, штампаног издања). Тиме су онемогућени драгоцени увиди које текстолошко изучавање може пружити књижевној историји и књижевној теорији оријентисаној, или усмереној ка што обухватнијој интерпретацији књижевног дела и опису поетичких особености његовог аутора.

Утолико је више вредно откривање рукописне верзије Чолановићевог романа, што је својеврсни двоструки текстолошки „преседан”: рукописна верзија потиче од аутора који се у писању искључиво служи рачунаром, односно од аутора чија је прва верзија рукописа, по правилу, уједно и последња. Текстолошка

---

<sup>69</sup> Уп.: „Канонический текст художественного произведения вырабатывается на основании эстетических критериев. Принцип ‘последней воли автора’ играет в выработке канонического текста чрезвычайно важную роль именно потому, что принцип этот в известной мере может служить ориентиром в поисках эстетически наиболее полноценного варианта текста. С этой точки зрения представляется чрезвычайно важной уже отмеченная нами поправка, внесенная профессором К. Гурским в принцип ‘последней воли автора’ как ‘последней творческой воли автора’. Поправка эта вносит революционный переворот во всю работу текстолога, требуя от него исследования творческой истории произведения и эстетической оценки выявленных вариантов. Развивая поправку профессора Гурского, я предлагаю говорить о выработке канонического текста согласно ‘последнему художественному замыслу’ и считать, что во всех спорных и неясных случаях решающим критерием должен быть критерий эстетический. Этот эстетический критерий так же необходим при издании художественных произведений, как исторический — при издании исторических памятников и лингвистический — при издании лингвистических источников.” (Лихачев 2001: [http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/drev\\_cult/tekstologija.doc](http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/drev_cult/tekstologija.doc))

<sup>70</sup> (Као и што преписка међу ауторима губи онај значај који је некада имала – и за књижевнике и за књижевне проучаваоце.)

истраживања рукописа романа *Oga maњem zлу* и његове варијанте – објављеног романа *Oga maњem zлу* била би од посебног значаја за даља теоријска истраживања ауторове поетике, нарочито у областима лингвостилистике, стилистике текста, лексикологије, као и других сродних или, у случају интердисциплинарног приступа, несродних дисциплина (социологије књижевности, културологије и сл.).

Осим тога, постојање двеју верзија романа и њихова текстолошка анализа постављају питања у вези са „последњом вољом аутора”, односно „последњом креативном вољом аутора”, те „последњом замисли аутора” – а самим тим и са поновним приређивањем романа за штампу

Истовремено, увидом у историјат објављивања романа *Oga maњem zлу* стиче се јасна представа о социокултурним елементима стварности у којој је настајао, а који су пресудно утицали на то да он сада постоји у два верзијама.

#### 4.7.4.3. Поетички асиметричан еротски диптих

Роман *Oga maњem zлу* стоји на крају списатељског века Воје Чолановића, што је чињеница која, сама по себи, не би била од нарочитог значаја за опис и анализу поетике његовог аутора – да то дело у себи не обједињује не само магистралне линије једног самосвојног и доследног стваралачког пута него, на специфичан начин, готово све што му је, у Чолановићевој приповедној прози, до тада претходило. Оно се, с једне стране, по тој својој особини, не разликује од претходних романа, који су као своју редовну и препознатљиву црту садржавали поједине елементе ранијих прозних текстова; с друге стране, *Oga maњem zлу* се може посматрати и као ауторово *стваралачко оцрашћивање*: од приповедања, од језика, од читалаца. А будући да је Воја Чолановић од оних писаца који се могу сврстати у језичке ствараоце (у смислу изналажења нових језичких решења) и да је сва његова проза, од самих почетака, усмерена у том правцу – добро јој пристаје реченица Владимира Набокова из есеја о Гогољу: „Njegovo delo, kao sva velika književna dostignuća, fenomen je jezika a ne ideje” (Nabokov 2006: 89). Њој је умесно прикључити реченицу Станислава Винавера о језику Петра Кочића (А могла би да се односи, подједнако и на Гогоља и на Набокова, између осталих

*надарених језичких стваралаца*, како би рекао Винавер): „Шта је драже једноме књижевнику неголи његов рођени језик?” (Винавер 2012: 137)

О свом односу према језику Воја Чолановић у интервјуу вођеном поводом *Оде мањем злу* – на питање „[К]олико посвећености тражи такво писање, и да то можда и није ствар одлуке него унутрашње задатости” – измеђи осталог каже:

Не сећам се да сам икад о било чему сличном одлучивао. Све је дошло постепено и, рекло би се, унапред удешено. Попут осталог чујућег света, и сâм сам одувек био у елементу званом језик. Чијој стихији мало ко и мало шта одолева. Памтим да сам га пажљивије слушао од своје пете године, кад ме је мајка успављивала читајући наглас роман у наставцима из *Политике*. А, од пре две деценије, отприлике, кад ми је слух почео да попушта, у мојим ушним шкољкама (ваљда, због неумереног бављења тим медијем) стали су да се вербализују и најобичнији шумови.

Лексички гледано, између језика који нас говором вазда и одасвуд заплускује, и оног чији је хабитат књижевност, готово да и нема разлике. Шта бисмо без тог теста, матерњег језика, без његових (ваљда) милион речи, од којих, наводно, скоро половина отпада на туђице. Знао је добро Стеван Сремац шта се све стваралачки дало искамчити из додира, спреге и интеракције изворно српског и тих недужних сведокиња худих времена. Но прилике су се одонда драстично измениле, па и смрсиле, будући да миријаде савремених назовитуђица – не само технолошких, и не само у односу на наш језик – располажу застрашујућом снагом високог таласа.

Било како било, стоји да сам се, пишући прозу од рата наовамо, према тој лексици (мада заљубљенички, ипак) крајње стрпљиво понашао. Сваки пут сходно ономе што сам сагледавао као суштину казивања. Бирао сам и ковао речи, артикулисао и ослушкивао интонацију и преливе у приповедном гласу. *Колико* посвећености тражи такво писање, питали сте. Посвећеност, вели речник, подразумева стање онога „ко се нечему с а с в и м предаје”. Елем, ступњева ту поредбених нема. Па ни одрицања. Јер, шта је равно ономе чему сте се у потпуности предали. Но иако ме спопада копривњача већ и при помисли да је квантификација све и свја у данашњем свету, није искључено да моје несвесно, док пишем, и само без прекида пребира и рачуна (колико си већ пута рабио ту реч на истој страници; куд си запео с овом дигресијом; зар *ш*олико сугласника да

„краси” нараторову синтагму; а у претходном пасусу, и слеп види, динамике ни за лек.)

Превеликих искушења наткриљених изнад српског језика био сам и те како свестан док сам минулих година писао свој осми роман, *Ога мањем злу*. Док сам, држећи се успостављених начела, подешавао лексику ономе што сам препознавао као суштину догађања, бирао и ковао речи, артикулисао и ослушкивао интонације и преливе у приповедном гласу. А са последњом реченицом, откуцаном на лаптопу, прожело ме је осећање да је посреди не само спуштање ћепенка по окончању једне дуго писане књиге него и (опроштајни) поздрав матерњем језику, који ме је, и овако угрожен, све време благородно служио.<sup>71</sup>

Веома је важно истаћи како је – и поред посебног односа који писац има према језику пишући са свешћу да је то што управо језички уобличава његово последње дело, те се оно може читати и као *ога* (или почаст) *језику* – и само опредељење да роман буде исприповедан као *илузија сказа*, захтевало нарочити однос према језику, и сасвим специфичну његову употребу. Међутим, и с друге стране, за прозни стил В. Чолановића није никаква новина тесна спрегнутост између онога *шпи* се казује и *како* се то чини: то *како* у великој мери се односи управо на сâм језик. Из свега што је раније речено о језику његове прозе јасна је оријентација писца да језичким решењима дочарава илузију усменог говора и обраћања нараторима (читаоцима који су истовремено и „слушаоци”, присутним или не) – и то већ у првим приповеткама, и оним ратним, и оним објављеним у збирци *Оседлајти међаву*, да би се пренело и у први роман, *Друџа њоловина неба*, а наставило у другим приповеткама и романима – како би свој крешендо достигло у *Цейној коби*, а врхунац у *Оги мањем злу*.

У формално-садржинском смислу и на идејном плану *Ога мањем злу* представља својеврсну кулминацију Чолановићевог приповедног искуства и умећа: у њему је, изнад свега, дошла до изражаја склоност писца према иронији и посебној врсти интелектуалног хумора, као што се сумирају и све кључне теме и мотиви, са еманацијом језика и експеримената у језику, али и у приповедном поступку, закључно са заокруживањем доминантних црта „чолановићевских”

---

<sup>71</sup> „Никаква баналност ми није претила” (разговарала Александра Гојковић) у: Градина, бр. 50–51, 2012, стр. 20–21.



јунака. Тако се *Ода мањем злу* може посматрати и као необично поетички спретно обликован (архи)роман-слагалица – или: композиција највећим својим делом свесно заснована на понављању и варирању тематско-мотивских, али и других базичних приповедних елемената ранијих Чолановићевих прозних дела.

У првом реду, и у највећој мери, та се чињеница, у вези са свесном репетицијом и варирањима, односи на роман *Пустоловина по мери* (1969). Како ће анализа показати, последњи роман Воја Чолановића заиста представља други део „(поетички асиметричног) еротског диптиха”, како га је писац сâм у једном интервјуу одредио, подсећајући на то да први део назначеног диптиха чини роман *Пустоловина по мери*. Наиме, на питање о томе како је успео да „побегне од баналности” имајући у првом плану свог романа *Ода мањем злу* „љубавну причу”<sup>72</sup>, писац објашњава:

Не знам да ли бих неког повредио ако устврдим да ми никаква баналност није ни претила. Јер, одавно бејаш научио да (у било чијој, па и властитој „умотворини”) разликујем свагдашње, просто и отрцано од оног што то није.

Тачно је да не располажем озбиљнијим искуством у писању таквих романа. (Зар је то, напослетку, важно?) Само је *Пустоловина по мери* (1969) имала у првом плану љубавну причу, била је веома читана, и критика ју је накнадно прогласила успешним „постмодерним романом пре постмодерне” (Ј. Шоп). Као у *Оди мањем злу*, и ту се радило о једној српско–северњачкој еротској вези. Кад то кажем, разумећете и чега сам се, унеколико бар, прибојавао кад сам (2003) сео да пишем о београдском сусрету салцбуршких љубавника, молекуларних биолога Јанка Ђапе и Мине Ахо. Зазирао сам (теоретски) не од склизнућа у баналност, него од нехотичног понављања и недопустиве сличности с поменутом књижевном авантуром од пре скоро пола века.

Не, не брините, посежем сад за упозорењем себи датим у време настанка прве реченице *Оде*. Ни за живу главу не бих допустио да се тако нешто догоди. Дабоме, није на мени да доказујем како је реч о два различита стварима, о иним јунацима и сасвим другачијем приповедању. Што не значи да се, за интервала што их је делио, нисам на столици, нескрашен, ко зна колико пута

---

<sup>72</sup> У: Александра Гојковић, „Никаква баналност ми није претила” (Разговор са Војом Чолановићем), *Градина*, бр. 50–51/2012, стр. 22.

вртео. Нешто је вазда недостајало. Требало је, наравно, укопчати да *Пустоловина* цвили за каквом-таквом допуном. Биће да сам (*Огом*) и њеном зову, мање-више, удовољио. У сваком случају, та два љубавна романа, стављена један поред другог, не могу, за ме бар, да не делују као (поетички асиметричан) еротски диптих.

Изван питања о елементима фабуле па, разуме се, и о ликовима, у некој врсти упоредне анализе, у први план избијају приповедни поступци тих двају романа и, у вези с тим, јавља се питање: шта се у погледу приповедне поетике Воје Чолановића у њима исказује као константа, упркос временској дистанци од преко четири деценије између њиховог објављивања, а шта је оно по чему се толико разликују да чине „(поетички асиметричан) еротски диптих”. Но, неминовно је ипак подсетити на поетичку чињеницу Чолановићеве прозе у вези са поступком обликовања ликова: књижевни јунаци, споредни па и главни, са истим или различитим именима, могу се, на изванредан начин, посматрати у својим специфичним развојним фазама у Чолановићевом делу. Тако се, подсетимо, споредни лик старца из романа *Пустоловина по мери* може третирати и као својеврсни *књижевни притошћив* за лик Небојше Тутуша, главног јунака романа *Зебња на расклапање* (1987), а ликови јунака Југа Стајића и Осе Брок из *Пустоловине по мери*, и то у још већој мери, могли би да представљају *књижевне притошћивове* ликова Јанка Ђапе и Мине Ахо из *Оде мањем злу*. Но, то још ни издалека не исцрпљује поље преклапања тих двају романа која се уочавају у њиховој компаративној анализи.

Ради економичности, паралеле које се могу повући између конститутивних елемената *Пустоловине по мери* и *Оде мањем злу* дате су у табели.

Табела 10: Конститутивни елементи романа ППМ и ОМЗ

Елементи у роману	<i>Пустоловина по мери</i> (1969)	<i>Ода мањем злу</i> (2011)
Главни мотив	Љубавничко освајање и поновни сусрет љубавника.	Поновни сусрет љубавника.
Време радње	Савремено – одговара реалном времену настанка романа и приповеданом времену: између Самита несврстаних земаља и Кубанске кризе.	Савремено – после НАТО-бомбардовања и петооктобарских промена у Србији (поклапа се са почетком писања романа), и убиства српског премијера, светских криза и терористичких акција.
Место р.	Београд (СФРЈ) и Осло (Норвешка)	Београд (СЦГ)

Трајање р.	Неодређено дуже време.	Један дан (петнаестак сати).
Главни јунак	Југ Стајић Београђанин (херцеговачког порекла), четрдесетогодишњак, ожењен, отац двоје деце (ћерке и сина), склон ванбрачним авантурама, образован, интелектуалац (коректор у издавачкој кући <i>Луча</i> ), космополита и патриота.	Јанко Ђапа Београђанин (личког порекла), педесетједногодишњак, ожењен, отац двоје деце (ћерке и сина), склон ванбрачним авантурама, образован, интелектуалац (молекуларни биолог, универзитетски професор); често путује на светске конгресе; космополита и патриота, атеиста.
Главна јунакиња	Оса Брок Норвежанка, интелектуалка (преводиолац Андрићеве <i>Проклеће авлије</i> ); удата али и у брачној кризи, без деце; енергична, активисткиња; десетак година млађа од свог београдског љубавника.	Мина Ахо Финкиња, интелектуалка (молекуларни биолог) често путује на светске конгресе; удата али и у брачној кризи, без деце; енергична, борбена; готово двоструко млађа од свог београдског љубавника.
Сукоб	У главном јунаку: између потребе да одговори породичним обавезама и жеље за еротским авантурама; између донжуанског завођења и романтичног препуштања љубавном заносу; у односу према свету и сопственој земљи и народу, где доминацију преузима патриотско осећање. У односима између главних јунака: иако латентно исказано, као сукоб култура, и политичких схватања, са привлачећим и одбијајућим ефектом.	У главном јунаку: између потребе да одговори породичним обавезама и жеље за еротским авантурама; између донжуанског завођења и романтичног препуштања љубавном заносу; између Ероса и Танатоса: предавања еротском чину и страха од нагле смрти; у односу према свету и сопственој земљи и народу, где доминацију преузима патриотско осећање. У односима између главних јунака: иако латентно исказано, као сукоб култура, са привлачећим и одбијајућим ефектом.
Језичко-стилске одлике	Игре речи, коментари (у загради и ван ње), цитати и парафразе, неологизми, иронија и парадокс, оксиморонски спојеви, употреба алонжмана за дочаравање акустичке слике живог говора. Међујезичке релације: српски (српскохрватски) језик и страни језици.	У већој мери изражене: игре речи, коментари (у загради и ван ње), цитати и парафразе, неологизми, иронија и парадокс, оксиморонски спојеви, употреба алонжмана за дочаравање акустичке слике усменог говора. Међујезичке релације: српски језик и страни језици.
Позиција имплицитног (подразумеваног) аутора	Присутан као <i>свезнајући приповедач</i> , али у иронијском кључу: као стерновски приповедач који је самовољни демијург – слободан да „наска са читаоцем“ и да му препушта обликовање сцена изостављених у роману.	Аутор је присутан у иронијском кључу – у коментарима наратора, који се, будући наратор у <i>казу</i> , представља пре као наратор свезналица (ерудита) него као <i>свезнајући</i> ; он служи строгим поетичким захтевима аутора, са којима није увек сагласан, те повремено изневерава своју улогу.
Форма приповедања	Приповедање у првом и трећем лицу и епистоларна форма.	Приповедање у првом и трећем лицу (слободни неуправни говор, унутрашњи монолог и солилоквиј, најчешће).
Постмод. стратегије приповед.	Метафикционално <i>самообнажујуће</i> приповедање.	Метафикционално <i>самообнажујуће</i> приповедање и подривање аутентизације употребом ироније – посредством <i>каза</i> .

Према томе, као што се може утврдити упоредном анализом – романи *Пусџоловина њо мери* и *Ода мањем злу* заиста представљају (како их је одредио и сâм аутор) „(поетички асиметричан) еротски диптих”. Та асиметричност је, дакле, поетичке природе и превасходно се односи на позицију приповедача, односно на приповедни поступак – док су сви други елементи (готово математички асиметрично) комплементарни. У оба романа је „љубавна прича” постављена на позорницу савремене, политичке, историјске, социокултурне стварности домовине мушког протагонисте (Југославија/СЦГ) – и то тако што је она обасјана рефлектујућим светлом са друге платформе те позорнице, посредством протагонисткиње странкиње, која долази из Западног, „развијеног” света. Као и у *Пусџоловини њо мери*, и у *Оди мањем злу*, „дуодрама” двоје љубавника није постављена контрастно у односу на слику „опасног живљења” у упорно подељеном и завађеном свету – него је, напротив, она таквој слици саобразна. Дакле, супротно ономе како Долежел дефинише „erotски скуп” посредством тумачења Кундерине прозе са сличном тематиком („Кундерини Дон Жуани”). Осим приповедног поступка, а у вези са њим, постоји још једна разлика између тих двају романа: наиме, еротско зближавање јунака и јунакиње у првом роману изостало је, с напоменом да ће читалац бити тај који ће је уобличити „према сопственим књижевним и естетичким захтевима”; у другом роману тај (изостављени) „главни хепенинг” заузеће централно место.

Како је показано, својевремено је роман *Пусџоловина њо мери* одређиван као реалистичка проза, те се већина тумача усредсређивала на реконструисање фабуле, и то са акцентом на љубавној причи – али је изазвао и многе недоумице, односно несналажење критичара у њиховим настојањима да сагледају битне структуралне захвате, функцију радикалних заокрета у приповедном поступку и, посебно, целовитост идејно-семантичког слоја романа. Како смо претходно утврдили, В. Чолановић у том роману примењује наративни поступак и језичко-стилске елементе нетипичне за српску (југословенску) прозу 60-их и 70-их година 20. века, али и и те како својствене сопственој приповедачкој поетици: метафикционалност, преклапање Ег-forme и Ich-forme, измене фокализатора (тачака гледишта), присуство коментара (датих у загради и ван ње), инсистирање

на иронији и хумору (постигнутим, најчешће, употребом поређења, оксиморона и парадокса), као и на лудичком потенцијалу језика, односно коришћењу игре речи, неологизама и, посебно, алонжмана, чиме се дочарава звук и интонација усменог говора – што ће постати још изразитије у каснијим Чолановићевим делима, а нарочито у, поетички најсроднијем, роману *Ода мањем злу*. Осим тога, у оба романа се на посебан начин тематизује однос према матерњем језику (српскохрватском/српском језику): у *Пусћоловини по мери* то је остварено посредством нарочитог грађења љубавне везе између странкиње (књижевног преводиоца) и Југословена (коректора), а онда и кроз знаковито нарастање његове чежње за матерњим језиком у време боравка у иностранству. У *Оди мањем злу* језик је повлашћена тема наратора ерудите и експликација његовог филолошког знања. У оба романа, с обзиром на то да су протагонисткиње странкиње, српски (српскохрватски језик) поставља се наспрам страних језика из перспективе јунака/наратора, из које се он сагледава у својој свеукупности. Нарочито се, притом, испитују његови фонетски (фонолошки), лексички и фразеолошки потенцијали, и то неретко у знаку специфичног (емоционалног) односа јунака/наратора према матерњем језику.

Базична књижевнотеоријска перспектива потребна за тумачење Чолановићевих стратегија приповедања заступљених у тим романима јесте *функција ауџентизације* тј. „трансформације могућег ентитета у фикционални ентитет, остварене перформативном снагом фикционалног текста” (Doležel 2008: 285), и нарушавање, подривање ауџентизације или њено *оџавање*, па чак и *самоџоншијавање* помоћу ироније, односно, у случају *самоџнажујуће* приповедања, посредством метафикције. Будући да смо већ показали како се у *Пусћоловини по мери* одвија подривање ауџентизације, и то метафикцијом (као у парадигматичном случају метафикције, у ком *џекџи у иџи мах конџируџије и фикционални свеџи и џричу о њеџовој конџируџији*), преостао је одговор на питање како се подривање ауџентизације одвија и иронијом, у сказу, заступљеном у роману *Ода мањем злу*).

Реалистичке конвенције у последњем роману Воје Чолановића испостављају се као платформа за издизање експерименталне стратегије у први план: приказана „објективна стварност и реалистичност ликова и догађаја” (речју

– *ауџентификација*) посредована је улогом приповедача-коментатора који, свеприсутан, о „стварности” извештава аудио и видео-техником (попут савремених медија), снабдевен „свезнањем” и самосвешћу кадром да иронизује све, па и своју присутност и улогу у роману. „Ово *није* ријалити шоу!”, изричит је став наратора ком је „поверено” да *о гоџађајима извештава с лица месџа*. И тиме, између осталог, готово да илуструје Долежелову дефиницију сказа, у коме се *снаја ауџентификације подрива иронијом*, јер је *сказ лудички приповедни чин, слободна и необавезујућа игра конструкције свџа* (Doležel: 2008: 169).

Сказ је, као што је познато, од времена руских формалиста, (углавном) растумачена појава, почев од радова Ејхенбаума<sup>73</sup>, Виноградова<sup>74</sup>, Бахтина<sup>75</sup> и других теоретичара. Та врста приповедања се у наратологији одређује на следећи начин: „Приповедање које се у стилском смислу користи специфичним поступком усменог приповедања; приповедање које је обликовано тако да да илузију спонтаног говора. Сказ (од руског глагола *сказати*/*сказивати* који значи „говорити”, „казивати”) језички је обликован као приповедање типично за фикционалног **приповедача** (насупротив **аутору**) и чврсто укоренењено у оквир комуникације. Начин казивања (дистинктивна обележја и посебности приповедачевог говора) подједнако је важан за дејство приповести као и

---

<sup>73</sup> Тања Поповић, поводом новог превода Ејхенбаумове студије о сказу у Гогољевом *Шињелу*, пише: „Сказ је кованица Бориса Ејхенбаума. Његова етимологија може се тумачити бар на два начина; појам је настао или скраћивањем глагола *сказати*, што значи *причасти*, или као изведеница именице *сказка*, којом се одређује фолклорна прича, а најчешће *бајка*. Међутим, у првим анализама овог наративног поступка о сказу се говори искључиво као о одлици уметничке прозе. Сказ у најширем смислу представља уметничку имитацију или стилизацију усменог казивања” (Поповић 2012: 112).

<sup>74</sup> Виноградов објашњава сказ у вези са функцијом приповедача: „Питање skaza је poučna ilustracija. Ono se obavilo oko problema o funkciji pripovedača u kompoziciji novele ili romana. Ti žanrovi nisu uvek zasebna forma umetničko-pisanog autorovog izveštaja o svetu pojava, koji se stvara pomoću njegove intelektualne intuicije, kojom je predmet estetičkog promatranja objektivizovan izvan, kao nezavisan od ličnog odnosa pripovedača. Naprotiv, često se ispostavlja da je sižejna dinamika novele u celini prelomljena, ili je svojim posebnim delovima prelomljena kroz prizmu svesti i stilskog uobličavanja posrednika-pripovedača (Medium). Tada se umetnički svet autora predstavlja ne kao objektivno ponovo proizveden u reči, već kao svojevrsno reflektovan u banalnosti subjektivne percepcije pripovedača ili čak kao preobraženi u nizu neobičnih odraza u ogledalu. I upravo to pitanje uloge pripovedača u tehnici umetničko-književnog stvaralaštva bilo je objekt specijalnog proučavanja O. Walzela, Kate Fridemann, Brachera, M. Goldsteina, Fr. Leiba, Forstreutera i drugih zapadnih istraživača; i kod nas – B. M. Ejhenbauma, I. A. Gruzdeva, A. Veksler, M. A. Ribnikove, M. A. Petrovskog i tako dalje” (Vinogradov 2009: 75–85).

<sup>75</sup> За разлику од Ејхенбаума, који је сказ везивао искључиво за усмени народни говор, Бахтин је сматрао да је сказ, пре свега, оријентација на туђи говор. (Вулетић 1996 : 47)

приповедане ситуације и догађаји” (Prins 2011: 182). Ејхенбаум разликује две врсте сказа: *интерпретативни* (који се дели на технике засноване на звучној семантици, језичкој имитацији, стилизацији и илузији) и *наративни* (поступак који детерминише композицију дела уз помоћ промене тона и мешавине семантички удаљених мањих облика – од анегдоте до сентименталне приче) (Поповић 2011: 89). Битан елеменат сказа је и специфична интонација приповедања „која каткад подсећа на декламацију, а каткад може постати и нека врста фамилијарног брбљања. На тај начин, говорна импровизација ствара илузију сказа која је допуњена, на први поглед, непотребним детаљима – слободним дигресијама, уметнутим причама или самосталним речима и узвицима, небитним или необичним предметима, чије су размере фантастично мале или неочекивано велике. [...] Таква структура уобличава аутономни свет уметности у којем као да се развија једна посебна ‘игра с реалношћу’. Та игра остварена је управо захваљујући употреби сказа, па се с тога о њему може говорити као о нарочитом поступку у којем се преплићу различите способности приповедног израза: звучне, композиционе и семантичке” (Поповић 2011: 89–90).

Приповедни поступак у Чолановићевом роману утемељен је, дакле, на могућностима које сказ, као *уметнички лудистички чин*, омогућује: посебно, илузију усмености, као похвалу говору и језику у разноликим његовим варијететима, а онда и *слободну и необавезујућу игру конструкције света*; притом, и са иронијски постављеном свешћу о тој конструкцији. У *Оде мањем злу* позиција наратора осмишљена је тако да се из ње сагледавају и догађаји који припадају фабули, али и само приповедање, које приповедач коментарише „спорећи се” са поетичким захтевима фиктивног аутора,<sup>76</sup> одсутног из приповедног света.

У језичкостилске карактеристике „усменог” дела „говора” романа сврстава се и функционална употреба фразеологизама, варваризама, неологизама из живог извора језичког стандарда, али и супстандарда (социолекти – жаргони, на пример); пре свега, језик *Оде мањем злу* проистиче из поетског надахнућа, а

---

<sup>76</sup> „Према Бахтину и његовим следбеницима, сказ представља својеврсну двогласну нарацију стилизовану под утицајем усменог изговора, која сукобљава аутора и приповедача” (Поповић: 2011: 86).

свеукупност моћи језичког израза манифестује се како на фоностилемском, морфостилемском, семантостилемском, синтаксостилемском, текстостилемском тако и на графостилемском плану.

Природа и састав лексике романа *Ода мањем злу* одређени су, и омеђени, готово у потпуности, природом и карактером главног јунака – Јанка Ђапе, педесетједногодишњег Београђанина личног порекла; молекуларног биолога који је као гимназијалац био „опијен математиком”, „човека кабинета и лабораторије”, „радохоличара и безнадежног зависника од диринцења у струци”, коме „нема премца где се траже прецизност, логика и анализа”, угледног научног радника који учествује на светским конгресима; балканског *донжуана*; супружника и оца двоје деце, близанаца у пубертету (Софије и Софокла); „обожаваоца рок групе *Placebo*”, љубитеља класичне музике (специјално при љубавничким сусретима), али не и књижевности (у парафрази: кад је у питању белетристика – трудио се да буде у току између магистратуре и доктората и одустајао, решавао да чита само недовршена дела „књижевних корифеја”, па опет одустао сусревши се са обимом Андрићевог романа *Омерџаша Лаџас* и Флоберовог *Бувар и Пекише...*); „вајкадашњег уживаоца гласа аполитичне особе (тачније, човека непријатељски расположеног према сваком облику удруживања)”, атеисте, смушеног савременика бурних и опасних, крајње узнемирујућих догађаја на политичкој сцени света и сопствене земље (ма како се звала та „*ајроксимативна* држава”), непоколебаног родољуба унезвереног „животом на божју вересију”... Отуда, с обзиром на то да је исприповедан из перспективе на нарочити начин позиционираног наратора (његове специфичне компетенције да понире у *свесно* и *несвесно* главног јунака, али не и јунакиње) и његовим „вокабуларом” – роман *Ода мањем злу*, на плану лексике, представља изванредни пример евокације (Ћогас 1974: 29) – стилистичке категорије која се у књижевном делу огледа у употреби језичких елемената својствених појави раслојавања (варирања) књижевног језика – територијалног, социјалног, функционалног, индивидуалног. Сходно томе, висок ниво стилогености поседује и природа и разноврсност лексике у роману *Ода мањем злу* – тј. лексички делови језика: фразеологизми, жаргонизми, варваризми и, посебно, неологизми.



И поред специфичне позиције наратора у роману *Oga maњem zлу*, и технике приповедања у трећем лицу, увођењем тзв. слободног неуправног говора у дискурс (квази)свезнајућег приповедача – претежни део лексике, односно свих језичких јединица, служи индивидуализацији (карактеризацији) лика – на првом месту, главног јунака романа, а онда и свих осталих ликова, укључујући и наратора; тако се, уз обиље научне фразеологије и присуства многих термина [Stao је, naime, da јој veoma lagano, milimetar po milimetar, zariva zube u isti mišić (*musculus sternocleidomastoideus*),136; Prihvatanju *holizma i idiomorfizma, integracije i slučaja, celovitosti i slobode. Pa, valjda su i za nas, biologe, takvi pojmovi spojivi!?*,138)], напоредо јављају стилски и функционално ефектни примери књижевне, професионалне, међустилске и разговорне фразеологије. Употребом сасвим одређених жаргонизама такође се остварује изразита експресивност, али се истовремено, осмишљеном интервенцијом аутора спаја и приближава (у истој временској и просторној равни, београдски жаргон на почетку трећег миленијума) знатан временски распон који повезује две младости, два ђачка доба – главног јунака и његовог сина, којима треба додати и треће, оно које припада наратору.

