

Др Марко Аврамовић

РОМАНИ ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА: ОД „МЛАДЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ“ ДО КЊИЖЕВНОСТИ СЕЋАЊА*

У раду се анализира романијерски опус Драгана Великића, почевши од његових раних романа са краја осамдесетих и почетка деведесетих година (*Via Pula*, *Асџрајан*), све до његових познијих и рецентнијих остварења настајалих у првој и другој деценији двадесет и првог века. Рани Великићеви романи сагледавају се у оквиру тзв. „младе српске прозе“, односно вида постмодернистичке поетике која је у нашој књижевности током осамдесетих и почетком деведесетих заузимала значајно место. Након ових раних прозних остварења прате се поетичке промене у наредним Великићевим романима (*Северни зиг*, *Данићев џир*, *Случај Бремен*), начини напуштања младопрозаистичке поетике и њихово отварање ка актуелним друштвеним темама. Великићеви романи настајали на размеђу прве и друге деценија двадесет и првог века виде се као наративи у којима централну улогу игра феномен сећања (*Досије Домацевски*, *Руски џрозор*, *Вопавија*, *Иследник*).

Кључне речи: романи Драгана Великића, постмодернизам, млада српска проза, књижевност сећања.

1. У кругу „младе српске прозе“. „Случајно или намерно, све је измишљено. Постоји само стварност књига.“ Овом реченицом Драган Великић је завршио свој роман *Хамсин 51* из 1993. године, и њоме можда и најбоље сумирао свој додадашњи пређени књижевни пут и сопствена књижевна и поетичка опредељења током осамдесетих и почетком деведесетих година. Тадашња поетичка оријентација овог истакнутог савременог српског романијера – на књижевност која се храни претходним већ постојећим текстовима – била је у складу и са остварењима других писаца његове генерације,

* Овај рад је резултат истраживања спроведеног уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, *Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање*, акроним: SLITaM.

које је током осамдесетих година критика означавала као „младу српску прозу“. У питању је била неформална група младих аутора, од којих су многи били истовремено и критичари, и у коју је, поред Великића, критика сврставала, између осталих, и Светислава Басару, Радослава Петковића, Михајла Пантића, Саву Дамјанова, Ђорђа Писарева, Миленка Пајића, Владимира Пиштала, Немању Митровића и др. Својеврсна претходница овим писцима био је Давид Албахари, писац који је не само својом прозом, већ и преводилачким и уредничким радом, промовисао постмодерну литературу у ондашњој српској и југословенској средини.

Једна од најзапаженијих одлика ове групације тада долазећих аутора била је њихова аутореференцијалност и метатекстуалност, односно усредсређеност првенствено на књижевна искуства, како је у првим критичарским резимирањима њихових постигнућа записао Михајло Пантић, најистакнутији критичарски глас међу њима (в. РАНТИЋ 1987: 154). Ради се о писцима александријске оријентације, који „у мањој или већој мери долазе из библиотеке“, истовремено напуштајући експлицитну референцијалност (РАНТИЋ 1987: 156). Текстови српских прозних писаца овог нараштаја на различите начине призивају књижевно искуство, било да цитирају, пастиширају или пародирају различита позната књижевна остварења. Ови модуси комуникације са књижевним наслеђем били су врло разноврсни:

Подстакнути идејом Борхесове Вавилонске библиотеке поједини млађи аутори ће се затворити у прилично бизарне и херметичне светове или се препустити фантастичкој имагинацији [...] Неки ће, пак, покушати да пронађу нови жанровски израз [...] Други ће, опет, настојати да пародијски оживе „истрошене“ форме, нарочито тривијалне књижевности – љубића, стрипа, пикарског романа или кримића. На тај начин, речено фигуративно, романса се може и даље свирати, али овог пута помоћу усисивача; оживљена форма, дакле, може и даље да опстане али с обзиром на инструмент, тек као сопствена травестија (SREBRO 1987: 9).

Процењујући достигнућа младопрозаиста са дистанце од скоро две деценије касније један од утицајних саврмених српских критичара и теоретичара, Слободан Владушић, такође истиче окренутост ових писаца самој књижевности и наводи да ће ова скупина писаца остати

запамћена као генерација која је извукла крајње консеквенце постмодерних наговештаја код Киша и Пекића, учвршћујући термин (постмодернизам) и поетику, која је уз све различитости у већини случајева могла бити уопштена као поигравање унутар *књижевног простора* [...] Постмодерни простор се ту показује пре свега као текстуални простор (Владушић 2007: 20).

Појава оваких поетичких позиција код најмлађе генерације српских писаца током осамдесетих година може се посматрати и као реакција на

оно што је у овом периоду све више постајао главни ток наше литературе, а то је књижевност која је настојала да отвори нека табуизирана питања комунистичке Југославије излажући истовремено критици већ деценијама владајућу идеологију. Предраг Палавестра је ову тенденцију савремене литературе означио као један од видова „критичке књижевности“, која се „у име ширих пространстава слободе, активно и критички односи према објективној историјској стварности епохе и која књижевним средствима врши естетску трансценденцију постојећег са становишта могућег“ (ПАЛАВЕСТРА 1983: 144). Овај вид прозе, а посебно романа, Тихомир Брајовић одређује као „новоисторијски“, и за његову средишњу карактеристику узима окренутост „преиспитивању, преиначавању и превредновању доскорашњих истина, званичних чињеница и уверења у светлу актуелних догађаја и њиховог разумевања“ (БРАЈОВИЋ 2009: 69).

Наиме, након смрти доживотног председника републике, као и истовременим уласком читавог источноевропског социјалистичког блока у кризу, почео је да попушта идеолошки притисак, и бројне донедавно забрањене теме могле су да уз већу или мању буку и негодовање продру до ушију шире јавности. Аутори који су у својим књижевним остварењима отварали и обрађивали ове „вруће“ теме, определили су се и за својеврсни вид ангажоване литературе. Међу овим писцима нашли су се како некадашњи учесници народно-ослободилачке борбе и припадници послератног партијског естаблишмента попут Добрице Ћосића и Антонија Исаковића, који су временом све више настојали да проблематизују догме партије, тако и нешто млађа генерација писаца, која се са својим остварењима јавила шездесетих година, у склопу црноталасних и шездесетосмашких струјања. Ови писци (Д. Михаиловић, В. Стевановић, С. Селенић, Ж. Павловић, М. Савић између осталих), настојали су да осветле ондашње прокламовано утопијско друштво са позиције маргине. Ипак, за разлику од краја шездесетих када су политичке структуре веома оштро реаговале на уметничка дела у којима је дошло до преласка преко границе дозвољеног (рецимо случај забране представе *Кад су цвећале тикве*, бункерисање романа *Пријатељи* и више црноталасних филмова), осамдесетих година је простор за дојучерашње непожељене садржаје и непријатна преиспитивања постао много шири, па су књижевна остварења са помињаном тематиком постајала најчитанији наслови. На покушаје режимске репресије, уметници су одговарали организованим отпором.

Насупрот њима, генерација најмлађих, долазећих писаца, потражила је уточиште у искључиво књижевним и фикционалним просторима. Како наводи Силвија Новак Бајцар „они су јавно иступили с постулатом за ослобађање књижевности њених друштвених задатака“ (NOVAK BAJCAR 2015: 47), Као одговоре на наративе о недавној трауматичној прошлости, млади писци су нудили светове фантастике. Њихови узорци су били писци попут Борхеса и Набокова, који су можда и најрадикалније настојали да своје уметничке светове одвоје од стварности.

У односу на неке друге своје вршњаке, попут Светислава Басаре или Радослава Петковића, као и коју годину млађе остале поетичке сапутнике, Драган Великић се нешто касније афирмисао на нашој књижевној сцени. Након две збирке прича, *Поїреџан ѿокреїї* (1983) и *Сїїаклена баџїїа* (1985), овај аутор је већу пажњу критике и публике привукао тек на крају девете деценије романом првенцем *Via Pula* (1988)¹, који је ушао у најужи избор за НИН-ову награду, добио награду „Милош Црњански“, и доживео више издања.

