

Радивоје Микић

РОМАН КОЈИ ЖЕЛИ
ДА СТВОРИ ЧИТАОЦА

Милисав Савић, *La sans pareille*,
Агора, Зрењанин, 2015

Податак да је Милисав Савић прву књигу прича *Буџарска барака* објавио 1969. године није само обичан биографско-библиографски детаљ, пошто он указује на један важан моменат – на чињеницу да је реч о писцу који се формирао у атмосфери студентске побуне из 1968. године. О томе врло важно сведочанство пружају текстови сабрани у књигу *Шездесетосмаи* (Службени гласник, 2016), текстови који показују колико је била чврста веза између једне поетике и једног облика јавног деловања (уреднички рад у листу *Студени*, гласилу студената Универзитета у Београду). Ако је јавно деловање Милисава Савића током 1968. године било усмерено ка артикулацији незадовољства стањем у друштву, ако је оно било резултат настојања да се створе услови за врло важне и далекосежне промене (које су, додуше, вољом врховног арбитра у политичком животу ондашње Југославије изостале, биле, једноставно речено, онемогућене), онда је књижевна делатност Милисава Савића била усредсређена на проналажење оног облика књижевног говора који се неће затворити у алегоријско-символичке облике већ ће, више него очигледно, настојати да у чврсту везу доведе књижевни текст и тзв. друштвену стварност у свој разноликости њених облика. Пишући приче као што су „Рупа” и „Бугарска барака”, Милисав Савић је, сасвим сигурно, желео да једну сасвим особену технику приповедања повеже са потребом да се књижевности врати жива веза са стварношћу, са оним што се одувек, а посебно у доба доминације реализма, означавало као живот.

А каква је техника приповедања у питању и о каквој вези између књижевног текста и стварности може да се, поводом ових али и неких других прича Милисав Савића, говори није једноставно рећи, пошто је за сваку врсту одговора неопходно формирање представе о контексту, о карактеристикама српске књижевности у другој половини шездесетих година прошлог века. Већ и сама чињеница да је Милисав Савић као уредник у листу *Студенти*, између осталог, правио разговоре са писцима као што су Живојин Павловић или Слободан Селенић, писцима чија су дела добијала идеолошко-политички усмерене коментаре, показује да је реч о настојању да се књижевности врати нешто од социјалне релевантности, да се она, другим речима, представи и као уметност која приказивањем одређених облика живота може да подстакне расправу о важним друштвено-политичким питањима. А пошто је тада, не и без утицаја који су дошли из страних књижевности, и у српској књижевности била више него видљива тенденција да се у први план постави алегоријско-симболички интонирана слика света, логично је што су, посебно млађи писци, у које је, између осталих, тада спадао и Милисав Савић, настојали да своју поетику граде на опонирању таквим тенденцијама. Призивајући из наше традиције Борисава Станковића и особито његове *Божје људе*, а од савременика Миодрага Булатовића и његову књигу *Ђаволи долазе*, ови писци су своју прозу одређивали као „црну”, „стварносну”, они су, другим речима, желели да истакну везу коју књижевни текст мора да успостави са једним друштвено-историјским амбијентом. И зато су их многи видели као обновитеље тенденција које су биле важне за реалистичку/регионалистичку књижевност, једнако као што им је приписивана и веза са натуралистичком књижевношћу, пошто се на неки други начин једноставније није могла објаснити њихова потреба да приказују тзв. телесну сферу али и грубе животне призоре и да се служе језиком у коме важно место имају и дијалекатске речи и жаргон.

