

Часлав Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

УМЕТНОСТ СУСРЕТАЊА АЛЕ ТАТАРЕНКО

Претпоставивши на почетку своје нове књиге *Место сусретања* – у кратком тексту који се налази на позицији предговора, али предговор није, већ је реч о посвети Музи читања (на шта је ауторка читаоце упозорила и припремила интригантним насловом „Уместо предговора“) – да је дијалог „један од најбољих начина за комуникацију са делом, а и са другим читаоцима“, преводаца, слависта и професор Универзитета у Лавову Ала Татаренко предочава властите доживљаје читања и промишљања модерне, постмодерне и (пост)постмодерне српске прозе, откривајући много и о оном необичном авантуризму који себи може приуштити само онај субјект који се осмели да у литератури препозна највишу лепоту, те кроз ту лепоту успе да разоткрије или да бар наслути (јер и то је завидан успех) неке од највећих тајни живота.

Кроз атрибуирање чудесне алхемијске споне читаоца и књиге ауторка ствара Репертоар нијанси сопствених угођаја изазиваних акумулираним искуством прожимања са (пара)светом литературе. Али и још понешто: сваки читалац и књиге *Место сусретања* и литературе уопште требало би да себе препозна као најактивнијег судеоника у процесу интимистичког окупљања и сусретања у делима и пред делима уметности. Осим што позива у тај круг, Ала Татаренко несебично разоткрива и себе баш као једног од таквих читалаца, декларисаних литерарних еротомана, те са радошћу дечје фасцинације новооткривеном лепотом и новооткривеним могућностима у повлашћени простор Личног позива и савремену српску прозу, њене читаоце и све заљубљенике у књижевност: „Задовољство читања било је превелико, нисам одолела искушењу да га поделим са другима.“ (7)

Иако је већина есеја и студија у књизи *Место сусретања* настајала „скоро случајно“, у тренуцима када су се удружили „читалачка љубопитљивост и преводачка одговорност“ ауторке, те имају довољно разлога за испуњење „свог посебног живота“, ипак се не може не приметити њихова извесна повезаност, и то не искључиво једног рада у вези са оним који му претходи и оног који након њега

слиди, већ скоро сваког текста са сваким. Способност конекције једног текста са другим знатно се увећава на оном нивоу на коме су текстови већ разврстани у три поглавља, па је један рад необично лако компарирати са радом из њима заједничког ужег „скупа“. То се нарочито чини очигледним имамо ли у виду сугестију Але Татаренко да есеји из првог поглавља, насловљеног „Класици као савременици (од модерног ка постмодерног)“, представљају нови „покушај читања класичних дела из савремене перспективе“, други, „Скице за портрете књига“, сабира „ликове“ десетак „интертекстуалних дијалога“ и интратекстуалних промишљања (у распону од приповедања Бошка Петровића и Горана Петровића, преко романа-укрштених речи Милорада Павића и „причколике“ и „ремек-деличне“ прозе Саве Дамјанова, до женскомушких исповести Гордане Ђирјанић), док у трећем и последњем, „Слагање књижевних коцкица“, ауторка настоји да финализира своје разумевање одређених тенденција и феномена које је у секвенцама могла посматрати у вези са конкретним делима и ауторима, те да сумирана запажања сложи или редистрибуира у поступку синтетичке интерпретације „одређених фрагмената прозног мозаика српске књижевности“.

Покушај да се сагледа и реконструише модел најзначајнијег преображаја српске књижевности 20. века – оног који је водио од модерног ка постмодерног и обележио целу другу половину столећа – Ала Татаренко реализује успостављањем временске и поетичке трансверзале између Милоша Црњанског, Данила Киша и Владимира Тасића. Већ поднасловом првог поглавља – „Класици као савременици“ – наговештено је да је на прецизираној дијахроничкој путањи могућно релативизовати темпоралне критеријуме и тако боље сагледати континент заједничких поетичких референци, те показати да су са говорница појединих стваралаца речи и идеје одлазиле много даље и много сигурније у будућност но што су то одређени тренутак и актуелна поетика могли да процене или наслуте, чиме су одређена дела и одређени проседеи постали савремени „психопомпоси“ што своје творце (или гласнике) придружују, преносе у средишта много каснијих уметничких превирања и напредовања.