Указивање на „усменост” сказа, као и на илузију да се *приповедачака фабула ствара у току њеној непосредној приповедања* (В. Виноградова)<sup>77</sup>, као да најпрецизније описује монолошки говор наратора у Чолановићевом роману. Казивање наратора који „извештава с лица места”, успут „ћаскајући са читаоцем”, обилује „резовима” (мало-мало па у тексту наилазимо на реч „цингл”, термин којим се у савременим медијима, на радију и телевизији, означава рекламна објава), као и изабраним узвицима и речцама (уз дигресије, коментаре и цитате), којима се ствара илузија усменог обраћања читаоцу. Пошто се исти узвици и речце јављају на више места у роману, овде ћемо навести само неколико примера, без бележења броја стране: а-ха, he-he, А-ја!, Ај-ај-ај, Škljoc, škljoc., Hm., Тја., Ма дај!, Ts! (узвици); Eno ga, dakle, elem, doduše, Da, da., razume se, naаагаавно!, naime, pa, eto, dabome, А evo како., dakako (речце). Илузију усменог говора Чолановић постиже и употребом алонжмана: brrrr; ssssasvim; Аааа, тоооо;

<sup>77</sup> „Skaz je svojevrsna književnoumetnička orijentacija na usmeni monolog pripovedačkog tipa; on je umetnička imitacija monološkog govora, koji, utelovljavajući u sebi pripovedačku fabulu, kao da se stvara u toku njenog neposrednog govorenja” (Vinogradov 2009: 75–85).

ДААААА; кооопашно; Ра-мет-пооо!<sup>78</sup> и сл. Осим тога, „аудитивне слике добијене алонжманима дају контексту специфичну вриједност сликовитости” (Ћогас 1974: 28). Алонжман се у роману *Ода мањем злу* употребљава са намером да се дочара акустичка слика говора ликова (најчешће главног јунака) и, сходно томе, како би се приказала и читаоцу, звучно и интонацијски „приближила” његова расположења, стања, осећања, односно његове вербалне реакције (веселости, усхићености, изненађености, запањености, задовољства, пријатности, збуњености, несигурности, уплашености, панике...) – било да су оне део гласног говора или говора у себи (монолога, солилоквија). Посебну стилогену и семантичку вредност имају алонжмани који припадају приповедачевом гласу у роману (његовој тачки гледишта). Алонжман „бррррр” (који је уједно и најучесталији), на пример, представља звучну слику онога што та екскламативна реч значи: људску спонтану говорну реакцију на физичку хладноћу, а у роману се (издвојено или у контексту реченице) јавља и као (у највећој мери функционалан) коментар на осећање егзистенцијалне језе, зебње и страха или, уопште, осећања несигурности.

Према свему наведеном, техника сказа изабрана је сасвим сврсисходно, јер је помоћу ње постало природно и само по себи разумљиво да приповедач, поред осталог, у загради (као коментар) каже *Iz mojih usta dosad niste čuli praktično ništa na osnovu čega biste [...], или Niti ćete do poslednje stranice Ode manjem zlu na takvu nezaobilaznost naići. Za šta sam kriv koliko i reka kojoj bi stavili u teret što, dubeći korito, ne šljivi crtu povučenu uz lenjir.* „Кошуљица” сказа, дакле, омогућила је у највећој мери функционалног приповедача, који, у опозиционој или позиционој улози према (такође фикционализованом) аутору коментарише основну причу која му је дата да је, пратећи главног јунака, исприча (у првом и у трећем лицу) – умећући у њу, осим писаних, и готово све усмене (говорне) наративне моделе, од кратких фолклорних форми (изрека, пословица, заклетви), преко вицева и анегдота до „извештаја” налик оним које пружају радио и ТВ спикери и коментатори.

---

<sup>78</sup> Да подсетимо, у најкраћем, алонжман се исказује као продужавање гласова у току њиховог изговора. „Алонжмани у ријечима и реченицама књижевног дела представљају имитацију продужавања вокала и консонаната у говорном језику. То су експресивна изражајна средства која омогућавају да се визуелним путем ствара аудитивна слика психолошког стања личности или слика збивања“ (Ћогас 1974: 27).

Техника сказа обично се везује за приповетку, али не и за роман. Осим тога, како утврђује Л. Долежел:

Pod uticajem Eichenbaumovog klasičnog eseja ([1918] 1963), *skaz* se obično vrlo usko određuje, kao usmeni pripovedni način koji poseduje potencijalnog adresata: „Pričalac ili kazivač ispreda priču upućenu mogućem sabesedniku koji može, ali ne mora da mu odgovori” (Banfield 1982, 172). Prema takvoj koncepciji, *skaz* se jednostavno određuje kao *Ich*-forma usmene književnosti. Međutim, u rukama originalnih književnika *skaz* postaje znatno kompleksnija i teorijski podsticajnija struktura (Doležel 2008: 217).

И управо у смислу у ком Долежел (слично Бахтину раније) дефинише сказ као *знајно комплекснију и теоријски подстицајну структуру* – треба посматрати и *Ода мањем злу*. Представљен као „измишљотина” аутора (52), а исприповедан посредством наратора-коментатора, „извештача са лица места” – роман је вишеструко премрежен коментарима. Тачније, могло би се рећи да коментар<sup>79</sup> чини саставни део наратије у роману, која се тиме јасно разликује од наратије схваћене у ужем и традиционалном смислу, и несумњиво је да чини његов знатнији део. Роман на тај начин оправдава атрибут *уметничког сказа*, који је, будући остварен као *текст наратора*, „мотивисан ликом наратора чија тачка гледишта потпуно одређује приповедање” (Поповић 2011: 86).

С тим у тези је и један од кључних елемената због ког Воја Чолановић своја два романа карактерише као „(поетички асиметрични) еротски диптих”, јер у првом роману изостаје, док му се у другом, као „централном месту” посвећује знатна пажња. Наиме, централно место, на плану радње, у роману *Ода мањем злу* заузима љубавни сусрет главног јунака и јунакиње у стану јунаковог рођака. Њихово вођење љубави наратор коментарише као у каквом телевизијском преносу, те је коментар дат експлицитно. Међутим, имплицитно, коментар је испољен у начину на који је, контрастно, љубавни сусрет постављен у односу на љубавну сцену коју је јунак претходно видео у филму.

---

<sup>79</sup> Више о односу коментара и приповедања видети у: [ИВАНИЋ (ур.) 2000].

Дакле, најпре је описано како главни јунак посматра љубавну сцену у филму. У том опису треба обратити пажњу на измену фокуса – најпре је фокализатор приповедач, а онда главни јунак:

Požnju mu je zadržalo pet-šest filmskih kadrova u kojima je jedan mlađi muškarac, penjući se uz drvene basamake stepenišnog enterijera, sustigao s leđa ženu svog životnog doba, nakon čega su njih dvoje stali da se nezasito ljube, što nisu prestali da čine ni kad su, zagrljeni, pali na stepenicama jedno preko drugog, i, lišeni živaca, počeli da se uzajamno razodevaju ... na jedva koji metar od vrata stana u kojem je, valjda, ta scena, inače, trebalo da se odigra. (18)

Коментар главног јунака садржан је у синтагми *лишени живаца*, која (у функцији актуелног квалификатива, тзв. привременог атрибута) узрочно објашњава поступке филмских јунака, а затим и у употреби прилога *jedva (jedva koji metar od vrata stana)* и модалне речце *ваљда*, што одражава субјективни став фокализатора према фокализованом – страсној љубавној сцени – чиме исту сцену, дату из рационалистичке и објективистичке перспективе, обесмишљава. Осим што доприноси карактеризацији јунака, на апострофираном месту коментар има и несумњиви хуморни ефекат. Поље истог коментара проширује се касније у роману, у тренутку када се главни јунак нађе у ситуације попут оне на филму:

U hladni haustor kuće s gostoljubivim potkrovljem ušli su svako za sebe. Kao dva Pesoina junaka. Pa, i unutar kapije (gde je Janko iz Mininih ruku preoteo sav njen prtljag – mali cigličasti ranac), i *tu* su izostali znaci nežnosti koju bi svako upućen očekivao.

Sa stanovišta očuvanja stepenišnog ugođaja „takvim kakav je”, njihova uzdržanost u hangarolikom hodniku bila je sasvim o-kej. Štaviše, ne bi se srušio svet ni da su salcburški ljubavnici rešili da na isti, dosadašnji način, ne dodirujući se, savladaju tih šezdesetak (ili već koliko ih je) stepenica do Milutinovog stana. (90)

Bilo kako bilo, junak *Ode manjem zlu* nije mogao da se (in loco) ne seti prizora koji je, za sinoćnjeg industrijskog obeda, sa predvidalačkim čuđenjem ugledao na te-ve ekranu; i da ga ne uporedi s ovim sada. Drveni basamac – i tamo i ovde. Pritom, u dlaku ista situacija: ono dvoje u filmu se, naime, penjalo, baš kao Mina i ja *ovog časa*. [...]

Hm. Sad bi se, valjda, očekivalo da, oponašajući onog noktogriza s ekrana, oborim ženu svojih snova na basamake, i da je još *tu* počnem da razodevam, pa i obljubljujem, nije mogao da sebe, koliko smušenog toliko i smešnog, ne prepozna u isfantaziranom snošaju na skalinama (tom već, valjda, opštem mestu belosvetskih filmskih ljubica). Čime bih, bajagi, ispovertio dokaz da je moja žudnja i jača i užurbanija od svega istorodnog na planeti. Ali, *taj* argument u ovom trenutku hramlje. (93)

Све што се после уласка двоје љубавника у стан догађа креће се у два правца: приказивање љубавног сусрета и еротске жудње на делу и, истовремено, контрастно сучељавање љубавног усхићења, сексуалне привлачности, еротског набоја и – страха од смрти, односно смртне претње и рационалног, са дистанце, коментарисања. Преплитање и сучељавање Ероса и Танатоса, узвишености и баналности сусрета, наоко подсећа на драматургију својствену филмовима Вудија Алена: када се, коначно, двоје љубавника нађу у *īрлишииџу* (послужимо се ауторовом кованицом), сви рационални и ирационални узроци подривања потенцијалне идиле ступају на снагу – педесетједногодишњи љубавник, *медведасџи*, са *сарџировским* борама на челу, узлупаног срца, са тиком на оку и зујањем у ушима, у грчевитом настојању да достојно испуни програм јунакињиног кратког боравка, стрепи од љубавничког промашаја и срчаног удара, а готово двоструко млађа јунакиња, која му се указује као *анђеоски ѓривиђај*, запада у кому, попут Поове јунакиње. Но, ни речи о „мртвој драгој”. Поезија и метафизика распршују се у прози атмосфере страха од могућих последица лошег исхода: љубавничина смрт водила би ка обелодањењу ванбрачне везе, што би се даље негативно одразило на јунакову породицу, брак и академску каријеру. Притом, уз несносне звуке и дрмусање рођаковог *изанђалої* фрижидера, на којем, у вази, једна за другом, опадају латице руже коју је јунак наменио свечаности жељноочекиваног сусрета са јунакињом – на *циркадијалном* ћебету (*вуковарске ѓроизводње из ѓроїрама с краја осамдесетџих*), двострано осликаном, као у негативу, дневним и ноћним пејзажом, са белом луном и *црним сунцем*. Улога и поступак приповедача-коментатора на том месту достижу климакс: експлицитно, коментар се састоји од смењивања исказа који јунакињу до најситнијих појединости контрастно пореде са актovima са врхунских остварења ликовне уметности (Ботичелијеве Венере, центра композиције *Рађање ѓролећа* и других

чувених женских актова: Реноарових и Мурових), иронијско интонираних (ауто)поетичких исказа, многих цитата и парафраза, научних података и упоређивања са животињским светом, са подастирањем знања из анатомије и сексуалних приручника у којима су до детаља разрађене позе у сексуалном чину:

Hoću da kažem da Mina (valjda, iz obzira prema poetički nametnutom uzoru) beše skoro svu težinu tela prenela na jednu, levu nogu, a istodobno nakrivila glavu (ništa manje koketno od dotične boginje, i, baš kao i ona:) na drugu, desnu stranu – u odnosu na Janka, iz profila. Elem, obrisima nogu, trupa i glave zavodljivo je opetovala siluetu italske Afrodite, a ono malo što, u tom pogledu, beše ostalo da ih razlikuje, moglo se uočiti upoređivanjem položajâ gornjih udova dveju lepotica.

Da krenemo od Venere. (99)

Divio se J. Đ. u isti mah i svemu što je (smemo li reći, a da ne narušimo liričnost trenutka: *švenkujući*) gledao, pa i razgledao na tom živom ležećem aktu.

Možda ga je još ponajvećma ushićavalo Minino lice, iz profila slično onome u jedne od Renoarovih mladih žena na kupanju: njene (ljubičaste, inteligentno razmaknute) oči, kadre da, govoreći rečitije od (čulno naboranih) usana, preprave i sâm događaj; (105)

Dotični, slavom ovenčani mag sitnog i nevidljivog (što je još davno pre Stokholma pokušavao da zamisli „šta je to što bih radio da sam *ja* jedan od hemijskih delova bakterijskog hromozoma”), taj tihi kolos, vidite, nije prezao od gromkih tvrdnji da je naučniku potrebno manje-više isto umeće kao i prvoklasnom dramskom piscu ili romansijeru. Pa, bogme, i glumcu. Zar da samo *s k i c i r a m o* zaplete koje stvara priroda, pobunio se rečeni nobelovac. Da ih skiciramo, i da oblačimo junake kojima smo napisali tekst? Premalo, gospodo! Oni moraju da *ožive*. A jedino je čulna uobrazilja u stanju da vaskrsne sterilne, nepokretne simbole i reči kroz koje smo mi, naučnici, prisiljeni da prenosimo senke svojih znanja.

Neko će se, dakako, namrštititi zbog ovog umetka, računajući da je, u međuvremenu, propustio ne znam šta od događanja na ćebetu sa noćnim pejzažem.

Ali, takve odmah da umirim: izgubili niste ništa. Erotički položaj (broj 2 sa klasičnog spiska bogvaspita koliko odrednica) i dalje je nepromenjen, kretnje su jednolične kao i u početku, a, tu-i-tamo-gornjim-delom-izdignuti junak *Ode manjem zlu* još uvek se zàglēdā u Finkinju na isti poseban način. Kao u iluziju.

Džingl.

Od dva tona nejednake visine.

Тако се, истовремено, на естетичком и поетичком плану, сасвим посебним приповедачким поступком, деконструишу *ошћића месѿа белосвѿских филмских љубића*, односно постиже висок степен уметничког обликовања тог мотива и поменуте странице чини, без сумње, антологијским.

Са дубљим, пренесеним значењем, уведен је мотив „црног сунца” – као симбол, на другој страни простирке за вођење љубави, зарад ноћне атмосфере, а са конотацијом апокалиптичне визије:

Što se Finkinje tiče, mogao bih, dakle, samo nagađati, ali za junaka *Ode manjem zlu* pozitivno znam da do danas nije imao u rukama *Odu* baroknog pesnika Teofila de Vijoa (onu tvorevinu od 20 stihova što grozomornim predskazanjima – pored ostalog, uzvodno tekućim potokom, ledom koji bukti, stenom što krvari, i pocrnelim suncem – čitaocu oduzima dah, obznanjujući dolazak jednog vremena u kome, sve sličnije ovome danas, nemogućno postaje mogućno, pa čak i obično ... po boktepita kakvu cenu). Što znači da mu je neočekivani susret s predstavom naše „zvezde u koroti” bio uistinu prvina. A usled čega su, u poređenju s *njenim* dejstvom na nj, zloglasne crne rupe izgubile priliku da se pohvale snagom većom od one u mačjeg kašlja. (122)

Као једно од мноштва дела која јунак, за разлику од наратора, није прочитао (или дочитао), или су ван његовог сазнања, са посебном интенционалном сврхом, наводи се *Oga* барокног песника Теофила де Вијоа, чувеног и по еротским стиховима. По асоцијативном принципу, наратор у коментару наново контрастно повезује живот (љубав, сексуално спајање, дан) и смрт (црно сунце, „космичко изопачење”, апокалиптична визија), обзнањујући *dolazak jednog vremena u kom, sve sličnije ovome danas, nemogućno postaje mogućno, pa čak i obično... po boktepita kakvu cenu*. Разуме се, познаваоци Чолановићеве прозе присетиће се и тога какву функцију има Де Вијоова *Oga* у роману *Цејна коб*, а какву у приповеци „Non testatum”.

Поетичка асиметричност назначеног „еротског диптиха” коју Воја Чолановић помиње у интервјуу огледа се, дакле, и на плану радње (обликовањем

„главног хепенинга”), али – што је још важније, јер из тога сви елементи у роману проистичу – и у специфичној позицији приповедача.

#### 4.7.4.4. Природа и функција коментара

Ovde bi, čini se, dobro pristajao aforizam najdražih srpskih saveznika iz Prvog svetskog rata *Le secret d'être ennuyeux – c'est de tout dire*. Tajna da se bude dosadan sastoji se u tome da se sve rekne. Budimo, dakle, dosadni. (6)

Moraо је да ми се desi. Gaf. Jer, dok sam pretakao junakovu primisao u reči, *zanavek* nam je promakao trenutak u kojem su se Beogradanin i Lahtijka dupke sljubili (bez poljubaca, doduše) u skulpturoliko dvojstvo od krvi i mesa; i u kojem, zbog razlike u visini, nisu mogli jedno drugom spustiti glavu na rame (a, ušeptljan, zamalo da to nije učinio ni sâm Janko). (97)

Први наведени цитат<sup>80</sup>, наизглед у директној колизији са оним наредним, указује, својом алузивношћу на бар две конкретне ствари: прва би се односила на приповедни ток романа, за који би, зарад *хоризонџа очекивања* (и поштовања читаоачеве интелигенције), било упутније одлагање неких информација и објашњења у вези са главним јунаком и позицијом коју заузима (и буквално: лежи непомично, са транзистором на челу), како би се одржала тензија код читаоца, кога треба непрекидно мотивисати и заводити (као у причи о Шехерезади, и у оном смислу који налазимо код Барта), јер се иначе изазива досада; друга се везује за „свесну одлуку” *da se sve rekne*, да се буде, дакле, досадан. Тиме се, већ на почетку, најављује природа реторике која ће бити употребљена у роману и наговештава функција наратора: будући свеприсутан – он ће све рећи и све објаснити читаоцу. Од њега, сходно томе, у даљем току романа, полазе и све форме казивања (у првом и у трећем лицу), којима он посредује, управља или их „само преноси”: приповедање и описивање, дијалог, монолог (гласни и

---

<sup>80</sup> Који, заправо, упућује на Малармеа и његово схватање „економисања” речима, односно језиком поезије.



унутрашњи), доживљени говор (слободни неуправни говор), солилоквиј, па и својеврсни ток свести. На посебан начин то потврђује дефиницију да је „сказ *шексти нарашора*, а не текст књижевних јунака”<sup>81</sup>. А дигресије, објашњења, односно коментари нарочито: они, опет, откривају, наоко свезнајућег и поузданог приповедача – што додатно доприноси ефекту заводљивости и занимљивости приповедања<sup>82</sup>. Разуме се, у крајњем исходу, испоставиће се као дијаметрално супротни најављеном ефекту досаде: коментар, по себи, у роману *Ога мањем злу* представља својеврсни извор *задовољства у шекстиу*, а његова природа разнолика и вишеслојна, полифункционална како на плану приказивања (мимезе), тако и на плану казивања (дијегезе).

У *Реторици прозе* Вејн Бут, као што је познато, истиче „да се писац не може определити да избегне реторику: он само може изабрати коју ће врсту реторике употребити” (But 1976: 166). Доказујући небитност одређења да је нека прича испричана у првом или трећем лицу уколико се та дистинкција не доведе у везу са тим како су конкретне одлике приповедача повезане са „специфичним ефектима” (нпр. интимним), Бут први у теорију прозе уводи термин „подразумевани писац” (пишчево „друго ја”, имплицитни аутор): „Чак и роман у коме приповедач није драматизован ствара имплицитну слику писца који било као редитељ, луткар или равнодушни бог што немо сече нокте стоји иза сцене. Овај подразумевани писац увек се разликује од ‘стварног човека’ – каквим год га сматрали – који, стварајући своје дело, ствара једну надмоћнију верзију самог себе, једно ‘друго ја’” (But 1976: 169).

Писац је тај који, дакле, према Бутовом одређењу (и по природи ствари), одабира грађу, као и начин њеног транспоновања у своје дело, те се, међу собом, приповедачи који „себи дозвољавају и да казују и да приказују” веома разликују „у зависности од количине и врсте коментара који се допушта поврх непосредног

---

<sup>81</sup> „У савременим руским наратолошким студијама сказ се дефинише као *шексти нарашора*, а не текст књижевних јунака. Такво одређење добрим делом из сказа искључује све семантичко-стилске појаве везане за текст који изговарају ликови.” Види: Тања Поповић, „Сказ: Гогољ и српски приповедачи”, стр. 86, у: *Страшеије приповедања*, Службени гласник, Београд, 2011.

<sup>82</sup> Управо онако како је то објаснио Франц Штанцл у *Типичним формама романа*, говорећи о дигресијама аукторијалног приповедача: „Још више од улоге којом се задева аукторијални приповедач говоре нам његово уплитање, његове упадице и коментари збивања о којима он приповеда. У овим уплитањима оцртава се, наиме, духовна физиономија аукторијалног приповедача – његова интересовања, познавање света, став према социјалним, политичким и моралним питањима, његова предубеђења спрам одређених личности или појава” (Штанцл 1987: 35–36).

препричавања догађаја у сцени и сажетом прегледу” (But 1976: 174). Када је о самим коментарима реч, Бут их такође разврстава према томе да ли су само украсни, или служе некој реторичкој сврси али нису део драмске структуре – или служе некој реторичкој сврси и јесу интегрални сачиниоци драмске структуре, и у вези с тим као пример наводи Стернов роман *Тристрам Шенди*. У сваком случају, из тога проиходи, коментар и представља пишчев глас у роману – његову имплицитну или експлицитну „објаву”. Међутим, у другом случају, директне објаве у делу, реч је о непосредном коментарисању са функцијом усмеравање читаоачеве пажње на то да овај има посла искључиво са фикцијом – да је то што чита „само прича”. А сâм поступак приповедања тиме би представљао својеврсни коментар.

Према томе, тада можемо говорити о метанаративној природи коментара и функцији коју он има у својеврсној ауторовој аутоинтерпретацији, односно његовој (ауто)поетици.

Питање *Ко приповеда роман* веома је важно при одређивању природе коментара (као специфичне тематско-структурне јединице приповедне структуре) и разјашњењу његове функције у оквиру књижевног дела. Питање коментара као метанаративне и метафикционалне појаве, тако, јесте и питање тачке гледишта/позиције приповедача/фокализатора.

Утицај на читаоца (*који није увек ѿо̄а свесѿан*) спада у још једну реторичку функцију: приповедач, као преносилац приче и њен коментатор, има улогу да – посредством разноликих интервенција – подстиче и води очекивања читаоца и усмерава његово интересовање.<sup>83</sup>

Погледајмо како В. Чолановић и такву функцију приповедача релативизује и иронизује. Пошто је, у роману, већ остварен „присан контакт” између приповедача и читаоца (где се читалац, између осталог, позива да пронађе одговарајућу реч, или да заокружи одређену тврдњу или да исправи приповедача,

---

<sup>83</sup> „Читалац је, дакле, у много већој мери изложен аукторијалним сугестијама него што је тога по правилу свестан. Када се приповедач поверљиво обрати ‘уваженом’ или ‘пажљивом’ читаоцу, рецимо питајући се како је најбоље представити овај или онај догађај, или размишљајући о неком проблему који га лично заокупља сасвим независно од приче, то се добрим делом догађа с намером да се између читаоца и приповедача успостави присан контакт, што је, са своје стране, претпоставка да се читалац препусти приповедачевом невидљивом вођству.” (Штанцл 1987: 38).

или да се изјасни поводом нечега, па приповедач то коментарише са „Алал вам њух” или „Ћутите?”), приповедач се извињава када се удаљава од теме, или што је, једноставно, у једној широј дигресији „пропустио” да опише шта се дешава међу јунацима романа, али и да није у могућности да одговори свом задатку:

Koliko mi je poznato, nigde ne piše da je naratoru zabranjeno da preskoči vreme u kojem se spolja ništa ne događa. A ako je tako, biće mi valjda dozvoljeno da lakoatletski, bez zastoja, pređem na prikaz junakovih *unutarnjih* zbivanja (ne i junakinjinih, jer, nažalost, kao što čitalac verovatno pamti, u njih nemam nikakav uvid).

Ćutite?

Znači pristajete. (265)

Према томе, у цитираном исказу је нарочито вредна метапрозна функција коментара, о којој се такође мора посебно говорити. Наиме, наоко свезнајући, приповедач је заправо само приповедач – ерудита, и: непоуздани приповедач. Као што, услед превелике запричаности („брбљивости”) пропушта да види оно што је „дужан” да описује, те изостаје његово коментарисање, тако изоставља најважније моменте за разумевање приче коју нам приповеда: писмо Ј. Ђапе Мини (садржај писма на двадесет две и по стране<sup>84</sup>), загонетна појава старчића у хавајској кошуљи, узрок несвести главне јунакиње (порекло ожиљака), њен доживљај посете, значење сна главног јунака, функција јунакињиног поклона и сврха, разрешење и епилог љубавне приче... Тиме се, заправо, разоткрива иронично постављена позиција приповедача – он је само наоко „свезнајући” (јер постоје процепи) и он није досадан (напротив!), јер нам заправо не казује све, иако то на почетку наговештава.

Треба подсетити и на чињеницу да је сказ један од приповедних начина који „злоупотребљавају чин аутентизације тако што га не изводе ‘озбиљно’”, односно да се у сказу „снага аутентизације подрива иронијом”, да је то „слободна и необавезујућа игра конструкције света”. Сходно томе, могу се сасвим уско повезати природа и улога приповедача у роману *Ога мањем злу* Воје Чолановића и у Гогољевим причама *Шињел* и *Нос*, чувеним примерима руског сказа, где се „приповедна структура креће слободно и произвољно од *Er-forme* до *Ich-forme*, од

<sup>84</sup> У чему поновно учавамо Чолановићево поигравање бројем двадесет три.

‘свезнања’ до ‘ограниченог знања’”. И, као нарочито важно, у роману *Ода мањем злу* на делу је и други начин подривања аутентизације – метафикција или, „самообнажујуће приповедање”, како га Долежел карактерише, где се чин аутентизације поништава тако што се „огољује” (Doležel 2008: 169–170). Постмодернистичка фикција (којој, по свим својим особинама припада и роман *Ода мањем злу*, као и већина романа Воје Чолановића), тако, огољује и сам чин стварања романескног света „и све чинове и делатности у књижевној комуникацији: читање, тумачење, коментарисање, критику, интертекстуалност” (Doležel 2008: 171). А само то огољавање приповедног поступка изнова је у Чолановићевој прози повезано с „начелом неизвесности” (или: неодређености) – о ком, свако на свој начин, говоре, између осталих, и Хајзенберг и Ихаб Хасан.

#### 4.7.4.4.1. *Начело неизвесности* – позиција приповедача

„Приповедач” је лице које вреднује, које осећа, које посматра. Он симболизује оно сазнајнотеоријско схватање којим располажемо од Кантовог времена: схватање да свет не можемо појмити онакав какав је по себи него онакав каквог нам га представља дух који посматра. (Кете Фридеман)<sup>85</sup>

(Da, da, da. Načelo neizvesnosti. Najneugodniji od postojećih principa.)  
(*Ода мањем злу*, 147)

Скретањем пажње читаоцу на начело неизвесности, у виду коментара наратора, обележеног заградом, у роману *Ода мањем злу* Воја Чолановић постиже вишеструку алузивност: упућује на метапрозни карактер свог романа, односно на чињеницу да се метапроза ослања на једну верзију Хајзенберговог принципа неизвесности (који се састоји у томе да „код најсићушнијих честица материје

---

<sup>85</sup> Кете Фридеман, *Улога приповедача у епизи*, у: Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 34.

сваки процес посматрања доводи до великих поремећаја”<sup>86</sup> односно на немогућност описивања објективне стварности. Реч је, наиме, о томе да посматрач неминовно, увек, изобличава посматрано<sup>87</sup>.

У *Оди мањем злу* позиција наратора осмишљена је тако да је, више од сагледавања догађаја који припадају фабули, значајније само приповедање, које приповедач коментарише „спорећи се” са поетичким захтевима фиктивног аутора,<sup>88</sup> одсутног из приповедног света.

Сагласно томе, треба поново подсетити на нараторово инсистирање на томе да се он дистанцира од поступка реалистичког приказивања и да то није „истина” до које је њему стало. Он тиме као да призива и Гогољев однос према „истини” реалистичког приповедања:

„Реалистичка тенденција у књижевности пређутно је подразумевала да постоји само једна истина и да све што не потпада под ту истину треба уврстити у лаж. За Гогоља је навика на лаж била истозначна уметничком стваралаштву. Он је био, дозволите ми, јединствен међу такозваним реалистима за које је ‘истина’ престала да буде пресудни критеријум”. (Лотман 1996: 11–13,15,17, у: Угреновић 2014: 153).

Жанровска хибридноост романа *Ода мањем злу* додатно је усложњена снажним замахом, назовимо их тако, експериментаторских интервенција на „тктиву” тзв. реалистичког (прозног) текста, где би сваки његов елеменат могао да, у крајњем исходу, поприми префикс *меџа-* или *аниџи-*: проза, жанр, фикција, роман, приповедање, приповедач, језик, јунак, љубавни роман... А кључ такве приповедачке стратегије лежи у посебности улоге и сврхе наратора и његове перспективе/инстанце у роману. Томе треба додати да се експерименталност приповедачке стратегије употребљене у *Оди мањем злу* превасходно огледа у природи *уџилиџања љриповедача* у текст, која омогућује, истовремено, постављање

---

<sup>86</sup> Види: Patriša Vo, *Metaproza*, Реč: mart 1996, Beograd, str. 77–84.

<sup>87</sup> Подсетимо се да Ихаб Хасан тај принцип кључно везује за постмодернистичка дела, као што то чини и Патриша Во.

<sup>88</sup> „Према Бахтину и његовим следбеницима, сказ представља својеврсну двогласну нарацију стилизовану под утицајем усменог изговора, која сукобљава аутора и приповедача” (Поповић: 2011: 86).

и обарање оквира приповедања, успостављање технике и њено надилажење, конструкцију и деконструкцију илузије – без, углавном, игнорисања или напуштања конвенције реализма. Реалистичке конвенције се у Чолановићевом роману, како смо утврдили, и разастире и укидају: приказана „објективна стварност и реалистичност ликова и догађаја” посредована је улогом приповедача-коментатора који о стварности извештава „аудио и видео техником” (попут савремених медија), свеприсутан (тако да иронијски извештава о свесном, несвесном и подсвесном јунака, али не и јунакиње), снабдевен „свезнањем” и самосвешћу кадром да иронизује и *слој приказане предметности и слојеве звучања и значења*, као и своју присутност и улогу у роману.

