

Огњен С. Аксентијевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, студент

Оригинални научни рад
Примљен: 6. 10. 2017.
Прихваћен: 23. 10. 2017.

КОНСТИТУИСАЊЕ РОУД-РОМАНА КАО ПОДЖАНРА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

У раду ћемо настојати да издвајањем сродних поетичких поступака у романима *Са Blues* Милана Оклопцића, *Кома* Срђана Ваљаревића и *Сатори* Срђана Срдича дефинишемо поетику поджанра у савременој српској књижевности. Бавећи се само одређеним појединостима у поетици наведених аутора, рад ће тежити да истакне евентуалне појединачне утицаје али и међусобну условљеност приликом настанка наведених текстова. Бавећи се само кључним поетичким сличностима, анализирани ће бити жанр, хронотоп, карактеризација и композиција романа.

Кључне речи: хронотоп пута, *on-the-road*, битничка литература, идентитет.

Одједи битничке литературе и читаве поетике америчког покрета контракултуре другом половином двадесетог века у Југославији битније се испољавају најпре с преводима романа Џека Керуака и поезије Алена Гинзберга. Ипак, знатно упечатљивији утицај пратимо у оригиналном стваралаштву домаћих писаца који, пратећи одабране моделе, у мањој или већој мери остају у оквирима роуд-романа, стварајући на тај начин јединствену поетику која отпочиње сопствени развој и врши нове утицаје. Први пример јединствене рецепције битничке литературе на нашим просторима налазимо у роману *Са Blues* који настаје у отвореном дијалогу са чувеним

*ognjen.aksentijevic@gmail.com

Керуаковим романом *На путу*. Мада је Керуаков утицај неспоран, озбиљно би се могло полемисати о Оклопцићевој привржености моделу до самог завршетка. Ауторова намера на моменте је, чини се, потпуно пародијска, што текст у великој мери приближава посмодернистичкој поетици. Ипак, оно што у овом моменту много више интригира је рецепција *Ca Blues*-а, и одједи Керуакове поетике који, трансформисани Оклопцићевим романом, долазе до читалаца али и аутора који ће почетком новог века наставити дијалог са овом традицијом. Први међу њима је *Комо* Срђана Ваљаревића, иако у великој мери одступа од поетике битника, овај роман као да комуницира са првим од два дела *Ca Blues*-а. Сличности су неизбежне како на нивоу образовања фабуле, тако и при анализи протагониста романа, што *Комо* у великој мери приближава Оклопцићевом роману који за писце „млађе генерације” 80-их година прошлог века представља култни роман. У Ваљаревићевом писању *није тешко разлучити пређени пут Милана Оклопцића* (Срдић 2015: 113), што се потврђује и у каснијим остварењима. У директном дијалогу са *Ca Blues*-ом настаје и *Сатори* Срђана Срдића. За разлику од Ваљаревића, поетички много ближи постмодернизму, Срдић као да идеју која се са несигурношћу може назрети код Оклопцића ставља у први план, актуализовавши тиме антиутопијску, дефетистичку слику света у ком је јунак актер узалудног трагања за идентитетом. Ако би *Кому* у структури *Ca Blues*-а припадао први сегмент (АМ), *Сатори* без сумње посматрамо као реплику на други део (ФМ), онај који у пуном смислу одговара жанровском одређењу.

О овим романима говоримо најпре као делима *on-the-road* прозе. Овај термин у употребу улази 50-их година двадесетог века, после експанзије романа *На путу* Џека Керуака. Иако се у почетку користио за описивање форме Керуаковог, и дела још неких писаца бит-генерације, данас се посматра у ширим оквирима. *On-the-road* романом може се сматрати оно дело које у центар збивања поставља јунака на физичком путу који представља прилику за преиспитивање сопственог живота, одлука и схватања. Тај физички пут често симболички може бити схваћен као сегмент животног пута на ком се јунак налази у некој граничној фази свог живота, те се тако доживљава као декор за покретање многих егзистенцијалних, социо-културних и психолошких питања. Јунаци *on-the-road* романа, на трагу утицаја битничке литературе, неретко експериментишу са разним опојним средствима и сексуалним искуством, доводећи чулност до крајњих граница. Њихов покушај подсећа на потрагу за „стварним”, као да иза чулно сазнатљивог лежи прави свет, недоступан људској природи. У оваквом начину живота јунаци проналазе нови вид духовности, те се њихова потрага може схватити и као тражење нечег елементарног,

