

CIRCULUS MORS – ПРОЗА ДЕЈАНА ВУКИЋЕВИЋА

Сажетак: У раду се анализира опус Дејана Вукићевића – три збирке прича (*Корота*, *Алеја бизарних кипова*, *Омама*) и два романа (*Бодило*, *Церебрум*). Проза овог савременог српског аутора сагледава се у контексту интертекстуалних релација, са нагласком на лајтмотивима који се понављају и варирају у целом опусу, компактној целини коју смо именовали као *circulus mors*.

Кључне речи: Дејан Вукићевић, кратка прича, роман, лајтмотиви, интертекстуалност

„Звери се досађују без наркотика.
Оне се предају животињском разврату.
Звери, над вама седи време.
Време мисли о вама, и Бог.“
(Хармс, 2002/2003: 138)

Прозно петокњиже Дејана Вукићевића – три збирке прича: *Корота* (1998), *Алеја бизарних кипова* (2002), *Омама* (2007) и два романа: *Бодило* (2005), *Церебрум* (2012) – твори поетичку кружницу, коју бисмо могли назвати *circulus mors*. Симболични круг интимног *пентатеуха* за(по)чиње *Корота*, као књига естетичког постања и самообликовања, формирања властитог стила кроз дијалог са другима, да би се ослобођење и излазак „из сенке херувима заклањача“ одиграли у другом чину драме самостварања, другом делу петокњижја (збирци *Алеја бизарних кипова*), након чега се „закон светости“ и логика обесвећења упризорују у Вукићевићевом *Левитском законнику*, тј. *Омама*, која фигурира као *preparatio evangelica ragana* за „попис на Синају“, остварен кроз каталог грехова и разврата (роман *Бодило*), да би се све улило у почетну / крајњу тачку извора / увира *Поновљеног закона* (роман *Церебрум*). Архитектоника Вукићевићевог петокњижја остварена је варирањем неколиких (лајт)мотива, који као Аријаднино предиво и танка нит смисла, држе на окупу здање петокуполног поетичког брода, обавезујући, притом, критичаре на херменеутичко кружење од прве до пете књиге и натраг, како би се разумела разлика изнедрена у чину

¹ tiskicvet38@gmail.com

опетовања и истост самих текстова, остварена у полилогу са алтеритетима разнородних контекста. Ничеанска идеја „вечног враћања истога“ философска је подлога Вукићевићевог прозног уробороса, те се хераклитовска ватра која ништи супротности огледа у корелацији живота и смрти, њиховом (коло)плету и (са)одношењу, тако да ће, нимало случајно круг бити један од средишњих Вукићевићевих (лајт)мотива, како у причи *Circulus vitae*, којом се отвара збирка *Алеја бизарних китова*, и која ће се, неизмењена, поново јавити у циклусу *Стрелци промашаја* (збирка *Омама*), тако и у причи *Човек са кружног трга*, у којој се, алузијом на *Кратку повест времена* Стивена Хокинга, људски живот пореди са путањама планета. Као варијанта великог (лајт)мотива круга, у Вукићевићевом пентатеуху, јавља се (лајт)мотив кола, у три индикативна облика: мртвачко коло (прича *Газдино коло*), свадбено коло (прича *Борејска трпеза: мој брат Јован*) и (у)поређење телесног преплета у коитусу са колом (прича *Арг са Огигије*). Потребно је напоменути да мотив кола, у причама Дејана Вукићевића, остаје потпуно лишен фолклорне симболике, упркос очитим подударањима са обредима прелаза, чак би се могао схватити и као њихово гротескно изобличење, које првенствено има функцију указивања на неразлучивост живота и смрти, дакле на *circulus mors*. Поетичку кружницу Вукићевићевог петокњижја отвара збирка *Корота* (1998). Пролегомена за ову збирку, али и читав опус, био би *Предговор*, у којем се (раз)открива „унутрашња књига“ самог аутора, односно, избор из традиције, садржан у попису имена узора, а то би били: Овидије, Шилер, Гогољ, Хофман, Флобер, Балзак, Сервантес, Бодлер, Достојевски, Чехов, Хармс, Пруст, Кафка, Сартр, Љоса, Елиот, Црњански и Борхес. Мотив идентитета, којим започиње људска повесница (*Књига Постанка*) трајно обележава збирку *Корота*, која се протеже у поетичком луку од борхесовског *Предговора* и разарања онтолошке стабилности индивидуалног идентитета: „Сад кад сте нашли Вашу књигу, она није више Ваша. Тек сад сте је изгубили... Стајаће на оваквим полицама, свако ће моћи да је има...“ (Вукићевић, 1998: 6), преко медијалне приче *Необични нестанак мог деде*, у којој се речи, макар привремено, проналазе „Једном док сам то радио појавиле су се РЕЧИ. Не неке обичне речи. Биле су то речи ове приче, баш ове коју ти сад читаш, драги мој читаоче, ТИ, драги мој деда, ТИ, који си и писац и читалац. И ТИ ћеш као и ја наставити где си стао.“ (Вукићевић, 1998: 40), па до финалне приче ове збирке *Необични нестанци мог деде*, која сингуларну природу првог нестанка Анастаса Петручевића замењује плуралом, што свакако упућује на гест понављања, са нужном разликом, која се огледа у хармсовски апсурдном позиву на колективно самоубиство, чиме се наново релативизује онтолошка стабилност идентитета лик(ов)а и текста „Да бих био сигуран да је идеја колективног самоубиства спроведена морао сам остати једини живи створ пре него што се убијем. Да ли сам се убио, деда? Не знам. Вероватно нисам, јер ако јесам онда је све ово неко измислио.“ (Вукићевић, 1998: 138). Према томе, *Корота* осцилира између борхесовски маштенског губитка властите „књиге друге“ и хармсовски бизарног (ауто)деструктивног апела, након којих ће уследити адамски акт именовања