У питању је роман у коме се даје културноисторијски пресек града Пуле, који се почевши од овог првог Великићевог дужег остварења позиционира као повлашћени простор његове романескне прозе, да би то остао до данашњег дана. У књизи се даје историја овог медитеранског града почевши од римског периода и његовог настанка, све до промена које су овај град пратиле у скоријим вековима. Крећући се кроз различите градске топониме и срећући се са различитим приповедачима, писац нас води кроз античко, аустроугарско и италијанско културно наслеђе. Последње поглавље у дугој и богатој историји овог града су промене које су наступиле након његовог припадања комунистичкој Југославији – одлазак Италијана и долазак нових становника из различитих крајева комунистичке државе, од којих је један и отац једног од јунака и приповедача романа. Управо због ове своје дуге и богате историје Пула је и изабрана као средишња тачка Великићевог књижевног света. Према виђењу једног од приповедача овај град је место на коме се сусрећу Медитеран и Средња Европа, као и последња тачка Европе након које почиње Азија. Ради се о простору на коме се мешају културе и народи који их са собом доносе. У окриљу овог града речи су међусобно измењивали Италијани, Немци и „Морлаци“.

Овај роман, као и неке своје потоње, Великић пише по угледу на форму бедекера, у коме ће бити сачувани сви значајни догађаји и личности који су кроз град Пулу прошли. Писац и његов главни приповедач имају амбицију да роман буде „тачка одакле се виде слојеви града, црна кутија у којој су забележени сви који минуше градом“ (VELIKIĆ 1988: 113).

Будући да нас кроз путовање пулским хронотопом воде главни јунак романа, психијатар Бруно Гашпарини и његови с ума сишавши пацијенти, становници пулског азила, времешни Карло Кустер, син инжењера Ханца Кустера, једног од градских градитеља, и сведок скоро свих промена у Пули током двадесетог века и Лука Антонијевић, песник и наркоман, син некадашњег комунистичког функционера, поставља се питање веродостој-

¹ Занимљиво је да и Сивија Новак Бајцар види Великића заједно са Радославом Петковићем као аутора који је на неки начин био по страни у оквиру помињане књижевне генерације. Према њеним речима ова два аутора су „донекле били изван главне струје ‘младе српске прозе’, не толико због година (њихов вршњак је Светислав Басара), колико због привржености романескној форми, која се није радикално удаљавала од категорије референцијалности и није предавала једнозначној могућности класификовања као ‘кратка проза’“ (NOVAK BAJCAR 2015: 47).

ности исприповеданог. У причањима о највећем истарском граду мешају се фикција и оно што се стварно одиграло. Гашпарини, који је и сам неко време провео и као пацијент пулског азила, и његови пацијенти не разликују јаву и сан. Тако Пула постаје један митски простор, који се смешта између реалног и сањаног, између историјских факата и легендарних прича.

Као и у случају стваралаштва неких других српских постмодерниста из осамдесетих година и у роману *Via Pula* ониричка фантастика игра значајну улогу². Један знатан део романа чине снови Бруна Гашпаринија, који је у овој књизи означен и као *Госпођар снова*, како носе наслов и поглавља посвећена садржајима његових сањања. Поред ове ониричке компоненте, Великићев роман у себи доноси и ерудитну. Наиме, у текст своје књиге аутор је уткао и бројне референце на личности, као и на њихова дела, које су током историје биле ближе или даље повезане са овим градом. Према речима само њеног писца, књига о граду Пули је најпре била замишљена као збирка прича о уметницима „од Дантеа, Микеланђела и Казанове, до Стендала, Цанкара и Џојса“, који су неко време боравили у Пули“ (VELIĆIĆ 2010: 12). Из овог низа у роману су преостале реминисценције на Стендала и Цанкара, али најпре на Џојса. Славни ирски писац и његова породица чине значајне ликове у галерији романа, а на више места се и алудира на места из његове прозе, а писац на пар места у роману прикривено цитира и неке значајне биографске изворе о њему.

Наредни Великићев роман *Асџрајан* (1991) оцењен је, када се појавио, као дело којим овај аутор „додатно оснажује већ чврсто засновану постмодерну парадигму новије српске прозе“ (ПАНТИЋ 1994: 189). Роман је у маниру постмодернистичке литературоцентричности у средиште ставио лик писца и његово стваралаштво, истовремено комуницирајући са бројним другим књижевним текстовима. Главни јунак романа је писац у настајању Марко Делић, који се налази у потрази за књижевно употребљивим темама.

Иако је *Асџрајану* лако одредити средишњу тачку – како смо већ рекли у питању је дело изражене литературоцентричне и метатекстуалне оријентације – још његови први критичари су осетили да се ради о књизи „асиметричне и аритмичне структуре“ (ПАНТИЋ 1994: 189). И заиста, чини се да Великић овим поводом није остао имун на неке књижевне трендове који су доминирали у последњим годинама социјалистичке Југославије. Тако, већ прва реченица која гласи: „Сви срећни комунисти личе једни на друге, сваки несрећни комуниста несрећан је на свој начин“ (VELIĆIĆ 1991: 11), наговештава помињању двоструког романа³. Поред поигравања са једним од најпо-

² О улози снова у делима припадника „младе српске прозе“ видети рецимо текст Ала Татаренко „Сан о стварности и стварност сна (онирички дискурс у српској постмодерној приповеци)“ (ТАТАРЕНКО 2008: 166–178)

³ Није можда занемарљиво приметити да парафразом славне Толстојево реченице почиње и Набоковљев роман *Ага*, будући да је овај писац представљао једног од кључних аутора наших постмодерниста.

знатијих романескних почетака у светској књижевности, наведена реченица, која је истовремено и почетак романа који почиње да пише Марко Делић, сугерише да ће се и та фиктивна књига упустити у актуелну тему краја комунизма. Наиме, роман који Делић намерава да напише требало би да буде роман о грађанском, ишчезлом Београду:

Али, пажљивом шетачу неће измаћи из видокруга мале оазе тишине у старом делу града, који се од рата распада због старости и небриге. У двориштима невидљивим са улице, чуче стари Београђани као нека истребљена врста, скривени у резерватима, далеко од очију гомиле чији погледи круне трошне фасаде. Мермерна стубишта кезе се леденим ребрима радијатора који су пре рата грејали чисте хаусторе. Између справа-това вуку се дотрајали лифтови.

Заљубљеник у велелепне куће питаће се у чуду: Где су ти људи који подигоше задужбине, позоришта, цркве и болнице?

Не журимо! Баш о тим добротворима жели да пише наш јунак док у врелом августовском поподневу шапуће упорну реченицу са почетка романа и опрезно се удаљава од узнемирене гомиле.

А иза тамних драперија, у хладњикавим и влажним становима Старог града и Дорћола, Палилуле и Врачара, шапућу остарела београдска господа, као ретке птице у кавезима. Окупљају се за славе и Божић, давно већ свикли на ритам хорди што крајем рата преплавише њихов град. Једине реликвије које сачуваше јесу опуштен говор, оно обавезно „господине“ и „госпођо“, мало порцелана, икону, парче пиротског ћилима, сребрни ибрик, кандило. Ти ретки примерци предратних грађана неоптерећених лажним породичним грбовима и бечким родословљем још увек зраче мутним сјајем (VELIĆ 1991: 14).