Уверивши се у то да „права књижевност не нуди јасне одговоре на најобичнија поетичка питања“, Ала Татаренко у тексту „Милош Црњански – јунак постмодерног доба“ с правом сугерише да морамо бити изузетно опрезни када *Коменџаре уз Лирику Ишак* Милоша Црњанског дешифрујемо у кључу поверења у *Коменџаре* као у стварносно валидна сведочанства и поверења у Црњанскову

литературу из времена непосредно после Првог светског рата као у непобитне манифестације управо оне стварности која је *Коментарима* наводно посведочена, будући да се превиђањем Црњансковог поигравања са категоријом миметичког одређене песме и одређени сегменти *Дневника о Чарнојевићу* могу погрешно тумачити. На другој страни, познату и нимало наивну дилему жанровског одређења *Мансарде* Данила Киша, поднасловљене као „сатирична поема“, Татаренко разрешава у корист препознавања овог дела (како Кишове *Мансарде*, тако и оне *Мансарде* која настаје унутар оне прве) као романа. Књига *Мансарда* која у себи „порађа“ другу, приповедачеву *Мансарду*, неистоветну оквирној, жанровски је полифона, а њена разнородност, као и разнородност других Кишових дела, следи правила једноставне поетичке игре: „Његови [Кишови – Ч. Н.] романи имаће печат лирских дела, а приповетке ће носити потенцијале романа на длану.“ (49) Тајну жанра Кишовог „удвојеног дела“ Ала Татаренко је прозрела не само у оној мери у којој је требало потврдити или оспорити судове ранијих Кишових тумача (који су *Мансарду* углавном посматрали као роман о писању романа), већ је сугерисала и могућност ишчитавања овог дела као „оквира“ читаве прозне поетике Данила Киша, као и оквира посмодерне поетике и епохе у настајању. Па још ако се критичар не оглуши и о Кишов „рецепт за припрему романа“, по којем би „лонац“ био „идеална метафора романа“, онда ће увидети да је у односу на процену жанровске позиције писца посве занемарена и његова веома функционална, веома кодирана и веома егзотична „књижевно-гастрономска позиција“.

У одгонетање потпуног идентитета тајновитог Чарнојевићевог сина¹ Ала Татаренко полази смело и сигурно путем који води Кишовој *Мансарди* – својеврсном одговору на питање смисла живота које је постављено на почетку *Дневника о Чарнојевићу*. Између *Дневника о Чарнојевићу* и *Мансарде*, између оца и сина, Татаренко раскрива силне комуникационе везе и канале, каталожки нам посредујући сложен, али стабилан кодни систем остваривања „родбинске“ конекције ова два дела и ова два писца. Јер, којим год путем кренули, пронаћи ћемо по неко место где се јунаци две књиге сусрећу и где суочавање „потомка“ са „претком“ задобија, отвореније или скривеније, дијалошку природу. Ауторка ће у огледу

1 Сина, као једног од адресата свог дневника, Чарнојевић спомиње скоро сасвим узгредно: „Коме ја ово пишем? Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном.“ (Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, БИГЗ, Београд, 1984, стр. 21; према: Ала Татаренко, наведено дело, стр. 21.)

„Између *Мансарде* и 'Суматре' (Кишов јунак у огледалу *Дневника* Милоша Црњанског)“ проказати више од десет „путева“ који од Кишовог романа воде Црњанском и обрнуто. Ако је *Мансарда*, својом лавиринтском потребом за неједносмерношћу, сталним рачвањем приповедних токова и незавршеношћу, само наизглед „роман у настајању“, а у ствари једино „роман у распадању“, онда би, прагматично ће индуковати Ала Татаренко, било сувислије говорити не о могућем заокруживању прича јунака *Мансарде* у неком њиховом засебном времену, већ о „разградњи класичног модела књижевности“, о чему дијалог „успешно настављају примаоци писма-дневника, постмодерна деца Чарнојевићева“. (44)