Осим тога што роману *Ода мањем злу* одговара поднаслов *циркадијални сказ* – како га је Чолановић аутопоетички одредио – према типологији коју је дао Франц Штанцл, он би се могао посматрати и као аукторијални роман посебног типа, у ком аукторијални приповедач није нека врста „догласне цеви кроз коју аутор коментарише своје дело” (Штанцл 1987: 34) него лик којим аутор драматизује своју приповедачку функцију дајући јој фиктивни карактер. Осим тога, у таквој, аукторијалној приповедној ситуацији, уочљив је „јасан афинитет ка хумористичном, ироничном гледању на свет и према поигравању илузијама живота и уметности” (Штанцл 1987: 42). Многе су *улоге и становишта* којима располаже управо такав приповедач у роману *Ода мањем злу*, те је разумевање и тумачење природе и функције његовог уплитања, његових упадица и коментара од прворазредног значаја не само за *интерпретативно дешифровање његовог лика* него и за иоле озбиљније тумачење самог дела.

Наиме, релацију:

*аутор < наратор > свети романа > читалац*

могуће је посматрати у схеми концентричних кругова-мембрана, чије су „опне” *семитермиабилне*, дакле – полупропустљиве.

Веза *аутор – наратор* је двосмерна: наратор инсистира на томе како испуњава вољу аутора, приповеда по законима наметнуте му (ауторове) поетике, али се и, склон *безобалном* приповедању, на својеврсни начин осамостаљује, те проповеда, будући да је онај који треба да *рекне све*, интегритет у односу на то о чему ће говорити, непрекидно укључујући широко поље својих асоцијација,

демонстрирајући тако *свезнање свезнајућеї приповедача*, и сувереност у језичком обликовању *текста нараџора*; аутор се, имплицитно, огледа у законима поезике које „намеће” наратору и, разуме се, у начину обликовању романа, приказивања романескног света, односно на естетско/поетичком и идејном плану.

Унутар тога, ужа релација:

*нараџор > свей романа > чийшалац*

може бити описана на следећи начин: наратор, као посредник између аутора и читаоца, приказује и коментарише свет романа, налазећи се само на његовом ободу – као хетеродијегетички и екстрадијегетички приповедач: он је, на посебан начин и хомодијегетички приповедач, у оном смислу о којем говори Штанцл, али и Питер Волш<sup>89</sup> – наиме као драматизовани аукторијални приповедач, јер приповеда у првом лицу. Притом се иронизује његова објава и тиме што му се, иако не припада свету романа, подарује физички и духовни лик: телесност (коју овај с времена на време истиче), нервни систем (склоност да се изнервира, *шџрика живце*, и сл.), као и способност да се диви, шали, растужује, ... улази у свет романа (јунакиња је свесна његовог присуства – односно и сопствене фикционалности – чињенице да припада ликовима романа) и спори се са (фикционалним) аутором у вези са одређеним поетичким и реторичким решењима. Релацију *нараџор – чийшалац*, карактерише саговорнички, сараднички однос, саучесништво и посебна врста емпатије: она је диригована ликом наратора и, нарочито у погледу емпатије, чешће се усмерава према наратору него према ликовима главног јунака и јунакиње у роману.

Представљен, дакле, као „измишљотина” (главни јунак је „junak tekuće izmišljotine”, 52) аутора, а исприповедан посредством наратора-коментатора, „извештача са лица места” – роман *Ога мањем злу* је вишеструко

---

<sup>89</sup> „Priповедачи су увек изван оквира прича које причају: чини се да одредница ‘екстрадијегетичко’ додатно потискује наратора изван репрезентације. Али, ако је наратор фикционалан, где се онда налазимо? У таквим случајевима и само причање приче постаје представљени догађај, догађај јасно репрезентован као било који говорни чин, мисао или писање у причи. С правом бисмо онда целину могли ставити под знаке навода. Сврха пажње коју овде посвећујем екстрадијегетичком хомодијегетичком наратору јесте формулисање следеће preliminarне тезе: у унутрашњој логици представљања у фикцији нема ничега што захтева квалитативно разликовање приповедача и ликова. Такви приповедачи, будући представљени, јесу likови, једнако као и интрадијегетички наратори.” Види у: Ričard VOLŠ, *KO JE PRIPOVEDAČ?*, Sa engleskog превео Ђорђе Томић, Реч: број 19, Београд, 1996, Izvornik: Poetics Today 18 (1997), 4, 495–513. [www.b92.net/casopis\\_rec/56.2/pdf/14.pdf](http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/14.pdf)

премрежен коментарима. Тачније, могло би се рећи да коментар (у значењу: рефлексивна, тумачење, објашњење, дискурс<sup>90</sup>) чини саставни део нарације у роману, која се тиме јасно разликује од нарације схваћене у ужем и традиционалном смислу, и несумњиво је да чини његов знатнији део. Роман на тај начин оправдава атрибут *уметничког* сказа, који је, будући остварен као *шекспирова нарација*, „мотивисан ликом наратора чија тачка гледишта потпуно одређује приповедање”, односно да се све прелама „kroz prizmu svesti” наратора, да зависи од „stilskog uobličavanja posrednika-priповедача (Medium). Tada se umetnički svet autora predstavlja ne kao objektivno ponovo proizveden u reči, već kao svojevrsno reflektovan u banalnosti subjektivne percepcije priповедача или čak kao преображени у низу необичних одраза у огледалу. (Vinogradov 2009: 75–85)

Сходно томе, Воја Чолановић је изабрао такву стратегију приповедања у којој је готово немогуће сагледавати коментар као издвојену, маркирану тематско-структурну јединицу текста, будући да је он садржан и у *ређању догађаја и радњи, као и у описивању света у који се ња радња смешта*, односно у средствима и начину на које се таква намера остварује. Коментар је, према томе садржан у свим језичким манифестацијама – у лексици (избору речи – именица, придева, прилога, глагола, узвика, речца), творби речи (мноштву кованица, неологизама), синтакси, интерпункцији, у графичким решењима, као и у избору стилских средстава (од реторичких питања до каламбура).

Издавање и класификовање коментара у роману *Ода мањем злу* могуће је остварити на основу њихове природе и, експлицитне или имплицитне, улоге коју имају у тексту романа. Они су веома разноврсни – према облику, обиму, врсти контекста и степену експлицитности; односе се на догађаје, појаве и феномене, на акције и говор ликова, на когнитивне и емоционалне садржаје. Њихова полисемичност креће се између израза неког говорног чина, ефеката који тај чин може да произведе – као разјашњење, тумачење, исказивање субјективног става, општег става и сазнања, критике и узгредне примедбе.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Иванић (ур.), *Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности*, Београд: Центар за научни рад – Филолошки факултет, 2000.

<sup>91</sup> Види: Весна Половина, „Метасемантика коментара у наративно-уметничком тексту”, у: Иванић (ур.), *Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности*, Београд: Центар за научни рад – Филолошки факултет, 2000, стр. 198.



Коментар је, у свим својим значењима као полисемични термин за објашњења и тумачења (Половина 2000: 223), дакле, и као комуникативна јединица и као уметнички елеменат дела, у роману *Ода мањем злу* експлицитно дат као:

- правописни знак: упитник, заграда или експонентна ситна бројка као ознака напомена испод основног текста (фусноте);
- кованица, неологизам – именица, придев, прилог или глагол конструисани с нарочитом потребом да се прецизније, сликовитије, потпуније дефинише значење;
- синтаксичка јединица са именичким (перифрастичким) и прилошким или придевским значењем (са атрибутском, апозитивном, квалификативном функцијом).

Осим тога, коментар служи за изражавање различитих семантичких односа:

- објашњење симболичких значења властитих имена, њихових етимологија;
- прецизирање (као својеврсна дидаскалија – за синестетично дочаравање аудио-визуелно-тактилних сензација);
- допуна, образлагање јунакових мисли и поступака;
- исказивање емотивних и евалуативних ставова;
- аргументација;
- парафраза (поред цитата и алузија);
- иронија.

Иако у критици издвојен, у основи, као љубавни роман, дело *Ода мањем злу*, заправо, на тематско-мотивском плану, показује сложеност, вишеслојну структуру, те елементе других жанровских одређења.

Постоји неколико доминантних тема и мотива који су предмет нараторових коментара у роману *Ода мањем злу*: љубав (еротика, сексуалност, љубомора, верност, брак); родољубље (национално осећање, космополитизам, бомбардовање 1999); Београд (дијахронијски и синхронијски); језик (усмена и писана еманација језика, матерњи језик и страни језици); Бог (религија, безбожништво; „Књига о Јову”), природа (биљни и животињски свет; човек); наука (рационалност, емпирија, прогрес, користи и опасности); уметност (свака од

уметности понаособ; однос према стварности); живот („прекрајање живог”, детињи плач, „врата од утробе”); смрт („страх од смрти и смрт од страха”), време (историјско и политичко; физичко, биолошко, и психолошко; феномени прошлог, садашњег и будућег; пролазност и вечност) итд.

У улози „коментатора”, директно или индиректно, јављају се сви гласови (све визуре) у роману, односно у обједињујућем *тексту наративора*: главних ликова (Јанка Ђапе и Мине Ахо) и споредних ликова (Софокла, сина главног јунака), којима се прикључују и гласови анонимних Београђана (у СУП-у, на улицама, у кафани).

#### 4.7.4.4.2. Примарне језичко-стилске одлике

Коментар је исказан на плану свих језичких јединица, у загради или ван ње. Сходно томе, питање коментара у роману *Ога мањем злу* Воје Чолановића јесте и лингвистичко питање, односно може бити предмет лингвистике текста (и лингвостилистичке анализе, језичко-стилских разматрања<sup>92</sup>) колико и књижевнотеоријске анализе.

Позиција наратора-ерудите, нарочито склоног филолошким, лингвистичким разматрањима, омогућила је да се у роману (где је у основи љубавна прича двоје протагониста који се споразумевају на енглеском језику – Београђанина личног порекла и Финкиње, уз то научника, молекуларних биолога) нађу испреплетани различити језички идиоми и слојеви: од лексике (лексичких јединица) карактеристичних за књижевноуметнички стил, преко лексике научног и публицистичког стила, до разговорне лексике и фразеологије. Осим тога, роман обилује и лексиком типичном за социјално варирање језика (жаргонизмима), као и речима страног порекла односно страним речима (будући да ликови у роману припадају образованом свету – из латинског, италијанског, француског, немачког и, највећим делом, из енглеског језика). Тако се нараторово „свезнање” понајпре манифестује као суверено владање језиком.

У илустровање претходно наведених природе, облика и функције коментара, поћи ћемо од имена јунака: Јанко Ђапа и Мина Ахо. Молекуларни

---

<sup>92</sup> Више о томе видети у раду: Јелена Журић, „Језичко-стилске карактеристике романа *Ога мањем злу* Воје Чолановића“. У: *Књижевна историја*, XLVI, 152, стр. 141-176.

биолог, главни лик романа *Ога мањем злу*, зове се Јанко (у парафрази: слично Јану Сибелијусу, земљаку *Жене Њејових Снова*, Финкиње Мине Ахо), а презива Ђапа; његово личко презиме на санскриту значи *шајаи*, *тихи говор* – и објашњава се експлицитно у роману, када га јунакиња, Финкиња, тумачи свом београдском љубавнику (а и он сам то зна, протумачио му га је отац). То је, истовремено, ауторефлексивно повезивање са јунаком романа *Друја ђоловина неба*, и његовим гласом, оштећеним туберкулозом грла. Као што се име јунака доводи у везу са великим Финцем, јављајући се и као синтагма „Сибелијусов имењак”, тако се име јунакиње, преко иницијала М. А. повезује са Мартијем Ахтисаријем [„Е мој Јанко, тек сад ти паде на памет да су роџетна слова Мининог имена и презимена иста као у Мартија Ахтисарија”, (124)]. Дакле, у роману *Ога мањем злу*, имена јунака Јанко Ђапа и Мина Ахо бележе се на различите начине: у пуном облику (име + презиме), делимично (само име), у облику иницијала, као у новинским текстовима [: Ј. Ђ. (11); М. А. (26)] или у облику антономазијске перифразе, где се властито име замењује конструкцијом „јер она потцртава неку општепознату карактеристику везану готово искључиво за дато лице” (Ковачевић 2000: 159). Такве конструкције имају метанаративни карактер и (ауто)иронијско значење [*junak romana koji, mozebiti, jos uvek citate* (23), *junak tekuće izmišljotine*<sup>93</sup>(52–53) и сл.]; као што имају и изразиту поетску функцију и резултат су нарочитог конотативног деловања [у вези са јунаком: *ukipljeni čekalac* (56), *Finkinjin dočekivalac* (60), *apologet slučajnog u molekulu* (175); у вези са јунакињом: *Čedo Jezerâ* (25), *anđeoski izmišljaj* (80), *velezamišljaj Botičelijevog pagansko-hrišćanskog simbola ljubavi i lepote* (98), *replika italske Afrodite* (105), *živi odlivak Renoarove iznurene kupačice* (155) и сл.]. Осим тога, избор имена јунакове супруге (Сташка: жена коју он неће, упркос бројним ванбрачним авантурама, никад оставити) и деце (Софија и Софокле: склоност јунака према мудрости и научности) такође представља неку врсту имплицитног (хуморног) коментара у вези са карактером самог јунака.

Са истом функцијом, али на индиректан начин, употребљена су и друга имена или називи у роману – било да припадају свету фикције, било да су део стварног света: називи светских конгреса, међународних скупова и семинара

<sup>93</sup> И надаље ће примери из текста романа бити у курзиву (прим. аут. Ј. Ж)

молекуларних биолога, на којима главни јунак углавном доживљава најчешће сексуалне, а само једном и љубавну авантуру – *Meandri molekularne politike* и *Zna li Majka Priroda uvek šta je najbolje*, дакле: са јасном функцијом иронијског коментара, и то не само на поменуте авантуре него и на ширем, значењском плану романа (опасности од диспропорције обновитељске моћи природе и деловања, на пример, генетичког инжењеринга).

Функцију индиректног коментарисања има и јасно истицање у први план чињенице да јунак и јунакиња слушају Моцартову оперу *Дон Ђовани*, јер је јунак романа *Ода мањем злу* својеврсни (додуше, београдски и транзициони) Дон Жуан. Тако је присутно и име јунакове омиљене групе *Placebo* – којим се алудира на плацебо ефекат, односно на склоност јунака према аутоугестији. Функцију индиректног коментара имају и наслови књига, као нпр. Шпенглерова *Пројаси* *Зайада* и духовити приручник *Како да најбоље ујројасиши рођено дете* – које јунак држи у руци чистећи их од прашине непосредно пре но што ће му син Софокле искрснути пред очима у јакни украденој преко интернета и са причом како је она резултат интелигентне преваре пријатеља његовог пријатеља, „југохакера”, пошто се овај „послужио” картицом извесног Американца, чије је податке узео преко интернета. Такви, индиректни, коментари са хуморним ефектом карактеристични су и за роман *Ода мањем злу* и за целокупно приповедање Воје Чолановића. У истом нивоу, али са својеврсном лајтмотивском функцијом (уоченом и у ранојој прози В. Чолановића) јављају се још два исказа: *Квака 22*, наслов чувеног романа Џозефа Хелера, антиратне иконе током Вијетнамског рата – истовремено појам који се односи на америчке ратне пилоте из Другог светског рата и на њихову безизлазну ситуацију у намери да се „скину” са летова и напусте армију ако се прогласе лудим. „Квака 22” састоји се у томе да, ако су луди, морају да траже преглед, а ако траже преглед, значи да нису луди. Она се у роману употребљава са значењем оног „погубног али” и везује се за сваку парадоксалну ситуацију или помисао; исказ *Тако ми Војсона и Крика*, који, у форми заклетве (попут оне *Тако ми Вајнера* из романа *Цейна коб*), функционише и као залог истинитости садржаја приповедачевог (и у мањој мери јунакињиног) коментара и, истовремено, као имплицитни коментар:

Obrt koji je valjalo i očekivati, *tako mi Votsona i Krika, rekao bi vaš pripovedač (ali ne i Janko Đapa)*. (76);

Jer, *tako mi junakovih Votsona i Krika,...* (98);

*Tako mi Votsona i Krika, bila sam sigurna da ćeš se se, pre ili posle, setiti šta ta reč znači.*(116).

Познато је да та кратка фолклорна форма има изразиту експресивну вредност, и да подразумева, као залог искрености и истинитости онога ко је изговара – темељне животне вредности (нпр.: *живоџа, очињет вига, деце...*). У роману *Ода мањем злу* тај је залог оличен у именима (и делима) двојице научника: Вотсона и Крика, који су открили ДНК.<sup>94</sup> Поменуто заклетву изговарају наратор и јунакиња, Мина Ахо, али не и главни јунак Јанко Ђапа. Што, такође, има истакнуту функцију на плану значења романа и особености његовог носећег протагонисте.

С тим у вези, посебно место у језику романа, односно у функцији коментара, заузимају кратке фолклорне форме (пословице, поређења, изреке, заклетве...) дате изворно, потпуно или делимично, или измењене и преформулисане – тако што се позната форма испуњава новим језичким садржајем из савременог говорног идиома:

*ko s hakerom tikve sadi, o glavu ...*(22); *da je ni pas s maslom ne pojede*, promrsio bi etnos. (29); *Tja, strah koze pase*. (109); *krivoverje dovedeno u napast posredstvom one narodne da bez nevolje nema bogomolje*. (109); *Po Vuku, bar: strpljen spasen. Izdržiš li do odrednice 5913*. (141); *Like dog and cat*, setio se Janko idioma za ono naše *kao rogovi u vreći*. (228); (*šta vredi: nekome pluto tone, a nekome olovo pluta*) (236).

Кратке фолклорне форме фигурирају као коментари посредством своје функције: оне акцентују одређена значења, попут наравоученија, а често имају

---

<sup>94</sup> О Вотсон и Крику, међу осталим генетичарима и молекуларним биолозима, који су (уз Мориса Вилкинса) овенчани 1962. Нобеловом наградом за физиологију или медицину „за открића везана за молекулску структуру нуклеинских киселина и њиховог значаја за трансфер информација у живим материјалима” – Воја Чолановић први пут пише у чланку „Razvoj moderne genetike”, у оквиру своје редовне рубрике „Genetika: džinovski koraci ka superčoveku” у часопису *Galaksija*, у јулу 1973. (Čolanović 1973: 42–43)

улогу и да засмеју својом контрастном постављеношћу према претходном озбиљном тону и исказу.

Томе треба додати и афоризме, које наратор обилато користи – јер су веома захвална и честа форма у коментаторској функцији, чијој ерудитној реторици по природи припадају, на пример: „Na temu smera kojim je taksi s raskrsnice imao da pođe, setio se jednog od nekad bodljikavih aforizama (*Skreni triput levo, i stigao si desno, nastalog ili uvezenog još za Titove vladavine.*)“, (164). Упућенији читалац свакако ће се сетити да се исти афоризам налази и у роману *Телохранишљ*, што је још једна од потврда начина на који је роман *Ога мањем злу* компонован као својеврсна „слагалица“ од елемената претходних дела.

У фуснотама романа дата су објашњења позајмљеница (варваризама), речи и реченица из страних језика. Део су индивидуализације говора и карактеризације ликова, како главних јунака тако и наратора. Долазе из језика науке (латински), језика савремене (глобалне) комуникације између људи различите језичке припадности (енглески), језика образованог друштвеног слоја (француски и, у мањој мери, италијански и немачки), али и из тзв. западне варијанте језика из времена када се тај језик звао српскохрватски/хрватскосрпски. Све то богатство чини језичку личну карту главног јунака (али и наратора), јер сведочи о његовом образовању, интересовањима, те и о његовој предисторији: будући да је Србин личног порекла, рођен као Југословен, природно је да у његовом вокабулару постоји и знатан број кроатизама. Кроатизми, заправо, припадају језичком корпусу наратора, који, са мање или веће дистанце, коментарише мисли и радње главног јунака, те су део његовог „глобалног приповедачког језика (Павковић 1989: 179)“ [*Sâm pothvat, treba li naglasiti, nije prošao osobito slavno (zbog podvaljka i nabora od kože presavijene pod potiljkom, razume se), ali je, ako ništa drugo, bar ukazaо na poduhvatiočevu hitnju i rešenost. (98)*] Упоређивањем таквих лексема и контекста у којем се јављају долази се до закључка да оне искључиво припадају „вокабулару“ наратора и његовој перспективи – језику својеврсног над-јунака, трећег јунака романа-сказа, квазисвезнајућег (и квазисвевидећег) приповедача који говори (обједињујућим) српскохрватским језиком. У том смислу, треба истаћи још једну чињеницу у вези са наратором – осим што је образованији од

јунака романа (јер је и приљежнији читалац, а то је од посебног значаја<sup>95</sup>), он је од њега и старији, што је видљиво у низу коментара, као нпр. када описује иритирајући звук фрижидера: „(taj ne samo kvarisklad inače dopadljivog tomačkog kutka nego i zagađivač tišine kadar da se iznebuha, pritom, uz drmusanje, oglasi napadnije od motornih čamaca u Kraljevini Jugoslaviji)”, (16). Дакле, реч је о искуству које не може имати педесетједногодишњи јунак романа.

Посебно место у роману, као нарочито фреквентне речи или изрази имају: *Id est* из латинског језика, *о-кеј* и *џинл*, из енглеског језика – које припадају наратору и његовом специфичном дискурсу – језику коментара ерудите, али и савремених ТВ коментатора. Као, на пример, када се после једног дужег пасуса у коме се објашњава порекло руменила лица главне јунакиње, различито од оног у претпоставци главног јунака, у коментару закључује: *Nulla regula sine exceptione, moglo bi se reći.* (33)

У вези с тим треба поменути и фразе које имају функцију коментара и лајтмотивски су распоређене у роману, најчешће на енглеском: *Not so bad* (коју неминовно повезујемо са синтагмом *мање зло* из наслова романа) и, много чешће, на енглеском и српском: *I can't believe, Ne mogu da verujem* – које се индиректно (и хуморно) могу довести у везу са атеистичком природом главног јунака.

Несумњиво је да је коментар говорни чин, и наше је уверење да је у роману *Ога мањем злу* коментар експлицитно садржан у избору лексике, односно у лексичко-семантичком избору – којим се, на пример, именовање и опис неке појаве или „опис неког догађаја претвара у својеврстан коментар” (Половина

---

<sup>95</sup> Постоји мноштво коментара наратора у роману који се односе на лектуру главног јунака, и у већини се наглашава како су наречена дела (из области филозофије, историје, психологије, нарочито књижевности) заправо лектира наратора али не и јунака. То је још један пример (ауто)иронијске интервенције којом писац Воја Чолановић (већ од прве своје књиге) успоставља својеврсни дијалог са критичарима. Поменути коментар заправо је реплика на замерку критичара у вези са главним јунаком *Зебње на расклапање* и његовим познавањем књижевности: „Тутуш, напосто, емитује превелик број литерарних асоцијација и зна напамет превише мудрих изрека (непотребно ауторско уплитање у природу и карактер лика) да би био уверљив. Чак и да је пензионисани професор универзитета, који се, са горљивошћу ‘професионалног аматера’ бави променом света, и то би било неубедљиво. Шта рећи тек за моћи једног обичног, уз то и сенилног кланичног ветеринара, макар он био и *чудо од старца*. У том слоју дела, дакле, није најспретније усаглашена ауторска перспектива схватања романа као својеврсне цитатне (вавилонске) мешавине са могућностима одабраног, ипак у том смислу лимитираног лика.” Види у: Михајло Пантић, „Воја Чолановић: језа и смех”, *Александријски синдром 2*, Српска књижевна задруга, Београд, 1994, стр. 88–89. На неки начин писац као да таквом интервенцијом ставља до знања да је „исправио грешку”.

2000: 195). Експлицитни тип коментара садржан је, рекли бисмо, и у нарочитим кованицама (неологизмима), створеним, очигледно за потребе специфичне позиције наратора (поред тога што представља битну одлику прозног израза В. Чолановића), од којих ћемо поменути само неке: *изненађеник*, *твирилац*, *прийшежилац*, *ошоврјавалац*, *исмејавалац*, *бдишељ*, *ишчекивалац*, *ујроженик*, *дочекивалац*, *чекалац*, *размрсисшељ*, *превиделац*, *обљубљивалац*, *поухваћилац*, *ускраћеник*, *оживљеница*, *бракопрекршилац*, *запреиашћеник*, *испрашилац*... именице које у себи садрже и коментар улоге или радње коју врше ликови у роману; или: *разуларисше*, *прилишше*, *размапиралишше* са значењем места вршења радње, али и, истовремено, коментара његове функције, као: (: DA SE...pokloni akademskom razularištu. (49); Njegov miris ga је u hipu preneo u treperavi prividaј salcburškog *grlilišta*. (67), и сл. Дакле, синтагму *академско разуларисше*, на пример, која се везује за понашање научника на семинару *Меандри молекуларне полишике*, те и на главног јунака и јунакињу (који за све време трајања семинара воде љубав, а на опроштајној вечери изводе и кратки шоу) не можемо другачије да тумачимо него као коментар – који истовремено вреднује, карактерише, али и у, оксиморонском, неочекиваном, споју повезује адјектив *академски* и именицу *разуларисше*, уз изазивање хуморног ефекта.

Посебну вредност у функцији тако дефинисаног коментара (као продукта лексичко-семантичког избора) имају придеви:

а) сложенички придеви засновани на поредбеној вези – *stripoliko* erotsko prisećanje. (30), *skulpturoliко* dvojstvo od krvi i mesa; (97), *kipolika* i okupana jutarnjom svetlošću iz tavaničnog vigeда, sačeka svog salcburškog ljubavnika. (100) и сл., којима се додатно у роману сугерише (и коментарише) „пластичност” ликова и призора, те потцртава њихова фикционалност и естетска визура из које се посматрају и доживљавају;

б) конструисани придеви који вишу стилогену вредност постижу својом онеобичајеношћу, често као производ пишневог деловања у језику (као индивидуална лексика, околионализми<sup>96</sup>) – (bio јој sadržaj pralik stvari ili samo

<sup>96</sup> Како је показао Ђорђе Оташевић, „околионализми се, најчешће, творе по непродуктивним творбеним моделима или са нарушавањем творбених законитости. Немали број околионализама се твори по околионалним творбеним моделима (редеривација, контаминација, сазвучни околионализми, безафиксни околионализми и др.). Изнимно, околионализми могу бити грађени



*zbrdazdolisana* misao kao izlaz iz kakve situacije); i *nazovišetnim* korakom krenuo natrag, ka prostoru ispred čekaonica. (61); izneo dotrčalim radozalcima iz *infobulimijskih* kuća svoja sveža zapažanja (129); I sad mu, naime, ekran svesti beše do samih ivica ispunilo *budiboksnamsko* (prekrstila bi se Isidora Sekulić) zbiće iz preljubničkog arhiva Gradimira Despota, već davno prežaljenog i u uspomenu prognanog intimusa sa katedre. (169)

Даље, на плану лексике, посебно је занимљиво како ауторова индивидуално новостворена реч (оказионализам) функционише у различитим контекстима унутар романа, обогаћујући и онеобичавајући функцију коментара: глаголски прилог *т̄амоамујући* (од ауторовог оказионализма, глаголске кованице *т̄амоамова̄ти*, сачињене од полусложеничког прилога *т̄амо-амо*), са придевским значењем и атрибутском функцијом, везује се, најпре, за сексуални чин. Исти облик, али у другом контексту, јавља се на још једном месту у роману *Ога мањем злу*:

I, što nije bez značaja, u zagrljaju lepe i glamurozne Ahtisarijeve zemljakinje, dodala bi moja malenkost bez namere da, tehnikom prećutnog sučeljavanja i poređenja, čitaocu natukne bilo šta na užtrb *izgleda* finskog diplomate (*tamoamujućeg* podruku sa Černomirdinom za dramatičnih događaja na Kosovu potkraj XX veka); dodala samo ono što bi zaključio i svako drugi kad bi makar i rasejano (ne daj bože, *sutra*) osmotrio bilo anfas bilo profil Mine Aho u novinama ili na malom ekranu. (129)

Тај облик у роману, дакле, одређује две ситуације – сексуални чин (*tamoamujuće* kretnje) и кретање финског и руског дипломате [...finskog diplomate (*tamoamujućeg* podruku sa Černomirdinom za dramatičnih događaja na Kosovu potkraj XX veka)]. Тиме се постиже снажан ефекат и на стилогеном и на семантичком плану, а новостворена лексема достиже високу функционалну вредност у сфери конотације.

---

независно од творбеног система” (1994: 251). Осим тога, за разлику од неологизама, у многим случајевима оказионализми апсолутно зависе од контекста. Њихова конкретна реализација је специфична и неочекивана. Међутим, експресивност оказионализама је „инхерентна, независна од контекста или говорне ситуације, мада су оказионализми везани за контекст. [...] Степен експресивности оказионализама је различит. Иако га је немогуће прецизно одредити, уопштено се може рећи да је сразмеран степену нарушавања творбених и семантичких норми” (Оташевић 1994: 253).

Од многих језичко-стилских средстава којима се, осим сликовитости, стилогене и семантичке функције, постиже и оно значење које има коментар, издваја се и поређење (компарација), као у примеру: – *Nestrpljiv poput haške pravde, umalo da je, kupujući bilete, zaboravio da uz njih uzme i kusur.* (288) Ни опредељење за компарацију (поређење)<sup>97</sup> као најфреквентније стилско-језичко средство, по свему судећи, није нимало случајно, с обзиром на природу наратора. Та фигура омогућава да се уз *оно што се пореди* прикључи широко поље асоцијативних слика *онога са чим поредимо*, те отвара простор да се виђење и доживљај јунака, односно наратора, сугестивно представи. Осим тога, поређење је и најчешћа говорна фигура, готово неизбежна и у обичној свакодневној комуникацији, јер се њоме издваја лично виђење, дочаравање, коментарисање (*као*) – те се испоставља да она и најприродније приања уз лик наратора (казивача у *казу*, и коментатора) у роману, односно уз изабрану приповедну стратегију. Њу карактерише и неколико типова стилогено и семантички функционалних поређења:

а) поређење чија је функција да употпуни карактеризацију главног јунака, по асоцијативној спрези са његовом професијом научног радника, молекуларног биолога (и вокацијом) – *Nepredvidljiva poput mutacije!* (51); *očiju buljavih kao u jastoga.*(60); *Zaduhan kao morž* (96); *delovao (je) kao dvonožac veoma iscrpen*, lišen snage da podigne čak i senku od pegle. (101); *Pametna sam kao ptica marabu* (157); *splasnuo poput životinje na umoru* (303) и сл.; осим тога, у дужим дигресивним коментарима, јунак се пореди са жабама или бактеријама и то у погледу њихових сексуалних капацитета и понашања;

б) поређење типично (или би такво могло да буде) за свакодневну комуникацију, често жаргонског типа – *Neupadljiv poput čunja među čunjevima* (19); *Preokrenuši stav kao palačinku* (24); *Pouzdan koliko i viljuškar za tovarenje i prenos komadne robe i materijala*\_(102); [...] *će (on) porumeneti kao fosilni primerak seoske mlade.* (48); *Krut kao vojnički pozdrav* (66); *Okrenuo se kao vadičep, za 180°* (67); *stigavši kao odbijeni metak* (73); *pijani kao pampur* (86) и сл.; наведене и сличне

<sup>97</sup> „Ријеч *пореди* [...] у свом најширем значењу (опажање ‘било које’ везе два предмета или појма), али то проширење је чак карактеристично: поредити, то је опазити (или успоставити) било какву везу, и *још особинију* везу сличности. Све се дешава ‘као да’ је аналогија била нарочита веза.” Види: Жерар Женет, „Ограничавајућа реторика”, у: *Књижевна реторика*, Приредио Миодраг Радовић, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 70.