исконског у људском бићу. Та елементарност је чиста, али не у моралном, већ у смислу „неупрљаности светом”, модерним добом и друштвом које је човек сам себи створио; скоро као тражење есенције у егзистенцији. Притом не треба заборавити читаву културно-историјску позадину коју половина XX века носи са собом. Посматрајући своју стварност, свет после ужаса II светског рата у коме је Бог одавно мртав, човек пољуљаног поверења у човечанство тражи веру у поунутрашњењу. У контексту савремене српске књижевности, пресудан утицај на формирање овог поджанра несумњиво има целокупно културно наслеђе авангардног покрета контракултуре, али и постмодернистичка фикција. Трагове најутицајније поетичке струје са краја двадесетог века налазимо већ код Оклопцића; код Ваљаревића такви утицаји срећу се у знатно мањој мери и присутни су врло сведено у карактеризацији, док код Срдића долази до новог, најотворенијег постмодернизмом обликованог дискурса на готово свим нивоима организације текста.

Два можда и најзначајнија жанра за конституисање поетике поджанра на примеру наведена три романа свакако су аутобиографска проза с једне, и традиција билдунгсромана с друге стране. Степен сличности између биографија аутора и протагониста у *Кому* и *Ca Blues*-у намеће се као један од аспеката из којих се романи могу читати. Притом се привидним отклањањем границе између аутора и јунака додатно истиче авантуристички, доживљајни аспект дела, додатно подцртан дневничком формом која се користи у сва три романа. У таквом систему затичемо јунака који у великој мери деконструише развојни пут сугерисан билдунгсроманом. Код Срдића је то можда и најочигледније. Његов и Ваљаревићев протагониста као да своја путовања крећу са краја *Ca Blues*-а, с тим што Срдићев Возач ипак покушава да преиспита немогућност редефинисања хронотопа, док Ваљаревићев протагониста унапред одбацује све могућности за конституисање новог живота. Пратећи неке од неизоставних етапа у развоју сваког јунака билдунгсромана, Оклопцићев Мика се у првом делу *Ca Blues*-а доследно држи ове схеме, да би је на крају другог дела бекством из болнице напустио, не могавши да остане део одабраног света. Ваљаревићев протагониста сталним дефинисањем сопственог живота као промашеног, узалудног, патетичног, али и својом неделатношћу, негира било какву развојност на свом животном путу. Он је уместо тога замрзнут на најнижем стадијуму, трајно девестиран, без икакве жеље за променом. Возача, с друге стране посматрамо као лаковерног меланхолика ког аутор шаље на пут само да би потврдио завршну мисао *Ca Blues*-а: немогућност остајања у оквирима Керуаковог хронотопа.