Иако, по сопственом признању, није прва особа која третира питање кишовског поетичког наслеђа у роману *Киша и хартија* Владимира Тасића², Ала Татаренко је текстом „Данило Киш, данас: час поетике (*Киша и хартија* Владимира Тасића)“ значајно допринела потврђивању већ уочених и откривању нових сличности и релација између Кишовог дела (и не само Кишовог) и поменутог Тасићевог најпознатијег романа. Јер, иако је и раније говорено о одређеним манифестацијама кишовске прозне стратегије у *Киши и хартији*³, „још није довољно речено о томе, како је В. Тасић искористио неке Кишове приповедне моделе, теме и идеје које су у *Киши и хартији* добиле свој логични наставак, које сегменте Кишове поетике реактуелизује тај роман“. (57) Показавши да већ сам наслов романа *Киша и хартија* проказује спој доминантних, а посве различитих елемената кишовске поетике – ироничног лиризма и документарности⁴ - Ала Татаренко утврђује да је Тасићев роман интегрисао у своје ткиво и концепцијско-композиционо-поетичка решења из *Мансарде*, *Раних јага* и *Гробнице за Бориса Давидовича*. Кишова тврдња да је „истина у књижевности“ увек „лична истина“ аутора примењена је код Тасића оформљењем лица заједничке истине у коме су садржане личне истине, односно судбине појединачних јунака. Ала Татаренко није сасвим сигурна да књига

2 О томе су, информише нас ауторка, већ писали Јован Делић, Иван Негришорац, Александар Јерков и други.

3 Ауторка је сачинила преглед из кога видимо да је Јован Делић маркирао кишовске стратегије као што су поетика сажимања, иронични лиризам, научни поступак, енциклопедијска парадигма, археолошка реконструкција, Иван Негришорац је говорио о функционализовању метафоре ђубришта у *Киши и хартији* и овај роман сврстао у „посткишовску приповедну прозу“, док је Александар Јерков разматрао функцију фигуре кестена код Киша и Тасића, а у вези са темом кривице Тасића повезао не само са Кишом већ и са Андрићем и Пекићем.

4 Мотив кише Ала Татаренко тумачи као метафору „емотивног доживљавања света“, а мотив хартије као метафору „историје, докуменат, сведочанство“.

Киша и харџија гарантује могућност ослобађања од „императива историчности“ (макар само и за извесно време) будућим српским писцима и привилегију књижевног профилисања „духа“ епохе у настајању“, али је уверена да Тасићев пример настављања Кишове приповедне традиције засигурно показује како ће *једно од* од будућих искорачења наше прозе у нелитерарну стварност епохе која се тек конституише бити (бар кад су доминанте, и приповедне и стварносне, у питању) неисторично, као и да ће такви гестови увек изнова провоцирати питање прихватања или одбацивања кишовског приповедног модела, али и, на крају, потврђивати стабилност Кишове поетике и трајну изазовност његовог дела.

Ексклузивност позиције текстова „Плод са укусом војвођанске равнице“ и „Роман укрштених судбина и традиција“, који отварају друго поглавље књиге *Месито сусреша* – „Скице за портрете писаца“ – проистиче из несумњиве егзотичности приповедног стваралаштва Бошка Петровића, писца који се у амбијенту савремене српске прозе определио за својеврсно самотњаштво, те културолошке провокативности постмодерног израза Милорада Павића. „Оправдања“ за избор теме првог рада Ала Татаренко корелира са мотивима за увођење Петровићеве приче „Плод“ у *Антологију српске приповештве (1945-1995)* Михајла Пантића и налази да недовољност присуства Бошка Петровића у многим другим, било антолозијским, било историјским, обухватањима послератног прозног стваралаштва (војвођанских) Срба произлази из негенерацијског, атемпоралног, антинаративног и, када је одабир жанрова у питању, одвећ неуобичајено полиморфног уметничког аутоексплицирања. Приповедачка позиција јунака Петровићевих прича најприближнија је позицији „наратора с краја XX века, уморног од причања истих прича“, али је баш такав, особен, поетички скоро нераспоредив, приповедачки концепт Бошка Петровића пример можда „усамљене“, али „спасоносне ватре књижевности“.