компарације су полифункционалне: уносе живост и хумор у приповедање, дају илузију усменог обраћања (слика су живог говорног језика) и убедљиво ислуструју субјективно виђење и став према ономе о чему говоре;

в) поређење које се везује за свет духа (књижевности, уметности уопште, али и за свет науке, филозофије, религије у најширем смислу): *виће за sobom prošlost kao maglovit kometni rep.* (12); *aplauz [ce] prolomio poput korone u Trećem Uhu ovdašnjeg Sibelijusovog imenjaka.*(50); *sa tim okomitim naborima što ih čine putenijim od muhamedanskog neba* (72); *nabrao mu je čelo à la Sartre.*(84); *(kao u kakvoj mađioničarskoj numeri Dejvida Koperfilda)* (89); *Kao dva Pesoina junaka.*(90); *Kao na utuk tercinama iz Danteovog Pakla,* (139); *zvuče kao luckasti koani.* (144); *Porumeneo do ušiju poput šumske jagode (one iz Kalevale, a koje druge)* (154); *(poput Svedenborgovih anđela, zauvek lišenih predstave o vremenu i prostoru)* (184); *koja je potrajala koliko senka jedne laste* (199) и сл.;

г) поређење засновано на вези коју успостављају савремени медији (стрип, филм, телевизија), али и позориште, са својим дејством на свакодневни живот и перцепцију савременог човека: – *Skočio je poput mačke u crtaću* (27); *i opet, kao na pozorišnoj probi,* u istom, pređašnjem mizanscenu: *ona na leđima, on – pored nje, na boku.* (107); *(pri čemu su, sad, njih dvoje mogli glatko proći kao dubleri glumaca iz znamenitog filmskog kadra polnog čina gabaritom nesrazmernih Dijega Rivere i Fride Kalo)* (108); *Zurio je u polijelej (poput televizijskog čitača vesti)* bez izraza na licu. (197); *da bi namah vaskrsao kao u crtaću na istom mestu.* (209); *da mu se na licu javlja nova i drugačija grimasa, pribogu, kao u komičarâ nemog filma.* (214); *ali ga je bebin plač imobilisao kao figuru u crtanom filmu.* (305) и сл. Нарочито је занимљиво поређење којим се успоставља веза са елементима (драматургије) цртаног филма (очигледно Чолановићу у списатељске сврхе омиљеном стваралачком облику), чиме се постиже брзо и ефектно слање поруке читаоцу и његовој моћи замишљања (захваљујући интермедијалном повезивању, као и када је оно остварено са мелодијом/музиком и филмом, читалац само треба да призове одређене сцене из цртаног филма), али и несумњиви хуморни (иронијски, пародијски) ефекат;

д) поређење за које бисмо могли да кажемо да је метанаративног, односно метајезичког карактера: *U kolima što već behu krenula, i iz čijeg se radija čula*

portugalska zabavna muzika, *njih dvoje su sad sedeli pripijeni (neka slikoljupci oproste) poput dve reči srasle u kovanici.* (75); Ono bi mu, naime, *izlazilo pred oči kao orijaški koloplet egzotičnih lijana, puzavica i rascvetanih biljaka što se po peronu aritmično ukrštaju i razdvajaju. Sve je u redu, izjasnio se u sebi o tim sinestezičnim prizorima.* (305) и сл.

Транспозиција је стилистичка категорија у великој мери заступљена у роману Ода мањем злу, али је и иначе својствена приповедном изразу Воје Чолановића. Она „настаје трансфером семантичког и синтаксичког основног елемента граматичке категорије” (Ћорас 1974: 36). По правилу је последица интенционалног или спонтаног поступка писца (или говорног лица), а може да буде семантичка или синтаксичка, са ефектом експресивности. Јасно је да „семантичка транспозиција лексице даје фигуративна значења ријечи, односно лексичке фигуре” (Ћорас 1974: 36). Тако, транспозицијом значења именица и придева настају лексичке фигуре епитет и метафора, на карактеристичан начин употребљени у роману *Ода мањем злу*.

Посебно се издвајају примери метафорског, персонификационог и хиперболичког епитета:

а) Метафорски епитет (придевска метафора са сликовитом функцијом која проистиче из његове експресивности): *īrħasīa схваīања*, на пример, где је експресивност постигнута поређењем по сличности (која се изражава доминантном цртом поређеног предмета) и преносом значења – схватања помало „небопарна” као *īrħasī nos*, – којим се сликовито објашњава карактер јунакиње Мине Ахо.

б) Персонификациони епитет (персонификовање предмета, појава и појмова путем експресивног истицања одређене њихове особине): *узврїољена савесї*, (као што се човек узнемири, узврпољи због нечега што га мучи – тако може бити и *немирна* савест, али овде се избегава устаљени израз ради потребе онеобичавања и придавања више стилогене и семантичке вредности), *одмеїнуїиї иїоїлед* (свесно замењивање устаљеног, такође фигуративног, израза *луїајући иїоїлед* – у значењу: поглед који се одвојио, измакао контроли, не може се „ухватити”) и сл.

в) Хиперболички епитет (састоји се у увећавању особине предмета или појаве као доминантног атрибута у функцији елемента преношења): *īaloīирајуће зближавање* (веома брзо, као што је брз коњски галоп или *īaloīирајућа болесī*, туберкулоза, нпр.), *незīода нулīоī значаја* (претераност је изражена негирањем значаја који може имати незгода), а у извесном смислу ту можемо прикључити и синтагму сачињену од ознаке за велике бројеве гардеробе и именице – XL *zabluda*.

Таквих примера епитета, са изразитом експресивношћу, у роману има, разуме се, у много већем броју. У већини, они изазивају и хуморни ефекат управо здруживањем придева са значењем особине карактеристичне за конкретне предмете и појаве и апстрактне именице. Та врста спајања којом се постиже ефекат онебичавања, пре свега, као језичкостилска карактеристика прозе Воје Чолановића, уочава се и у употреби метафоре и хиперболе.

Метафоре, именичке (метафоре различитих доминантних црта предмета, појава и појмова) и глаголске (експресивне слике збивања и стања), одликују се способношћу да ефектно пренесу и дочарају слику онога што се, њиховим посредовањем, представља:

а) Именичке метафоре (исказане именичким синтагмама): *A što do toga još nije došlo, zaslužno je njegovo nad-ja (taj polubog, kome je Janko Đara dopirao do gležnja)* (31); додатним коментаром у загради даје се психолошка слика стања и деловања главног јунака.

б) Глаголске метафоре (са наглашеном субјекатско-предикатском везом): *Tako mi logike živog, ozbiljnije i verodostojnije veze u mom životu nije bilo, doplivala mu je u svest navedena misao, i praćaknula se silovito kao da vojuje za dah.* (59);

Фигуративност (метафоричност) хиперболе заснована је на сличности предмета и појмова по величини, броју или количини. Хипербола се у роману *Oga мањем злу* одликује изразитим интензитетом и афективношћу, и функционише на плану свих језичких јединица, а са ефектима од пародичног до гротескног:

*i ono ga je sad, nakon eona praznine, nanovo stalo da izludjuje.* (30–31);

*a gdekad je ličila na osobu kadru da i Aristotela natera da se spusti na četiri noge kako bi ga zajahala* (34);

*za vas, koji ste do bedara u nauci* (37);

hoću da kažem, nasilno skrenuta sa svog objekta, *njegova nakratko uklještena žudnja* namah je nezamislivo ojačala; *mogla je, činilo se, da kao crna jama usisa ne samo još uvek retke prolaznika i stojeće figure sa pločnika sumorne Karađorđeve ulice, a i sa onih preko puta trga, nego i sve bele oblake sa severnog neba Singidunuma, izvajane čudima vodenih kapljica i vazдушnih struja poput karfiola.* (74);

Фигуративност (метафоричност) персонификације такође је заснована на трансферу значења – приписивању особина бића предметима или особина лица предметима и животињама. Важна стилска константа Чолановићеве прозе, „оживљавање” предмета, појава и (апстрактних) појмова – мисли, осећања, унутарњег бића које као да живи сопственим животом – заузима повлашћено место у роману:

Posle čega je, u koreografiji prethodnog položaja, o istom trošku *i zapalio cigaretu, i drhturavim videlom proverio tačnost onoga što mu, trenutak ranije, behu iscinkarile fosforne kazaljke:* (40);

Sa pozadine trbušastih oblaka prosvetljenih indiskretnom mesečinom, odande *se u njegovom smeru cerekao krezubi gabarit prestoničkih krovova.* (45);

Za nekog koga bi, kao sad Janka, nepripravnog, *iznebuha zapljusnuo bučkuriš najgorih čuvstava* (: krivice, užasa, praznine, sunovrata, uvredenosti, Minderwertigkeit-a) (169)

Nakon čega je Milutinovo potkrovlje *zaposela tišina.* Koja je, sa stanovišta sinestezije, *samo naglasila smrkavanje.* (260).

Стилогено и семантички функционално коришћење могућности које пружају фигуре тзв. хармоничног противуречја, посебно оксиморон и антитеза чини важно стилско својство приповедања Воје Чолановића. Оно се остварује како на нивоу свих језичких јединица у тексту, тако и на ширем, семантичком и идејном плану дела.

Од свих фигура супротности (условно речено), супротност се најизраженије и најочљивије исказује оксимороном, чије грчко име значи „оштроумна лудост”.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> „Оксиморон, дакле, подразумева синтаксичку конструкцију у којој су спојени међусобно семантички неспојиви, противурјечни, односно контрадикторни појмови.” Види у: Милош Ковачевић, *Стилистика и драматика стилских фигура*, Кантакузин, Крагујевац, 2000, стр. 93.

У роману *Oga мањем злу* ту фигуру налазимо од прве до последње странице, а овде је издвојено неколико карактеристичних примера:

*Zanemarujući nezanemarljivo* (7); (...sporečkao oko neke *basnoslovno nevažne* stvari...) (9); „*dugotrajnim kratkim* spojem” u prepisci (29); *Odsutni prisutnik* (31); Ali, malo-malo pa bi se (ova *gromoglasno tiha*) Stanica, pusta bez ijedne pristigle ili odlazeće kompozicije, zaorila od prodornog plača nečije bebe.(60); Izišli su iz taksija, i Mina se „*udaljila u blizinu*” da sačeka Janka.(88); Jer je Janko Đapa, *zaboravivši da ne zaboravi* ono čega je doskora bio bar polusvestan... (113) и др.

Наведени примери показују како функционише суоднос „површинске” дисхармоније и „унутрашње” (суштинске) хармоније и како омогућује оксиморону да буде једна од стилски најизражајнијих и најефектнијих фигура (Ковачевић 2000: 97). Сходно томе, није случајно да је бирају писци/песници који до стила највише држе. У коментарима наратора романа *Oga мањем злу* она има повлашћено место.

Антитеза је фигура која се са оксимороном доводи у најтешњу везу – разлика је само у томе што се оксиморон и може подвести под антитезу, али зато је несумњиво да свака антитеза није оксиморонског типа (Ковачевић 2000: 101). Довољно је неколико примера из романа да илуструју антитезу као стилску фигуру у њеном реторичком одређењу – као контрастирање речи, група речи и реченица, без обзира на то да ли се антитетичке особине везују за исти појам или за различите појмове, и да ли се координација остварује као привидно симултана или експлицитно сукцесивна (Ковачевић 2000: 105).

Примера коментара заснованих на антитези (контрасту):

*Gvozdena ruka u baršunastoj rukavici*, polaskao je sebi unutarnjim osmehom. (26); *Za svlačenja, virtuozi ubrzanih kretnji, a od tog momenta tek razgaćeni sporiković*, biolog je, u iskušenju da ispruži ruke, krenuo gotovo bojažljivo prema svom osmehnutom, nanovo otkrivenom idolu. (100);

I dalje su joj oči bile sklopljene, a lice mirno kao u velike zveri; *jedva uzljuljane dojke su joj se i sad skupljale i nadimale, dok su joj ruke, zabačene iza glave, mirovale kao u usnule odojčadi.*\_(142);

S Minom skrupčanom poput kućnog ljubimca, osećao se drugačije no ikad pre toga: *i blažen i ojađen; i ozbiljan i vetropirast; i samopouzdan i klonuo; i u oblacima i na zemlji.* (261).

У последњем примеру, у опису стања главног јунака, садржана је алузија на „укрштаје супротности” Лазе Костића, песника који је више пута, директно или индиректно, апострофиран у роману као језички геније, апологет *лудичког* потенцијала језика; осим тога, упућеном читаоцу не може промаћи и заједнички „именитељ” љубави великог романтичара и главног јунака романа *Ога мањем злу* – разлику у годинама између њих и њихових обожаваних жена.

Следи још неколико примера игре речи који, поврх свега претходног, наглашавају улогу наратора као *искушаваоца* лудичког потенцијала језика, а онда и одломак романа у којем се, у облику дигресивног коментара у загради представља кратка историја српске ћирилице:

*smrkaо se bdilac u mrklom mraku* (42); Obrni-okreni, svakog sekunda moglo je da ga stigne završno sladostrašće. S kojim bi mu, sa malo sreće, možda bilo dato *da od prolaznog otrgne neprolazno*. Janko nije izdržao da (bez ikakve pizme, valjda, zabave radi, u sebi i isključivo za sebe) ne načini igru rečima *Ursula se usrala*<sup>99</sup>. (168); ... u nešto treće: *u verodostojan strah od smrti (onaj što gdekad dovodi i do smrti od straha)* koji će ga, poput plimskog talasa, bezmalo izdići sa zajapurene žene njegovih snova. (126); *Trinje*, bio je krstio tu caku. (*Tri „nje”*, pa se vi onda setite da u zaleđu ove kovanice drežde sažimanje, pomeranje i prerušavanje.) (277)

Pitao se, naime, da li da, u nastavku, zucne išta od onoga što mu je još ostalo u glavi o istoriji ćirilice (svedeno manje-više na pregršt fakata: da je nastala krajem IX veka iz grčkog uncijalnog pisma, da joj je Vuk dodao šest novih slova, od kojih je *j* stiglo iz latinice, a *dž* iz rumunske ćirilice, da načelo *Piši kao što govoriš* sa Srbima dele na svetu još samo Korejci, i da to pismo u nas, nažalost, odskora gubi korak, kao i sâm srpski jezik pred cunamijem tudica poput onih iz jučerašnjih novina, gde u naslovu stoji da su „slip bokserice od supleksa danas apsolutni hit”); ili, pak, da proguta knedlu i ... ćutke dadne za pravo Diorovim *pi-arima*, koji, svuda unaokolo, telale da nekoliko kapi

---

<sup>99</sup> Наведени пример више је од илустрације игре речима (каламбура): наиме, и ту се реферише на оно што је Чолановић претходно написао, а што је ушло у роман-слагалицу *Ога мањем злу* – Урсула је име куварице, лагерфирерове љубавнице у роману *Леви глан, десни глан*.



„poison”-a na korenu ženske kose ima isto dejstvo na muškarca kao i desetak minuta ljubavne predigre. (118)

Последњи навод из романа, осим што садржи критички коментар у вези са савременим положајем српског језика – потврђује вероватност претпоставке да се Чолановићев роман *Ода мањем злу* може читати и као (имплицитни и експлицитни) омаж не само језику уопште (усменом и писаном, светским језицима) него и посебно српском језику и његовом примарном (матичном) писму.

*Ода мањем злу* показује карактеристичне црте дотадашњег Чолановићевог прозног рукописа и тако што их истиче, што можда на најбољи начин илуструје заступљеност заграде. На 309 страна романа она има сасвим повлашћено место: јавља се 930 пута, свесно, дакле пренамењено, односно у складу са коментаторском функцијом приповедача. Њено значење и функција иде, између осталог (реплика саговорника, помисли и солилоквија јунака, података везаних за предисторију јунака, односно аналепсе) – од размере дидаскалије до шире уметнутог дигресивног коментара (допуне, објашњења):

– Matori, kako ti se sviđa, zapitao je oca (blagohotnim tonom onih što su među sobom jednaki), sad raskoračen kao da stoji u uzluljanom čamcu. (19)

– Reci da izmišljaš, dreknuo je (ili samo uobrazio da je dreknuo) preneraženi roditelj. (20)

Zavaljen za pisačim stolom, sedeo je prekrštenih nogu (sa jednom rukom savijenom i prebačenom preko naslona, a drugom – spuštenom na butinu) i snatriculački poglédao svoje nadlanice. (25)

(Što bi, obrni-okreni, moglo proći i kao suoznačenje pohvale na račun obljubljivaoca? O-kej. Nije nam se omaklo. Jer, premda telesnom građom podosta nalik na medvedastog Dijega Riveru, već pomenutog u nekoj od ranijih zagrada, J. Đ. zacemento nije delio s njim sličnost i na ravni *seksa*. U koji je meksički muralista, prema vlastitom iskazu, unosio manje emocija nego u obično rukovanje. Za razliku od njega, Sibelijusovom imenjaku je ta ista stvar, srcem prigrljena još od malih nogu, i te kako značila. Možda, ne baš toliko koliko je, u mlađe kameno doba, izvolela da proceni ljoetdelmarska elektronska gatara. Ali ... ipak.) (110)

Заграда је, такође, по правилу, простор у који су смештени упућивања на присуство наратора и аутопоетички коментари:

Hoću da kažem da Mina (valjda, iz obzira prema poetički nametnutom uzoru) beše skoro svu težinu tela prenela na jednu, levu nogu, a istodobno nakrivila glavu (ništa manje koketno od dotične boginje, i, baš kao i ona:) na drugu, desnu stranu – u odnosu na Janka, iz profila. (99)

Pa bi Jankove intimne veze sa ženom tog tipa mogle da beogradskog biologa – evo, *ovako* (: puckam prstima) – učine veoma zanimljivim za ko zna koje sve ne sojeve njuškalâ. (140)

A da ujedno nije promenio i erotički položaj (broj 2, ako se sećate). (123)

(Kao što čitalac zna, bez uticaja sam na personae dramatis, inače bih glavnom junaku preporučio da zatraži članstvo u oregonskom Udruženju osoba kojima zuji u ušima, jedinjoj zajednici takve vrste na svetu. Jer, ako dotičnom belaju i nema leka, već bi i sama solidarnost sa sapatnicima bar unekoliko ublažila tegobu.) (170)

У вези с тим, значајне поетичке корелације јављају се као дигресивни коментари наратора, такође у загради:

Manj ako ti postoci i varijable iz Britančeve studije nisu stigli do njegovog nesvesnog skrovitim bogazima fluida ili čega drugog što je za čoveka i dalje misterija. (Biće da je sa sličnim putanjama računao i onaj autoritet zvučnog imena kad je uzviknuo da treba da smo srećni što je Uliks uopšte i napisan ... makar tu knjigu niko živi nikad i ne pročitao.) (127)

Честе су, такође, алузије и коментари на психологију, психоанализу (свесно и несвесно, суперего, его, ид, бихевиоризам, „*Aha!*” *doživljaj* – који се готово лајтмотивски протече у роману), Фројда, Јунга, у респектибилном или иронијском (и хуморном кључу), што је, такође, важна тематска линија романа *Ода мањем злу*:

Ma šta da je posredi, Đapin superego (koji je, naoko, lakše menjati po padežima od srpskog nad-ja)... (31)

Niti je želeo niti mogao da obuzda goropadni impuls, dohujao iz duplog dna njegovog ega: taj čulni veleporiv, ništa manje divljačan od onih u nedočitanim Milerovim *Obratnicama*. (97) Ovog puta, halapljivost njegovog nagona smirio je (s drugačijim gledanjem na propedeutiku parenja) strogi i kruti unutarnji nadziratelj. Superego. Čije smo *no-nooo!* valjda i ranije imali prilike da čujemo. (103))

Kad dvoje vode ljubav, sa Sigmundom se ne vredi prepirati, onda su na postelji, stolu ili travi (faktički) *dva* muškarca i *dve* žene.

Grupni seks?

Skoro da bi se moglo reći. (263)

Готово на исти начин као и заграда, у тексту романа уочљив је и знак питања, али са комплексном конотацијом. Знак питања се јавља или самостално – да означи неразумевање претходно изреченог, чуђење, изненађење, запитаност и знатижељу, или у комбинацији са заградом, или уз реторичко питање:

?

Samo, ko?

I zašto?

Zašto, pobogu? (66)

– Pektopah (?), na srpskom (?), ne, mila, pojma nemam, spleo se već unekoliko zadihani biolog, otkud sad da se toga setiš? (91).

A, eto, zemlje Evropske unije, kao deo tzv. razvijenog sveta, dozvolile su sebi da primenom glajhšaltunga (ili, ako vam je draže – uravnilovke) na pejzaž, sve što raste kao drvo na tlu njihovog Saveza svedu na samo tri ili četiri vrste, a sve što nad krošnjama tog drveća leti – na dve ili tri vrste ptica. Zasad ništa potresno. Ali, šta ako se pokaže da je vrag odneo šalu, i ako meteo kaos u ne tako dalekoj budućnosti od našeg „obesvrstanog” kontinenta načini novu Saharu? Jeste da nema preterane sličnosti između evrounijskog izbora i ovog što se meni nametnulo, priznao je iščekivalac Mine Aho, ali to ne znači da se uistinu nisam suočio s gadlukom od pitanja. *Znak pitanja*, dreknuo je tiho, a sa intonacijom kakva, valjda, ugiba i opštepoznati uzvik „Čovek u moru!”. (27 )

Nije li, naposletku, suština rasuđivanja u tome da se razume da se nije razumelo? (28)

На дубљем, идејном плану, знак питања фигурира као натпис на спомен-обележју жртвама бомбардовања зграде Телевизије 1999. (бедкерско разгледање Београда своди са на јунаково и јунакињино кретање „кроз праву Сутјеску порушених зграда”), и као име најстарије београдске кафане „Знак питања” и, коначно, као питање смисла љубавног сусрета који ће довести под упитник даљу судбину љубавне везе. И на крају, тај знак се у роману именује и као „филозофски” интерпункцијски знак: не само да „сартровски” набира чело главног јунака него се прикључује као коментар уз сваку од систематизованих кључних тема. Он заправо стоји као темељни метафорички знак романа. На специфичан начин, аутореференцијално, знак питања креспондира са романом *Лавовски гео ничеја*, чији је јунак писац романа *Краљевство Глувих тишања*.

Сасвим посебну функцију коментара у роману имају и бројеви: 23 и 11 који, најпре као датуми најчешће стравичних догађаја, а онда и са необјашњивом особином цикличног понављања – посредно указују на вечну човекову немоћ пред загонеткама ван домашаја његових рационалних поимања. Број 23 се и одраније доследно појављује у Чолановићевој прози са истим значењем (поглавито у роману *Зебња на расклањање*, али га има и у *Цейној коби*, на посебан начин и у *Лавовском делу ничеја*), док се симболички број 11, мање уочљив, јавља други пут после романа *Зебња на расклањање* (који има једанаест глава), дакле као један од сталних (микро)поетичких рефрена:

Jedanaest dana nespavanja, 11 santimetara do uterusu, 11. septembar u Njujorku i Vašingtonu, stao je J. Đ. da se u mislima sapliće o nasrtljivi cifarski tandem. Što ne znači da nije imao dovoljno razumevanja za Pitagoru, čoveka koji je svuda video brojeve. Da li sam ti, Mina, ikad pominjao šta me je, kao matematikom opijenog gimnazijalca, u poslednjem času opredellilo za molekularnu biologiju, zapitao je Finkinju kad je seo na trosed izmičući se da joj načini mesta. Nisam? E, pa, preobratilo me, čuj ti ovo, upozorenje jednog *matematičara*. I filozofa, dakako. Bertranda Rasela. Koji je, valjda u nekom od svojih govora protiv gomilanja nuklearnog oružja, opomenuo savremenike da ljubomorno čuvaju život. Naglasio je tad da je život potresno atipičan ne samo za svemir nego i za našu planetu, jer ga ima uglavnom na *površini* Zemlje, i nešto malo ispod i iznad nje. Ništa više no opne na tvrdo kuvanom jajetu, rekao je. (279)

У нарочито изабраној и изведеној приповедној стратегији језик се у роману истовремено јавља и као средство и као предмет приповедања; готово да акцентује Бартову тврдњу, по којој се у нарацији заправо догађа сâм језик, авантура језика. У лексичкој слојевитости романа, где уочавамо стране речи и изразе, термине и жаргонизме, архаизме и неологизме, костихевски слој заузима повлашћени положај (имплицитно и експлицитно), коме се прикључује и винаверовски, а уз њих се референцијално јављају и други језички и стилски Костићеви „потомци”, као што је, на пример, Исидора Секулић. И са том свешћу о језичкој традицији (и књижевној и културној) обликован је, између осталог, језички свет романа *Ода мањем злу* – сасвим у складу с увидима савремених лексиколога да „српско језичко стваралаштво 19. и 20. века показује висок степен уређености и поштовања утемељене језичке форме – при чему се модерни писци наслањају на традицију протеклих књижевних епоха” (Ивановић 2011: 79–95). Или, како је то – говорећи о могућностима диференцирања лексике писаца према припадајућим стилским формацијама и епохама – дефинисала М. Радовић Тешић: „У књижевним правцима м о д е р н и з м а и п о с т м о д е р н и з м а српски књижевни језик је на лексичком плану развио све своје потенцијале: именовањем нових појмова новим речима, преузимањем речи из страних језика, обично под снажним утицајем културних и друштвених кретања и померања, новим твореницама али и (ово важи за постмодернизам) супстандардном лексиком ограничене употребе – жаргонском и вулгарном” (Радовић Тешић 2009: 154).

Тако се у роману *Ода мањем злу* могу наћи речи за које бисмо могли да кажемо како омеђују временски распон од најмање једног века: од Костићевих кованица до Чолановићевих, које су свесно грађене тако да се чини као да су из вокабулара претече наше авангарде или пак припадају вавилонској језичкој матрици 21. века.

#### 4.7.4.5. Интермедијалност – роман и други медији

Интермедијалност је, како смо утврдили, стална карактеристика Чолановићеве прозе, и то тако што у различитим видовима и са строго функционалним интенцијама захвата у савремене уметности – од музичких

композиција и немог филма, преко стрипа и цртаног филма, до играног филма и видео-спота. Уочљива је већ у првој приповедачкој збирци, *Оседлајти мећаву* (1958), што најбоље потврђује приповетка „Валижа”, у којој се, у перцепцији главног јунака, младића, интермедијално повезују стрип и неми филм. У роману *Ога мањем злу*, осим стрипа (и једног од, аутору најзанимљивијег Дизнијевог јунака, Пају Патка<sup>100</sup>), и цртаног филма, филм као медијум јавља се у нарави и у коментарима наратора на више начина, као и филмски редитељи: од Ејзенштајна до Цармуша. Међутим, и сâм филмски језик је вишеструко функционалан у приповедном току романа. Понављање типичних термина (затамњење и други знаци интерпункције, ракурси, планови, кадрови, швенкујућа и друга кретања камере, флешбек, резони... што истовремено повезује и телевизијско искуство) заправо показује још једну улогу наратора: његова функција је слична редитељској, јер се он понаша као да режира (а онда и монтира) пренос догађаја чији је, истовремено, и једини коментатор. У томе се може уочити она важна, претходно наведена особина сказа, а коју је дефинисао Виноградов: „он је уметничка имитација monološkog govora, који, utelovljavajući u sebi pripovedačku fabulu, kao da se stvara u toku njenog neposrednog govorenja”:

I, baš tada, junaku ovog kazivanja s leđa je pokrio oči mekoputi ženski dlan. Njegov miris ga je u hipu preneo u treperavi prividaj salcburškog grlilišta, ali, više nego obeshrabrujući prizor n a n o v o opustelog perona (načas, doduše, sklonjen tim toliko čestim znakom interpunkcije u filmu – zatamnjenjem, no ujedno i sačuvan ništa manje ubedljivom paslikom) nije mu u deliću sekunda dozvolio da poveruje u istinitost Finkinjinog fizičkog prisustva.

Čestitam. Dokazali ste da i njih ume da trijumfuje. Inače vam ne bi palo na pamet da je kvaka 22, u stvari, ono gdekad pogubno *ali*.

Nego, kako bi bilo da malčice suzimo fokus.

A uveličamo sliku. (85)

(I, kad god bi provirila, biolog bi imao osećaj da mu se na licu javlja nova i drugačija grimasa, pribogu, kao u komičarâ nemog filma. Kažem osećaj, jer je fakat da se na Jankovoj faci nije ništa pomerilo.) (214)

---

<sup>100</sup> Небојша Тутуш, јунак романа *Зебња на расклапање*, на пример, користи колоњску воду „Пут у непознато” – познату из стрипа о Паји Патку (на шта је аутор накнадно скренуо пажњу у једном интервјуу).

Интермедијалном повезивању са филмским портретом треба прикључити и оне коментаре који упућују на одређена дела из ликовне уметности и њихове ауторе, од Ботичелија преко Манеа, Гоје, Родена, Тулуз-Лотрека, Пикаса, Мура... до наших сликара и вајара, поново у форми поређења:

Ne vredi poricati, rekao je manje-više usiljeno skršenim glasom (poput onog u „obožavaoca umetnosti” pred Atanackovićevom slikom *Opruga koja je dobila nervni slom*), i utonuo u ametist Mininog pogleda. (164)

U osvetljenoj geometrijskoj špilji, naime, beše ugledao 3-D sliku basnoslovnog džumbusa (kakav je mogao da dočara valjda još samo Leonid Šejka na svom ulju *Amorfna multiplikacija*). (257)

Последње наведени цитат показује како се у коментару иронијски повезује слика рушевина зграде Телевизије после бомбардовања 1999. са сликом значајног српског уметника. И у наведеном примеру, као и иначе у Чолановићевој прози, успостављена поредбена веза функционише најпре преко наслова, док дубље повезивање захтева читаоца упућеног у дело које тај наслов носи. У том смислу индикативни су и наслов и садржај опере Дон Ђовани, као и име групе *Placebo* – о чему је већ претходно било речи.