И мада је Милисав Савић написао неколико приповедака које су репрезентативне за ту нову прозну оријентацију, мада је он, са много експресионистичке жестине, сликао Рашку и њене житеље у годинама после Другог светског рата, он је и први писац из те поетичке групе који је, самообразујући се, почео врло видљиво да се мења. А те промене су постале очигледне већ у књизи *Ујак наше вароши* и огледале су се у укључивању фантастичке димензије у књижевну слику света и оне су Савића водиле ка потреби да се, готово подједнако, мења и да те промене поетички образлаже, бавећи се аутобиографском и мемоарском прозом у српској књижевности XIX века, на једној страни, и поетичким карактеристикама неких видова модерне прозе (кратка прича, на пример), на другој страни. И то је свакако разлог што је Ми-

лисав Савић у савременој српској књижевности и постао писац који као да увек почиње испочетка, пошто непрекидно испитује поетичке моделе, у распону од модерничких до постмодерничких образаца приповедања, једнако као што је његов експериментаторски дух тежио да се, подједнако, креће и кроз сферу тзв. друштвеног романа (*Тојола на шераци*, на пример) и кроз сферу настојања да се, на трагу авангардистичке потраге за хибридним облицима, укрштају одлике кратке приче и есеја (књига, како сам аутор воли да каже, „мултижанровске прозе“ *Фусноша*, или књига у којој, барем на први поглед, путописне карактеристике односе превагу над културно-историјском димензијом, *Долина српских краљева*). Бавећи се годинама издавачким, тачније речено, уредничким пословима, Милисав Савић је све осетније почео да наглашава удео јасних представа о књижевним облицима и њиховим карактеристикама, што га је, сасвим сигурно, водило и ка таквим књигама као што је *Мали глосар креативног писања*, књиге у којој постоје барем три равноправно развијане димензије. Једна од њих је књижевно-теоријска и она подразумева кретање од генолошких/морфолошких до чисто наратолошко-стилистичких карактеристика прозног књижевног текста, друга је заснована на књижевно-историјској и књижевно-критичкој перспективи у осветљавању важних књижевних питања, док трећу образују настојања да се лична поетика, ради лакшег разумевања, постави у један знатно шири књижевно-историјски конципирани контекст који образују појаве у распону од авангарде до данашњих дана.

И управо нам неке одреднице из *Малог глосара креативног писања* могу бити од велике користи и приликом покушаја тумачења романа *La sans pareille* – љубавни роман са догађањима, а пре свега одредница роман: „Врећа у коју можете стрпати све: биографију, аутобиографију, мемоаре, хронику, дневник, писма, поезију, драму, коментаре, документе”. Мада је и овај став довољан да нам укаже на природу Савићевог разумевања морфолошких одлика романа, не треба да нас, у овој дефиницији, изненади ни указивање на могућност да се баш из овако схваћеног романа као „вреће” „роди тотално књижевно дело”, једнако као што је са таквим схватањем природе романа усклађено и уверење да је роман „најпопуларнија књижевна врста зато што је у стању да сажваће све жанрове”. А пошто је Милисав Савић, пишући *Мали глосар креативног писања*, полазио не само од практичних искустава која је стекао посећујући курсеве са тим називом на америчким универзитетима већ и од релевантних књижевно-теоријских сазнања, у његовом схватању природе романа срећемо и нешто од онога о чему је говорио још Иполит Тен кад је указивао на чињеницу да је „језик Балзакових романа гигантски хаос”, зато што ћемо у њима срести са-

знања из уметности, науке, филозофије, историје. Исто тако, нема никакве сумње да се Савићеви ставови могу довести у везу са оним што говори Рене Мариа Алберес, који посебно издваја две чињенице: 1) да се еволуција романа може посматрати као процес богаћења романа свим оним што није роман и 2) да је роман универзална уметност која тежи да замени све књижевне врсте. Можда и не треба подсећати на чињеницу да је Савићева дефиниција романа у несумњивом сагласју и са оним што је о овој књижевној врсти говорио Михаил Бахтин, који је теорију романа, ради лакшег тумачења, повезивао са његовом историјом.