Очекиване покушаје представљања романа *Последња љубав у Цариграду* Милорада Павића „из перспективе светске постмодернистичке традиције“ и „традиције националне“ Ала Татаренко допуњује и настојањем да речени роман представи и „из перспективе пишчеве властите традиције“, смело устврдивши како је управо Милорад Павић „својим књижевним опусом и сам постао традиција“. (76) Татаренко прати укрштања ових традиција и кроз судбине јунака и њихових породица, те кроз маркирање интертекстуалних и интеркултурних веза, проничући у Павићеву вештину

постизања равнотеже националног и европског, у домену културе, као и класичног и модерног, у домену начина приповедања.

У неколико текстова поглавља „Скице за портрете књига“ Ала Татаренко разматра искуство повлашћености, у различитим аспектима његовог пројављивања: једном, у раду „Прича између четири зида“, говори се о поетици затвореног простора у приповеткама Горана Петровића, други пут, у огледу „Писање љубави на води Дунава“, о повлашћеном времену писања и промишљања литературе и, у вези са збирком прича *Ако је што љубав* Михајла Пантића, о повлашћеној „димензији“ љубави, да би се у диптиху о „причколикој и ремекделичној прози Саве Дамјанова“ и у епистоли „Писмо једног првог лица“, намењеној аутору збирке приче *Прво лице* Миловану Марчетићу, испитала, још на почетку књиге прослављена, могућност досезања искуства читања као врхунске авантуре.

Текст „Писање љубави на води Дунава“, инспирисан књигом *Ако је што љубав* Михајла Пантића, Ала Татаренко је посветила феномену необично лаке комуникације коју поједина дела успостављају са својим читаоцима. Да је Пантићева збирка прича *Ако је што љубав* код ауторке одиста изазвала утисак како је испод сваке приче (код Пантића о „ликовима љубави“) „прича о писању као параеротској вези са књижевношћу“ (са више него драматичним прелазом: „Где почиње страст, ту престаје језик.“), индиректно ће посведочити и есеј „Писмо једног првог лица“, адресиран на име Милована Марчетића, писца збирке приповедака *Прво лице*. Епистоларно конципиран оглед на моменат обуставља дискурзивни авантуризам ауторке, дајући, додуше ипак само фрагментарно, простора аутобиографским ретроспективама из домена приватног читалачког искуства Але Татаренко.

Завршивши рад „Читање као авантура“ (о причколикој и ремекделичној прози Саве Дамјанова), који је тек један од примера бележења дамара читалачког узбуђеног духа, Татаренко је прозвала и читаоце властите књиге једним изазовним налогом „Будите заведени“ и већ на почетку следећег текста, есеја „Писмо једног првог лица“, анегдотски разоткрила један тренутак (или неколико тренутака?) властитог препуштања заводничким чарима књижевности. Ако се „датиуми укрштавања путева књижевног дела и читаоца“ могу ниподаштавати са оне стране на којој егзистира књижевност уопште, за „приватну историју“ појединих дела и, нарочито њихових читалаца, датиуми речених сусрета, изречита је Ала Татаренко, итекако јесу битни. Када одређене књиге, као што је то случај са збирком *Прво лице*, бивају и подсвесно очекиване, потом упрису-

тњене „још пре формалног представљања“, препознате и коначно „ухваћене“, започиње стварање историје једног односа у коме позицију првог лица заузима, са највећом могућом радошћу, његово величанство Заведени Читалац. Татаренко је описала предисторију првог сусрета са књигом *Прво лице*, а потом исцртала занимљиву карту узбудљивих подударана прича које пише живот (случај Але Татаренко) и живота исписаног у причама (случај јунака Марчетићеве збирке).

Како у „Писму једног првог лица“ није одала све своје тајне, Ала Татаренко, предестинирани читалац, наставља своју причу о авантури читања неких других књига: *Тиџрасџије од ѿиџра* и *Мацо да л' ме волиш* Љубице Арсић, *Часова радосџи* Владана Матијевића, *Johann's 501* Мирјане Новаковић и *Пољуйца* Гордане Ђирјанић. Прича о завођењу се наставља, као и само завођење: „Мацо да л' ме волиш?“ и „Јесте ли пробали *Johann's 501*?“ Повезаност скицираних портрета чита је и у тексту „Женски одјек мушке исповести“, где ће инвалида Луку из романа *Пољубац* Гордане Ђирјанић Ала Татаренко осветлити и поређењем са непокретним протагонистом приче „Изнад пет трошних саксија“ Горана Петровића.