Свакако најважнији сегмент у ближем одређивању поетике роуд-романа мора бити хронотоп пута. Овај Бахтинов термин не односи се само на време-простор, како се по самој кованици наслућује, већ на свеукупност историјске ситуације коју одреднице тачно дефинисаног времена и простора носе са собом. Та свеукупност тиче се како културног, тако и социолошког, политичког и идеолошког контекста у ком се јунаци романа налазе. Свет уметничког дела посредован је језиком просторних представа које у многоме нису део стваралачке фикције, већ продукт епохе и друштвених група. О томе говори Лотман (1993: 263–310) када простор у уметничком делу дефинише више као део времена него као индивидуални облик света. С друге стране, термин хронотоп одређује се као „*životni put onoga koji traži istinsku spoznaју*” (Бахтин 1989: 247). Хронотоп пута често је у историји књижевности означавао као најразвијенији. Пут се сагледава као пробијање граница, превладавање разлика и ступање у контакт којим се руше све друштвене дистанце. У Оклопцићевој обради, овај хронотоп у великој мери одговара Бахтиновој дефиницији. У потрази за слободом која је промовисана самом идејом америчког континента, Мика је неко ко, прелазећи границе не само своје државе и културе, већ и читавог европског начина живота, отвара пролаз до једног сасвим новог света. Међутим, оно што кључно утиче на Срдићеву и Ваљаревићеву обраду је Оклопцићево интересовање за исходиште, које у Керуаковом роману не постоји услед фокусираности аутора на сам чин путовања. Суштина делатности јунака у *На путу* није достизање циља, већ сам пут који је замишљен као трајан. С друге стране, Оклопцићев јунак напушта „матрицу” коју прихвата на почетку другог дела због изостанка очекиваног исходишта. И док Срдић још једном шаље Возача, човека XXI века, на исти пут, како би проверио његову остварљивост у новом времену, Ваљаревић свог протагонисту лишава било какве амбиције. Његов одлазак на пут је наметнут, а повратак неизбежан. Моменте повременог оптимизма срећемо само у краткотрајним задовољствима које јунак доживљава у новој средини, слично ономе што Мика проживљава у *AM* делу *Ca Blues*-а. Ипак, Ваљаревићев јунак унапред је убеђен у немогућност егзистенције у било ком осим задатог света, што га суштински разликује од Срдићевог који, на кратко пренут из сопствене безизлазности, повлачи последњи неконформистички корак. Исход сва три пута ипак остаје исти чиме као да двојица других аутора потврђују Оклопцићеву премису са краја.

За конституисање хронотопа пута у сва три наведена романа врло је важна и друштвена условљеност самог поласка. Наиме, у сва три случаја јунаци праве искорак из својих окружења бежећи од репресије, условље-

ности, рата и његових последица, испразности, или просто тражећи нешто боље. Оклопцићев јунак јасно је вођен идеалом америчког сна, врло популарном визијом света у Југославији 70-их година. Слика Америке као обећане земље врло је присутна у свим комунистичким европским земљама средином двадесетог века, и један је од кључних мотива и у традицији роуд-филмова сниманих после Другог светског рата.

In the 1940s, the road readily served the movies as a symbolic route for tracing a unified national identity in the face of the regional, racial, ethnic, and class differences that the war made apparent, and, even more pointedly, for showing how popular culture gave the United States its coherence as „America, everyone’s home” (Кохан, Харк 1997: 114).

Иако овог мотива нема ни код Срдића ни код Ваљаревића, све оно што се њиме репрезентује садржано је у бежању од антиподне слике пост-југословенског простора чији су јунаци део. Срдићев Возач најрадикалнији је у тој намери. Његов пут ни на који начин није дефинисан ни усмерен, већ је последица жеље да се оде што даље. Зато јунак купује карту до најудаљенијег места, и затим држи правац који ће га одвести што даље од полазишта. Оглашавајући се са позиције најближе савременом читаоцу, аутор свом јунаку приписује снажну приврженост југословенском друштвеном идентитету. Ова перспектива, иако Оклопцићу скоро наметнута с обзиром на то да роман настаје пре распада бивше државе, присутна је у позадини сва три романа. Код Ваљаревића можда и најсведенија, јавља се у честим присећањима јунака на Београд и Србију с краја 90-их година, и његовим реминисценцијама на срећно детињство проведено на Корчули. И Срдићевом и Ваљаревићевом лику својствена је меланхолија у присећањима на прошлост, а срећемо је чак и у неким за јунака критичним, лиминалним тренуцима у *Ca Blues*-у. Лични мотив који Оклопцићев јунак има при напуштању Европе код Срдића и Ваљаревића трансформише се у опште-друштвени, а одлазак се, насупротив Микином избору, намеће као привилегија. Тако се и трагање за идентитетом као симболично схваћени пут, у *Кому* и *Саторију* намеће као унапред осуђено на пропаст у дефетистичком, разореном свету. Још једном се користећи поетиком роуд-филма, можемо уочити да пут, одводећи јунака од куће, може резултовати налажењем новог дома, што јунаци ових романа и покушавају. Кохан и Харк (1997: 142) ову врсту мотивације везују за наративе који се баве темом емиграције која се заједно са *постмодерним стањем неукорењености* (Мазјерска, Раскароли 2006: 138) истиче као врло битна карактеристика јунака сва три наведена романа. Такође, често у истим наративима видимо пут који просто одводи јунаке од досаде, опасности, породице, или било чега што ствара потребу за одласком (Кохан и Харк 1997: 142). Овако

изграђен хронотоп сједињен са првом наведеном перспективом карактеристичан је и за Ваљаревићев и за Срдићев роман у којима јунаци бежећи од своје стварности пут поистовећују са добровољним егзилком.