А да је и у српској књижевности већ било романа који се могу довести у непосредну везу са Савићевом дефиницијом потврђују и тешкоће са којима се суочио Марко Ристић кад је покушао да дефинише жанровска својства једног тако необичног остварења српске књижевне авангарде као што је дело *Људи говоре* Растка Петровића: „*Људи говоре* – то дело које је роман или новела, повест или дијалог, односно дијалогисани одломак једног транспонираниог путописа, а можда пре свега једна поема...” Остајући до краја у недоумици која би жанровска одредба најбоље ишла уз дело *Људи говоре*, Марко Ристић нам је практично демонстрирао ону свест о природи романа на којој је Милисав Савић засновао своју дефиницију ове књижевне врсте и са којом је ускладио основна својства романа *La sans pareille*, очигледно имајући на уму и једну особену подврсту романа – постмодернистички роман. И мада се трудио да у свему поштује поетичке захтеве постмодернизма, Савић је, полазећи и од свог отпора према тзв. професорској („књижевност знања, или боље рећи мистификованог знања”) и целофанској књижевности („Књижевност која слепо опонаша познате књижевне поступке ... Она није ништа друго него школска вежба на задате теме и поступке”), настојао да и у овом роману у заснивању фабуне пође од онога што би могло да привуче пажњу већег броја читалаца и зато се определио за могућност да у средиште свог романа постави тему идентитета (национално-историјског, културног, родног), једнако као што је одлучио да збивања у свом роману смести у један важан тренутак новије прошлости – ратове из деведесетих година прошлог века, ратове који су пратили распад југословенске државне заједнице.

А све оно што спада у сферу морфологије књижевног текста у роману *La sans pareille* се може повезати са поетичким узусима постмодернизма. Наиме, желећи да свој роман постави у један сасвим специфични контекст причања прича које су повезане са невољама опште природе (а читалац ће се лако досетити да је у питању Бокачов *Декамерон*), Милисав Савић је у основу композиције романа поста-

вио број десет и зато у љубавном роману „Пролећно путовање Тосканом” има десет поглавља, десет је и прича које прате тај роман, десет је црних прича, десет снова, десет есеја, десет пишчевих бележака, десет писама, десет завршетака романа, док фусноте и индекс имена, места, датума и појмова имају по сто јединица. И није само Ђовани Бокачо и његово најпознатије дело уграђено у подтекст Савићевог романа, пошто и само помињање Тоскане призива у читаочев видокруг једно од најпознатијих дела српске авангардне књижевности – *Љубав у Тоскани* Милоша Црњанског. А сам Милош Црњански није само на тај начин укључен у роман Милисав Савића, пошто су у причу унете и неке важне појединости из биографије Црњанског (играње фудбала, учешће у двобоју, судбина прогнаника и сл.). Оно што је ван сваке сумње свакако је чињеница да су све цитатне појединости далеко изван сфере орнаменталних цитата, надмене демонстрације знања, пошто је више него очигледно да је Савић и на тај начин настојао да покаже како се у књижевности много штошта само наставља, како, због тога, и нема почетака већ само континуитета, настојања да се сачувају већ изграђени обрасци (зато ће Богородица и бити у Савићевом роману именована онако како ју је именовао у *Љубави у Тоскани* сам Црњански – „Породиља”), посебно они обрасци који се тичу обраде тако старих тема као што је тема љубави и потреба да се та тема повеже са авантурама књижевних јунака.

Али је коришћење те теме омогућило Милисаву Савићу да изгради једну необичну димензију свог романа – полемичку. Наиме, у оквиру одреднице „Целофанска књижевност” у *Малом глосару креативног писања* каже се да је целофанска књижевност она књижевност „која се пише за забаву, од љубавне до пустоловне”. А пошто је основна тема у „Пролећном путовању Тосканом” управо љубав повезана са пустоловином (путовање, необични догађаји који прате то путовање) постојала је могућност да и сама Савићева прича заврши у целофанској књижевности. Да би се избегла та опасност, морало је да се бежи од класичних модела љубавне приче (мада је у саму основу свог романа Савић поставио једну велику и добро познату причу – причу о Амору и Психи, односно о љубави која као основни услов за своје трајање тражи прерушавање, прикривање идентитета љубавника). Милисав Савић је, сасвим сигурно, баш због потребе да избегне клише у развијању љубавне приче и изабрао могућност да његов главни јунак не буде пуки авантуриста већ неко ко се суочава са бременом велике друштвене катастрофе (распад једне државе, ратови који прате тај распад, невоље у које западају млади људи који не желе да учествују у рату и сл.). Зато је он у средиште приче поставио младића који из земље бежи са лажним идентитетом (иако је Србин, он се представља као Хасан