Након оваквог почетка, деловало је да ће се Великић у свом другом роману заједно са својим јунаком Марком Делићем окренути приповедању о пораженој грађанској класи, какве су у том времену писали Светлана Велмар Јанковић и Слободан Селенић, и да ће *Асџрајан*, попут *Лајума* и *Очева и оца*, бити још један роман из кога ће након толико година поново проговорити припадници овог пораженог и потиснутог друштвеног слоја, који су са животне сцене или на њену потпуну маргину гурнули ратоборни дошљаци („Београд је имао највећу миграцију, и ту су непријатељи народа, читав један други народ, платили високе рачуне. Због неограниченог прилива ‘динараца’ из свих крајева земље, такозваних ослободилаца, обрачуни у Београду биће трагичнији“ (VELIĆ 1991: 33)). Наш главни град након истребљења изданака грађанске класе бива, према виђењу писца и његовог јунака, место који културолошки више припада Истоку и Азији: „У парку испред железничке станице жене у димијама. Пиште зурле. Београд или Дамаск“ (VELIĆ 1991: 62).

Као и романи горе поменутих аутора, и Великићев роман је приповедао о неким, до пре само неколико година, табуизираним темама. Таква тема је било и страдање београдске и српске омладине на Сремском фронту:

Исте ноћи кренуо је одред београдских ђака наоружан дрвеним пушкама у први бој. Плитки ровови, на брзину ископани невичним пушкама градске младежи, пружали су слаб заклон.

Велики znalци војне стратегије одабрали су равницу Срема као идеални полигон за одстрел београдске младежи у борби прса у прса, са непријатељем који се повлачио. Сремски фронт прогутао је ону неизбежну опозицију студената и ђака која би после рата разобличавала перфидне игре партизанске власти. Било је и других разлога. Зли језици кажу да је проценат погинулих на ратиштима широм Југославије у окршајима са непријатељем био катастрофално мали у односу на завидан број жртава братоубилачких обрачуна. Сремски фронт ублажио је донекле такве диспропорције.

Много година касније, приче преживелих ширене завереничким шапатам на породичним славама, подсећале су на надреалистичка сновиђења. Али, и у партизанима је било надреалиста (VELKIĆ 1991: 127).

Ипак, како роман одмиче тако се све више удаљава од приче о Београду и његовом ишчезлом грађанском слоју. Прича се просторно све више шири, па тако пратимо путовање и боравак главног јунака у Лондону, на курсу учења језика, да би са његовим повратком у Пулу и преузимањем наслеђа које му је оставио мајчин рођак добила сасвим други ток. Упоредо са преласком у Пулу и прихватањем наследства Марко Делић одустаје од покушаја да напише роман о грађанском Београду. Тако овим чином и сам роман добија једну сасвим другу форму. Бочни рођак са којим је приликом служења војног рока у Пули Великићев јунак успоставио присан однос, и кога неколико година потом и наслеђује био је члан истарског огранка тајног друштва ходача и познаваоца маслачака. Током свог боравка у Пули и главни јунак бива суптилно врбован од стране овог удружења да постане њихов члан. Тако *Асџрајан* у својој другој половини постаје повест о тајном друштву, што је један од топоса постмодернистичког романа. Овај текст и његово тајно друштво „Архак“ се дозива, са тек коју годину раније објављеном, Басарином *Фамом о бициклизџиима* (1988) и њеним *Бициклизџиима ружиној крстиа*, као и малом браћом из Ековог *Имена ружје*, које је и у Југославији у другој половини осамдесетих сеткло велику популарност, и тајним удружењем из Пинчоновог романа *Објава броја 49*, који је на српском језику у преводу Давида Албахарија објављен годину дана након појаве *Асџрајана*.

Оваквим поступком Великић одбацује слику писца као неког ко на видело дана износи потиснуте историјске чињенице, већ идеал постају картографи⁴, попут оних који су у Совјетском савезу тридесетих година стварали лажне документе

⁴ Можда и најчешће цитирана реченица *Асџрајана* гласи „Време је за картографе“, и њу је за мото једног од поглавља у свом чувеном роману *Судбина и коменџари* (1993) искористио Радослав Петковић. Овим цитирањем Великићевог романа Петковић је указао и на дијалог који се водио између ове две књиге, пошто се и у Петковићевом роману, као и код Великића, може у једном врту променити идентитет и постати неко сасвим други. Овај врт

тада су факсифициране мапе, планови градова, метро-карте, географски атласи. Стварала се једна лажна картографија коју су производили институти, заводи, читаве екипе стручњака, механизам који је сигурно обухваћао стотине тисућа људи. Све је требало да буде погрешно, како би се сачувале маскоте и панои. Грешка је постала врхунски принцип. Замислите тисуће стручњака чији је свакодневни посао што луцидније премијештање ријека и језера, планина и долина, од Балтика до Камчатке“ (VELIKIĆ 1991: 188–189).

Тако идеал заправо постају они који се чињеницама прошлости и другим елементима реалног слободно поигравају и стварају један сасвим нови свет.

Попут Басаре и његовог чувеног списка могућих чланова тајног удружења на крају *Фаме*, у коме се мешају фиктивне и историјске личности са пишчевим савременицима и познаницима, и Великић се у свом роману поиграва са могућим члановима братства и његовом утицају на историјска збивања. Чини се да је један од могућих чланова овог тајног друштва и сам Лењин, коме се у роману посвећује доста простора, а ако не он, то свакако јесте његов блиски сарадник, интернационално познати агент и завереник Рудолф Грабнер, аутор једног од кључних текстова ове опскурне организације. Такође, један од чланова удружења са којим Делић понајвише комуницира и који га упућује у његове тајне зове се Ханс Мајер. Име асоцира на чувеног немачког историчара књижевности и критичара, који је био познат и превођен и у ондашњој Југославији. Сродност са неким од претходно набројаних романа, као и са уопште постмодернистичким романом популарним на свесткој сцени осамдесетих година јесте и кокетирање са заплетима и жанровима тривијалне литературе. Наиме, главни јунака *Асџрајана* прижељкује да се након конспиративног рада за организацију „Арhake“ у пензији посвети писању криминалистичких остварења. Отуда и помињање неких познатих аутора овог популарног жанра попут Ле Кареа који је такође пре књижевне имао обавештајну каријеру.

Поред коришћења постмодернистичког топоса о завери, Великић се старао и да свој роман испуни и реминисценцијама на бројне писце и цитатима из низа разнородних књижевних текстова. Као једна од најзначајних књижевних фигура у Великићевом роману искрсава Владимир Набоков, који је и сам боравио као дете на одмору на обалама Јадрана, и чија је промена адреса, језика и идентитета, нека врста узора главном јунаку *Асџрајана*. И у вом роману се појављује Џојс, а роман својом радњом обухвата већину топонима, мислимо ту на Пулу, Трст и Цирих, између којих се одвијао живот аутора *Уликса*. Поред места карактеристичних за Џојса, роман обухвата топониме који су карактеристични за Милоша Црњанског, попут Лондона и Јан Мајена. Поред тога Црњански и његов извештај о јадранским плажама

ће касније осванути и у још једном остварењу савремене српске прозе које потписује члан Великићеве и Петковићеве генерације. У питању је Милета Продановић и његов роман *Врћ у Венецији* (2001).

се цитирају на јеном месту у роману, а Великићева књига доноси у себи цитате и Андрића, Крлеже, Његоша, Хандкеа, Борхеса, који су мање или више функционални у његовом ткиву. Из наведеног се да закључити и о извесном еклектицизму *Асѝраїана*, као и жељи његовог аутора да што више нагласи текстуалну природу романа који је саграђен од цитата, алузија, познатих сижеа. Није необично отуда што и последњи девети део романа носи наслов „Палимсести“.