Посматрајући карактеризацију главних јунака у ова три романа, уочавају се бројне аналогije које такође иду у прилог тези о роуд-роману као поджанру који у савременој српској прози настаје на истим изворима. Мада је протагониста *Ca Blues*-а у великој мери јунак чисте битничке литературе сличан јунацима Керуакових романа и Гинзбергових поема (*Урлик*, *Кадиш*), на његову карактеризацију у многоме утиче и мотив странства који ће у Ваљаревићевој и Срдићевој карактеризацији имати много очитији утицај. Свој тројници јунака заједничко је да у читавом роману делају у некој врсти дијаспоре. Та дијаспора у *Кому* и *Ca Blues*-у је и физичка, географска, али је, много битније, присутна на нивоу идентитета протагониста. Срдићев Возач се у сопственој породици, граду, па и читавом друштву осећа као туђин, Мика у непрекидном трагању за измишљеном утопијом ни у једном тренутку не успева да се у правом смислу укорени у модел америчког друштва, док Ваљаревић отуђеност свог јунака од сопственог и неприпадање новом друштвеном окружењу ставља у први план свог романа. Алијенација јунака може се сматрати и основном темом ова три романа, поготово када се сетимо да ниједан од њих не успева да пронађе идентитет за којим трага. Екстремна мобилност као карактеристика постмодерне Европе (Мазјерска, Раскароли 2006: 138) у европском филму с краја прошлог века доводи се у везу са окончањем Хладног рата и распадом источноевропских комунистичких држава. С политичким променама у читавој Европи долази и до све веће проблематизације идентитета многих народа што води неукорењености у новонасталом поретку. Управо је распад дотадашњег социјалног поретка и негирање утемељеног идентитета југословенства на нашим просторима условило масовне миграције. Протагонисти Срдићевог и Ваљаревићевог романа који су и сами били део ових дешавања као и грађанских ратова деведесетих година непрестано комуницирају са прошлошћу, поредећи је са актуелном ситуацијом у Србији. Ваљаревићев роман бави се временом са самог краја XX века, па је самим тим његов јунак много експлицитније везан за догађаје из непосредне прошлости. Ипак, не може се избећи утисак да сваки од тројце јунака у свом простору представља неку врсту емигранта, странца који живи у лимбу, неспособан да се устали ни у једном доступном окружењу. Зато је и стална носталгија за детињством или, у Оклопцићевом случају, непосредном прошлошћу рефренски присутна у овим делима. Због тога би можда најисправније било јунаке одредити

као номаде, путнике који се нигде не задржавају, и којима је пут једино трајно станиште.

Низ других, не суштински важних сличности, такође нам указује на неке сличне поступке у карактеризацији три лика. На извору битничке литературе они се декларишу као недовршени интелектуалци заинтересовани за уметност, који уживају у пићу, сексу и авантури. Оно што посебно скреће пажњу је да сва тројица „болују” од неке врсте интелектуалне неделатности. У *Ca Blues*-у и *Кому* срећемо јунаке који су писци, и који не само да не успевају да пишу за време радње, већ постају потпуно индиферентни када о томе размишљају. Ваљаревићев јунак ће на више места поменути како је он само просечни писац који је ни сам не зна како добио стипендију за боравак у Италији. Мика, који у САД долази како би предавао на универзитету, прилично се мучи са писањем и режирањем комада који треба да постави. Када то коначно уради, пун је незадовољства и презира према сопственом раду. Дакле, о обојици добијамо неку врсту потврде уметничког кредибилитета, али је њима оно што је узрок њиховог путовања потпуно споредно, неважно. Свој рад доживљавају као обавезу, а „репутацију” као терет. Срдихев јунак, с друге стране, показује велику склоност ка књижевности, музици, филозофији. Иако је много битнији сегмент карактеризације његова неконформистичка, скоро особљачка природа, несвакидашња способност памћења велике количине текста коју има, већ на самом почетку истиче се као сувишна, некорисна интелектуална делатност која га одувек прати. Срдих на тај начин поред карактеризације успева да оствари и снажно интертекстуално утемељење романа које ће се испоставити врло битним за целину.