#### 4.7.4.6. О наслову романа и његовом значењу

Са свим претходно реченим у сагласности је и природа наслова романа *Ода мањем злу* (најављеног приповетком „Non testatum”) и његове метатекстуалне функције – као темељне метафоре дела и као својеврсног (ауто)поетичког коментара писца. Наслови Чолановићевих дела, без сумње, припадају корпусу поетизама карактеристичних за ауторов језик (стил); они, најчешће у антитетички, оксиморонски, пароксистички спрегнутим речима носе – испод хуморног (иронијског, пародијског, гротескног) свог лика изазваног неочекиваним, наоко нескладним и несмисленим везама – сву дубину и сложеност значења дела у целини.

Потпуно у складу са претходним, и наслов Чолановићевог последњег романа исте је стилогене и семантичке природе, додуше, можда нешто сложеније. Оксиморонски спој *ода злу* наоко је умекшан, увођењем (еуфемистички!) адјектива *мањи* као атрибута (са стилском функцијом епитета) уз апстрактну именицу *зло*. (Али: шта је *мало*, а шта *велико* зло?) Загонетност наслова се, притом, не исцрпљује у контрадикторности спајања значења речи 'ода' и речи 'зло' – које је познато одраније (нпр. у поезији српског модернизма: *Ода вешалима* Милоша Црњанског). Семантика наслова наслућује се у начину на који је синтагма 'мање зло' конотативно, асоцијативно, повезана са синтагмом 'веће зло' и фразеолошком структуром које обе имају у фразеологизмима 'изабрати мање зло' или 'мање је зло... учинити ово, него оно' (у политичком и војном дискурсу, на пример), или 'да ... не снађе веће зло' (на индивидуалном плану тзв. „малог човека“). Тиме се наслов, и пре почетка читања романа, на овај начин, може одгонетнути и као *похвала (хвалослџев) мањем злу шћћо није веће*, што се, дакако, током читања романа може претворити у потрагу за одгонетањем онога што би оличавало то *мање зло* и за објашњењем крајњег смисла наслова и самог дела.<sup>101</sup>

Синтагма *мање зло* изричито се јавља у роману пет пута, увек у форми коментара:

Svi ćemo se složiti oko toga da je manje zlo nemati zube nego nemati hranu, ali, valjda, i oko pretpostavke da, u predočenim okolnostima, ugroženik J. Đ. nije imao nikakvu šansu da izvaže da li bi bilo manje zlo kad bi ga razdražene životinje pojurile, stigle i stale da ujedaju, ili kad bi se, nešto bliže parku, sručio na trotoar očiju zasenjenih obrisima Četvrtog Jahača. (54)

Pri čemu je slaba uteha u spoznaji da i potonju i sve druge okolnosti ozbiljno relativizuje ovo čemu prisustvujemo. Jer, ko da presudi svedočimo li zlu manjem od onog kakvo je moglo da se zbude da je junak romana skončao na način na koji je završilo 75 odsto preljubnika iz Džeksonovog izveštaja. (139)

---

<sup>101</sup> Уз не мали број научника и стваралаца, у роману *Ода мањем злу* помиње се и име Бертранда Расела, који је кључно утицао на главног јунака (ОМЗ, 279) својом опоменом савременицима у нуклеарној ери да „љубоморно чувају живот“. На овом месту можда је упутно подсетити и на важну биографску чињеницу писца: Воја Чолановић је био секретар Пагвашке групе Србије, националног огранка покрета за мир који су 1957. основали Ајнштајн и Расел.



Ustali su od stola kad mu se iz udaljenog dela trpezarije, kroz glasnu prepirku, do ušiju probila nečija razgovetna tvrdnja da je „podela ipak manje zlo”. Podela čega? Kosova? O tome se već odavno govorilo, a ne jednom i pisalo. (247)

Obri-okreni, ispalo bi da to što je kazao i nije daleko od istine. Jer, ako je verovati Flori Sanders (onoj engleskoj bolničarki pri sanitetu Kraljevine Srbije u Prvom svetskom ratu), slično su rezonovali i srpski vojnici koji su, prešavši Albaniju, prebacivani brodovima u Solun. Prema onome kako ih je citirala, više su voleli da budu deset dana na bojištu nego da, za plovidbe, trpe groznu, njima nepoznatu morsku bolest.

Austrougarski kuršum ili granata kao manje zlo, palo bi svakome na pamet. (250)

Za narednog, durskog dueta, na primer, setio se odnekud Staškine priče o tome da je izvestan njen predak po muškoj liniji bio jedan od 57 seoskih knezova koje je hercegovački sandžakbeg u sedmoj deceniji XVII veka divljački poubijao: neke – žive oderavši i nabivši na kolac; a neke – rasporivši i nateravši da nose creva u rukama dok ne izdahnu. (Nije se, doduše, znalo k a k o je baš taj predak završio, ali su njegovi potomci voleli da veruju da ga je snašlo „manje zlo” – potonji od dva opisana načina pogubljenja.) (290)

Наведени цитати такође упућују на претходну прозу – мотивски, као први у низу, са псима и обрисима Четвртог Јахача, из приповезке „Увек Ваш, Тројански Коњ”, или као приповедни поступак, у коме се, ради постизања „ефекта стварног” али и у идејно-семантичком контексту, користе одређени статистички подаци, или се „преноси” запитаност и став јавног мњења поводом одређених политичких питања, оличени у разговорима које јунак или наратор ослушкују, или се, са истим циљем, подастиру трауматични призори људског страдања кроз (махом) српску историју. Назначени цитати, дакле, представљају ужи контекст за разумевање значења синтагме *мање зло* у наслову романа, што заједно са главном речи те синтагме, *ода*, чини оквир за разумевање целовите семантике романа: човекова судбина иронијски је одређена (и омеђена) опредељивањем између два зла, при чему он, уколико има среће, може да изабере „мање зло” – на шта се, најчешће, судећи бар на основу тога *шита* је и *како* о апострофираном питању у роману речено, углавном своди, између осталих човекова судбина, и историјска судбина српског народа. У последње цитираном одломку, у ком је описано страдање претка јунакове супруге, управо се огледа и историјска судбина српског народа, која се у роману блиско везује, између осталог, за патриотизам главног јунака. На једном

месту у роману се, наиме, налази и његово размишљање о томе шта га је највише привукло девојци којом се потом оженио: то је, пре свега, заједничко страдалничко искуство чланова њихових породица кроз историју. Наслов *Oda мањем злу* се, дакле, може тумачити и изван оксиморонско-парадоксалног ефекта – као горки иронијски коментар човекове егзистенције у несигурном свету.

Имплицитни коментар је такође препознатљив, али га је много теже (по природи ствари) артикулисати јер је тангентно распоређен тако да из различитих праваца додирује дубљи смисао дела – посредством одређене метафорике и симболике, па и лајтмотивских понављања, кроз жижну тачку у којој се укрштају све магистралне линије приповедања – закључно са насловом, односно самим делом као својеврсним коментаром (аутопоетичким, естетским...).

Питања живота и смрти густо су испреплетана око централне (љубавне) теме романа, и предмет су многих рефлексивних главних јунака, молекуларних биолога, и, нарочито, наратора, а у оквиру тога и питање религије и људске природе:

Или, можда, одмахujete rukom zbog toga što je reč o čoveku koga su ovca Doli i jedna zavesa, spuštена 2000. godine (po uspešnom okončanju Projekta „Ljudski genom”) učvrstile u uverenju da religije, kojima je sad zauvek odzvonilo, na planeti Zemlja nemaju više šta da traže. (110)

Jer je biped nesvodljiv na gô organizam, prosvetiteljski je podvukao biolog, načas zaboravivši da se obraća stvorenju iz struke, a ne brazilskoj domorotkinji iz plemena Bororo. Nesvodljiv, kažem, i neodvojiv od tolikih faza i razina svog razvoja: materijalnog, intelektualnog i društvenog. Ljudska civilizacija, Minice draga, i-GNO-ri-še komandu nalevo krug. (230)

Čak i kad bih, zabave radi, zamislio nekakav neotonijski obrt, svet bi u toj projekciji istog časa izgubio...

...izgubio bi zemaljski Eden u kojem rastu genetski modifikovane jabuke s lekom za pokvarene zube, prepravila je Finkinja zapretani ostatak Jankove na silu prekinute rečenice. (230)

Na tom mestu, naime, u biologovoj glavi se uspravila Ajnštajnova jednačina koja, opisujući zakrivljenost „objektivnog” prostorvremena, navodno istodobno opisuje i zakrivljenost „subjektivnog” prostorvremena. Čime, prema uverenju fizičara Džordža Hemonda, eo ipso matematički objašnjava samog Boga. (295)

У вези с тим, *Библија* се експлиците помиње, а на посебан начин и „Књига о Јову”. *Библија*, и нарочито „Књига о Јову” има посебну улогу у асоцијативном пољу наратора, односно у његовој „коментаторској” функцији, дакле: битна је за разумевање интенције аутора. Наиме, у вези је и са отклоном главног јунака према религији (експлицитно се саопштава да је атеиста), као један од кључних сегмената карактеризације лика, али и, преко синтагме „Врата од утробе”, наслова фото-изложбе коју јунак посећује у сну – за идејна и метафизичка значења романа у целини. Наиме, у сну, главни јунак, вози *машиновићи хибрид шкоде и ојела уназад*, несвестан тога и ко је и шта је и куда иде, са стрепњом да *не ѿресне у неки од живих или неживих објеката на друму* „(možda jednom od ‘puteva Gospodnjih’, s iskušenjima kakva su, daleko im lepa kuća, behemot i levijatan iz Knjige o Jovu, 266)”, и позивницом, чији му је садржај непознат, у цепу – са извесношћу да се тај позив не односи на *изведбу нечијеј јавној ѿубљења*. Имплицитно, овде се успоставља асоцијативна веза са романом *Позив на ѿубљење* Владимира Набокова<sup>102</sup> и његовим јунаком Цинцинатом Ц., коме је пресуда изречена шапатом. Јунак *Оге мањем злу* (Ђапа – „тихи шапат”), дакле, шапћући неразговорно неко име успева да уђе на фото-изложбу ВРАТА ОД УТРОБЕ, где, после прве нелагодности што се нашао међу самим мушкарцима који сви имају браде и бркове – почиње да лети, односно демонстрира свој *анђеоски гар* и, рукујући се, редом се упознаје са присутнима тако што изговара, разговорно и гласно, *Моје је име Умрећење ускоро*. Међу званицама наједном препознаје свог негдашњег супарника, салцбуршког Мининог удварача, кога су били прозвали Тулуз-Лотрек, а који „(držeći se melodije Wien, Wien, nur du allein), peva mi *Ne jaaa, ne jaaa, već viii, viii, viii!*” У свему томе, читалац може препознати неколико аутореклексивних, интертекстуалних повезивања са претходном прозом: опел, односно „аутоукрштеник опела и шкоде” – из ратне приче „Друг Павлов”; „команду налево круг”, односно „врата од утробе” – из романа *Цейна коб*; летење уназад, као и феномен „унатражности” – спаја и *Друју ѿоловину неба* и *Цейну коб* и *Лавовски гео ничеја*, али и више приповедака (у првом реду, „Non testatum”); јунаково име *Моје је име Умрећење ускоро* – наликује имену јунака „Шта Се То Вас Тиче” из приповетке „Море података” (107–108), које ће он изговорити такође

<sup>102</sup> Набоков је један од писаца који у нараторовим коментарима има повлашћен положај.

у сну, а обликовано по истом принципу наративног „хипносног” онеобичавања, и са понирањем у психолошко стање јунака; мелодије *Wien, Wien, nur du allein* сетићемо се из романа *Леви глан, десни глан* итд., али се тиме још ни издалека не исцрпљује та врста повезавања уткана у роман *Ода мањем злу*.

Када је о самом садржају призора на изложеним фотографијама реч, он је за главног јунака потпуно неодгонетљив:

Ni ulja, ni bilo kakve druge tehnike, konstatuje. Već samo fotografije u crno-belom, očito umetničkog nadahnuća i izrade. Jedino mu nije jasno šta je to što je na njima predstavljeno. Reklo bi se objektivom uživen pustinjski krajolik. Možda, komadić onižeg peščanog brežuljka s ništarijom od bezlisnog šiblja. A, onda, to isto, viđeno iz raznih uglova. Doduše, na ponekom od uslikanih ovala sluti se i pervaz nečeg nalik na raselinu. I opet sa šibljem, obnaženim, razume se. U svakom slučaju, nikakvog razloga za došaptavanje, još manje za skaredno smejućkanje, frkće u sebi snevač primećujući da oni na lakat ispred njega upravo *to* rade. (270)

Оно што му је, наиме, на јави, и у непосредној прошлости било толико мило и блиско, јунак у сну, разуме се, не распознаје. Тако су и на том месту спрегнуте силе Ероса и Танатоса, као, ма како то патетично звучало, алфа и омега људске егзистенције. С тим у вези је и коментар при самом крају романа, када се јунак и јунакиња опраштају:

Celivala je jagodicu svog kažiprsta, i pritisla je na Jankove usne. (Ličio je završni deo te radnje, bar delimice, na ono što anđeo u starojevrejskom midrašu čini novorođenčetu kad mu stavlja prst preko usta, a što valja razumeti kao *Psssst! O saznanjima iz majčine utrobe nikome ni reči!* Ličio, elem, na upozorenje čiji je vidljivi trag, u svih nas, okomita brazda ispod nosa.) (299)

У претходним редовима препознаје се и објашњење настанка „окомите бразде изнад носа” из портрета нерођене девојчице у *Цејној коби*, што опет сведочи о мери и карактеру „умрежености” последњег романа са претходним ауторовим делима колико и о, очигледно свесној, намери да она буде што потпунија, а вероватно и, у рецепцији читалаца, и препознатљива и препозната.

Роман *Ода мањем злу*, према свему томе, прибира све важније теме и мотиве из ранијих прозних остварења: нераскидиву повезаност ероса и танатоса у човековом бићу и бивствовању; немогућност самоспознаје колико и несазнатљивост *груџи*, посебно жене – из угла мушког субјекта; повезаност љубавног, тачније љубавничког (донжуанског) дискурса са политичким и социокултурним; проблематизовање идеје о апсолутном прогресу – у еволуцијским и револуцијским процесима; базична несигурност субјекта и његова позиција у дестабилизованом свету. На микроплану, преко наслова и многобројних детаља, могу се уочити везе са претходним делима. Делови наслова или цели наслови претходних књига, као и препознатљиве фразе – видљиви су у овом роману – *руку на њејсмејкер* (*Зебња на расклањање*: али и на плану детаља, као што је „капа за размишљање” коју Мина плете Јанку у Салцбургу, док то у *Зебњи* Аурелија прави Небојши Тутушу у Београду), *лавовски гео* (*Лавовски гео ничеја*), *враћа од утробе* (*Цейна коб*), *начело неизвесности* (истоимена приповетка), *вожња уназад* и *летење* (*Друја половина неба*) и др., указују на то да је роман *Ода мањем злу* и извесна врста коментара у односу на готово све што је претходно Воја Чолановић написао. И у том смислу, сам роман функционише као коментар.

Јер, централна тема, љубавна прича, језгровито сабијена у орахову љуску једног јединог дана, својим *циркадијалним* ритмом, носи „мирис промашаја” (а што је и наслов који деле једна Чолановићева приповетка и једна збирка приповедака). Љубавница, Северњакиња, чија посета *не траје гуже од државничке посете, или од... једнодневне посете њој Карле дел Поније*, поклања свом београдском љубавнику, у знак опраштања али не и опроштаја, гумицу за брисање величине цигле, са које је скинула омот на ком је на латинском било написано: *Љугски је трећији*. Поновни, овога пута београдски сусрет то двоје љубавника може да призове, али не може да понови (могли бисмо да, у духу романа, кажемо и: репризира) усхићење и занос првобитног, салцбуршког – јер више ништа није исто: београдски љубавник је „отежао” и у физичком и у духовном смислу, и у односу на своју драгу, уз све обожавање, осећа се изневерено и увређено. Није се, ниједном, у току НАТО-бомбардовања јавила да се интересује за његову судбину и судбину његовог народа, а предлаже да и

београдске рушевине, попут оних берлинских, постану рестаурирани споменици. Питање рестаурације Београда у том контексту, постављено у роману у ком су енциклопедијски маркиране улице, грађевине и споменици, читаоца може асоцирати на Деблинов роман *Берлин Александерплац*, односно на могућност реалне реконструкције града на основу његовог прецизног описа у књижевном делу (и попут, већ поменутог, Џојсовог *Даблина у Уликсу*). Однос Воје Чолановића према Београду је само наоко сличан односу двојице поменутих писаца према њиховим градовима. Тај приповедни приступ је у највећој мери иронијски, и постмодернистички: у историјским менама, рушен, разаран бомбама, именован и преименован у целини (у роману: *јуџојресџионица*, па *српска џресџионица*) или у деловима (називима својих улица) – Београд, у „енциклопедији фикционалног света” Воје Чолановића, оваплоћује постмодерно искуство *несијурности* и *неизвесности* (које ујрављају нашим живојом, како истиче Ихаб Хасан). У том смислу се може тумачити и загонетна појава човека у хавајској кошуљи који тражи улицу *Зрињској и Франкојана*, креће се испред кафане „?” и својом појавом и *џиџањем* узнемирава главног јунака *Оде мањем злу*. Наиме, ту је заправо реч о улици (од Краља Милана до Булевара краља Александра) која се тако звала од 1922. до 1946. године, а пре тога је била, као што је и данас – *Ресавска* (иако у међувремену и *Генерала Жданова*). И назив улице – *Ресавска* – треба посматрати у контексту почасте језику која му се романом у целини одаје: односно, Ресави или Манасији деспота Стефана Лазаревића и њеном истакнутом месту у развоју српске културе, језика и писмености.

Бедекерско разгледање *јуџојресџионице*, праћено јунаковим, а посебно нараторовим коментарима – представља посебну тему у роману: Београд, са својом архитектуром, споменицима, улицама (и са њиховим променљивим називима) и, коначно, историјом, постаје простор за испољавање родољубивог осећања главног јунака – чије су чело покриле *сарџровске боре*, док му се *кожа јежи* у егзистенцијалној зебњи. Још увек СЦГ, његова држава је, заправо, *ајроксимативна* (*расџага се уздуж, џојреко и укосо*), распета између Европе, суда у Хагу, сопствених даљих подела, политичких борби, а непрестано у грчу голог опстајања. Љубавни сусрет се одвија у времену уочи атентата на премијера (што се експлицитно наводи), а са још увек свежим учинцима *Велике Шетње*. На почетку

романа јунак са транзистором на челу (а после расанка са својом Финкињом) слуша Сибелијусово *Срце које воли*, док у Москви чеченски терористи 700 позоришних гледалаца држе као таоце. А на крају романа напушта београдску Железничку станицу, где је (можда заувек) испратио своју љубав, због чега је, по свему судећи, мање забринут но за судбину несрећних талаца. Или за судбину једног детета. Наиме, на месту на којем се љубавници и састају и растају у истом дану, јунакову зебњу накнадно појачава продорни плач једног, од оца очигледно напушеног, и гладног, детета. Он га чује, на *безљудној* и *обезљудној* станици, и када дочекује и када испраћа своју љубавницу. Тиме приповедни ток романа описује свој, пуни, круг.

У вишим слојевима разумевања текста читаоцу је неопходно да допре до парадигматске/естетске истине, како би, ипак, употпунио сопствено *задовољство у шекспиру*. Зато ће се неминовно запитати: а о чему роман *Ога мањем злу*, заправо, говори? О безуспешном човековом настојању да се, упркос многим покушајима (научника, уметника, филозофа, револуционара?) у хаосу историјске и савремене стварности света оствари – љубав, достигне срећа, доживи напредак, постигне спокојство? А поврх свега тога, упркос сталним разумским упињањима и свесним настојањима – необјашњиво, неизвесно прати све што се у животу дешава, те се, готово по правилу, човек налази трагично распет између јаве и сна, рационалног и ирационалног, мањег зла и већег зла. Главни јунак Јанко Ђапа, „разбору склон, стручњак за прекрајање живог”, готово „у слуху региструје пуцање шавова смисла и логике”. Разум, у својој инструменталној улози, омогућава научни/технолошки напредак, али, истовремено, не обезбеђује превласт хуманости у свету – што је тек једна од добро познатих тврдњи имплицираних у роману, преко разговора јунака, молекуларних биолога, колико и нараторовим упућивањем на Кондорсеову визију прогреса, Шпенглерову *Пројаси Зайага* и Фукујамин *Крај историје*. Изградња нових нуклеарки у јунакињиној земљи, експерименти генетичког инжењеринга, али и светских организација и Европске уније, као и бомбардовање јунакове земље, једне „неодрживе државе” – део су доказа за сумњу коју јунаци изражавају у погледу идеја о прогресу, извесности континуираног напретка човечанства. Зато ће јунакиња, поводом Кондорсеа, у свему томе видети лакрдију: „On ti је, мој Jane, čitavu istoriju podelio na deset

razdoblja. Od čega je devet već bilo iza njega, dok su poslednje, taj *dixième étage* sreće i blagostanja, zajednički uobličavale nezadrživa nauka i Velika francuska revolucija. Što je moralo proizvesti dubok utisak na Fukujamu. A pre njega, još dublji, na marksiste. Pa smo sad i svedoci i korisnici ošamućujućeg progressa. Kakva planetarna lakrdija” (240).

У основи, и збирно узев, у том слоју романа, препознатљиво је становиште постмодерне у вези са преиспитивањем улоге ума у историји, њено проблематизовање идеје о сталном напретку и, сходно томе, неповерење у науку и велике теоријске концепције. У том смислу се роман *Oda мањем злу* може читати и као књижевноуметничка антитеза „истини/истинама” идеја из поља научне свести, њених сазнања и домета (Поновићемо већ цитирану Гадамерову тврдњу: *поред искуства филозофије, искуство уметности је најверљивија омена научној свести да призна своје границе*). Тек висок ниво свести, оличен у уму – где је разум уједињен са интуицијом, племенитошћу, мудрошћу, дакле *даром* – у стању је да сумња, у све, и у сопствени разум; и да се пита, разуме се. Мноштво је примера реторичких питања поверених наратору, било ледено озбиљних, било хуморно ироничних – као оно о томе како би Ејзенштајн, с обзиром на то да је хтео да екранизује Марксов *Капитал*, екранизовао „вишак вредности”. О томе можемо да размишљамо постављајући једне поред других, и једне наспрам других – научнике и вође, филозофе и уметнике посредно или непосредно апострофиране у роману *Oda мањем злу*, али и народне изреке и пословице, те квинтесенције свеукупног људског искуства, којима је роман напросто премрежен.

Читалац ће, када склопи корице романа, свакако понети утисак да је свет трајно неспокојно место, да у њему влада *начело неизвесности* – чим се изађе на *врати од утробе*. Детињи плач с почетка и с краја романа о томе сведочи на симболички посредан начин. Као и што, неминовно, упућује на познату и често цитирану тврдњу Достојевског да ништа на овом свету није вредно сузе једног детета.

На плану поступка, такође, пажљивији читалац може уочити још једну игру са „истином”, тзв. *књижевном истином*. У први мах збуњујуће тврдње наратора да читалац управо чита „текућу измишљотину”, а да је он „извештач са лица места” – могу се заиста доживети као контрадикторне или чак (*монтипајионовски*) нонсенсне. Међутим, оне су ипак једноставно објашњиве – јер прецизно описују



приповедни поступак примењен у роману. У том смислу, може се протумачити да је *Ога мањем злу* роман представљен као „измишљотина” аутора, а исприповедан посредством наратора – коментатора, „извештача са лица места”, што значи да је „текућа измишљотина” сâм роман, а „текуће извештавање” својеврсна форма и садржина приповедања поверена наратору. Роман је, разуме се, фикционалан текст, наратор је извештач о дешавању у фиктивном свету, те је управо свет романа „лице места”, и самим тим је могући почетни утисак о колизији између та два одређења сасвим погрешан. Наиме, будући да је наратор фикционалан колико и прича коју нам приповеда, његово „извештавање с лица места” у овом се случају односи на огољавање самог приповедачког поступка, а то је свакако једна од (постмодернистичких) истина стваралачког процеса. И једна од истина до које је наратору у роману нарочито стало, али коју он не експлицира узвикујући: „Ово *није* ријалити шоу!”

Истовремено, у тај оквир „естетске истине” смештене су чињеничне истине „енциклопедије стварног света”: препознатљиве, стварносне координате времена и простора у којем се одвија радња романа, припадају и свету чињеница и фиктивном свету романа; оне су, иако не-фикционалне, део фикције. Ликови у роману, како је показано, наглашено су фиктивни и припадају само фиктивном свету. И том се чињеницом, као првобитно у роману *Пустоловина по мери*, писац поиграва додељујући „свест” јунакињи о томе да је она сам фикционална творевина (што је у претходном роману намењено јунаку). Имајући у виду нека од објашњења парадокса која је писац повремено давао у интервјуима, читалац се може сетити и примера В. Чолановића да је човек једини живи створ на Земљи који је у стању да каже „Ја не постојим”. Међутим, у вези с творевинама фикције јавља се и једна појава карактеристична за саму рецепцију: читалац такве појаве ипак доживљава и у својој свести обликује као „стварне” јер – не може да их не замишља током читања романа. Наиме, како је показала когнитивна лингвистика, мозак не зна за негацију, што се може илустровати примером: *Пробајте да не замислите ружичасте слонове*. Упркос, дакле, инсистирању наратора на томе да читалац прати „текућу измишљотину” и њене измишљене јунаке, овај не може а да, у својој свести, не ствара слику света коју му роман предочава, и да се не пита о његовом смислу и значењу.

#### 4.7.4.7. Енциклопедијски модус или максималистички роман

Као што се *Ода мањем злу* може посматрати и као нека врста осврта на сопствено дело, или чак и као својеврсна синтеза и рекапитулација претходно написаног (укључујући и не-фикционалне ауторове текстове: посебно, у вези са одређеним темама из научно-популарних чланака објављених у *Galaksiji* и са књигом о генетичком инжењерингу<sup>103</sup>) тај роман се може окарактерисати и као енциклопедијски. Љиљана Шоп је својевремено утврдила да је Воја Чолановић „непретенциозни следбеник онога што у европској књижевности већ четири века називамо великим романом” (Шоп 2012: 150), а такође је, и тим поводом, и раније, скретала пажњу на ерудицију с којом је написан, што ће нарочито истаћи и Славко Гордић:

Као нико у савременој српској књижевности, Чолановић и *причу* и *причање* напаја разнобојним садржајима и дискурсима културе, науке, друштва и уметности, упошљавајући и у равни сижеа и на плану израза огромно своје памћење – антрополошко, биолошко, математичко, историографско, филозофско, социолошко, естетичко-поетичко, филолошко, као и читав спектар опчињујућих, понекад и бизарних субспецијалистичких знања. У том смислу његова проза, а особито роман *Ода мањем злу*, наликује својеврсном цветнику свежих и надахњујућих увида о тајнама света и човека, космоса, атома и генома, различитих култура и цивилизација, заната и уметности, пласираних на сваковрсне начине – од проблемског и егзистенцијално судбинског до игривог и бурлескног. (Гордић 2012: 220)

Експлицитно, коментар наратора у роману *Ода мањем злу* у функцији је подастирања енциклопедијског знања – како би се она акцентовала или релативизовала и доводила у питање. Љубавна историја једног човека и једне жене, испричана је у роману готово као једна од могућих историја људског рода,

---

<sup>103</sup> Управо у књизи *Прекрајање живог: генетичко инжењерство, достигнућа, предвиђања, опасности* (Српска књижевна задруга, Београд, 1998) Воје Чолановића налазимо наслов салцбуршког семинара јунака *Оде мањем злу* – у наслову „Меандри тзв. молекуларне политике”, за издвојени критички Чолановићев осврт на књигу Сузане Рајт *Молекуларна политика: развој америчке и британске регулативне политике за генетичко инжењерство, 1972–1982.* (Чолановић 1998: 206)

или еманација људског духа – са свим зебњама, страховањима, настојањима, узношењима и банализацијама, тражењима и надама... и перспективама. Осим тога, аутор тако усмереном изабраном наративном стратегијом, иронизује значење појма „свезнајући” приповедач – додељујући му улогу коментатора који поседује „сва знања” – јер овај алудира, објашњава, цитира, парафразира или иронично коментарише готово све тековине цивилизације, традиције и савремености људског духа уопште, као и стварност времена и места (Београд, почетак новог миленијума) у којима се сама прича романа одвија.

Цитати, парафразе и алузије – као потврда или илустрација коментара, долазе из готово свих области људског духа: науке (биологије и посебно молекуларне биологије и генетике, антропологије, етнологије, психоанализе, филозофије, математике, филологије, историје, социологије...) и уметности (књижевности у највећој мери, а онда и: сликарства, вајарства, архитектуре, филма и цртаног филма, позоришта, стрипа...). Осим тога: извесну функцију коментара има и подастирање изабраних статистичких података или културолошких и других феномена.

Наратор упућује, између осталих, на Хамваша, Чехова, Глишића, Дучића, Сент Егзиперија, Молијера, Е. Бирса, Лазу Костића, Едгара Алана Поа, Теслу, Вука Караџића, Андрића, Црњанског, Винавера, Исидору Секулић, Дантеа, Де Вијоа, Флобера, Достојевског, Пруста, Коктоа, Бекета, Кортасара, Набокова, Песоу, Џојса, Вирџинију Вулф, Жана Руоа, Шпенглера, Фукујаму, Аристотела, Хорација, Декарта, Сведенборга, Сартра, Расела, Лењина, Троцког, Маркса и Енгелса, Бодријара, Леви-Строса, Кондорсеа, Фуријеа, Маклуана, Фројда, Јунга, Јана Сибелијуса, Моцарта, Чајковског, Мокрањца, Баха, Гоју, Реноара, Манеа, Пикаса...). Неки писци, као Црњански или песник Слободан Марковић, на пример, апострофирани су путем алузија („Комедијант Случај” и „либеромарконијевска кафедатотека”).

Сходно томе, роман *Ога мањем злу се*, према својој доминантној карактеристици обједињавања разнородних садржаја посредством наратора-ерудите може одредити и као (постмодернистички) енциклопедијски роман, или, тачније, роман који илуструје енциклопедијски модус у књижевности постмодернизма – према претпоставкама које за такво одређивање поставља

Стефано Ерколино у есеју „Enciklopedijski modus u modernističkoj i postmodernističkoj prozi”.