2. ИЗМЕЂУ ДВЕ ПОЕТИКЕ.. Уласком у деведесете године постмодернистички прозни модел у младопрозаистичкој изведби учинио се, у радикално измењеним околностима распада државе и крвавих сукоба, који су се у југословенском и постјугословенском контексту перципирани као повратак историје са великим И, неактуелан и неадекватан да одговори на изазов нове епохе. Његово „порицање значаја актуелне историје, па и историје уопште [...] је допринело да домаћа постмодерна књижевност у новим околностима изгледа напросто немодерно“ (Тасић 2009: 49). Отуда су бројни постмодерни писци тражили нове путеве за своју уметност. Као најилустративнији пример најчешће се узимају тзв. канадски романи Давида Албахарија, попут *Снежної човека* (1995), *Мамца* (1996), *Геца и Мајера* (1997) и *Свејскої љуїїника* (2001), у којима се овај аутор окренуо рецентним историјским и политичким темама, повезујући их са трауматичним збивањима која су се на југословенском тлу одиграла пола века раније, односно током Другог светског рата⁵. Промену у својој прози начинио је и Великићев вршњак Светислав Басара, најпре уграђујући у прозна остварења која су била грађена према постмодернистичком моделу, попут *Уклеїше земље* (1995), недвосмислене алузије на актуелна историјска збивања. Овај писац се касније, у другој и трећој деценији 21. века, окренуо романима на граници журнализма, који су уз помоћ сатире и сарказма, обрађивали актуелне политичке догађаје, као и теме из ближе и нешто даље прошлости.

Као што је касније од својих генерацијских сапутника стекао ширу афирмацију, Великић је, чини се, у односу на наведене ауторе нешто спорије напуштао поетичко наслеђе осамдесетих и почетка деведесетих година⁶.

⁵ Како у својој студији *Маїе времена*, која је посвећена управо променама у српској постмодерној прози при судару са новим бурним догађајима у последњој деценији двадесетог века на примерима неколико писаца (Албахари, Петковић, Петровић), наводи Силвија Новак Бајцар: „Искуство хаоса и деструкције граница Југославије добило је најрадикалније форме у прози Давида Албахарија [...] који је на страницама својих романескних дела *explicite* призивао раније одбачену историју. Ова промена је била утолико изненађујућа јер се повезивала с (новим у његовом стваралаштву) уверењем да управо историја конституише и детерминише људске судбине“ (NOVAK BAJCAR 2015: 259).

⁶ Нису сви припадници младе прозе осамдесетих година у деценијама које су уследили значајније променили своја поетичка опредељења, неки попут Миленка Пајића, Немање Митровића, и делом Ђорђа Писарева, и много касније су остали верни неким својим књижевним афинитетима из осамдесетих година.

Његов трећи роман *Хамсин 51* (1993) чијим цитатом смо и започели текст, умногоме понавља неке од образаца из *Асџрајана*. И у њему је главни јунак писац, прецизније речено ради се о песнику Николи Гаврићу, који такође лута кроз време и простор покушавајући да пронађе своју истинску инспирацију. Иако се у њему појављују одједи актуелних збивања и тек започетог рата (радња романа почиње лета 1991) и све чешћих одлазака младих интелектуалаца у егзил, као и у случају претходног Великићевог романа и овде превагу над оним реалним и опипљивим односи хипотетичко и измаштано. Прво ратно лето Никола Гаврић, док се његова супруга и син у незгодном тренутку налазе у Опатији, проводи сам у Београду, уживајући у емотивној вези са нешто старијом преводитељком и научницом. Током овог периода он замишља и разматра своју потенцијалну будућу књижевну каријеру, која ће се, такође, великим делом одвијати ван граница његове земље, и током које ће он, као и главни јунак *Асџрајана*, мењати идентитете, језике и адресе.

Актуелна тема нове српске емиграције наговештена у *Хамсину 51* постаје доминанта наредног Великићевог романа *Северни зиг* (1995). Међутим, иако приповеда о неколицини младих београдских интелектуалаца мање или више невољно, због познатих историјских прилика, настањених почетком деведесетих година у Бечу, Великић и у овом делу даје предност литерарним обрасцима и великим књижевним фигурама попут Џојса, Кавафија и Песое. Роман је такође испуњен и цитатима и алузијама на њихове текстове. Посебно место добија прича о Џојсу и Нори и њиховим пуљанским и тршћанским данима, која стоји у паралелном односу са савременом причом о новој српској емиграцији. Иако ношена бурама савремених политичких збивања, Великићева главна јунакиња, академски проучавалац Џојса, остаје понајвише заглавана у литерарне светове поменутих модернистичких класика.

Ово кретање између светова фикције и савремених збивања, али и између различитих поетичких опредељења, Великић је наставио и у свом наредном остварењу. Ради се о *Данићеовом џирију* (1997), који можемо одредити као још један „асиметрични“ и „децентрирани“ роман овог писца. Разнотоност која се у роману може уочити проистиче овај пут такође из уметничких раскршћа епохе у којој је настао, али и из поетичких двоумљења самог аутора. Као и у случају претходног романа, и у *Данићеовом џирију* се тематика егила укршта са књижевним наслеђем и приповедањем о писцима и читаоцима, с тим што је овај литерарни аспект дела још више подвучен у односу на *Северни зиг*. Ова компонента која роман повезује са наслеђем осамдесетих година и Великићевом прозом из тог периода посебно до изражаја долази у лику Дамјана Савића, једног од главних протагониста романа. Овог свог јунака писац означава превасходно као читаоца, и по томе је он типична фигура из младопрозаистичких наратива. По образовању италијаниста, фасциниран Дантеом, он је и библиотекар непрестано окружен књигама, распоређен у магацину Народне библиотеке. Овај пасионирани

читалац, који искуство прочитаног и имагинарног претпоставља стварном, себе карактерише на борхесовски начин, наводећи да се налази у лавиринту састављеном од књига које чита:

Нисам у Африци, ја сам у лавиринту. У најстрашнијем лавиринту. Мој лавиринт има облик праве линије, а праве линије су бесконачне. Из мог лавиринта се не излази. Из књиге се не може изаћи када се једном у њу уђе. Једна књига је тек десетак кубних сантиметара, али само док се боца не отвори, док дух не изађе, онда је запремина књиге немерљиво већа (VELIKIĆ 2017: 127).

За овог Великићевог читалачког Одисеја не постоји искуство ван оног написаног и прочитаног, сво знање се већ налази у књигама, све што је могло већ се догодило:

Ако би све књиге које имају божанску супстанцу одједном експлодирале, настала би страшна космичка експлозија и свемир би се још више проширио. Када бих имао моћ да у сваком часу употребим речи, читаве стране, одломке и поглавља која сам посисао са оловних слова, надувао бих се као свемир, постао бих Бог, нико не би могао да ми одоли. Више није потребно мислити, све је одавно смишљено, створено и записано [...] Сва будућност се већ догодила у прошлости (VELIKIĆ 2017: 127).

Крећући се кроз, између осталих, прозу и поезију Орфелина, Бодлера, Борхеса, Набокова, Киша, Флобера, Андерсена, Јанка Полића Камова и других, чије цитате наилазимо и у Великићевом роману, Дамјан се поистовећује са њима. Тако, док својој љубавници Весни Долетис он приповеда о берлинским данима Владимира Набокова, Савић између аутора *Лолите* и себе ставља знак једнакости, а његов монолог је час у трећем, час у првом лицу:

У Берлин смо дошли предвече, на једну од његових бројних железничких станица. Још увек је време парних локомотива и облаци дима гутају путнике на перону. Призор је архетипски, нико га не доживљава први пут. У том граду Владимир је као у кошници населио стотине судбина и када је петнаест година касније дефинитивно напустио Берлин, за њим је остала пурпура МИ

Зашто пурпура – питала је Весна. – И ко је Владимир?

Није важна боја, али градови уочи рата имају боју пурпура, рекламе на паноима и неонске цеви мутне су, залирене млечним сјајем. Смрт се најављује блештањем ноћи. Владимир? То сам могао бити и ја.

И нисам био само у Берлину, окусио сам Еден једне предратне Европе [...] (VELIKIĆ 2013: 120–121).