Оцртавши линију поетичких сродности Милоша Црњанског, Данила Киша и њихових (пост)постмодерних следбеника (попут Владимира Тасића), назначивши потом смернице портретисања десет репрезентативних узорака савремене српске прозе, Ала Татаренко је у последњем поглављу „Слагање књижевних коцкица“ у три исходна тока сумирала нека од, за савремено приповедачко искуство у Срба, најиндикативнијих (психолошки, поетички, културолошки) сазнања и документовала их другим (приповедачким) узорцима српске савремене литературе. Историјске паралеле у српском роману последње две деценије 20. века треба да илуструју „дубинске везе прошлости и будућности“, сагласно којим свако ишчитавање историје у настајању мора консултовати (не)дефинисану семантику прошлости. Залог оптичке испомоћи коју добија један писац у виду уприсутњења прошлости у стратегију разгледања садашњости више је него очит: „Виђени кроз призму прошлих времена, догађаји из садашњости добијају нову димензију.“ (143)

(Само)воља писаца, који историју, за рачун својих јунака, узимају у посед, те накнадно објективизују грађу за личну историју, нарочито до изражаја долази у широкој акцији постмодерног трансформисања прозних жанрова. Прогласивши још раније, у огледу „Читање као авантура“, причу Саве Дамјанова „Сава Пост-Дамјанов и Бог“ антологијским примером „дубинског, *постмодер-*

ноџ реализма који се не бави опонашањем стварности, већ се том стварношћу поиграва, заснивајући читаву фиктивно-фикцијску конструкцију на фактицитету“, као једно од жижних места његове списатељске стратегије завођења Ала Татаренко је означила скоро ексцесно поигравање жанровима и осветлила „операцију“ којом прича постаје причка, а ремек-дело прелези у ремек-делце, и у нешто ремек-делично. Потрага за адекватним жанром одвела је постмодерног аутора у авантуру „разградње традиционалних облика и стварања увек нових, увек посебних жанровских варијетета“. Заводнички карактер деструктивно-креационистичког експериментисања Формом, верификованог поднасловним жанровским самопредстављањем дела (као романчића, прички, фантазмагорија, сотије, епоса, сатиричне поеме, повести, лексикона, тарота, микропрозе, сом(н)ета, глосолалије итд.) требало би да поспеши потрагу тумача и читалаца за декодирајућим потенцијалом текста, чији је само један сигнал, поетички, утиснут у поднаслов, тј. у презиме текста. Принцип наративне кохеренције, протежиран доминацијом и ексклузивношћу приче, посве је превазиђен експанзијом дисперзије облика, која документује реално стање ствари: апсолутна надмоћ приповедања спрема приче и радикално преосмишљавање традиционалних концепата стварности.

Осим „реалне“ и књижевне стварности, постоји и стварност снова, уметницима одувек интригантна и заступљена у обе првонаведене емпирије. Од песништва Лазе Костића, преко антологијске песме „Можда спава“ Владислава Петковића Диса, првог Црњансковог романа *Дневник о Чарнојевићу*, Кишових и Пекићевих прича, до Павићевих и Дамјановљевих текстова – Ала Татаренко проводи читаоца кроз разновремене примере поетско-прозног изграђивања ониричког дискурса у српској књижевности. Субјект најчувенијих Дисових стихова управо је песмом у сну задобијао „срећу сву“, док постмодерни субјект кроз своја „ониричка искушења“ ослобађа своју „субјектност“ у „развлашћеном свету стварности“, као што ослобађа и тај исти свет. У савременој књижевности снови су превазишли раније капацитете своје литерарне искористивости, будући да су произвели, више и видније него раније, извесне последице и у стратегији приповедања, као што су „дисконтинуитет, вишезначност, антимииметизам“. Исход окончања сна у песми „Можда спава“ (заборав сневане песме компензује се настанком нове, „реалне“ песме) једино је могућ, будући да се из сна може изаћи само у књижевност. Или још конструктивније: „Реално и књижевно повезују се преко ониричког“, као што се сан јавља и „као место

сусрета оностраног и ононостраног“, живих и мртвих. Упућеност сна и на смрт декларише исконску загонетност и трајну атрактивност тог дела људског психичког живота.