Како и најављује у сажетку, Ерколино настоји да „pokaže posebnost modernističkih i postmodernističkih formi zapadne enciklopedijske proze na osnovu naknadnog promišljanja koncepta ‘enciklopedizma’, određenog kao specifični *modus* književne reprezentacije”. Он најпре даје кратак преглед „teoretskih okvira enciklopedijskog modusa”, а потом испитује „nekoliko modernističkih i postmodernističkih primera enciklopedijske proze”: разматра „najpre snažnu utopističku valentnost enciklopedijskih okvira *Uliksa* Džeјmsa Džoјsa”, а онда расправља „o postmodernističkom negativu modernističkog enciklopedijskog sna – kroz apokaliptički kolaps znanja u *Priznanjima* Viliјama Gedisa i igru i nihilizam u *Dugi gravitacije* Tomasa Pinčona”. На самом крају, илуструје „pozitivnu reorganizaciju kognitivnih koordinata enciklopedijske proze – utemelјenu na otvorenosti i nedovršenosti, u *Gold Bag varijacijama* i *Galateji 2.2* Ričarda Pauersa” (Erkolino 2016: 128).

О вези која постоји између модернистичке и постмодернистичке тежње за репрезентацијом „totalности стварнога”, Ерколино између осталог каже:

Kada se, posle Drugog svetskog rata, raspao ideološki aparat modernosti pod težinom mača istorije, izvestan tip postmoderne književnosti ostao je tvrdoglavo ušančen u enciklopedijski i univerzalizujući san modernizma – san utopiјskog potencijala koji se nekada činio, i još uvek tako izgleda, beskraјan. Nije to bio, međutim, tek novi predlog, već radikalno novo promišljanje retoričkih i kognitivnih strategija iz prošlosti. U postmodernosti, eksplodirao je modernistički enciklopedijski projekat, srušen pod teretom vlastite težine. Ogromna i bezoblična masa podataka koja kontinuirano teče kroz višestruke i sveprožimajuće kanale informisanja, koje su ustanovili novi mediji, učinila je da svaki enciklopedijski pokušaj izgleda istovremeno i titanski pozamašno i suštinski pogrešivo. Postalo je nemoguće posedovati sposobnost da se kontroliše ogromni kvalitet i kvantitet podataka koji kruže, ali pisanje enciklopedijskih dela nikada nije prestalo. Zašto?

Činjenica da enciklopedijski eksperimenti u prozi dvadesetog veka, od Džoјsovog *Uliksa* do *Beskrajne lakrdije* Dejvida Fosterа Volasa nemaju za cilj određivanje i veličanje zajedničkog sistema vrednosti i znanja u apsolutnim terminima – za razliku od Homerovih epova ili Hesiodovog didaktičkog speva – ne znači da su oni

oslobođeni ideoloških rizika inherentnih svakom totalizujućem estetskom projektu. U meri u kojoj je moguće naglasiti proces, dinamiku ili parcijalnost usvojenog gledišta (totalizacija), a ne predmet reprezentacije (totalnost), ostaje činjenica da je cilj bilo kakvog enciklopedijskog narativa da pruži najširu moguću sintetičku reprezentaciju *totalnosti* stvarnog. U tom slučaju, razlika između enciklopedizma antičkog epa i enciklopedizma proze dvadesetog veka ne leži u preobražaju njene funkcije, nego – kao što ćemo videti – u *umnožavanju* i *diferencijaciji* enciklopedijskih pokušaja. (Erkolino 2016: 129)

Ерколино подсећа на то да, по правилу, супротно неким уверењима, тзв. велики роман не заузима или не мора заузимати средишњи положај у култури којој припада (у време његовог настанка поготово, за шта је пример и Дантеова *Божанствена комедија*), као што ни „[Z]asigurno nije dovoljno da se roman bavi određenom granom nauke ili tehnike da bi bio određen kao enciklopedijski roman”. Осим тога, он истиче и чињеницу да је енциклопедијско знање, „по дефиницији, хетерогено знање”. Користећи се увидима других теоретичара књижевности, Ерколино подсећа да је историја енциклопедијског романа у европској књижевности почела Флоберовим романом *Бувар и Пекише* (управо он се и помиње у Чолановићем роману, у иронијском кључу: као књига коју, иако недовршену, дакле „краћу” – главни јунак није дочитао до краја; и његово читање је недовршено, дакле) – а да је настављена Џојсовим *Уликсом*, на иронијско-пародијски начин продужена романима Т. Пинчона, В. Гедиса и других. А у вези с тим поставља и јасну дистинкцију измеђи термина *енциклопедијски роман*, *енциклопедијски модус* и – *максималистички роман*:

Enciklopedijski modus suštinski određuju dva svojstva: 1) enciklopedizam, i 2) metaenciklopedizam, ili refleksija o samom enciklopedizmu. Prilično je to uzak i autoreferencijalni narativni žanr, ali po sebi to ne predstavlja problem pošto je u modernoj i postmodernoj književnosti bilo i drugih, podjednako autoreferencijalnih i tematski omeđenih romanesknih žanrova – dovoljno je samo imati na umu metafikciju. [...] Međutim, problematično bi bilo uvrstiti prozu Pinčona, Dona DeLila, Volasa i Z. Smit u mršavu kategoriju „enciklopedijskog romana”. U romanima ovih autora, koji su većinom *maksimalistički romani* ima daleko više od prostog enciklopedizma. Da ne spominjemo

da je metaenciklopedijska komponenta, osim u nekoliko slučajeva, u ovim romanima praktično nepostojeća ili potpuno marginalna.

Упућивањем и на друге теоретичаре, Стефано Ерколино издваја и иновативну улогу „коју је Pinčon odigrao u konstruisanju postmodernog književnog kanona”, као и чињеницу да су аутори „iz generacije bliske Pinčonovoj bili pod njegovim snažnim i direktnim uticajem u korišćenju intertekstualnosti [...]”: od DeLilovog romana *Ratnerova zvezda* (*Ratner's Star*) до *Javnog spaljivanja* (*The Public Burning*) Roberta Kuvera i *PISAMA (LETTERS)* Džona Barta”. О мерилима према којима се одређени роман може окарактерисати као „енциклопедијски”, Ерколино каже:

Nemoguće je apriori ustanoviti niz svojstava po kojima bi se, manje ili više legitimno, neki roman mogao odrediti kao enciklopedijski, pošto se enciklopedizam *ne može* poistovetiti sa nekim književnim žanrom, niti se nekome može pripisati. Bilo da se radi o Bernovom enciklopedijskom romanu ili Mendelsonovom enciklopedijskom narativu, pred nama se ne nalaze žanrovi, nego specifični *modalitet* reprezentacije. Drugim rečima, imamo posla sa *enciklopedijskim modusom*, koji možemo odrediti kao određeni *estetski* i *kognitivni* stav koji se sastoji iz manje ili više uzvišene i *totalizujuće* narativne tenzije u smeru sintetičke reprezentacije stvarnosti i heterogenih domena znanja, u velikoj meri prenosive na hibridizaciju enciklopedijske proze sa antičkim epom. Ta hibridizacija je već prisutna u remek-delima književnog modernizma, poput *Uliksa* i *Čoveka bez svojstava* (*Der Mann ohne Eigenschaften*) Roberta Muzila – dva teksta koji se mogu ubrojiti u najneposrednije narativne prethodnike postmodernog enciklopedijskog eksperimentalizma. (Erkolino 2016: 137)

Подсећајући на то како је *Уликс* роман око чијег се енциклопедизма сви слажу, истиче и чињеницу да је сам Џојс „enciklopedijske ambicije *Uliksa* sažeo elokventnim i pomalo ironičnim rečima: „[...] da toliko potpuno predstavi sliku Dablina da se može rekonstruisati na osnovu mojih knjiga kada bi jednoga dana iznenada bio zbrisan sa zemlje”. Ерколино у томе види „enciklopedizam koji se rodio kao odgovor na trenutnu i neizvesnu pretnju razaranjem; enciklopedizam koji se predstavlja kao poslednji bedem pred apokalipsom. Enciklopedizam koji cilja da konstruiše veliki *arhiv* u kojem bi se pred katastrofom sačuvalo znanje i koji bi omogućio rekonstrukciju sveta

posle hipotetičke kataklizme. Prema tome, pisanje enciklopedijskog dela je ne samo moguće, nego je to i *nužnost*, čime se ono kvalifikuje kao jaka utopistička operacija“. (Erkolino 2016: 137)

Узимајући у обзир све Пинчонове романе, а посебно *Дују іравитіаціје*, С. Ерколино подсећа на чињеницу да се „енциклопедијска интересовања“ писца протежу „preko najraznovrsnijih polja znanja: od statistike do aeronautike, od fizike do industrijske hemije, od makroekonomije do mitologije” и закључује:

Pinčonov enciklopedizam je toliko upadljiv, toliko kapilarno prožima pripovedanje da poprima rekreativni, *hiperbolički* karakter, otkrivajući na kraju historični nihilizam koji često prati pokušaje da se napiše enciklopedijska proza u postmodernizmu. Da ne spominjemo tipično postmodernističke epistemološke neizvesnosti, koji bi trebalo da budu maskirane „inflacijom diskursa” u *Dugi gravitacije*. Bila bi to ko zna koja potvrda onoga što je Fraj pisao o zapadnoj enciklopedijskoj tradiciji, kada je tvrdio da ona uživa izvesni kontinuitet u formi satire i ironije. Takvu tezu uistinu potvrđuju promenljivi uspesi postmodernog književnog enciklopedizma, koji se povremeno teatralno ismeva – kao, recimo, u *Dugi gravitacije*, u studiji erekcije Slotropovog penisa tokom eksperimenata doktora Džamfa iz bihejvioralne psihologije, ili kvaziintegralnom računu napisanom na zidovima broda-toaleta *Rücksichtslos*. (Erkolino 2016: 139–140)

У вези са иронијом, С. Ерколино упућује и на Моретијеву тврдњу како је „upravo u ironiji očuvan dah izvesnog enciklopedizma”, те о феномену енциклопедизма и његовој перспективи закључује:

No, iako u *Dugi gravitacije* enciklopedizam često pokazuje farsični karakter, on i dalje ostaje enciklopedizam. U stvari, teško da je ikome važno da li je u doba postmodernizma moguće pisati enciklopedijska dela – enciklopedijska dela se pišu uprkos svemu. A to se dešava baš zato što enciklopedijska ambicija otelotvoruje prastaru estetsku utopiju, koja nesumnjivo nikada neće prestati da snažno fascinira zapadnu književnost: da ona reprezentuje *totalitet* stvarnosti.

Kao što piše Moreti, ruganje je zasigurno posledica „ogromnog pritiska istorije” i svesti da živimo u epohi u kojoj je sintetičko, totalizujuće znanje potpuno nemoguće; ali

ipak, i dalje postoji ta neodoljiva potreba da se u tome pokuša, koja u dvadesetom veku kao da dostiže vrhunac. (Erkolino 2016: 140)

Било како било, може се рећи да Ерколино у поменутом есеју истиче веома важну улогу енциклопедијски настројених писаца – која би се могла сажето дефинисати тиме да они, па макар и иронијски, чувају *миленијумско наслеђе човечанства*. Роман *Ога мањем злу* Воје Чолановића, дакле, уз извесну слободу се може закључити – баштини Џојсов енциклопедизам, али је близак Пинчоновом енциклопедијском модусу, односно постмодерном енциклопедијском експериментализму (па и максималистичком роману, у тежњи да се прикаже „тоталитет стварности“) и тиме поново сведочи о блискости схватања и поетичких опредељења која повезују Чолановићеву прозу пре са англосаксонском него са европском и, посебно оном која настаје на српском језику. Разуме се, и са извесним изузецима, у које се, пре свих, може сврстати проза Борислава Пекића.

Подсетимо да је Воја Чолановић, још 1988, у интервјуу под насловом „Руку на пејсмејкер“ поводом *Зебње на расклапање*, описујући стање у ком се налази савремени роман, између осталог разматрао и непремостиву дискрепанцију између књижевности (уметности) и науке, те говорио о тешкоћама у спознавању онога што називамо реалношћу (к о м п л е к с н и ф и к о в а н о м реалношћу, рекао би модерни филозоф)“.

„Енциклопедистичке“ тенденције у књижевном делу Воје Чолановића готово да можемо да пратимо од почетка до краја његовог стваралачког пута: и то од оних модернистичких (оличених превасходно у џојсовској тежњи обликовања топоса, односно хронотопа града), па све до постмодернистичких – почев од *Пустоловине по мери* па надаље – у којима се, иронијско-пародијски, енциклопедијски модус и гради и разграђује. Један од писцу омиљених начина, како смо претходно утврдили, било је и навођење одредница из енциклопедија (и речника) у приповедном тексту.

*Ога мањем злу* несумњиво представља врхунац таквих настојања. Није случајно да наратор све време свог „извештавања с лица места“ истиче наслове књига које „јунак његовог казивања“ није прочитао или дочитао. Јер, будући, у крајњој линији, посвећен језику, читању, и читаоцу – роман *Ога мањем злу*, ипак, најпре упућује на књигу, као на алфу и омегу људске цивилизације, па и њене енциклопедије.



## ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Дневнички записи и ране приповетке Воје Чолановића потврђују једно од правила стваралачке праксе да и најранији текстови многих писаца могу садржавати, у „малом”, наговештај целокупног будућег опуса: као „архетипски обрасци”, као „нуклеуси” из којих ће се развити доследна и препознатљива поетика њиховог аутора. Проза коју је Воја Чолановић писао 40-их година протеклог века – делом модернистичка: дневнички записи; делом (соц)реалистичка: приповетке са ратном и поратном тематиком – већ показује неколико црта које ће се од тада у његовом писању периодично понављати или усталити:

– тематско везивање за лично искуство стрелца на бомбардеру стечено у партизанском ратном ваздухопловству и дневничка обележја приповедног поступка;

– увођење лика образованог, читању и интроспекцији склоног протагонисте, и у вези с тим, литерарних алузија и интертекстуалних повезивања, неретко комбинованих и са интермедијалношћу (филм, музика, стрип);

– хумор и (ауто)иронија повезани са интелигенцијом и образовањем, и са интроспективним способностима које се приписују књижевном јунаку и/или наратору;

– илузија усменог говора (и разговора) постигнута избором другог лица множине и форме обраћања (наратерима).

Све наведене особине најочигледније су се показале у првој књизи Воје Чолановића, збирци приповедака *Оседлајти међаву* (1958), чему треба додати и брижљив однос писца према *именовању*: креирању наслова збирке и сваке приповетке понаособ, као и имена њихових протагониста. Од прве књиге усталиле су се и утврдиле компоненте које је В. Чолановић и надаље доследно развијао, варирао и понављао у својој прози:

– хронотоп града (топонимско маркирање Београда);

– поклапање времена радње са реалним историјским временом, присуство социокултурних и политичких „реалема”, али и одсуство идеологије;

- карактеризација ликова, по правилу, укључује одређивање и професијом (занимањем), и лектиром, и језичким идиомом;
- комбинација спољашње и унутрашње фокализације, њихово преклапање постигнуто специфичном позицијом наратора;
- склоност према поетичком начелу „укрштаја супротности”, оксиморону и парадоксу, као и онеобиченим поређењима;
- стваралачки однос према језику (грађење индивидуализама, оказионализама), настојање да се постигне свежина, акустичност и сликовитост језичког израза;
- постављање у центар приче доживљаја, а не догађаја;
- ерудиција, вишезначност;
- несигурност, децентрираност субјекта, његово неприклањање прокламованој истини (од политичке до религиозне) и веровање у извесне сопствене „ванчулне” способности, што постаје и предмет испитивања, проблематизовања и хуморно-иронијског приказивања;
- приповедање *in medias res*, које најчешће започиње неком наглас или у себи формулисаном мишљу протагонисте а, неретко, повезано и са његовим необичним физичким положајем, у намери да се читалац заинтригира, да му се отвори пут за непосредније „урањање у текст”.
- поента не заокружује готов одговор већ читаоца поново враћа на почетне редове приповетке и (ре)конструкцију њеног целовитог значења.

Зачетак низа будућих приповедних текстова у којима ће се тематизовати „призори из брачног живота” налази се у приповеци „Биљка ружна и неугледна” и протеже се преко „Начела неизвесности” до приповетке „Опште место”, последње у опусу В. Чолановића. Семантичко тежиште сваке од њих, а што се може уочити и у романима са мушким и женским протагонистом – огледа се у немогућности спознавања онога што је у бићу другог (конкретно: немоћ мушкарца да проникне у тајновито женско биће). Притом, у том стваралачком распону, оцртале су се и изражајне контуре женских ликова, несвакидашњих и необичних у контексту српске књижевности: интелектуалних, еротичних, самосвесних. Склоност према разговору, па и несмотрена распричаност, као препознатљива црта у карактеру

већине мушких протагониста Чолановићеве прозе уочава се у приповеци „Бријање”, да би се у истој књизи приписала и јунаку „Мора података”, а понављала и у делима која ће уследити. У „Мору података” је наглашено патриотско осећање протагонисте, али и његов космополитизам, колико и свест о политичкој стварности времена у ком живи, што су трајне одлике и већине других Чолановићевих јунака, чији се атеизам успоставља у приповеци „Чудо се дешава у мраку”. „Бријање” издваја и појединачну судбину човека у рату, наспрам и изван судбине колектива, а на то се идејно-семантички надовезују романи *Друџа њоловина неба* и *Леви глан, десни глан*. У „Ванчулном опажају” се први пут тематизује ирационална сензација и паранормално искуство, али са трагикомичким исходом те, истовремено, показује способност писца да користи лудички потенцијал језика у готово надреалистичко-смеховном кључу. „Гваш” и „Excelsior” најављују приповетке („Природан одговор”) и романе засноване на аутобиографском, ратном и логорском искуству (*Друџа њоловина неба*, *Леви глан, десни глан*) а „Незгода” и „Владалац” су прототекстови у којима се зачињу интертекстуалне и метанаративне преокупације писца. Проблематизовање појма истине, у светлу Хакслијевог есеја о том питању у књижевности, али – поново – у трагикомичком кључу, у приповеци „Незгода” варирано је и обогаћивано закључно са последњим романом, у којем се пропитује и „естетска истина”. „Владалац” осветљава битан подстицај који је за прозно стваралаштво Воје Чолановића представљало дело А. Жида, што је, преко романа *Друџа њоловина неба*, могуће пратити до приповетке „Non testatum” (2002). Коначно, приповетка „Валижа” утврђује, као битне поетичке елементе, интермедијалност (филм и стрип) Чолановићеве прозе и специфично место које писац намењује тзв. виртуелном наративу, жељама, представама и сновима јунака у приповедном поступку. Осим тога, реферисање на стање у српској критици запаже се још у приповеци „Незгода”, те се и приповетка у целини може тумачити и као иронијски поетички отклон према тадашњим захтевима које је књижевна критика испостављала у односу на третирање стварности у прозним делима савремених српских писаца.

Приповетком „Злодуси свачијег кутка” из истог времена (1958) трасирају се линије којима се повезују: „еротски скуп” донжуанског типа, социокултурна и

политичка стварност актуелног историјског времена и амблеми популарне културе (музике и филмова, модела социјалног понашања у контексту потрошачке културе) – у хуморно-иронијском кључу који наглашава критички субверзивну позицију писца. Из поменуте приповетке рачвају се два јасно структурирана, и компатибилна тематска тока: претежно донжуанског типа уз задржавање осталих поменутих елемената (парадигматични примери: *Пусиоловина по мери* и *Ога мањем злу*) и претежно социокултурног и друштвено-политичког типа (најизраженији у романима *Телохранишељ*, *Зебња на расклајање* и *Лавовски гео ничеја*).

Посматран у целини, прозни опус Воје Чолановића могао би се окарактерисати као прецизно конструисан систем, са елементима који се, у разноликим облицима, понављају, варирају, преплићу, надовезују и надограђују – закључно са (максималистичким) романом-слагалицом *Ога мањем злу*, сасвим у складу са тврдњом његовог аутора „да се у малом и велико огледа”. Можда о томе најбоље говоре два Чолановићева аутопоетичка исказа, заправо две метафоре које, осим већ апострофираног начела *Solvitur scribendo*, тај систем и објашњавају: једна је метафора о италијанском досељенику који у Америци гради здање од крхотина порцеланских шоља, у којем писац види свог духовног учитеља; друга је о „лекцији коју су му читали облаци” – „који непрекидно некуд иду, и који у том кретању не престају да мењају облик”.

Воја Чолановић је веровао да „стил није никакво и з д в о ј љ и в о својство оног што се пише: оно је само то писање”, као што је истицао и сопствено убеђење да је писање „чин наде” и да се, бар за писца, све што се у реалности света дешава, „решава писањем”. Био је, пре свега, читалац, што је у свакој прилици истицао. Свакако, и поетички свестан стваралац, и језички надарени стваралац, који је у писање прозе уносио своју ерудицију и познавање више светских језика, али и безобалну интелектуалну и стваралачку радозналост и спремност за континуирано списатељско трагање и за изналажење не толико нових тема и мотива колико, превасходно, нових форми и радикалнијих експерименталистичких захвата у приповедном поступку и језичком изразу.

Према свему томе, Воја Чолановић је заиста, по речима Марка Недића, „најдоследнији модерниста у српској књижевности”, али у оном смислу у којем

*модерности* формулише Лиотар, утврђујући да „дело може постати модерно само ако је прво било постмодерно”, односно да „постмодерно није модернизам на измаку, већ модернизам у стању рађања, а то стање је стално” – да је реч, заправо, о „непрекидном уметничком противљењу”. То „противљење” остало је забележено искључиво у Чолановићевим приповеткама и романима, никад у његовим јавним иступањима, која су и иначе била ретка, а уследила су тек од његових познијих дела, и тим поводом.

Воја Чолановић није учествовао у полемикама ни између „реалиста” и „модерниста”, нити се касније поводио за књижевним струјама, остајући усамљен између представника тзв. „прозе новог стила” („стварносне прозе”) и „постмодерниста”. Преводио је и читао, у највећој мери, дела из англосаксонске књижевности, и писао есеје о оним америчким писцима које ће каснија критика видети и тумачити као претече постмодернизма или као постмодернисте. Боравио је у Салцбургу на семинару Ихаба Хасана, са којим је постао пријатељ, и по чијем позиву је крајем 1968. године у Америци држао предавања о југословенској литератури. Међутим, није себе сматрао постмодернистом, нити је, природно, веровао у релевантност било ког облика сврставања. Такозване „постмодернистичке одлике” В. Чолановић није везивао само за период савремене књижевности (последње деценије 20. века), већ их је налазио и код Џојса, и Жида, и Гомбровича, па чак и код Хомера. Попут Линде Хачион, која у својој *Поетици постмодернизма* констатује како постмодернизам, у својој самосвесној метафикцији, „одлази даље од саморефлективности да би дискурс сместио у шири контекст. Самосвесна метафикција уз нас је већ дуго, можда од Хомера, а сигурно од *Дон Кихота* и *Тристрама Шендија*”.

Поменута „самосвесна метафикција” устаљује се као препознатљиви поетички конституент прозе Воје Чолановића у његовом другом роману, *Пустоловини по мери* (1969), иако се њени зачеци могу наћи већ у приповеткама из збирке *Оседлајти међаву* (1958), а нарочито у приповеци *Злогуси свачијеј кућка* (1958). У њој ће се први пут појавити трагикомички донжуански лик, лакмус за одражавање година „опасног живљења”, осећања несигурности и зебње, и ауторове потребе да критички, и хуморно-иронијски, у оном смислу у ком је иронија по себи субверзивна, то исто време прикаже. С тим у вези је и формирање

донжуанског лика Југа Стајића, Југословена – левичара (атеисте) и патриоте – чија ће љубавна авантура са странкињом (праобразац мотива љубави са странкињом поставља приповетка „Ерос и Танатос” из 1964) постати и полигон за приказивање политичких односа Југославије, Европе и зараћених страна света колико и за (не)успеле љубавне везе из тзв. „еротског скупа” о којем говори Л. Долежел.

*Укришћај суйројносии* као поетичко језгро (или: нуклеус), постаће видљиви у низу приповедака и романа посредством пропитивања бинарних односа: *наука – уметносии* (односа између „двеју култура”: од прве приповетке у збирци *Оседлајии мећаву*, „Биљка ружна и неугледна” до романа *Ода мањем злу*), *ерос – шанатос* (од приповетке „Ерос и Танатос” до романа *Ода мањем злу*), *лево – десно* (од приповетке „Ерос и Танатос”, преко *Телохраниишеља* до романа *Леви глан, десни глан*), *ја – ти*, односно *ми – друји* (мушки и женски субјекат, односно Југославија/Европа, свет, у више приповедака и у романима који тематизују донжуанску везу са странкињом), *ириичко – комичко* (од првих до последњих прозних текстова).

Прозу Воје Чолановића, и поред извесних примеса антрополошког песимизма (највидљивијих у роману *Зебња на расклаиање*, а потом, на посебан начин, и у *Цейној коби*, *Лавовском делу ничеја* и *Оди мањем злу*), не одликује ни мрачни цинизам (зато се, засигурно, та реч нашла међу „најружнијим” у ауторовом списку из књиге *Воја Чолановић*), ни дистопијски нихилизам – већ „утопија смеха”, комичка катарза (највидљивија у роману *Зебња на расклаиање*). Као што догађаји, успомене и размишљања из аутобиографских записа у књизи *Воја Чолановић* (2012) маркирају неке од најбитнијих елемената његове поетике, то исто би се могло једним делом утврдити и о речима које писац, у поменутој књизи, наводи у списку „најружнијих” и „најлепших” речи. Те, кључне речи, јесу: *убишћак*, *сирвина*, *цинизам*, *зебња* и *цвокоии* (најружније) и *деише*, *годир*, *музика*, *нежносии* и *разјовор* (најлепше).

Док се, на једној страни, у појединим критичким и интерпретативним текстовима доследних тумача Чолановићеве прозе не само наглашавају (поред модернистичких) постмодернистичке одлике његове поетике (додуше, уз доследно истицање да је реч о недовољно тумаченом, „непрочитаном” аутору, о

„апартности” његове појаве), на другој се пак, у највећем броју релевантних књижевноисторијских прегледа и књижевнотеоријских погледа (као и у антологијама) – име Воје Чолановића или и не помиње, или се, скупно побројено, јавља у контексту говора о реалистичким и модернистичким стремљењима српске књижевности и њених прозаиста друге половине 20. века. Наше истраживање имало је и тај задатак да покуша да осветли то питање (назовимо га тако:) *апартности*, и да открије и установи на који се начин поменута дискрепанција може накнадним читањима и тумачењима ублажити, или сасвим превазићи. Услед тога било је потребно распростраити готово све критичке текстове у којима је проза Воје Чолановића тумачена. Ти текстови били су и инструктивни и инспиративни у напорима да се помније приступи анализирању битних елемената поетике његове прозе, али и да се, истовремено, уоче и утврде потенцијални разлози због којих је, у знатној мери, нису пратила адекватна тумачења.

Самосвојне ауторске поетике су саме по себи, подразумевано, апартне. Међутим, *апартности* може бити и позиција писца чије дело није на прави начин, у довољној мери, читано, тумачено и вредновано. У оном смислу у ком о тој појави говори Марко Недић: о *апартним* писцима који су се обрели „у некој врсти читалачке и медијске, па и критичке изолације” – најчешће, „зато што су се као изворни и аутохтони ствараоци опирали строгим класификацијама и поделама по поетичким, генерацијским или неким другим сличностима са осталим писцима свога књижевног простора, или зато што у својим књигама нису посвећивали већу и очекиванију пажњу актуелном друштвеном времену и његовим пролазним обележјима”. Како је показано, Чолановићевој прози је „апартна” позиција припала и захваљујући (према Долежеловом одређењу тог појма) тзв. „погрешном” читању: површном, импресионистичком, „миметичком”, али и идеолошком.

Наше истраживање указивало је на значај појединих књижевноисторијских (у одређеном смислу и књижевнотеоријских) аналитичких нивоа и, сходно њима, довело до дефинисања закључака у вези са тачнијим одређењем досадашњег места Чолановићеве прозе (и њене поетике) у корпусу савремене српске књижевности: 1. нема „парадигматичан” статус; 2. не сагледава се у својој укупној вредности и значају, нити се историографски прецизније бележе мѐне

кроз које је пролазила – од реализма, преко модернизма, до постмодернизма; 3. не прикључује се постмодерном току српске књижевности, иако му, по свим карактеристикама и вредностима, својим знатнијим делом, припада – од романа *Пустоловине по мери* (1969) до романа *Ода мањем злу* (2011).

На основу закључака који су се диференцирали током тумачења целокупног приповедачког дела, а једним делом апострофирањем и примарних увида до којих је у својим тумачењима долазио и Марко Недић (на које је претходно скренута пажња), те упоређивањем са једанаест одредница које је Ихаб Хасан издвојио у настојању да дефинише постмодернистичку књижевност – одлике поезије прозе Воје Чолановића могле би се, на основу доминатних поетичких константи, сажети на следећи начин:

– богата језичка имагинација и стваралачки однос према језику (на фонолошком, морфолошком, творбеном, синтаксичком, те и на лексичком и графостилемском плану) као особина иманентна књижевним ствараоцима у свим епохама – која у *лудичком* смислу на посебан начин обележава и постмодернистичку књижевност, али и текстове њених теоретичара (језик прозе В. Чолановића може се, на пример, поредити са Фаулсовим, с којим дели извесне заједничке карактеристике, али и с језиком теоријских текстова Ихаба Хасана);

– аутентизација: инсистирање на илузији („ефекту”) стварности прецизним одређивањем времена и места као реалистичког оквира фикције, (квази)документаристичким коришћењем форме дневника, фактографских података о актуелним политичким и социокултурним догађајима, новинских чланака, научних и уметничких чињеница, па чак и статистичких извештаја – али и подривање аутентизације (већ од *Пустоловине по мери*).