Други кључни лик Великићевог романа такође долази из света књижевности. Али он није (само) читалац, већ и писац. Ради се о Лабуду Ивановићу, рођеном београђанину, одраслом у Пули, који ће живот завршити у егзилу у малом баварском месту током деведесетих година. Његова заоставштина

доспева у посед Народне библиотеке, и о њој бива задужен да се стара Дајман Савић, и у тој тачки се судбине ова два лика романа пресецају. Дамјан ће приредити и његове необјављене рукописе, што сазнајемо и фуснота четвртог дела романа *Године дућих корака*, који доноси биографију Лабуда Ивановића, врло могуће из пера америчког професора Розенберга. У овом делу се, поново борхесовски, цитирају, посебно у фуснотама, многи одломци из Лабудових фикционалних рукописа – из његових постхумно објављених дневника, из последњег најобимнијег романа *Шизма* итд. Тако синтагма *Данићев џири* у наслову романа може бити схваћена и као упућивање романа на своју сопствену литерарну природу и порекло, трг који се зове према великом италијанском песнику, чији је Дамјан посвећени читалац и изучавалац, може бити само трг књижевности.

Ипак, како роман одмиче све више се уочавају и његове друге тенденције и слојеви, а Дамјан Савић од једног од главних ликова чијим представљањем роман и почиње, постаје све више име из његових фуснота. У свој роман Великић је уткао, како смо већ поменули, актуелну егзилантску тематику, али и као одговор на крај социјализма и распад неких бивших социјалистичких држава, он даје у *Данићевом џири* и визију Средње Европе и средњоевропских интелектуалаца. Овај транснационални културни идентитет Великић, чини се, нуди као алтернативу бившим вишенационалним социјалистичким земљама које су се распале. У својим романима се овај писац и иначе, почевши од *Северној зида*, све више окреће и простору Средње Европе који се придружује оном медитеранском, и такође постаје препознатљиво обележје његове прозе.

У роману се ова културна концепција Средње Европе успоставља помоћу лика америчког професора Адама Розенберга, који и сам има далеко средњоевропско порекло и који својим истраживањима и трагањима фундира и сопствени идентитет. Овај историчар књижевности дошао је на замисао о писању хибридне књиге о тројници срдњоевропских писаца Мађару Оту Корањију, Србину Лабуду Ивановићу и Румуну Корнелу Бузеу. Иако су били различите националности и писали на различитим језицима, сва тројица аутора су били део једног истог културног круга, што потврђују и њихове сродне теме, међусобно дубоко књижевно разумевање и идентичне животне судбине – сва тројица ће живот завршити као егзиланти. И Корањи, и Ивановић, и Бузе су били производ и инкарнација истог архетипа, који на овом поднебљу постоји. У потпори ове своје визије Великић користи и бројне цитате из редова писаца које најчешће повезујемо са поднебљем централне Европе – ту су Броч, Музил, Канети, али и Данило Киш, који понајпре стоји као модел за ове Великићеве фикционалне писце, и из чијег романа *Пешчаник* и потиче презиме Розенберг. Уосталом, Киша међу средњоевропске писце сврстава и Кундера у свом познатом есеју *Ошетији Зайаг или џирија Средње Европје*, који је утицао на поновна разматрања овог културноисторијског простора. Такође, и Великићева визија средњоевропских писаца има своје изворе и у Кишовој есејистици. Наиме, иако је и сам имао

амбивалентан однос према „средњоевропским темама“ аутор *Пешчаника* у својим варијацијама на поменуте теме даје и следећу слику писца са овог поднебља:

Како је већ сама свест о припадности средњоевропској култури у крајњој линији дисиденство, то писац кога називају средњоевропским, или који сам себе признаје таквим, најчешће живи у изгнанству [...] Изгнаном из завичаја свог језика, писцу не остаје ништа друго до његов језик, као знак његовог изгнанства. И он сад пише на свом језику, као једини који, по цену коју је за то платио, није подлегао „изгнанству синтаксе“, (Киш 2012: 139).

На концу, упркос бројним напорима, путовањима и сусретима Розенберг не успева у свом науку, његове идеје се расплињују, замишљена хибридна студија остаје недовршена, а завршница Великићевог романа стоји у другом знаку. Последњи делови романа доносе кулминацију сећања на неколицину генерацијских пријатеља из Пуле, од којих је један био и Лабуд Ивановић. Повод за сећања и поновна окупљања оних још живих другова представља промоција хрватског издања последњег Лабудовог романа у Пули, али и успех драмског остварења *Фурешџи* Риналда Клемена, још једног члана некадашњег младићког друштва. Финиш *Данићеовој џири* налази се управо у знаку онога чиме се бави Клеменова драма, која настоји да на светлост извуче неке заборављене приче из блиске историје града Пуле, које се преплићу и укрштају са раним сећањима њеног аутора. Таква је управо прича о Фелицији Пропат, Италијанки из Пуле, давној симпатији Риналда Клемена, чији је отац био припадник малобројне и касније заборављене групе Италијана из Монофалконезеа која се због својих комунистичких убеђења уселила након Другог светског рата у Истру, баш онда када су је бројни њени становници италијанског етницитета напуштали и одлазили са друге стране границе. Многи од ових придошлица су се нашли под надзором државних органа, а неки од њих чак и на Голом отоку, а док је Фелиција напустила Пулу и отишла за Италију шездесетих година, када су границе постале проходније, остављајући у Клеменовој души неку неодређену чежњу.

У знаку изгубљеног времена налази се и *Ејило* Великићевог роман у коме се даје списак предмета који су се нашли у антикварници „Данте“, која се налази на некадашњем истоименом тргу у Пули. Иза сваког од тих предмета – фотографије, цепног сата, кућне ваге, стакленог постоља, ковчега, држача за новине, лампе, печата и прстена – налази се по једна прича, коју ове ствари попут мадленце из Прустовог романа оживљавају. Тако Великићев роман прелази пут од својеврсног литерарног трга у свом првом делу до антикварнице у којој се крије изгубљена прошлост, и до које се може доћи искључиво писањем и приповедањем.

Овакве разнородне тенденције, додуше знатно суптилније, испољава и наредни знатно компактнији Великићев роман *Случај Бремен* (2001). С

једне стране презиме његовог главног јунака, несвршеног историчара Ивана Базарова, преузето из Тургеневљевог чувеног романа, као и презимена неких других ликова у роману, сведоче о његовом укључивању у мрежу других литерарних текстова. Такође, хиперсензитивни Базаров из овог романа је попут Клемена окренут прошлости. Ипак, јунак *Случаја Бремен* опседнут је прошлошћу и окренут уназад. Заправо, он својом маштом испуњава лакуне прошлости, попут оне о нестанку и судбини сопственог оца на крају Другог светског рата. Његов однос према историји показује се тако као и амбивалентан и садржи својеврсно „дупло дно“. На ову двострукост указују и његове студије историје, које су остале недовршене.

Као и многи други Великићеви јунаци и Иван Базаров је нека врста егзиланта, само је његово изгнанство унутрашње. Са почетком ратних збивања у бившој Југославији он напушта свој рецепционерски посао и повлачи се у сопствени стан, одржавајући са спољним светом само ретке и нужне контакте. Ово његово повлачење је истовремено и одбијање да у догађајима који се збивају око њега узме икакво учешће, па чак ни оно да сведочи о свему што се око њега догађа. Наиме, Базаров је, као рецепционар у хотелу Бристол, био у доброј позицији да, као неко заинтересован за историју, буде медијум који ће послушати приче војних избеглица које су са почетком ратова у тај престонички смештај почеле да пристижу. Тако приче принудно и „привремено“ смештених војних лица у овај хотел као и остали догађаји из овог периода углавном остају ван Великићевог романа.