Говорећи о „задовољству у тексту“ и „тексту за задовољство“, Ролан Барт је у књизи *Задовољство у тексту* посведочио могућност успостављања везе „са неким прекорачењем текста, са оним што у њему премаша сваку (социјалну) функцију и свако (структурално) функционисање“.⁵ Ипак, „еуфорија, препуњеност, угодност“, неки од симптома појединачних задовољстава читања, јавиће се, засигурно, пре у текстовима премрежених семиотиком фигурације, него у оним у којима доминира семиотика приказивања. Јер, док семиотика приказивања сваку жудњу држи „затворену у конфигурацији актера“, не дозвољавајући било какво искакање жудње „изван оквира слике, књиге, екрана“, семиотика фигурације управо трансцендира жудњу кроз појављивање таквог „еротског тела“ у профилу текста које би могло изазвати потребу за читањем и извантекстуалним задовољством. У другом случају ради се о примерима појаве аутора у властитом тексту, о зачињању жудње за неком личношћу из романа, или нам се, што у вези са еросом читања као авантуре о коме и експлицитно и имплицитно изражава *Место сусрета* Але Татаренко, сам текст књижевног дела може „раскрити у облику тела, раскројеног на фетишке предмете, на еротска места“.⁶ Са очитим задовољством тумачећи ремекделичну и причколику прозу Саве Дамјанова, Ала Татаренко је показала како радосно може бити узајамно завођење писца и речи: „Као срећни љубавници, писац и речи уживају у свом сусрету, хармонични, довољни себи. Из тог сусрета рађа се текст, непоновљив као доживљај, неспутан као беспризорна фантазија заљубљених, радостан као празник живота...“ (111-112).

На прагу књиге *Место сусрета*, тексту „Уместо предговора“, Ала Татаренко је кратко евоцирала околности постанка неколико својих огледа и тако додатно мотивисала читаоца да истима приступи нестрпљивије, са већим интересовањем него обично. Открила је да је текст „Милош Црњански – јунак постмодерног доба?“ настао преобликовањем једног ранијег рада, а у вези са полемиком на једном научном скупу, како је рад о Горану Петровићу инспирисан приређивачко-преводачко-лекторским ангажовањем на украјинском издавању Петровићеве приповедне прозе, док је текст

5 Ролан Барт, „Задовољство у тексту“, у: *Међуодноси уметничких светова*, избор и говор Слободан Лазаревић, ФИЛУМ, Крагујевац, 2005, 278.

6 Ibid, 279.

„Право на обману, право на игру“ сачињен као „разгледница са читања“ романа *Johann's 501* и захвалност пријатељици која је ауторки поклонила ту књигу. Разлога за писање есеја има много и има разних, а сви, долазили од различитих текстуалних форми комуникације или пак од текстуално (не)свесног, надахнути „пријатељским дискусијама на даљину“ или каквим неочекиваним, чудним и чудесним коинциденцијама, проказују „тајни сусрет живота и књижевности“ и у започети дијалог призивају друге читаоце и друге животе.

Иако би се књижевност лако могла дефинисати као „покушај горде усамљености да не буде сама, а да не тражи друге“, она својим највећим квалитетима провоцира кореспонденцију аутоекспликативног карактера, као модус проналажења духовних сродника: „Спремност да позовемо другог човека у тајне одаје мисли, успомена и осећања, објављивање душе и страсна жеља да се отворимо кроз речи значе да тражимо неког блиског, неког сличног ко ће се препознати у огледалу наших прича. А можда, у том другом тражимо себе?“ (119) Књига огледа *Место сусреша* својим теоријско-аутобиографским и авантуристичко-заводничким регистрима свакако представља и ретко добар пример комуникационе отворености текста, па се почетна идеја ауторке о сусретању и окупљању читалаца чини могућном и одрживом, чак утешитељски окрепљујућом.