Занимљиво је пратити и начин на који јунаци функционишу у контакту са другим ликовима. Наиме, у *Саторију* и другом делу *Ca Blues*-а, протагонисти наступају као део (псеудо)пара. Кит Потамкин представља Микиног водича на Керуаковом путу. Њега посматрамо као неку врсту посредника између двојице удаљених ликова, али, на метатекстуалном нивоу, и двојице аутора. С друге стране, Моки је изгубљена Возачева половина. Он је протагониста који је у прошлости кренуо другим путем, али ипак дошао до исте садашњости, а у роману се појављује да би оживео пут којим Возач жели да крене. Нестајање једног од двојице упарених јунака значи и прекидање матрице. Пут губи смисао, а врло брзо долази и до завршетка романа. Иако Ваљаревићев јунак представља неку врсту путника у затвореном, дефинисаном простору, он такође има медијаторе. Двојица конобара запослених у вили у којој јунак одседа подучавају јунака протоколима понашања у високом друштву, представљајући истовремено

његове савезнике у исмевању истих. Иако нису приказани као (псеудо)пар, ликови-медијатори у *Кому* обављају функцију јунака из претходна два случаја. Како је раније већ поменуто, Ваљаревићев и Срдихев јунак као да долазе са краја *Sa Blues*-а. У њима нема енергије и витализма који карактеришу Мику. Они су поражени, цинични, патетични, депресивни, незаинтересовани за лични напредак и избављење. Сва тројица ипак имају исто антиутопијско исходиште ком приступају из различитих углова: Микина очекивања бивају изневерена са спознајом о немогућности реконструисања хронотопа; Возач покушава да још једном провери ту конклузију, при чему непрестано добија доказе за апсурдност таквог чина, док Ваљаревић свом јунаку не допушта ни да размишља о слчним могућностима. Уместо тога, он је унапред уверен у неостваривост било ког осим света који му је задат, те тако одбија сваку супротну опцију.

Посматрамо ли композицију ових романа, лако примећујемо изостанак конкретне фабуле, као и главног, „великог” заплета. Уместо тога текст је организован као низ наративних епизода обједињених једним јунаком, временом и местом радње. Наративне епизоде у таквом облику посматрамо као кратке дневничке записе, што оне суштински и јесу. Недостатак заплета у извесном смислу одговара јунацима који су представљени као номади, постмодерни путници који се крећу од једне до друге наративне секвенце, проживљавајући њихове краткорочне приче, после чега настављају даље. Благо измењену перспективу и инвертовани поступак затичемо једино код Ваљаревића. Долазећи у додир са осталим гостима виле, његов јунак склапа краткорочна познанства која с одласком старих и доласком нових стипендиста престају да постоје заједно са тренуцима које је јунак с њима проживео. Дакле, уместо да јунак одлази од наратива, наративи заједно са њиховим носиоцима напуштају њега.

Како је већ наведено, Срдихев и Ваљаревићев роман комуницирају са два различита сегмента Оклопцићевог романа, што је можда и најзанимљивији моменат у њиховом упоредном читању. Упоредимо ли *АМ* део *Sa Blues*-а и *Комо* увиђамо истоветни развој радње који заједно са већ представљеним аналогијама у карактеризацији позива на пажљивије читање. Оба јунака на почетку се сусрећу са осећајем неприпадања приликом покушаја да се интегришу у нову заједницу. Од професионалних обавеза, обојица су много заинтересованија за неформалне сусрете. Неколико склопљених пријатељстава, еротских искустава и доста пића; обилажење барова и разговор са успутним познаницима: то је оно што сачињава радњу у целисти. Нарација је дата у форми дневничке исповедне прозе која није динамична као оно што ћемо срести у *ФМ* делу и