У овом демонстративном окретању Ивана Базарова од политичких и ратних збивања која се одигравају пред његовим очима, можда се може видети и коначни прелом писца романа, самог Великића, да не подреди своју литературу пошто-пото приказивању тек завршених историјских збивања – иако су му се неке приче, попут оне о избеглицама из хотела Бристол, „нудиле“ – као што су то урадили неки други писци који су инситуирали на нужности ангажовања књижевника упоредо и након свега што се збило⁷.

3. РОМАНИ СЕЋАЊА. Након различитих поетичких дилема које су се указивале у Великићевим романима из претходне деценије, са уласком у нови миленијум је сасвим јасно смер његових фикционалних остварења почео да добија други правац. Дилема избора између проживљеног искуства или искуства књижевности чини се да је коначно разрешена. Са ове тачке гледишта је роман *Руски њрозор* (2007), један од његових најуспелијих за који је добио и прву НИН-ову награду, остварење у коме је писац исцртао обзоре свог новог разумевања литературе, доста другачијег у односу на његова младопрозаистичка полазишта из осамдесетих година.

⁷ Ову тежњу ка непосредној ангажованости писане речи Великић је пренео и остварио у својој есејистици, објавивши више колумнистичких и есејистичких књига, које имају за предмет непосредну друштвену стварност, њене проблеме и неуралгичне моменте. Овакву усмереност овог дела Великићевог опуса сугеришу већ и наслови неких његових есејистичких књига попут: *Yu-tlantida*, *Дейонија*, *Сјање сивари* итд.

Чини се да је у случају овог романа Великић поетички освестио дилеме које су се налазиле у противречностима неких његових претходних књига. Као и у случају већине претходних остварења и главни јунак овог „романа омнибуса“ је писац. У *Руском ѝрозору*, односно пре свега у његовом најобимнијем средишњем делу који носи наслов *Возови* сусрећемо се са романом о уметнику модернистичког типа у којем пратимо његово унутрашње сазревање. У овом делу пратимо животну путању главног јунака Рудија Ступара све до тренутка његовог уметничког сазревања које ће му омогућити да напише текст који смо управо прочитали.

Што је најважније, оно што Рудија до уметничког сазревања доводи је стечено животно искуство, јер „уметност се не измишља, уметност се примећује“ (Великић 2012: 232). Како Рудију говори један од његових учитеља на том путу:

Истински доживљај се не измишља [...] Тек на високим температурама се дешавају процеси. Душа писца је као висока пећ. Прво мораш да заложеш ватру. И да је више не гасиш. Ја никада нисам завидео писцима који су то по занимању. Јер шта то значи? О чему ће да пишу ти професионалци? Измишљене повести које нису никада доживели? Уживљавање. Да, али само у оквиру који намеће голи живот. Приче су за мене увек кавези. Имам право само на ону причу у којој се крећем. Она је мој једини свет. (VELIČIĆ 2007: 211–212)

Зато и пратимо животна путовања и лутања Рудија Ступара, од родног малог панонског места преко студија у Београду, све до напуштања земље и живота у Будимпешти, Минхену и Хамбургу. Током својих вишегодишњих лутања Ступар се труди да живи што више различитих живота. Бави се различитим занимањима (од конобара, шетача непокретних, преводиоца, радника у мртвачници), ступа у љубавне везе са бројним женама, где такође прелази пут од невиног и несигурног момка, до човека који користи услуге лучких проститутки, и сусреће се и дружи са различитим људима, јер „писац који нема увид у подлогу и наличје, у позадину ствари о којима пише, тај остаје на нивоу форме, на нивоу курсева креативног писања“ (VELIČIĆ 2007: 212). Потребно је, како се и у роману наводи, осетити „голи живот“. Иако не успева да оствари своју прву жељу да студира глуму и постане глумац, Руди крећући се кроз живот и различите доживљаје спознаје способност да пише и оствари се у другој професији која му омогућава да буде неко други, да говори различитим гласовима и живи и животима других људи. Великић користи добру стару метафору живота као путовања да представи Рудијево животно сазревање и раст. Када стекне довољно искуства, он се враћа назад у своју земљу да испуни своју списатељску судбину.

Иако се у роману врло јасно предност даје књижевности која је плод животног искуства, ово Великићево романескно разматрање рађања једног писца не пролази без дијалектике. На своме путу Руди Ступар се сусреће са различитим саветодавцима, од којих је један и Данијел Мајсторовић,

паралисани диригент чија исповест Рудију је насловљена као *Зайиси из живоїта малоїрађанина* и чини први део романа. За разлику од Рудија који је непрестано у кретњу и скупљању различитих искустава Данијел је његов статични антипод („Читава поподнева сам проводио у комори властите собе, том покретном кинематографу у којем се годинама мењао репертоар, тако да су екстеријери у мом пубертету били замењени екстеријерима“ (VELIĆIĆ 2007: 50)), који је са олакшањем дочекао несрећу која га је кретања ослободила. Он је неко ко заговара измишљање сопствене биографије, и ко маштање претпоставља доживљају. Зато је и његов омиљени писац из детињства Карл Мај, који је „производио даљине окружен зидовима своје куће“ (VELIĆIĆ 2007: 63). Није необично онда и што је Данијелова исповест део романа са најочљивијим литерарним алузијама, најпре на *Зайисе из њог-земља* Достојевског, чије прве реченице на свом почетку и призива. Ипак, Руди стиже до свог циља и свог романа баш захваљујући томе што је сасвим супротан Данијелу („Није Данијел. Он је Руди. Не седи већ ступа. Зато је Ступар“ (VELIĆIĆ 2007: 257)). Тиме Великић недвосмислено даје предност оној врсти књижевности која се рађа из искуства и из додира са голим животопом, само таква литература може нешто да саопшти.

Важну компоненту у књижевности коју ствара главни јунак *Рускої ѡрозора* чине сећања, јер „писање је откопавање, рад археологије“ (VELIĆIĆ 2007: 181), како каже још један учитељ, кога чини се он следи на путу сазревања, писац Константин Иванић. Такође, његовим речима „писање је увек поглед уназад“ (VELIĆIĆ 2007: 183). Ипак, иако Рудијева књижевност настаје од сећања на догађаје и сензације које је доживео, пошто је „само мали део наших сећања језички [је] обрађен и образује кичму имплицитне животне повести“ (ASMAN 2012: 23) неке дилеме остају отворене. Тако се у роману и постављају питања „Каквим је хиром памћења сачуван тај тренутак? Зашто баш те речи да се упишу у Рудијеву меморију“ (VELIĆIĆ 2007: 133).

У знаку сећања стоје и неки други Великићев романи објављени у двадесет и првом веку *Досије Домашевски* (2003), који је иако објављен пре *Рускої ѡрозора*, заправо је, по сведочењу самог писца, започет након њега, *Бонавиа* (2012) и *Иследник* (2015), за који је писац добио другу НИН-ову награду, и који је вероватно и најдоследнији представник овог новог поетичког опредељења писца, према којем књижевност све више постаје сећања и писање сећања. У њима Великић поставља питања слична онима над којима окапавају и неки савремени проучаваоци феномена сећања: „Можемо ли да верујемо ономе што нам сећање прибавља? Можемо ли себи дозволити да не верујемо? Да ли је део људске природе да се непрестано бори да живи без сећања само да би била вечно ухваћена у замку њених пипака или изгубљена у њеним маглинама?“ (ВЛАТ 2015: 320).