ствари и појава у свету, односно, прича у збирци, што би било *par excellence* својство фигуре Аутора (лат. *auctor*), реализовано у *Бележици о аутору*, која се протеже између интра-/пара-текстуалности, приближавајући се, на тај начин, *Речнику ређе коришћених речи, добро познатог значења* из збирке *Омама*. Мотив слепила (остварен посредством упечатљивог лика Јоргеа не-читача) из *Предговора*, свој еквивалент добија у мотиву у-вида, нужно поткопаног сумњом, у васколико постојање (како на егзистенцијалном, тако и на уметничком плану) из приче *Необични нестанци мог деде*, са краја ове збирке. Након *Предговора*, преко невеликог суматраистичког *Јекиног моста*, прелази се на подручје хармсовског стилског експеримента. Мали омаж Данилу Хармсу реализован је циклусом *Смртни случајеви*, који фигурира као аналогон Хармсовим *Случајевима* и *Новим случајевима*. Вукићевићевом циклусу претходи посвета, односно, микронаративни исечак као огледални парњак Хармсовој *Плавој свесци бр. 10*. Губитак равнотеже, субверзивни акт искривљења слике света у *Смртним случајевима* (реализацији космолошког/естетичког принципа хармсовске „невелике“ и посве хињене грешке), у збирци *Корота* постаје видно обележје препознатљиве литературе нонсенса. Од прича из овог циклуса свакако је најбитнија прва, о црнци Опију Лоренсу, која ће се појавити као саставни део приче *Мој читалац*, у виду парафразе читаоца: „Ви сте написали ону кратку причу о црнци који је у контејнер бадио мантил а на хемијско чишћење однео кесу са ђубретом“ (Вукићевић, 2007: 104), при чему је и прича *Мој читалац* снажно обележена разматрањем питања идентитета, превасходно кроз мотив двојништва писца и читаоца, али и борхесовског геста читаочеве антиципације и исписивања пишчеве будуће књиге. Наредни циклус *Слутње* отвара прустовски колажна егзистенцијална ретроспекција *Испод капака*, остварена елиптичном техником филмског кадрирања, на коју се надовезује *Епифанија*, посвећена сликару Милану Туцовићу. Паралела између неименованог ликовног уметника и песника аналогон добија у пару Ван Гог : Гогољ, чиме се (ре)креира тема идентитета, као средишње место *Короте*: „Отворених уста слушао сам а чинило ми се да све то, у ствари, ја говорим. Јер све су то биле моје мисли, моје опсесије. Као да сам говорио самом себи пред огледалом. Чак ми се, у магновењу учинило да ми је веома сличан...“ (Вукићевић, 1998: 23), док ће се иста тема наћи и у причи *Мајка*, где је процес сазревања приказан, необичном оптиком, од самог чина (по)рађања: „Једна бора се тада уреза на њено чело. Једна на моје. Временом се преплитаху, појачаваху једна другу, истицаху од осталих. Исте су, само је једна наличје другој.“ (Вукићевић, 1998: 27). Мотив *огледала*, као инструмент удвајања, у Вукићевићевим делима, задобија неobiчно космогонијско обличје свемирског огледала (приче *Потоп* и *Човек са кружног трга*). Кишовско иронично преиначење картезијанске максиме у апологију нагона, рефлекс задобија у Вукићевићевој причи *Напетост у дебелом цреву*, као микролајтмотив „(Секс је у корену свега, помишљам)“ (Вукићевић, 1998: 29), док се разматрање идентитета у овој причи отеловљује у лику девојке која „измишља своје животе“ (Вукићевић, 1998: 31). Прича о причи и чи-