– хуморно-иронијска дистанца и према приказаној стварности и према начину њеног приказивања, што је водило метафикционалном огољавању поступка и подривању аутентизације (посредством ироније, техником сказа), те и, у одређеној мери, ка бурлескним или гротескним наративним моделима;

– експериментисање на плану фокализације и гласа наратора: од „свезнања” до „ограниченог знања”, од (квази)бихевиористичке перцепције до залажења у свест и подсвест књижевног јунака до (ауто)иронијског и пародијског третирања његове позиције „драматизованог наратора” који се поетички



конфротира (имплицитном) аутору (најизраженије у романима *Џејна коб* и *Ога мањем злу*);

– „глас скептичног, рефлексивног књижевног јунака, градског интелектуалца, понекад својеглавог и критички и иронијски настројеног према свему постојећем, који непрестано преиспитује смисао властитог места и реакција на непосредну стварност и на стварност уопште” – у спреси са његовом дезоријентацијом/дестабилношћу у погледу осећања времена (прошлости, садашњости и будућности; физичког, измерљивог и психолошког, афективног времена);

– дух града, односно „модерног, савременог Београда и његовог психолошког, емотивног и интелектуалног сензибилитета и особености” те, с тим у вези, стваралачка надградња хронотопа града од реалистичке, преко модернистичке до постмодернистичке визууре;

– парадокс, у неколико нивоа и перспектива, „као једно од кључних средстава [...] обликовања књижевне и језичке грађе”;

– реторика наслова, назива, имена јунака – именована уопште (у сврху метафоризације семантике дела, карактеризације ликова и њиховог деловања у приповедном свету) при чему се инсистира на њиховом оксиморонском, зачудном, у први мах значењски нетранспарентном карактеру;

– препознатљиви елементи постмодернистичке наратије: аутореференцијалност, цитатност, интертекстуалност и интермедијалност уз, истовремено, стваралачко пропитивање њених конвенција и поигравање већ утврђеним формама и наративним решењима;

– начело несигурности (неизвесности и дестабилности), које управља светом и човековом судбином у њему;

– акцендовање унутарњег у односу на спољашње: субјективно искуство наспрам колективног, у „малом наративу” насупрот епском захвату тзв. великог наратива;

– хумор и карневализација: иронијски дискурс легитимише сумњу и ерос непрекидне потраге за смислом и значењем, а укида танатос (тотализацију) идеолошких, политичких, научних и уметничких „вечних” истина и вере у апсолутни прогрес и, с тим у вези, увођење „феномена унатражности”, те

поигравање његовим диспозицијама на плану садржине и форме приповедног текста;

– испитивање могућности и опсега нелинеарног приповедања (најизразитије у хиперметафикцијском роману *Цейна коб* и у „унатражној причи” романа *Лавовски гео ничеџа*);

– настојање да се и графички делује на рецепцију текста – уметањем (стриполиких) цртежа, знакова и натписа или, у мањој мери, репродуковањем појединих ликовних дела, као и (псеудо)документаристичких записа и скица приписаних књижевним јунацима или преузетих новинских чланака и огласа;

– постмодернистички *енциклопедијски могоус* у романескном приказивању „тоталитета стварности”.

На почетку рада наведену тврдњу Марка Недића о Воји Чолановићу као „најдоследнијем модернисти у српској књижевности” друге половина 20. века на крају треба поткрепити и констатацијом тог критичара како је Чолановић „одиста писац чију прозу треба читати са видним интелектуалним уживањем”.

Прозни опус Воје Чолановића остао је до дан-данас познат само веома уском кругу читалаца, међу којима нису многобројни ни писци ни критичари. Питање које се на крају, као и на почетку рада може поставити гласи: – Није ли заиста приповедна поетика овог *аџарџиној* писца од оне врсте за чијег се аутора обично каже да је „писац за писце”? Тиме се, наиме, истиче њена ниска комуникативност како са ширим слојевима читалачке публике, тако и са делом књижевне критике.

Навођењем опширнијих извода из критичарских текстова о прози Воје Чолановића, као и подробним аналитичким читањем и тумачењем његових приповедака и романа у овом раду, настојали смо да трасирамо и могуће линије даљих истраживања. Резултати истраживања приказани у дисертацији „Поетика прозе Воје Чолановића” формулисали су закључак да се стваралаштво Воје Чолановића највећим делом, својом вредношћу и значајем, сврстава у репрезентативне примере српске модернистичке и постмодернистичке прозе, те да му у складу с тим припада одговарајуће, јасно одређено место у оквиру савремене српске књижевности.

## ЛИТЕРАТУРА

### ИЗВОРИ

#### а) Проза Воје Чолановића

##### Ране приповетке објављене у часописима

1. „Наш друг Даљински”, *Омладина*, са новинским надсловом „Из фронтског дневника”, 1946. 2. „Мој друг”, *Млагосџ*, број 1–2, 1946, стр. 18–23.
3. „Друг Павлов”, *Млагосџ*, број 11, 1946, стр. 41–48.
4. „Фумица”, *Млагосџ*, број 1–2, 1948, стр. 37–42.
5. „Дежурни”, *Полеџ*, 10–11, 1950, стр. 3–9).
6. „Одважни оружар”, *Омладина*, За ваздухопловни ПОДМЛАДАК, година I, бр. 6, Београд, 21. март 1954.

##### Дневничка проза

1. „Iz dnevnika vazdušnog strelca”, u: *Vazduhoplovstvo u strategiji NOR : učesnici govore (sa okruglog stola, 21. mart 1985)*, Београд: 1986.
2. *Шайџи исџог обешених*. Београд: Београдски књижевни часопис, година X/бр. 36–37/ септембар 2014, стр. 5–16.
3. Постхумно: Из дневничких записа Воје Чолановића (рукопис). Београд: *Књижевни маџазин*, број 169–174, година XV, јул – децембар 2015, стр. 32–34.

##### Приповетке и романи:

1. *Оседлаџи међаву*. Београд: НИП Омладина, 1958.
2. *Друџа џоловина неба*. (Београд: Просвета, 1963; Београд: Народна књига – „Алфа” 1999)
3. *Пусџоловина џо мери*. Београд: Нолит, 1969.
4. *Телохраниџиљ*. Нови Сад: Матица српска, 1971.
5. *Леви глан, десни глан*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
6. *Мирис џромашаја*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.
7. *Зебња на расклаџање*. Београд: Просвета, 1987.
8. *Осмех из црне куџије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1993.
9. *Џејна коб: (quasi-peep-show)*. Београд: „Драганић”, 1996.
10. *Лавовски гео ничеџа: једна унаџиражна џрича*. Београд: Народна књига, 2002.
11. *Начело неизвесноџи*, Изабране приповетке (Избор и предговор: Васа Павковић). Београд: Српска књижевна задруга, 2003.
12. *Oda тапјет злу*. Београд: Моно i Мапјана, 2011.
13. *Воја Чолановић*, Београд: ЈП Службени гласник, 2012.

б) Приређивачко-ауторске књиге

1. Чолановић, Воја: *Леџенде о старим јапанским јунацима* (превео са енглеског и адаптирао Воја Чолановић). Београд: Народна књига, 1967.
2. Чолановић, Воја: *Прекрајање живої : теоријско инжењерство, гостићинућа, предвиђања, ојасности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1998.

в) Есеји, предговори/поговори, новински чланци

1. На маргини литерарних збивања у САД – „Нагли успон прозе” – каква је вредност америчког удела у „години романа”, *Полиџика*, 1. јул 1962. (о романима: *Брод бугала* Кетрин Ен Портер, *Пљачкаши* Вилијама Фокнера, *Бледа ваџира* Владимира Набокова)
2. „Писмо из Стокхолма: Свадба уз електронску музику”, *Полиџика*, 3. јануар 1963. године
3. „Номо Fictus”, *Danas*, 30. јануар 1963.
4. Аутопортрет уметника као очевица – „Ново Мејлерово дело: на ничијој земљи, између романа и историје”, *Полиџика*, 14. јул 1968.
5. Амерички психоделични плакат, *Encyclopaedia moderna*, 1970, str. 49–52. (Амерички психоделични плакат, *Књижевна реч*, број 433, 25. фебруар 1994, стр. 4)
6. „S onu stranu utopije”, *Galaksija*, septembar 1975, str. 38.
8. „Dokle sežu granice dugovečnosti”, *Galaksija*, мај 1978, str. 47.
9. „На сафарију са хаубицом или реч-две о стратегији претеривања у америчком новом роману”, *Књижевности*, бр. 11–12, 1979, стр. 1900–1912.
7. „Dva povoda: ovaj roman i njegov pisac” (pogovor) u: Viliјam Fokner, *Dok ležah na samrti*, Beograd: Rad, 1976, 1985, str. 169–178.
8. „Bernard Malamud” (pogovor) u: Bernard Malamud, *Crno je moja omiljena boja*, preveo Voja Čolanović, Beograd: Rad, 1983, str. 111–113.
9. „Dorasti sну o savršenstvu” (pogovor) u: Viliјem Fokner, *Avesalome, Avesalome!*, prevela Ljubica Bauer Protić, Beograd: Slovo ljubve, 1978, str. 5–38.
10. „Првосвештеница слепе вере у трајност уметничке речи (Кетрин Ен Портер)”, предговор, у: Кетрин Ен Портер, *Брод бугала*, превела Олга Бекић, Београд: Просвета, 1994, стр. 7–26.
11. Уметност у свету – „Само домаћице и батлије” – Писмо из Сан Франциска: Ко ће се убудуће бавити писањем?, *Полиџика*, недеља, 24. март 1968, стр. 19.
12. Савремене теме – „Необични” односи науке и уметности (I) – Заштитини знак: кентаур, *Књижевне новине*, 16. април 1976, година XXVIII, број 509.
13. „Време – како га футуролози виде”, *Култура*, бр. 36/37, 1977, стр. 27–35.
14. „Umetnost kao nauka – nauka kao umetnost” *Bilten UOJ XX 2* (1987), 67–70 (Predavanje održano na plenarnom sastanku Ortodontske sekcije Srbije, aprila 1987.

15. „Sećanja na Vinavera“, u: IN VINAVERITAS – Sećanja i nova čitanja, priredili: Milica Vinaver, Tihomir Brajović i Milovan Marčetić, Reč, br. 13, septembar 1995, str. 73–74.

г) Интервјуи

1. *Не верујем много у свейашиво*. [разговор водио] Богдан Мрвош. У: *Борба*. – Год. 67, бр. 22 (22. јануар 1988), стр. 9.
2. *И ѿрикрајак има својих чари*. [разговор водила] М. Огњановић. У: *Полиѿика*. – Год. 85, бр. 26687 (23. јануар 1988), стр. 10.
3. *Fenomenologija treće dobi*. У: *Večernji list*. – God. 32, br, br. 8782 (23. I. 1988).
4. *Трећа ѿоловина неба*. [разговор водио] Теодор Анђелић. У: *НИН*. – Год. 37, бр. 1934 (24. јануар 1988), стр. 8–10.
5. *Писац залази у микросвет*. [разговор водио] Душан Бућан. У: *Дневник*. – Год. 47, бр. 14828 (7. фебруар 1988), стр. 14.
6. *Старци су ојасни*. [разговор водила] Тамара Пешић. У: *Студенѿ*. – Год. 51, бр. 4 (26. 2. 1988), стр. 6–7.
7. *Блаѿи „ѿијар“ из хлаговине*. [разговор водила] Б. [Бојана] Милосављевић. У: *Ибарске новостѿи*. – Год. 41, бр. 1818 (16. јун 1988).
8. *Руку на ѿејсмејкер*. [разговор водила] Јелена Херцег. У: *Књижевна реч*. – Год. 27, бр. 325-326 (јул 1988), стр. 12–13.
9. *Нечастѿиви у ѿисаћој машини*. [разговор водила] Јелена Херцег. У: *НОН*. – Год. 5 (12. јул 1988), стр. 36–38.
10. *Osmeh iz crne kutije*. [razgovor vodila] Vesna Roganović. У: *Borba*. – God. 71, br. 257 (14. septembar 1993), str. 16.
11. *Мирно лице велике звери*. [разговор водила] Весна Рогановић. У: *Борба*. – Год. 71, бр. 280 (7. октобар 1993), стр. 20.
12. *Као измицање ѿла*. [разговор водио] Д. [Драган] Богутовић. У: *Вечерње новостѿи*. – Год. 40 (8. октобар 1993), стр. 22.
13. *Проѿивречење је дух стварана*. [разговор водио] Фрања Петриновић. У: *Дневник*. – Год. 52, бр. 16869 (27, 28, 29. и 30. новембар 1993), стр. 12.
14. *Језик ѿарадокса је вршњак ѿамћења*. [разговарала] Јелена Херцег. У: *Књижевна реч*. – Год. 23, бр. 433 (25. фебруар 1994), стр. 1 и 5.
15. *Стрејња од осврѿања*. [разговор водила] Рада Саратлић. У: *Полиѿика*. – Год. 91, бр, бр. 28873 (5. март 1994), стр. 19
16. *Еѿисѿенцијална зебња*. [разговор водио] Слободан Радовић]. У: *Књижевни разѿовори / Слободан Радовић*. – Београд: Идеа, 1995. – Стр. 125– 131.
17. *Не верујем много у свейашиво*. [разговор водио] Богдан Мрвош. У: *Шѿа хоће Вавилон : изабране криѿике, есеји и инѿевјуи / Богдан Мрвош*. – Бела Црква : „Сава Мунћан“; Панчево: Заједница књижевника Панчева, 1996. – Стр. 265–270.

18. *Homerovsko doba je zanavek prošlo*; razgovarao Petru Krdu. U: *Nedeljni Dnevnik* (Novi Sad). – God. 2 (21. mart 1997), str. 32–33.
19. *Три пишања – три одговора*. [разговор водио] Дејан Милошевић. У: *Крајујевачко читалиште*. – Год. 3, бр. 4 (април 1997) стр. 22.
20. *Писци из епрувете*. [разговор водио] Зоран Радисављевић. У: *Политика*. – Год. 95, бр. 30520 (10. октобар 1998), стр. 34.
21. *U malome se i veliko odslikava*. [razgovor vodio] Željko Jovanović. U: *Blic*. – Br. 1997 (2. septembar 2002), str. 32.
22. *Воја Чолановић и лавовски део ничега* / разговор водио Теодор Анђелић. У: *Борба*. – Год. 80 (28–29. септембар 2002), стр. 5.
23. *Књије су паметније од аутора*. [разговор водила] Јасмина Топић. У: *Панчевац*. – Год. 134, бр. 3960 (29. новембар 2002).
24. *Ог „Славе код блајажника” до књижевної усїеха*. [текст и разговор поводом романа *Ога мањем злу*] Гордана Поповић. У: *Политика – Културни додатак*. – Год. LV, бр. 29. (субота 29. октобар 2011), стр. 2.
25. *Душа је увек зајонетика*. [разговор водио] Драган Богутовић. У: *Вечерње новости* – додатак „Култура”, субота, 17. децембар 2011, стр. 24–25.
26. *Ljubavna pustolovina po meri*. [razgovor vodio] Vule Žurić. U: *Novi magazin*. – Br. 41 (09. 02. 2012), str. 76–78.
27. *Никаква баналности ми није претила...* [разговор водила] Александра Гојковић. У: *Градина*. – Год. XLVIII, бр. 50-51/2012, стр. 20–25.
28. *Стрљиво чекање миниеифаније*. [разговор водила] Љиљана Шоп. У: *Књижевни магазин*, бр. 138–139, (децембар 2012 – јануар 2013), стр. 12–18.

#### д) Беседе

1. *Човек прева после рата* (Међународни сусрет писаца у Београду, октобра 1964) Багдала, Крушевац, 1965, стр. 38–40.
2. *Solvitur scribendo*. У: *Савремена српска проза*, Зборник број 18, Трстеник, 2006, стр. 33–35.
3. Беседа на уручењу награде „Стеван Сремац” (17. маја 2012. у Нишу). У: *Градина*. – Год. XLVIII, бр. 50-51/2012, стр. 18–19.

#### РАДОВИ О ПРОЗИ ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

1. Аћимовић, Милета Ивков: „Granice romana“. – Prikaz: *Lavovski deo ničega*. U: *Književni glasnik*. – Br. 15 (novembar–decembar 2002), str. 40–41.
2. Babić, Sava: „Čarolija s merom“. – Prikaz: *Pustolovina po meri*. U: *Na dlanu* / Sava Babić. – Subotica: Osvit, 1971, str. 17–19.
3. Брајовић, Тихомир: „Свет за леђима или Поетика `брбљања`”. – Приказ: *Цейна коб*. У: *НИН*. – Бр. 2395 (22. новембар 1996), стр. 32.

4. Влајчић, Милан: „Женски Дон Кихот“. – Приказ. *Телохранишељ*. У: *Базар*. – Год. 9, бр. 200 (23. IX 1972), стр. 49.
5. Висковић, Велимир: „Усуд старости“. – Приказ: *Зебња на расклајање*. У: *Danas* (Zagreb). – God. 7, br. 312 (9. 2. 1988), str. 39.
6. Волк, Петар: „Pesnik u letećem gnezdru : povodom prvog romana Voје Čolanovića *Druga polovina neba*“. У: *Unutrašnje-politički feljton*. – God. 2, br. 29 (24. мај 1963), str. 7–9.
7. Гавриловић, Зоран: „А кад нестане драма...“ – Приказ: *Друга половина неба*. У: *Полиџика*. – Год. 60, бр. 17842 (9. јун 1963).
8. Глушчевић, Зоран: „Покушај романа s teзом“. – Prikaz: *Druga polovina neba*. У: *Perom u raboš / Zoran Gluščević*. – Sarajevo : Svjetlost, 1966, str. 157–159.
9. Гордић, Славко: „Волети или тумачити?“ – Приказ: *Зебња на расклајање*. У: *Дометии*. – Год. 15, бр. 53 (лето 1988), стр. 111–113.
10. Гордић, Славко: „Законик хумора“. – О *Зебњи на расклајање*. У: *НИН*. – (31. јануар 1988).
11. Гордић, Славко: „Књига свезнања, смеха и сете“. – О роману *Ога мањем злу* Воје Чолановића. У: *Лейоџис Маџице српске*, јануар-фебруар, 2012, Нови Сад.
12. Журић, Јелена: „Језичко-стилске карактеристике романа *Ога мањем злу* Воје Чолановића“. *Књижевна историја*, XLVI, 152, 141–176. – Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014.
13. Журић, Јелена: „‘Самообнажујуће приповедање’ и љубавна тематика у романима *Пустоловина по мери* и *Ога мањем злу* Воје Чолановића“. У: *Philologia Mediana* – Ниш: Филозофски факултет, 2015, стр. 237–251.
14. Журић, Јелена: „Најдоследнији модерниста“ у: *Књижевни маџазин* (Тема броја: Воја Чолановић), број 169–174, година XV, јул – децембар 2015, стр. 40–44.
15. Журић, Јелена „Индивидуална лексика у роману *Ога мањем злу* Воје Чолановића“, у: *Зборник Маџице српске за књижевност и језик*, књ. 65, св. 1, 2017, стр. 214–241.
16. Журић, Јелена: „Ратни портрет уметника у младости“, у: *Призор*, Лозница: Центар за културу „Вук Караџић“, бр. 15, 2016, стр. 7–10.
17. Зорић, Павле: „Solidnost klasične forme romana“. – Prikaz: *Druga polovina neba*. У: *Savremenik*. – God. 9, knj. 18, sv. 8–9 (avgust–septembar 1963), str. 207–208.

18. Јастребић, Благоје: „Писац се ‘троуми’ у самопослузи речи”. – Приказ: *Телохранииџељ*. У: Књижевна реч. – Год. 1, бр. 3 (јун 1972).
19. Јевтовић, Бранислава: „Metafizika brbljivog teksta“. – Приказ: *Zebnja na rasklapanje*. У: *Књижевна критика*. – Год. 19, бр. 3–4 (мај–август 1988), стр. 207–211.
20. Јерков, Александар: „Да или не – ‘Старо је катастрофа’” : *Инквизиџиџориј* Робера Пенжеа и роман Воје Чолановића *Зебња на расклаџање*. У: *Леџоџис Маџиџице срџске*. – Год. 164, књ. 441, [тј. 442], св. 3 [тј. 4] (октобар 1988), стр. 430–438.
21. Јерков, Александар: „Staro je budućnost”. – Приказ: *Zebnja na rasklapanje*. У: *Republika*. – Год. 44, бр. 5–6 (V–VI 1988), стр. 261–262.
22. Јурковић, Маријан: „Voja Čolanović: *Druga polovina neba*”. – Приказ. У: *Ogledi i kritički dnevnik* /Маријан Јурковић. – Београд: Nolit, 1966, стр. 164–167.
23. Јурковић, Маријан: „Voja Čolanović: *Osedlati mećavu*“. – Приказ. У: *Ogledi i kritički dnevnik* /Маријан Јурковић. – Београд: Nolit, 1966, стр. 159–164.
24. Јурковић, Маријан: „Човјек у невремену”. – Приказ: *Оседлаџи мећаву*. У: *Савременик*. – Год. 5, књ. 10, св. 7 (јул 1959), стр. 806–809.
25. Китановић, Бранко: „Priповетке Воје Čolanovića”. – Приказ: *Osedlati mećavu*. У: *Књижевне новине*. – Год. 10, бр. 90 (10. април 1959).
26. Ковачевић, Милан: „Окретај завртња”. – Приказ: *Зебња на расклаџање*. У: *Дневник*. – Год. 46, бр. 14874 (27. март 1988), стр. 20.
27. Ковачевић, Милан: „Пет ‘лакџих’ комада Воје Чолановића”. – Приказ: *Мириџ џромаџаја*. У: *Леџоџис Маџиџице срџске*. – Год. 160, књ. 434, св. 6 (децембар 1984), стр. 770–772.
28. Кордић, Радоман: „Prostor, humor, identitet”. – Приказ: *Zebnja na rasklapanje*. У: *Одјек*. – Год. 41, бр. 9 (1–15. 5. 1988), стр. 7–8.
29. Крџевић, Вук: „Похвала Воји Чолановићу”. – О *Зебњи на расклаџање*. У: *Књижевне новине*. – Год. 40, бр. 749–750 (1. и 15. март 1988), стр. 47.
30. Лебедински, Славко: „Градска проза”. – Приказ: *Пусџоловина џо мери*. У: *Комуниџи*. – Год. 28 (5. II 1970), стр. 16.
31. Лебедински, Славко: „Тигрови лете у небо”. – О *Зебњи на расклаџање*. У: *Борба*. – Год. 66 (20–21. фебруар 1988), стр. 10.
32. Лукић, Љиљана: „Igra kao sudbina”. – Приказ: *Zebnja na rasklapanje*. У: *Рутеви*. – Књ. 40, бр. 3 (мај–јуни 1988), стр. 153–155.



33. Максимовић, Горан: „Путеви и мијене приповиједања”. – Приказ: *Начело неизвесности*. У: *Књижевни лист*. – Год. 3, бр. 25 (1. септембар 2004), стр. 7.
34. Мандић, Игор: „Авантура озбиљности”. – Приказ: *Зебња на расклапање*. У: *НИН*. – Год. 37, бр. 1945 (10. април 1988).
35. Марковић, Миливоје: „Korozija egzistencije”. – Приказ: *Zebnja na rasklapanje*. У: *Vjesnik*. – 12. III 1988).
36. Микић, Радивоје: „Osmeh pretvoren u грч”. – Приказ: *Osmeh iz crne kutije*. У: *Borba*. – Год. 71, бр. 224 (12. avgust 1993), стр. 12.
37. Милидраговић, Божидар: „Тигар трећег доба”. – Приказ: *Зебња на расклапање*. У: *Вечерње новости*. – (11. јануар 1988).
38. Мирковић, Милосав: „И старост је лудост”. – Приказ: *Зебња на расклапање*. У: *Илустрована политика*. – (8. децембар 1987).
39. Мирковић, Милосав: „Miris grмашаја“. – Приказ. У: *Delo* (Beograd). – Год. 30, knj. 30, br. 3 (mart 1984), str. 139–140.
40. Мирковић, Милосав: „Повест једне младости“. – Приказ: *Друа половина неба*. У: *Борба*. – Год. 41, бр. 220 (11. август 1963).
41. Мирковић, Чедомир: „Анализе дезинтегрисања човека : скица за оглед о прози Воје Чолановића“. У: *Књижевне новине*. – (1. октобар 1973), стр. 7 и 10.
42. Мирковић, Чедомир: „Живот између потернице и читуље“. – Приказ: *Осмех из црне кутије*. У: *Политика*. – Год. 90, бр. 28679 (14. август 1993), стр. 16.
43. Мирковић, Чедомир: „Људи у шкрипцу“. У: *НИН* (15. октобар 1993), стр. 39–40.
44. Мирковић, Чедомир: „Над приповедањем“. – Приказ: *Цейна коб*. У: *Политика*. – Год. 93, бр. 29905 (25. јануар 1997), стр. 28.
45. Мирковић, Чедомир: „Опори садржаји без патетике : скица за портрет Воје Чолановића“. У: *Књижевна реч*. – Бр. 322. (25. мај 1988), стр. 12–13.
46. Мирковић, Чедомир: „Ponoćni dnevnik“. – Приказ: *Levi dlan, desni dlan*. У: *Savremenik*. – Год. 27, knj. 54, sv. 11 (novembar 1981), str. 503–505.
47. Мирковић, Чедомир: „Пустоловина преко мере : *Телохранишељ* Воје Чолановића“. У: *Под окриљем нечасивој: шездесет шест савремених српских романијера / Чедомир Мирковић*. – Београд: „Дерета“, 1995, стр. 431–435.

48. Мирковић, Чедомир: „Razmatranje iznad pripovedanja : *Džepna kob* Воје Чолановића“ / Čedomir Mirković. U: *Odrednice* / Čedomir Mirković. – Beograd : BMG, 2000. – Str. 87–90.
49. Мирковић, Чедомир: „Старци у акцији : *Зебња на расклапање* Воје Чолановића“ / Чедомир Мирковић. – Београд: „Дерета“, 1995, стр. 436–440.
50. Мирковић, Чедомир: „Tigrovi trećeg doba“ / U: *Odrednice* / Čedomir Mirković. – Beograd : BMG, 2000, str. 244–248.
51. Мирковић, Чедомир: „Трагање за облицима и разлозима савремених неспокојстава : о приповеткама и романима Воје Чолановића поводом књиге *Мирис протомашаја*“ / Чедомир Мирковић. U: *Змајев знак на корицама* / Чедомир Мирковић. – Београд: Српска књижевна задруга, 1992, стр. 229–248.
53. Мрвош, Богдан: „Острво које се смањује“. – Приказ: *Зебња на расклапање*. U: *Шта хоће Вавилон : изабране криптике, есеји и интервјуи* / Богдан Мрвош. – Бела Црква : „Сава Мунђан“; Панчево: Заједница књижевника Панчева, 1996, стр. 132–135.
54. Негришорац, Иван: „Романсијери у 2002. години“. – Приказ: *Лавовски геоничеја*. U: *Летопис Мајнице српске*. – Год. 179, књ. 472, св. 6 (децембар 2003), стр. 989–992.
55. Недић, Марко: „Проза Воје Чолановића“. U: *Савремена српска проза*, Зборник број 18, Трстеник, 2006, стр. 9–21.
56. Павковић, Васа: „О лексици у прози Воје Чолановића“. U: *Наш језик XXVIII/3*, Институт за српскохрватски језик, Београд, 1989.
57. Павковић, Васа: „Demoni beznačajnih ciljeva“. – Prikaz: *Osmeh iz crne kutije*. U: *Vreme*. – God. 4 (25. oktobar 1993), str. 60.
58. Павковић, Васа: „Nerodenče i gvirilo“. – Prikaz: *Džepna kob*. U: *Vreme*. – God. 8, br. 333 (8. mart 1997), str. 51–52.
59. Павковић, Васа: „Osmeh iz crne kutije“. U: *Kritički tekstovi : savremena srpska proza* / Vasa Pavković. – Beograd : Prosveta, 1997, str. 14–17.
60. Павковић, Васа: „Džepna kob“. U: *Kritički tekstovi : savremena srpska proza* / Vasa Pavković. – Beograd : Prosveta, 1997, str. 17–19.
61. Павковић Васа: „Приповедач Воја Чолановић“. Избор и предговор. U: Воја Чолановић, *Начело неизвесности*, изабране приповетке, СКЗ, 2003, стр. VII–XVIII

62. Павловић, Горан: „Voja Čolanović: *Džerna kob*“. – Prikaz. U: *Veorama*. – Br. 67 (jun 1997).
63. Палавестра, Предраг: „Љубавна прича“. – Приказ: *Пустоловина по мери*. У: *Полиџика*. – Год. 66, бр. 20199 (28. децембар 1969).
64. Пантић, Михајло: „Priповедanje i propovedanje“. – Prikaz: *Zebnja na rasklapanje*. U: *Polja*. – God. 34, br. 348–349 (februar–mart 1988), str. 128.
65. Пантић, Михајло: „Воја Чолановић: Језа и смех“. У: *Александријски синдром 2 (Опједи и криџике о савременој српској џрози)* – Београд: Српска књижевна задруга, 1994, стр. 86–91.
66. Протић, Миодраг: „Вештина причања“. – Приказ: *Друџа џоловина неба*. У: *Књижевност*. – Год. 18, књ. 37, св. 9 (септембар 1963), стр. 305–306.
67. Протић, Предраг: „Занимљив експеримент“. – Приказ: *Телохраниџељ*. У: *Илуџирована џолиџика*. – Год. 15, бр. 719 (15. VIII 1972), стр. 55.
68. Протић, Предраг: „Љубав у зрело доба“. – Приказ: *Пустоловина по мери*. У: *Илуџирована џолиџика*. – Год. 13, бр. 590 (24. II 1970), стр. 63.
69. Протић, Предраг: „Ратна прича“. – Приказ: *Леви длан десни длан*. У: *Илуџирована џолиџика*. – Год. 25, бр. (6. април 1982).
70. Протић, Предраг: „Roman акције“. – Prikaz: *Druga polovina neba*. U: *Književne novine*. – God. 15, br. 200 (28. VI 1963).
71. Пувачић, Душан: „Роман апсурда“. – приказ: *Телохраниџељ*. У: *НИН*. – Год. 22, бр. 1129 (27. август 1972).
72. Радосављевић, Иван: „Протејски извор читалачког задовољства“. – Приказ: *Лавовски део ничеџа*. У: *Књижевни лист*. – Год. 1, бр. 4 (1. новембар 2002), стр. 7–8.
73. Радосављевић, Иван: „Арсенал по зидовима“. – Приказ: Ода мањем злу. У: *Књижевни лист*. – Год. 10, (1. јун и 1. јул 2012), стр. 7–8.
74. Радуловић, Милан: „Artistički realizam i realni artizam“. – Prikaz: *Levi dlan, desni dlan*. U: *Savremenik*. – God. 30, knj. 59, sv. 1–2 (januar–februar 1984), str. 157–166.
75. Радуловић, Милан: „Estetizantna svest i epski duh“. – Prikaz: *Levi dlan, desni dlan*. U: *Istorijska svest i estetske utopije : kritički eseji o savremenim piscima / Milan Radulović*. – 1. izd. – Beograd : Istraživačko izdavački centar SSO Srbije, 1985, str. 158–171.
76. Рајчић, Даница: „Арго у преводу“. – Напомене уз текст. У: Научни састанак слависта у Вукове дане. – Год. 18, св. 1 (1988), стр. 157–161.