Није необично да најраније објављени роман из низа који стоји у знаку ове велике теме *Досије Домашевски* представља и својеврсни дијалог са Великићевим првим објављеним романом из осамдесетих *Via Pula*. Намигивање које је у познијем тексту писац упутио свом првенцу остварује се и

узгредним помињањем главног јунака *Via Pule* психијатра Бруна Гашпаринија, као и развијањем мотива о пројекатнту Домашевском који се у првенцу тек овлашно спомиње. Наравно, ту је и Пула, повлашћени град Великићеве прозе који је у средишту оба романа, као и азил за умоболне, као једна од његових најмаркантнијих грађевина. Иако се многе ствари међусобно дозирају, заправо је све другачије. За разлику од првог романа који је био прожет ониричком фантастиком, и насељен ликовима чудацима, у *Досијеу Домашевски* главни јунак романа Адам Васић, се десет година након последњег боравак враћа у родни град на тридесетогодишњицу матуре са намером да подигне послењи новац са рачуна скоро преминулог оца. Ови разлози за повратак, постају добар повод да се кратки боравак у вољеном граду искористи као прилика за оживљавање минулих дана, од раног детињства, све до првих сексуалних и љубавних искустава и матуре, након које је отишао на студије у Београд. Пулски топоними, будући да се „сећање [се] често сједињује у објектима, местима, споменицим“ (ВЛАЈТ 2017: 324), представљају окидач да се она веродостојно активирају. Простор овог града постаје идеалан за отварање различитих „хоризоната сећања“ главног јунака:

Узбуђење расте пред излогом кројачке радње где Адам редовно застане на повратку кући. Укус Сандриних пољубаца још осећа у устима. Минијатурни модел *синџер* машине, парче платна са редом дугмади на ивици, игла која тако брзо пролази штепом, и као да не излази из перфорације маленог постоља. Светлост је близу. Губи се излог кројачке радње. Успорити, стати пред следећим излогом. Самоуслуга, редови флаша. Облик који узбуђује. За који трен излетеће чеп. Млаз пене зауставља дах. Адам, згрчен над Сандриним телом, губи редослед трговина. Купелвизерова палата. Хладни мермер хаустора. И лед. Паул Купелвизер, фабрикант леда, оснивач града. Густе бакенбарди најављују длакаво тело. Као тело наставника физкултуре на плажи Валсалина. Заустављен је коначни час. Не мислити. Потпонути у шуму слепљених тела. Ишчезну је у мраку зид гробља. Лизета под балдахиним хумке. Црвени лампиони пред вратима бордела. Сва тела су сада једно тело. Сандрино тело (ВЕЛИКИЋ 2014: 46).

Ипак, пошто „памћење појединца [зато] обухвата далеко више од онога што је садржано у фондусу незаменљиво личних искустава. У њему, појединцу, увек се укрштају индивидуално и колективно памћење“ (ASMAN 2011: 21), и пулски простори којима се он креће откривају и богату прошлост овог највећег истарског града. Адамов покушај да се поново оживи сопствену прошлост, истовремено је и скидање културних наслага овог древног места. Сви ови векови и различити управитељи оставили су трагове на лицу града и посредно обликовали и главног јунака романа *Досије Домашевски*, пошто „сећање зависи од друштвеног окружења“ (ALBVAKS 2013: 9).

Значајну улогу у активирању сећања у помињаном низу Великићевих романа играју и различити предмети, документи, фотографије, сродни онима

из *Данићевој шпiа*, и који служе Великићевим јунацима да се спусте низ осу времена. Они постају посредници за спуштање низ осу времена. Међу њима се посебно издваја необично камење које Васић скупља и које му служи као оријентир у кретањима кроз минуло време, али и неки други предмети, попут златне игле за кравату која је „имала моћ заустављања времена“ (VELIKIĆ 2014:).

У односу на *Досије Домацевски* роман *Бонавиа* је знатно разгранатија и обимнија прозна творевина⁸. Неколико јунака – љубавни пар Марка и Марију, Марковог оца Миљана и Маријину најбољу другарицу Катарину – Великић прати у своме роману од Београда, преко средњоевропских градова Беча и Будимпеште, све до Бостона. Ипак, као и главни лик *Досијеа Домацевски*, и јунаци романа *Бонавиа* сви до једног налазе се у тренутку из кога сагледавају и исповедају сопствену прошлост и своде тренутни биланс својих живота. Као и у претходно помињаном роману и њихова лична сећања преплићу се са многим судбоносним догађајима из блиске или нешто даље прошлости југословенског и српског друштва. Тако се Катарина одлучује на свој дефинитивни одлазак из Србије у Америку након убиства премијера Зорана Ђинђића, док је Миљанова лична прича део једне знатно шире повести о првој генерацији југословенских емиграната, којој су власти социјалистичке Југославије кришом отвориле врата за излазак из земље. Његов син се са друге стране креће кроз просторе Средње Европе евоцирајући одређене елементе хабзбуршког наслеђа које на том простору и даље постоји (како се каже на једном месту романа „Трагови постоје. Довољно је само отиснути се у неком смеру [...] Немогуће је не оставити траг“ (VELIKIĆ 2012: 223)), стварајући своју ретроспективну утопију коју супротставља хаосу садашњице на јужнословенском простору. Такође, кроз лик Катарининог љубавника из младости песника Раше Борозана, који је несумњиво инспирисан личношћу песника Раше Ливаде, Великић је дао и својеврстан омаж српској поезији седамдесетих година и кретањима на ондашњој уметничкој сцени.

Градећи лик Борозана, али и Марка који је нека врста недовољно оствареног писца у покушају, Великић користи прилику да и у овом свом тексту проговори о улози књижевности. И она је, као што су то и различити предмети и културни слојеви градова кроз које се крећу његови јунаци, само још трајније и аутентичније, чувар прошлости, место на коме су конзервирани различити догађаји и утисци из бунара времена. Према Борозановим речима: „Живот не постоји без стиха. Преорана гробља. Вапај на стећку. Дело је једино памћење“ (VELIKIĆ 2012: 44). Сличну намеру са својим још увек непостојећим делом има и Марко који жели да у њему сачува најразличитије утиске из сопствене, али и друштвене прошлости, како сам каже: „Тако је, хоћу да напишем. Мркле дане у Београду деведесетих [...] Да, волео

⁸ Интересантан податак представља чињеница да се име хотела Bonavia по коме је овај роман добио име први пут у Великићевим романима помиње још у *Аспирању*.

бих да могу да их напишем све [...] Да напишем редове за брашно. Ко је све и када стајао у реду за хлеб [...] Хиљаде и хиљаде сати изгубљених да напишем“ (VELIČIĆ 2012: 114). Вероватно због тога, како је већ одавно примењено у теорији „сећања повезана у приповедању и често понављана најбоље су конзервирана“ (ASMAN 2011: 24). За Марка су, као и за Борозана, писање и стварање скоро изједначени: „Меморија и нерв за аналогije, то је генијалност [...] Ја не желим да памтим. То је јаче од мене“ (VELIČIĆ 2012: 114).

Песник Борозан из овог романа утицао је и познавао још једног фикционалног писца из Великићевог књижевног света У питању је Руди Ступа, главни јунак *Руској ирозора*, који је се на кратко појављује и у остварењу *Bonavia*:

Када је Раша пре две године умро, Руди је био на летовању. На Кристинину сахрану дошао је из пијетета према човеку који му је био идол, чија омиљена реченица – да право писање почиње тамо где престаје измишљање – постала Рудијев списатељски мото (VELIČIĆ 2012: 276).

Да је *Bonavia* чврсто фундирана у личним искуствима њеног писца, и да у овој стваралачкој фази и за Великића писање почиње тамо где измишљено престаје постврђује и последње поглавље романа. У овом делу романа, који долази након завршетка приче о помињаним јунацима, књига прераста у личну исповест и сећање самог писца романа. Оно што спаја више прича и генерација у књизи јесте и мотив нежељеног и остављеног сина, кога отац напушта и одлази да би избегао да живи један одређени тачно уоквирени живот. То је урадио Миљан, такав породични образац понавља касније и његов остављени син Марко. За разлику од остатка романа и приповедања у трећем лицу, овде писац проговара у своје лично име, доносећи своју личну причу (могућег) нежељеног детета, чији је отац такође могуће био на ивици да га напусти. Тако у овом аутобиографском епилогу романа аутор раскрива лично мотивацијско језгро за његово писање, као и истинску основу управо исприповеданих фикционалних прича. Као и у другим позним Великићевим романима, и овде знатно улогу у реконструкцији личне прошлости има један документ, дуго скривани венчани лист његових родитеља, као и простор ријечног хотела коме и роман дугује свој наслов који представља лични мнемоторп за писца/приповедача, који се као зрео човек у њему случајно обрео, а који је највероватније био место његовог зачећа више од пола столећа раније.