Пртинац, присваја тако идентитет човека из другог националног корпуса, сасвим сигурно зато што ће, захваљујући томе, у западним земљама наићи на много бољи третман). Он не скрива само свој национални већ и свој верски идентитет, док ће поигравање са родним идентитетом Савићевих јунака бити део једне наративне стратегије која жели да укаже на то да је у модерном добу све подложно преиспитивању и сумњи, све доведено у неки облик прелаза. И тако је, захваљујући потреби да се избегне опасност звана целофанска књижевност, Милисав Савић роман *La sans pareille* претворио у причу о новом облику конвертитства и тако је у подтекст свог романа уградио и алузије на, примера ради, књижевни свет Иве Андрића, пошто у Андрићевим делима, а она, врло често, говоре о животу у верски и национално подељеним срединама, важно место има и тема конвертитства. Иако и код Андрића и код Савића људи постају конвертити из споља наметнутих разлога, последице бивају нешто другачије, пошто Савићев јунак своје скривање у другом националном и верском идентитету користи релативно кратко и само ради отклањања могућих тешкоћа и неспоразума са људима у Италији. Тако се и сам облик конвертитства „испразнио”, изгубио је ону трагичну димензију коју, врло често, има у Андрићевим делима, мада је та тема омогућила Милисаву Савићу да покаже нешто јако важно – живимо у добу које трагично претвара у фарсично, које гротеску смешта на највишу вредносну раван.

Али, ако је у Италији Савићев јунак успевао да прикрива свој национални и верски идентитет, то му неће поћи за руком у некој врсти епилога смештеног у 1999. годину, годину НАТО агресије на Србију. Присилно мобилисан, одведен на Косово и Метохију, Савићев јунак ће се, ради бекства и скривања, прерушити у жену, али му сада то неће бити од веће помоћи, пошто ће га Албанци ухватити и пошто ће то бити увод у трагичан расплет његове судбине који у роману није непосредно приказан. Тако се једној игри ипак даје димензија која, макар у расплету, води ка сфери трагичког и тако се, још једном, показује да у роману Милисав Савића постоји стално кретање између две поетичке сфере – постмодернистичке, засноване на начелу игре, начелу комбинаторике и оне друге која упућује на рану прозу Милисав Савића, прозу у којој јунакова судбина има чврсто социјално-историјско утемељење, па, самим тим, и трагичку димензију. Али нас ова димензија романа, то стално кретање између два поетичка модела (један је до краја реализован у сфери морфологије књижевног текста који је увек разложив на десет целина, други је своје упориште стекао у сфери семантике књижевног текста), води и ка још једном доказу да се у Савићевом роману суочавамо са настојањем да се књижевност повеже са знатно обухватнијим контекстима. Један од тих контекста је

свакако онај усредсређен на покушај да се покаже како се, захваљујући променама у поетичкој сфери, појављују крупне разлике између модерне/авангарде и постмодерне. Ако се у књижевности модерне/авангарде, а свакако као део романтичарског наслеђа, јавља мотив двојника (код нас тако сугестивно остварен у роману *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, али и у делима других наших експресиониста који су двојништво у јунаковом душевном склопу видели као етапу у развоју лудила, душевне поремећености), онда се у постмодернистичком роману јавља мотив двоструког (мушко-женског) идентитета, пошто је то изузетно подесно средство за наглашавање свеопште несигурности и релативности свих категорија и облика постојања, једнако као што се на истим поетичким претпоставкама заснива и мотив преображаја (јунакиња у Савићевом роману се час јавља као бака а час као љупка девојка, мада се наративни фрагмент у коме се то остварује ни на који начин не повезује са бајковним моделом приповедања у коме би нешто тако било могуће), преображаја који се остварује и као њена „селидба” у свет књижевности. Због тога ће се она, између осталог, појављивати и као Јелена Тројанска, Франческа, Ема (Бовари) и као Ана (Карењина), као Салома, као Дама с псетанцетом, Дафина, преузимајући идентитет најпознатијих књижевних јунакиња.