77. Ређеп, Драшко: „Воја Чолановић: *Друџа њоловина неба*“. – Приказ. У: *Летњојис Мајице српске*. – Год. 139, књ. 392, св. 5 (новембар 1963), стр. 481–482.
78. Ређеп, Драшко: „Од истог читаоца“. – Приказ: *Оседлати мећаву*. У: *Летњојис Мајице српске*. – Год. 135, књ. 384, св. 1 (1. јул 1959), стр. 68–69.
79. Станојевић, Добривоје: „Retorika nazovigviriosa“. – Prikaz: *Džерна kob*. У: *Рељ*. – God. 4, br. 30 (februar 1997), str. 119–120.
80. Стефановић, Мила: „Апсурдна побуна“. – Приказ: *Зебња на расклајање*. У: *Кораци*. – Год. 23, бр. 5–6 (1987), стр. 373–375.
81. Стојшић, Владимир: „Пустоловина по мери“. – Приказ. У: *НИИ*. – Бр. 984 (16. XI 1969)
82. Тадић, Дејан: „Леви длан, десни длан“. – Приказ. У: *Борба*. – Год. 60, бр. 59 (3. март 1982), стр. 13.
83. Тимченко, Николај: „Roman bez koga se moglo“. – Prikaz: *Druga polovina neba*. У: *Delo* (Beograd). – God. 9, knj. 9, br. 8–9 (avgust–septembar 1963), str. 1103–1105.
84. Трифковић, Ристо: „Kultura teksta, prostudirane atmosfere i jedno prgavo – ali“. – Prikaz: *Osedlati mećavu*. Pavle Ugrinov, Корно. У: *Izraz*. – God. 3, knj. 6, br. 9 (septembar 1959), str. 214–219.
85. Џацић, Петар: „Zlodusi svačijeg kutka : Voja Čolanović“. У: *Posleratna srpska pripovetka / Petar Džadžić*. – Beograd : Progres, 1960, str. 303–333.
86. Шапоња, Ненад: „Гротеска ништавности видљивог“. – Приказ: *Лавовски гео ничеја*. У: *Летњојис Мајице српске*. – Год. 179, књ. 472, св. 6 (децембар 2003), стр. 1086–1087.
87. Шијаковић, Миодраг: „Voja Čolanović: *Osedlati mećavu*“. – Prikaz. У: *Praktična žena*. – (6. april 1959).
88. Шоп, Иван: „Voja Čolanović: *Miris promašaja*“. – Prikaz. У: *Polja*. – God. 29, br. 294–295 (avgust–septembar 1983), str. 390.
89. Шоп, Иван: „Naličje pustolovine : tri romana Voje Čolanovića“. У: *Savremenik*. – God. 18, knj. 36, sv. 8–9 (avgust–septembar 1972), str. 154–158.
90. Шоп, Љиљана: „Voja Čolanović: *Zebnja na rasklapanje*“. – Prikaz. У: *Livres de Yougoslavie*. – Br. 2 (1988), str. 7.
91. Шоп, Љиљана: „Доследност у поимању света“. – Приказ: *Мирис њромашаја*. У: *Књижевна реч*. – Год. 12, бр. 220 (10. XI 1983), стр. 15.

92. Шоп, Љиљана: „Мали велики човек“. – Приказ: *Леви глан, десни глан*. У: *Књижевне новине*. – Год. 33, бр. 634 (15. октобар 1981), стр. 28.
93. Шоп, Љиљана: „Осмех са зебњом“. – Приказ: *Осмех из црне кућије*. У: НИИ. – (30. јул 1993), стр. 43.
94. Шоп, Љиљана: „Старост и зебња“. – Приказ: *Зебња на расклапање*. У: *Књижевна реч*. – Год. 17, бр. 314 (25. јануар 1988), стр. 20.
95. Шоп, Љиљана: „Трактат о еволуцији“. – Приказ: *Цейна коб*. У: *Велика шетња* / Љиљана Шоп. – Београд: Народна књига – Алфа, 1997, стр. 296–302.
96. Шоп, Љиљана: „Усложњавање утанчавањем“. – Приказ: *Лавовски гео ничеја*. У: *Кораџи*. – Год. 35, књ. 32, св. 11–12 (2002), стр. 183–186.
97. Шоп, Љиљана: „Приповедање као цртање етера“. – Приказ: *Ода мањем злу*. У: *Београдски књижевни часопис*. – Год. XII, бр. 26, пролеће 2012. стр. 149–155.

#### ТЕОРИЈСКА ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИ ИЗВОРИ И РЕЧНИЦИ

- Абот 2009: Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, prevela s engleskog Milena Vladić, Београд: Službeni glasnik.
- Албахари 1986: David Albahari, „E. L. Doktorov: Između forme i poruke“, pogovor u: Edgar Lorens Doktorov, *Životi pesnika: šest priča i jedna novela*, prevela s engleskog Jelena Stakić, Београд: Rad.
- Албахари 1992: David Albahari, „Tomas Pinčon“, u: Tomas Pinčon, *Objava broja 49*, prevod sa engleskog i pogovor David Albahari, Novi Sad, Београд: IP Svetovi, IP Rad.
- Албахари 2002: „Kriza jezika ili pripovedač – gospodar priče“, разговор водила Гордана Спасић, у: Novi Sad: *Zlatna greda*, br. 12.
- Алигијери 1974: Данте Алигијери, *Пакао*, превео Миховил Комбол, Београд: Просвета.
- Андрић 1981: Ivo Andrić, „Razgovor sa Gojom“, у: *Istorija i legenda. Eseji I*, Sabrana djela, Knjiga dvanaesta, Sarajevo: Svjetlost, Prosveta, Mladost, Državna založba Slovenije, Misl, Pobjeda, 9–28.
- Аћимовић 2003: Мирко Аћимовић, „Хајзенберг и природна филозофија“, у: Зборник Матице српске за друштвене науке, 114–115, 21–35.
- Балзак 1989: Onore de Balzac, *Čiča Gorio*, preveo Dušan Milačić, Sarajevo: Svjetlost.

- Бандић 1993: Милош И. Бандић, *Историја књижевности југословенских народа 1941–1945*, Београд: С. Машић.
- Барт 1984: Ролан Барт, „Смрт аутора”, Нови Сад: *Поља*, год. 30, бр. 309.
- Барт 2010: Ролан Барт, *Заповољство у тексту & Варијације о писму*, превео Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.
- Барт 1983: Džon Bart, „Književnost obnavljanja: postmodernističko stvaralaštvo”, Novi Sad: *Polja*, god. 29, br. 290.
- Барт 2009: Džon Bart, *Opera na vodi*, preveo Igor Cvijanović, Zrenjanin: Agora.
- Батлер 2012: Kristofer Butler, *Postmodernizam : sasvim kratak uvod*, preveo Predrag Mirčetić, Beograd: Službeni glasnik.
- Бахтин 1978: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević, Beograd: Nolit.
- Бектовић 2005: Safet Bektović, „Biografsko čitanje i razumijevanje Kjerkegora”, *Arhe*, II, 3, 7–16.
- Белси 2010: Ketrin Belsi, *Poststrukturalizam (Sasvim kratak uvod)*, preveo Zoran Milutinović, Beograd: Službeni glasnik.
- Бенјамин 1974: Walter Benjamin, „Istorijsko-filozofske teze”, превео Milan Tabaković, у: *Eseji* Beograd: Nolit, 79–90.
- Бечановић 2007: Zorica Bečanović Nikolić, *Šekspir iza ogledala*, Beograd: Geopoetika.
- Благојевић 2016: Берислав Благојевић, *Бумеранг*, Младеновац: Друштво за афирмацију културе „Пресинг”.
- Бодријар 1995: Žan Boudrijar, *Iluzija kraja*, preveo Dejan Ilić, Beograd: Rad.
- Бубер 1990: Martin Buber, *Ti i ja*, preveo Jovica Aćin, Beograd: Biblioteka Pana Dušickog.
- Бут 1976: Vejn But, *Retorika proze*, preveo Branko Vučićević, Beograd: Nolit.
- Велек, Ворен 1985: Rene Velek i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit.

- Вијо 1856: Théophile de Viau, Œuvres poétiques (Théophile de Viau)/Première partie *Un Corbeau devant moi Croasse*, Texte établi par Charles Alleaume de Cugnon, Jannet, 1856, Tome 1 (p. 263–264).  
[https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres\\_po%C3%A9tiques\\_\(Th%C3%A9ophile\\_de\\_Viau\)/Premi%C3%A8re\\_partie/XLIX.\\_Ode](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_po%C3%A9tiques_(Th%C3%A9ophile_de_Viau)/Premi%C3%A8re_partie/XLIX._Ode)
- Виноградов 2009: V. Vinogradov, *Problem skaza u stilistici*, sa ruskog prevela M. Panaotović, u: *Polja*, N 458, jul/avgust, 75–85.
- Витановић 1963: dr Slobodan Vitanović, „Andre Žid i njegova uska vrata” u: *Uska vrata*, prevela Ivanka Jovičić, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”.
- Во 1996: Patriša Vo, „Metaproza. Šta je metaproza i zašto su je tako ocrnili”, preveo Novica Petrović, Beograd: Reč, br. 19.
- Вош 1996: Ričard Volš, „Ko je pripovedač?”, preveo Đorđe Tomić, Beograd: Reč, 19.
- Вонегат 2015: Kurt Vonegat, *Klanica pet ili dečji krstaški rat*, preveo s engleskog Branko Vučićević, Beograd: Dereta.
- Вујаклија 1980: Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd: Prosveta.
- Вукићевић 2007: Дејан Вукићевић, *Delo (1955–1992)*. Библиографија. Београд: Институт за књижевност и уметност, Народна библиотека Србије, Матица српска.
- Вулетић 1996: Витомир Вулетић, *Руске књижевне шеме*, Београд: Светлосткомерц.
- Вучковић 2013: Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Београд: Службени гласник.
- Гадамер 1996: Ханс Георг Гадамер, *Похвала теорији: филозофски есеји*, избор и превод Саша Радојчић, Подгорица: Октоих, 1996.
- Гадамер 1978: Hans Georg Gadamer, *Istina i metoda*, preveo Slobodan Novakov, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Гордић 2000: Владислава Гордић, *Хеминџеј: његов крајњи приче*, Нови Сад: Матица српска.
- Дамјанов 2002: Сава Дамјанов, „Српска постмодерна проза на крају 20. века”, Нови Сад: Поља, година XLVII, број 421, 73–77.
- Де Ман 1996: Pol de Man, *Pojam ironije*, preveo s engleskog Novica Milić, u: *Reč*, br. 27.

- Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Полит.
- Деретић 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, IV издање, Зрењанин: SEZAM BOOK d. o. o.
- Деретић, *Крајња историја српске књижевности*, [https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic\\_knjiz/jderetic-knjiz\\_12.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12.html)
- Добривојевић: Ivana Dobrivojević, „Od krize do krize: Životni standard u Jugoslaviji 1955–1965.” <http://ojs.inz.si/pnz/article/view/140/174>
- Додлек 2013: Ivan Dodlek, „Buberova filozofija dijaloga i umjetnost kao susret”, у: *Filozofska istraživanja*, god. 33, sv. 1 (83–95)
- Долежел 2008: Lubomir Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*, превела с енглеског Snežana Kalinić, Београд: Službeni glasnik.
- Достојевски 2009: Фјодор Михајлович Достојевски, *Браћа Карамазови*, први део, превео Милосав Бабовић, Београд: *Lento*.
- Ђорђевић 2001: Бојан Ђорђевић, *Лейопис културној живојој Србије пог окупацијом 1941–1944*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ејхенбаум 1970: Б. М. Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев *Шињел*”, у: А. Петров (прир.), *Поетика руској формализма*, Београд: Просвета.
- Ејхенбаум 1970: Б. М. Ејхенбаум, „Илузија приповедања”, у: А. Петров (прир.), *Поетика руској формализма*. Београд: Просвета
- Еко 2002: Umberto Eco, *O književnosti*, превела Milana Piletić, Београд: Narodna knjiga.
- Епштејн 1998: Михаил Епштејн, *Постмодернизам*, превела с руског Радмила Мечанин, Београд: Zepther book world.
- Ерколино 2016: Stefano Erkolino, „Enciklopedijski modus u modernističkoj i postmodernističkoj prozi”, *Polja*, godina LXI, broj 497, 128–140.
- Ескарпи 1968: Rober Eskarpi, *Otvoreno pismo Bogu*, превод Ivan Čolović, Београд: „Vuk Karadžić”.
- Женет 1985: Žerar Ženet, *Figure*, одабрала и превела Mirjana Miočinović, Београд: „Vuk Karadžić”.
- Женет 2002: Žerar Ženet, *Figure V*, Novi Sad: Svetovi.



- Женет 2008: Жерар Женет, „Ограничавајућа реторика”, у: *Књижевна реторика*, Приредио Миодраг Радовић, Београд: Службени гласник.
- Жид 1954: Андре Жид, *Мочваре*, превео с француског Живојин Живојновић, Београд: Просвета.
- Жид 1963: Андре Жид, *Ковачи лажној новца*, превео Живојин Живојновић, Београд: Просвета.
- Жид 2004: Андре Жид, *Подруми Ватикана*, превео Марко Ристић, Београд: Политика, Народна књига.
- Жид 2005: Андре Жид, *Дневник (1889–1949)*, избор, превод с француског и предговор Живојин Живојновић, Београд: АЕД студио
- Иванић 2000: Душан Иванић, „Ка проучавању коментара”, у: Иванић (ур.), *Коментар и пријеведање: прилози поетици пријеведања у српској књижевности*. Београд: Центар за научни рад – Филолошки факултет.
- Иванић 2001: Душан Иванић, *Основи текстологије (Увод у текстологију нове српске књижевности)*, Београд: Народна књига.
- Иванић 2002: Душан Иванић, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига.
- Иглтон 2005: Тери Иглтон, „Истина, Врлина и Објективност”, с енглеског превела Петра Митић, Ниш: *Градина*, 9. XL.
- Јаковина 2011: Tvrtko Jakovina, „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974.”, у: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Јерков 1991: Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*, Priština: Jedinstvo, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Јоковић 2002: Мирољуб Јоковић, *Ониолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд: Просвета.
- Калер 2009: Džonatan Kaler, *Teorija književnosti (Sasvim kratak uvod)*, preveo Dragan Ilić, Beograd: Службени гласник.
- Калер 2011: Džonatan Kaler, „Pretpostavka i intertekstualnost”, sa engleskog preveo Predrag Šaponja, у: *Polja*, god. 56, br. 467, 112–114.
- Кафаленос 2001: Ema Kafalenos, „Ка типологији неодређености у постмодерном приповедању”, sa engleskog preveo Đorđe Tomić, у: *Reč*, 63/9.

- Катнић Бакаршић 1999: Marina Katnić Bakaršić, M. *Lingvistička stilistika*, Budapest: Open Society Institute Budapest.
- Квас 2011: Kornelije Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Киш 1990: Danilo Kiš, *Mansarda*, Beograd: BIGZ.
- Кјеркегор 1990: Søren Kierkegaard: ILI-ILI, preveo s nemačkog Milan Tabaković, Sarajevo, „Veselin Masleša”, Svjetlost.
- Клајн, Шипка 2006: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник сџираних речи и израза*, Прометеј: Нови Сад.
- Књижевна реторика*. Приредио Миодраг Радовић (Зборник текстова Ц. Тодорова, В. Бута, Ж. Женета, П. де Мана, Ж. Бесјера, Х. Милера, Н. Луси и М. Радовића). Службени гласник, Београд, 2008.
- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Сџиллсџиика и ѓрамаџиика сџиллских фиџура*, III допуњено и измијењено издање, Крагујевац: Кантакузин.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Колаковски 1992: Lešek Kolakovski, *Užas metafizike*, sa engleskog preveo i pogovor napisao dr Risto Tubić, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Кољевић 1985: Nikola Koljević, „Parabaza”, u: RKT, Beograd: Nolit, 522.
- Константиновић 1983: Radomir Konstantinović, „Radioj Koparec”, u: *Biće i jezik 4*, Beograd: Prosveta, Rad; Novi Sad: Matica srpska, 7–15.
- Кортасар 1975: Hulio Kortasar, „Komični roman”, prevela Krinka Vidaković, u: *Roman*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Nolit.
- Кортасар 2012: Хулио Кортасар, *Сабране ѓриче 2*, превела Александра Манчић, Београд: Службени гласник.
- Лакан 1983: Žak Lakan, *Spisi*, izbor, Beograd: Prosveta.
- Лиотар 1988: Žan Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, prevela Frida Filipović, Novi Sad: Svetovi.
- Лихачов 2001: Димитрије С. : Лихачев Д. С. (при учасџии А. А. Алексеева и А. Г. Боброва). *Текстологија (на материале руској литературе Х–ХVII веков)*. СПб., [http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/drev\\_cult/tekstologija.doc](http://likhachev.lfond.spb.ru/articl100/drev_cult/tekstologija.doc)

- Лотман 1976: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit.
- Мајданац 2011: Боро Мајданац, *Позориште у окупираној Србији: позоришна естетика у Србији 1941–1944*. Београд: Алтера.
- Макјуан 2018: Ijan Makjuan, *Orahova ljuska*, s engleskog preveo Vladimir D. Janković, Beograd: Čarobna knjiga.
- Марковић 1986: Vito Marković, „Genealogija morala ili osnovna volja za saznanjem“, pogovor u: Fridrih Niče, *Genealogija morala*, s nemačkog preveo Božidar Zec, Beograd: Grafos.
- Мартин 2016: Volas Martin, *Novije teorije pripovedanja*, prevela Milena Vladić Jovanov, Beograd: Službeni glasnik.
- Мекхејл 1996: Brajen Mekhejl, *Postmoderna proza*, preveo s engleskog Ivan Radosavljević, u: *Reč*, br. 28, 106–118.
- Милановић, Кољевић 1985: Dr Branko Milanović, dr Svetozar Koljević, „Priča s okvirom“ u: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 601.
- Милер 2017: Dž. Hilis Miler, *O književnosti*, prevela Nataša Marković, Beograd: Službeni glasnik.
- Милорадовић 2012: Горан Милорадовић, *Лепота под надзором: Совјетски културни утицаји у Југославији 1945–1955*, Београд: Институт за савремену историју.
- Милосављевић Милић 2016: Snežana Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ : ogledi iz kognitivne naratologije*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Милошевић 1965: Milošević Nikola, *Negativan junak*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Мишић 1976: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Набоков 2006: Vladimir Nabokov, „Nikolaj Gogolj, 1809–1852“, у: *Eseji*, Beograd: NNK Internacional.
- Недић 2002: Марко Недић, *Основа и прича*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Недић 2012: Марко Недић, *Између реализма и постмодерне*, Београд: Завод за уџбенике.

- Николајевић 1989: Svetomir B. Nikolajević, *Istraživanje pradoživljaja II: Svest i svet. Filozofski zapisi 1970–1987*. Beograd: Hegelovo društvo, Stručna knjiga.
- Ниче 1986: Fridrih Niče, *Genealogija morala*, s nemačkog preveo Milan Tabaković, Beograd: Grafos.
- Ниче 1979: Fridrih Niče, *O koristi i šteti istorije za život*, s nemačkog preveo Božidar Zec, Beograd: Grafos.
- Овидије 1907: Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, preveo Т. Maretić, Zagreb: Matica Hrvatska.
- Ораић Толић 1990: Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Ораић Толић 1993: Dubravka Oraić Tolić, „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst”, u: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, ur. Dubravka Oraić Tolić i Viktor Žmegač, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 135–146.
- Оташевић 1994: Ђорђе Оташевић, „Разграничење околионализама и неологизама”, лексичко-семантички систем српскохрватског језика, 22/2 Београд: МСЦ.
- Палавестра 1998: Предраг Палавестра, *Јеврејски њисци у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Палавестра 2008: Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Том II, Нови Сад: Матица српска.
- Палавестра 2012: Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник.
- Палмер 2017: Ричард Палмер, „Тридесет теза о интерпретацији”, превела са енглеског Луси Стивенс, у: *Мотиви*, број 171–172, 153–164.
- Пантић 1994: Михајло Пантић, *Александријски синдром II. Оледи и критике о савременој српској прози*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пантић 1999: Михајло Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Пантић 1999: Михајло Пантић, *Седми дан кошаве*, Београд: Стубови културе.

- Пантић 2015: Михајло Пантић, „Један поглед на српску прозу XX века”, у: *Пушчевима српској језика, књижевности и културе 2*, Београд: МСЦ, 288–294.
- Пантић 2015: Михајло Пантић, *Основи српској приповедања*, Београд: Завод за уџбенике.
- Пинчон 1992: Tomas Pinčon, *Objava broja 49*, prevod sa engleskog i pogovor David Albahari, Novi Sad, Београд: Svetovi, Rad, 1992.
- Перишић 2005: Игор Перишић, „Прилог за дефиницију термина аутопоетика”, у: *Књижевна историја*, XXXVII, 623.
- Перишић 2013: Igor Perišić, *Utopija smeha*. Vidovi komike i smeha u romanima *Mrtve duše* Nikolaja Gogolja, *Uliks* Džeјmsa Džoјsa i *Zlatno runo* Borislava Peќića, Београд: Službeni glasnik.
- Перо: Charles Perrault, u: Enciclopedia Italiana (1935), доступно на: [http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-perrault\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/charles-perrault_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- Пековић 1986: *Ни рай ни мир: Панорама књижевних полемика 1946–1965*, Београд: Филип Вишњић.
- Петковић 1991: Новица Петковић, „Биографија Момчила Настасијевића”, у: *Сабрана дела*, књ. IV, Београд: Дечје новине, Српска књижевна задруга.
- Петковић 1991: Новица Петковић: Критичке напомене// *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, 1–4. Београд: Дечје новине, Српска књижевна задруга.
- Петковић 1996: Новица Петковић, „Књижевност 20. века”, у: *Историја српске културе*, Београд: Дечје новине, Удружење издавача и књижара Југославије.
- Петковић 2006: Новица Петковић, *Оледи из српске поезије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петровић 2005: Сретен Петровић, *Културологија: Друго допуњено и измењено издање*, Београд: Чигоја штампа.
- Полимац 1990: (N. Pс. [Nenad Polimac] „Леонид Давидович Луков (1909–1963)”, у: *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 65–66.
- Половина 2000: Весна Половина, „Метасемантика коментара у наративно-уметничком тексту“, у: *КОМЕНТАР и приповедање у српској*

*књижевности*/Душан Иванић и др., Београд: Центар за научни рад,  
Филолошки факултет Универзитета у Београду.

- Поповић 2011: Тања Поповић, *Стратегије приповедања*. Београд Службени гласник.
- Поповић 2012: Тања Поповић, „Усмени говор и уметничка приповест (уз нови превод Ејхенбаумове студије о сказу у Гогољевом *Шињелу*)” у: *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, 111–115.
- Принс 2011: Džerald Prins, *Naratóloški rečnik*, prevela s engleskog Brana Miladinov, Београд: Službeni glasnik.
- Радовић Тешић 2009: Милица Радовић Тешић, *С речима и речником*, Београд: Учитељски факултет.
- Радоњић 2016: Goran Radonjić, *Fikcija, metafikcija, nefikcija*. Modeli pripovijedanja u srpskom i američkom romanu šezdesetih i sedamdesetih godina XX vijeka, Београд: Службени гласник.
- Рифатер 1990: Majkl Rifater, „Referencijalna iluzija”, *Трећи програм*, br. 85, 196–202.
- Русе 1993: Жан Русе, *Облик и значење*, превео с француског Иван Димић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Русе 1995: Жан Русе, *Мити о Дон Жуану*, превела с француског Јелена Новаковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Сезан 2010: Pol Sezan, *Istina u slikarstvu: pisma, izjave, svedočanstva, tragovi*, prevela Mima Aleksandrić, Београд: Службени гласник.
- Симовић 2008: Јелена Симовић, „Роман о уметнику и *Мансарда* Данила Киша као портрет уметника у младости, Нови Сад: Зборник Матице српске за књижевност и језик, Свеска 2, 48–73.
- Солар 2005: Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Стерн 1966: Лоренс Стерн, *Трисџрам Шенгу*, превео Станислав Винавер, предговор Олга Хумо, Београд: Издавачко предузеће „Просвета”.
- Стојковић 1989: Andrija Stojković, „Reč priređivača o piscu i delu”, предговор у: Svetomir B. Nikolajević, *Istraživanje pradoživljaja II: Svest i svet. Filozofski zapisi 1970–1987*. Београд: Hegelovo društvo, Stručna knjiga, 169–176.

- Татаренко 2013: Ала Татаренко, *Поетика форме у прози српској постмодернизма*, Београд: Службени гласник.
- Теплиц 1980: Karol Terpic, *Kjerkegor*, preveo Petar Vujičić, Beograd: Grafos.
- Томашевић 2004: Бошко Томашевић, „Токови прозе (Српска књижевност последње деценије 20. века)”, у: *Поља*, 427, 91–97.
- Тодоров 2000: Цветан Тодоров, „Поетика”, у: *Поетика. Теорија и историја појма*, приредио Гојко Тешић, с француског превели Бранко Јелић и Сања Грахек, Београд: Народна књига, Алфа.
- Тутњевић 2007: Станиша Тутњевић, „О појмовима поетика и поетологија”, у: *Поетичка и поетолошка истраживања*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 9–39.
- Ђорџац 1974: Milorad Ćorac, *Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika*, Beograd: Naučna knjiga.
- Успенски 1979: Boris Andrejevič Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, izbor, prevod i predgovor Novica Petković, Beograd: Nolit.
- Угреновић 2014: Александра М. Угреновић, „Сказ – од формалистичке до структуралистичко-семиотичке перспективе” („Како је направљен Гогољев Шињел” Б. Н. Ејхенбаума и „О Гогољевом реализму” Ј. М. Лотмана) у: *Ускрснуће књижевности : 100 година руског формализма*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац.
- Фаулс 1999: Džon Fauls, *Žena francuskog poručnika*, prevela Jelena Stakić, Beograd: Zepster Book World.
- Федерман 1986: Рејмонд Федерман, „Четири предлога за прозу”, превео Новица Милић, у: *Савремена америчка књижевност*, приредио Давид Албахари, *Градац*, Чачак, 68–69.
- Фиск 2001: Dž. Fisk, *Popularna kultura*, Beograd: Clio
- Флашар 1985: Miron Flašar, „Комедија, античка”, у: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 358.
- Форстер 2002: Едвард Морган Форстер, *Аспекти романа*, превео Никола Кољевић, Нови Сад: Орфеус.
- Хаксли 1974: Олдос Хаксли, *Есеји*, превод Гордана Митриновић Омчикус, Београд: Нолит.

- Хаксли 1962: Олдос Хаксли, *Ђокондин осмех*, предео Радомир Анђелић, Београд: Нолит.
- Хамбургер 1979: Käte Hamburger, *Logika književnosti: „Fikcionalno pripovijedanje – fluktuirajuća (pripovijedačka funkcija)“*, u *Moderna teorija romana*, izbor, uvod i komentar Milivoj Solar, Beograd: Nolit.
- Хамбургер 1982: Käte Hamburger, *Istina i estetska istina*, Sarajevo: Svjetlost.
- Хасан 1982: Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature, second Edition*, The University of Wisconsin Press, 267–268.
- Хасан 1988/1999: Ihab Hassan, *Postmodernism, Etc.: \*an Interview with Ihab Hassan*, by Frank L. Cioffi, Princeton University  
<https://www.scribd.com/document/6567580/Ihabhassan-com-Cioffi-Interview-Ihab-Hassan>
- Хачион 1996: Linda Наџион, *Poetika postmodernizma : istorija, teorija, fikcija*, превели Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Херман Секулић 1982: Маја Херман Секулић, „Prvi roman Sola Beloua” u: Sol Belou, *Љовек без ослонца*, Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad”, 176–177.
- Црњански 1974: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Нолит.
- Џојс 2004: Џемс Џојс, *Портрети уметника у младости*, предео Петар Ђурчија, Београд, Библиотека Новости.
- Шекспир 2011: Вилијам Шекспир, „Бура”. Превели: Живојин Симић и Сима Пандуровић, у: Вилијам Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике.
- Шекспир 2011: Вилијам Шекспир, „Краљ Џон”. Превели: Живојин Симић и Сима Пандуровић, у: Вилијам Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике.
- Шекспир 2011: Вилијам Шекспир, „Хамлет, краљевић Данске”, предео Александар Саша Петровић у: Вилијам Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике.
- Шкловски 1970: Viktor Šklovski, „Umetnost kao postupak”, u: *Poetika ruskog formalizma*, izbor, predgovor i beleške Aleksandar Petrov, Beograd: Prosveta.
- Шкловски 1969: Viktor Šklovski, „Razvijanje sižea”, „Sterneov Tristram Shandy i teorija romana. Stilistički komentar”, у: *Uskrsnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost.
- Шкловски 1975: Viktor Šklovski, „Roman kao postupak”, превела Lidija Subotin, u: *Roman*, priredio Aleksandar Petrov, Beograd: Nolit, 250–254.



Шкловски 2015: Виктор Шкловски, *О теорији прозе*, превели с руског Мирјана Грбић и Филип Грбић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Штанцл 1987: Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, с немачког превела Дринка Гојковић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

## БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Јелена М. Журић рођена је у Панчеву 5. августа 1959. године. У родном граду завршила је основну школу и гимназију. На Филолошком факултету Универзитета у Београду дипломирала је на групи Југословенске књижевности са општом књижевношћу и теоријом књижевности. Тема дипломског рада гласила је: *Доминантне црпе књижевности јунака у романима Воје Чолановића*.

Од половине 80-их до средине 90-их радила је као хонорарни новинар, а после и као уредник редакције за културу (РТВ Панчево, РТ Београд). Објављивала је књижевне приказе и интервјуе (разговоре с писцима) у више дневних листова, недељника и књижевних часописа (*Панчевац, НОН, НИИ, Свеске, Поља, Књижевна реч, Quorum*). Кратке приче објављене су јој у *Летопису Мајице српске*. Од краја 80-их до 2012. године била је стално запослена као наставник српског језика и књижевности у основној школи и у Економској школи *Паја Марјановић* и Гимназији *Урош Прегих* у Панчеву.

Од 2012. године до данас запослена је као уредник за српски језик у Издавачкој кући *Едука* у Београду. Ауторка је или коауторка више уџбеника за српски језик за основну и средњу школу, као и семинара за стручно усавршавање наставника.

У време трајања докторских студија објавила је више научних и стручних радова (о прози Воје Чолановића, Момчила Миланкова, Петра Кочића). Коауторка је зборника *П(ј)есник и њ(ј)есма*, Хрестоматија : Српска п(ј)есма о п(ј)есми (од барока до реализма) под уредништвом проф. др Душана Иванића.

Живи у Панчеву.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Јелена М. Журић  
број уписа 12089/Д

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Поетика прозе Воје Чолашовића“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

Јелена Журић

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јелена Журић  
Број уписа 12089/Д  
Студијски програм Докторске наставне студије  
Наслов рада "Поетика прозе Воје Чолаковића"  
Ментор Др Михајло Панчић

Потписани Јелена М. Журић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

Јелена Журић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Поетика прозе Воје Чоладовића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, \_\_\_\_\_

Јасна Јурић