Тамо где је стао са *Досијеом Домашевски* и *Бонавиом* Великић је наставио са романом *Иследник* (2015), који, на својеврстан начин, сумира целокупно дотадашње његово писање. Прича овог романа је позната, већ поменутог *Досијеа Домашевски*. Приповедач и главни јунак романа, писац на прагу старости, веома близак стварном аутору (са њиме, поред занимања, дели и истоветно име и презиме), враћа се у Пулу, град свог детињства и младости, да покуша да поврати и освежи сећања и успомене на тај период свог живота

пре него што оне заувек нестану пред надлазећом опасношћу старачке деменције и потенцијалног обољевања од Алцхајмера. Током два боравка у Пули главни јунак обилази места из прошлости која помажу да се механизми сећања покрену. Ова два путовања доносе сусрете са топонимима али и са људима које је јунак романа познавао у младости и чије приче и реченице такође активирају поменуте механизме.

Мотив деменције као нечега што је супротстављено сећању постаје након њеног помињања у *Руском њрозору*, *Досијеу Домащевски* и *Бонави*, овде развијен као један од главних мотива приповедача да приступи истраживању сопственог претходног живота. Иако је дуго бежао од ових сећања главни јунак романа на прагу седме деценије живота, уплашен и биолошким породичним наслеђем, одлучује се да коначно исприповеда причу о мајци и свом „истинском“ детињству и младости („На прагу старости открити пређутано и потиснуто, све оно што је читавог живота био најдубљи стид“ (Velikić 2015:)). Последњи је час да се то учини, јер ће кроз коју годину старачка деменција и Алцхајмер све то прогутати.

Поменута одлука са собом носи и дефинитивно напуштање света измишљених прича. За такав стил приповедања инструкције му је давала мајка („Не волим код тебе то што измишљаш. Прави писац не измишља [...] Важно је гледати у себе“ (Velikić 2015:)), али и писац Александар Тишма („Трет пређутаног једном се мора истоварити.“ (Velikić 2015:)), један од важних ликова *Иследника*, којег је главни јунак романа повремено сретао на књижевним конгресима и другим окупљањима, и који се испоставља као један од значајних књижевних учитеља. Занимљиво је да ово позивање на Тишму, писца који је своју прозу неретко градио на документарној основи и уобличавању скоријих историјских догађаја, као главног књижевног узора одводи Великића врло далеко од његових књижевних идола са почетака његове књижевне каријере. Инсистирањем на „истинитости“ исприповеданог, у *Иследнику* се приповедањем неких догађаја открива „стварна“ позадина неких мотива који су се нашли у Великићевим претходним романима (нпр. удес у Винковцима из *Хамсина 51*). На тај начин *Иследник* „демаскира“ фикционалност романа из Великићеве прве фазе и стоји наспрам њих као контрапунт.

Међутим, покушај да се исприча „истинска прича“ прича о сопственом животу постаје прилично тежак посао, због, како се испоставља, непоузданости памћења. Неке ствари заувек су заборављене, док се оне које је сећање као такве упамтило, барем према ономе што му казује сопствена архива докумената – породичне фотографије, лични дневници – нису ни догодиле. Тако приповедачу романа у његовом другом делу опет преостаје повратак трећем лицу, односно мирењу са тим да и сећање у себи носи елементе фикције. Такође, епилог романа, односно писмо покојној мајци којим се он завршава сведочи и о порозности сећања, његовог губљења и нестајања, како пред физичким пропадањем материјалних трагова који подупиру трајност сећања, тако и због урушавања менталних функција пред надлазећом болешћу деменције. Острва сећања тако нужно остају окружена океаном заорава.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРАЈОВИЋ, Тихомир. *Крајка историја преобила*. Зрењанин: Агора, 2009.
- ВЛАДУШИЋ, Слободан. *На њромају*. Зрењанин: Агора, 2007.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Кријичка књижевност. Аљтернајива њосјмодернизма*. Београд: Вук Караџић, 1983.
- ПАНТИЋ, Михајло. *Александријски синдром 2*. Београд: СКЗ, 1994.
- ТАСИЋ, Владимир. *Угарање телевизора колебање њосјкулјуре*. Нови Сад: Адреса, 2009.
- ТАТАРЕНКО, Ала. *Месјо сусрејиа*. Београд: Српски ПЕН центар, 2008.
- *
- ALBVAKS, Moris. *Društveni okviri pamćenja*. Prevela s francuskog Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran publishing, 2013.
- ASMAN, Alaida. *Duga senka prošlosti*. Prevela s nemačkog Drinka Gojković. Beograd: XX vek, 2011.
- BLAJT, Dejvid V. Pomama za sećanjem: zašto i zašto danas? Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (ur.). *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2015, 319–333.
- KIŠ, Danilo. *Poslednje pribežište zdravog razuma*. Beograd: Arhipelag, 2012.
- NOVAK BAJCAR, Sivija. *Mape vremena*. Prevela s poljskog Ljubica Rosić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- PANTIĆ, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom*. Beograd: Prosveta, 1987.
- SREBRO, Milivoj. „Kunem se gospodo, gospodo, ja ne verujem“, *Književna kritika*, 1–2/1987, str. 7–11.
- VELIKIĆ, Dragan. *Via Pula*. Beograd: Rad, 1988.
- VELIKIĆ, Dragan. *Astragan*. Zagreb: Znanje, 1991.
- VELIKIĆ, Dragan. *Ruski prozor*. Beograd: Stubovi kulture, 2007.
- VELIKIĆ, Dragan. *Hamsin 51*. Beograd: Paideia, 2009.
- VELIKIĆ, Dragan. *O piscima i gradovima*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2010.
- VELIKIĆ, Dragan. *Bonavia*. Beograd: Laguna, 2012.
- VELIKIĆ, Dragan. *Severni zid*. Beograd: Laguna, 2013.
- VELIKIĆ, Dragan. *Danteov trg*. Beograd: Laguna, 2013.
- VELIKIĆ, Dragan. *Dosije Domaševski*. Beograd: Laguna, 2014.
- VELIKIĆ, Dragan. *Islednik*. Beograd: Laguna, 2015.
- VELIKIĆ, Dragan. *Slučaj Bremen*. Beograd: Laguna, 2017.

Marko Avramović

DRAGAN VELIKIĆ'S NOVELS: FROM "YOUNG SERBIAN PROSE"
TO LITERATURE OF MEMORY

Summary

The paper analyzes the novel opus of Dragan Velikić, starting with his early novels from the end of the 1980s and the beginning of the 1990s (*Via Pula*, *Astragan*) and ending with his more recent works from the first and second decades of the 21st century. Velikić's early novels are seen as part of the so-called "young Serbian prose", which is a form of postmodern poetics which occupied a significant place in the Serbian literature of the 1980s and 1990s. After these novels the paper focuses on poetic changes that occurred in Velikić's novels (*Severni zid*, *Danteov trg*, *Slučaj Bremen*), the ways of abandoning the young-prose poetics and their opening towards new current social topics. Velikić's novels written at the turn of the first and second decades of the 21st century (*Dosije Domaševski*, *Ruski prozor*, *Bonavia*, *Islednik*) are seen as narratives where the phenomenon of memory occupies the central position.