Саторију. Ту се, с друге стране, износе директни догађаји са пута. Велики број ликова који се због штуре карактеризације ретко могу разликовати смењују се заједно са километрима које јунаци прелазе. Фабуларно доста богатији и разноврснији, ови сегменти испричани су у динамичној промени фокализације и са великим бројем догађаја у кратком временском одсечку. Мада Оклопцић много експлицитније, обојица аутора користе перспективу филмске камере у наративи. Догађаји се слажу као кратке секвенце које аутори монтирају како би се одређени догађаји приказали у онеобиченом, понекад несвакидашњем редоследу. Често се притом комбинују различите временске и просторне перспективе, а исти догађаји некада се намерно понављају у другом контексту. Речник филмског редитеља карактеристичан је и за друге Оклопцићеве романи, а у *Ca Blues*-у је можда и најфреквентнији. Приповедање тиме добија један несвакидашњи, флуидни карактер, а ликове посматрамо као глумце које наратор распоређује на сцени. Срдић се много мање служи оваквом техником, а поступак филмске камере у *Саторију* много лакше уочавамо приликом упоредног читања. Иако у комуникацији са различитим деловима текста, битно је још једном истаћи да сва три романа долазе до истог исходишта на крају. Притом би сваки ваљало посматрати пре свега као засебну целину упркос могућим утицајима и сличностима јер је сваки од романа носилац особене поетике аутора.

Занимљиво је приметити како у потрази за заједничким чиниоцима поетике једног жанра, често оно што уноси разлику у појединачне случајеве може бити доказ конституисања одређеног обрасца. Пратећи поетику Керуакових романа, преко Оклопцићевог *Ca Blues*-а до Ваљаревићевог *Кома* и Срдићевог *Саторија*, уочавамо преобликовање битничке традиције, која се може сматрати примарним утицајем на први од три обрађивана романа, ка постмодернистичком дискурсу који је, чини се, основа последњег. Укључимо ли уз то и неке новије књижевне периодизације које границе постмодернизма померају чак до 40-их година прошлог века и поетике бит-генерације, можемо размишљати о читању ових романа и из угла те поетике. Ипак, оно што се овим радом жели да истакне је начин на који је рецепција Керуакове прозе у роману *Ca Blues* довела до изградње једне јединствене поетике која је битно утицала на стварање одређених аутора на почетку XXI века. Наведене аналогије које се у тим поетикама могу уочити иду у прилог тези о постепеном дефинисању једног поджанра у савременој књижевној продукцији, при чему се Милан Оклопцић намеће као нека врста његовог зачетника. Наведени утицаји на сваког од тројице писаца свакако нису кључни, али би могли да

буду значајан прилог за проучавања неких будућих дела која би се могла сместити у дефинисани оквир.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.

Кохан и Харк 1997: S. Cohan, I. R. Hark, *The Road Movie Book*, London: Routledge.

Лотман 1993: М. J. Lotman, Umetnički prostor u Gogoljevoj prozi, *Treći program RB 96–99*, Beograd, 263–310.

Мазјерска, Раскароли 2006: E. Mazierska, L. Rascaroli, *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*, London: Wallflower Press.

Срдић 2015: S. Srdić, Blues nepročitanog, Oklopoetika u: *Zapisi iz čitanja*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

Ognjen S. Aksentijević

THE CONSTITUTION OF AN ON-THE-ROAD NOVEL AS A SUBGENRE IN CONTEMPORARY SERBIAN LITERATURE

Summary

This work intends to identify the emergence of the poetics of the subgenre in contemporary Serbian literature by separating related poetic processes in the Milan Oklopčić's novel *Ca Blues*, Srđan Valjarević's *Lake Como* and Srđan Srdić's *Satori*. By focusing only on certain details in the author's poetics, the paper will strive to emphasize the possible individual impacts and the mutual conditioning of the texts above. By focusing only on key poetic similarities: the genre, chronotop, characterization and composition of the novel, they will be analyzed in a comparative context.

Key words: road-chronotop, *on-the-road*, beat literature, identity.