А једна од веома важних карактеристика романа *La sans pareille* Милисаве Савића је и систематско инсистирање на хибридности текста. Она се не остварује само тиме што се, мање или више отворено, упућује на, примера ради, чисто дискурзивне текстове, као што је Аристотелово дело *О ђесничкој уметности* у овом фрагменту: „Ако иду у Арцео, као и они, онда им предлаже да се виде у базилици Сан Франческо. Тамо ће им показати како оно што је у стварности ружно на сликама постаје лепо, рече професор”, нити само тамо где се јављају ликови (слепи историчар уметности Американац) који, по природи ствари, расправљају о уметности, тачније о сликарској техници и начинима представљања тзв. стварности већ и у оним деловима Савићевог романа који су и морфолошки одређени као дискурзивни текстови (есеји који говоре о страху, смрти, рату, идентитету, прерушавању и сл.). Хибридности текста у Савићевом роману свакако доприноси и то што се он служи различитим типовима градње књижевног текста (од којих један начин подразумева оријентацију на доминацију миметичког начела а други је, примера ради, заснован на ониричкој фантастици), једнако као што Савић у свом роману комбинује приповедачке секвенце („Пролећно путовање Тосканом”, на пример) и делове који имају функцију врло разуђеног коментара („Пишчеве белешке”) или пак служе за пружање врло различитих информација читаоцу („Фусно-

те”, „Индекс имена, места, датума и појмова”). Сасвим је сигурно да је овако изражена разлика између типова текстова које срећемо у роману *La sans pareille* последица настојања да се сам романескни облик одмакне од чисто приповедних циљева и да добије знатно сложенију улогу. Та улога је, у најмању руку трострука, пошто Савићев роман треба, онолико колико је то потребно, да „подсећа” на роман који познајемо из књижевног наслеђа, једнако као што он треба да нам укаже на нове могућности склапања овог књижевног облика (зато у Савићевом роману тако важно место има комбинаторика, могућност коришћења интерпретација које читаоцу стоје на располагању), док, на трећој страни, Савић жели да покаже како у оном моделу романа за који се он определио све може да добије наративну улогу, па и обично историографско обавештење о неком догађају и личностима које су у њему учествовале. Сасвим је, наиме, очигледно да Милисав Савић жели да свој роман, поред осталог, захваљујући и одељку „Завршеци романа”, у коме читалац среће десет могућих завршетака, прикаже као отворено дело, као дело које мултипликује своје фабуларне и семантичке могућности, што је, сасвим сигурно, и знак да је реч о писцу који, бирајући једну поетику, жели да у свој роман угради и различите интерпретације саме приче и елемената од којих је та прича сачињена. Само што он те могућности интерпретације читаоцу ставља на располагање али му их не намеће, односно читалац може да их види, да их испита, прихвати или одбаци, једнако као што може да успостави и своје тумачење.

А то значи да роман *La sans pareille* поставља читаоца у ону позицију у коју су га већ постављали модерни песници, омогућавајући читавим системом уметничких поступака (од којих је најзначајније настојање да се семантички план књижевног текста, речено језиком феноменолога, доведе у стање сталне опализације, сталног померања семантичке перспективе) читаоцу да не буде само прималац довршене, у свим битним елементима до краја уобичене поруке, већ неко ко сам ту поруку/значање склапа и успоставља по мери својих способности да продре у унутарњи свет уметничког дела. И Милисав Савић је читаоцу отворио бројне могућности – од оних које су везане за препознавање цитатне подлоге и врло широког сплета алузија и реминисценција на бројна књижевна дела, до оних које од читаоца траже способност да наративну компоненту уочи и тамо где је она „застрта”, тамо где је она укључена или у неки засебан књижевни облик (писмо, на пример) или у један од два доминанта облика грађења књижевне слике света. Сасвим упрошћено речено, Милисав Савић читаоцу нуди могућности, али му не намеће ограничења. Читаочево је да их прихвати или не прихвати.