тању (делимични парњак приче *Мој читалац*) било би прустовско-флоберовски интонирано (ауто)иронично сентиментално васпитање у *Осмеху Наташе К.* Циклус *Необични нестаници* започиње већ поменутом причом о Анастасу Петручевићу, балзаковском мономану са фикс-идејом: „Та идеја била је да покрене Земљу и да јој такву брзину да ће време напросто стати.“ (Вукићевић, 1998: 39), а завршава се мотивски сродном причом *Лађа*, која би била литерарна транспозиција Зенонове апорије о Ахилу и корњачи. Ове две приче повезује страх од смрти и са њим скопчана борба против времена, било кроз принцип метемпсихозе (Анастас Петручевић), или, пак, кроз незауостављиво кретање, одласке и враћања, путовања (*Лађа*). Пожељно би било овим двома причама припојити и причу *Поништитељ* (циклус *Поништитељ света*), у којој масовни убица натпросечне интелигенције покушава да убиством целог света осујети смрт (при чему се Фаустов и Раскољниковљев принцип делања и стремљења *streben*, иронично модификује у вукићевићевско *sterben*), како би на крају схватио узалудност покушаја физичког обрачуна и издао (о)поруку о писању као разарању: „Свет је створен Речју и само се Речју може поништити... - Али како.... - Пиши, сине мој, пиши....“ (Вукићевић, 1998: 125), чиме се трајно укидају идеали наслеђени из епохе просвећености (хуманитет и прогрес), као што се, истовремено, врши апологија ничеанског виталистичког нихилизма *Übermensch*-а (фигуре, која, такође, подлеже пародијском искривљењу). Одсев хармсовског проседеа *Бабе које испадају* реактуализује се и преображава у причи *Прелазак*, где се тема идентитета огледа у Анастасовом придруживању Циганима и промени имена у Ариф. Прича *Повратак* варира мотиве рекапитулације егзистенције из приче *Испод капака*, посредством поступка афективне меморије, која се, мотивом „мириса од липа“ (модификацијом прустовског „липовог теја“) повезује са причом о старењу и смрти – *Нестајање*. Ова прича уводи велики гробљански лајтмотив Вукићевићеве прозе, обновљен у *Пиру на Новом гробљу*, из којег ће се гротескна сцена циганске свадбе пренети, са неопходним изменама, у роман *Бодило*, док ће топос Новог гробља обележити *Церебрум*. Изузетно успела свакако је прича *Фирентинска смрт*, која мановско-флоберовском иронијом предочава разгледања знаменитости италијанске културне историје пензионисаног економисте, чија трајна опсесија постаје Мазачова фреска, насликана 1425. године, из цркве Santa Maria Novella, која „... приказује св. Тројицу са Богородицом, св. Јованом јеванђелистом и два донатора, [док] најнижи део фреске, спојен са гробницом, приказује један костур који лежи на саркофагу са натписом [...]: 'Оно што си ти, ја сам некад био; оно што сам ја, ти ћеш бити'.“ (Ценсон, 1974: 323). Циклус *Убиства света* започиње хармсовски апсурдним самоубиством сувишног, „избаченог“ човека, господина Шћеловића (прича *Светоубиство*, која кореспондира са причом о господину Шћеловићу из *Смртних случајева*), чија се смрт релативизује поступком „невелике“ грешке: „Кад му је све то досадило, убио се. Или га убише. Или он уби њих.“ (Вукићевић, 1998: 68). Након свемирске ре-флексије *Потона* (насловна лексема и сама је анаграмски огледална, као и целина петокњижа), ус-

ледиће Хармсовом *Падању* налик Вукићевићева *Необична представа*, са епиграфом-парафразом логичког силогизма о Гају и смрти из Толстојеве *Смрти Ивана Иљича*, обележена андрићевско-кишовским мотивом циркуса, утопијским егзотизмом/боваризмом Фредерика Мороа, са примесма Шилеровог проматрања наивног и сентименталног песништва и борхесовски маштенским летом/самоубиством, који редукује телесност у (нематеријалну) тачку, призивајући тачку из приче *Нестајање*. (П)окушај очевог самоубиства, из приче *Кентаур*, јавиће се поново у иронијско насловљеној епизоди *Генерална проба* (роман *Церебрум*). На овом месту, неопходно је указати на Вукићевићеву поетику детаља, која само потврђује сентенцу Максима Горког како *до једноставности треба дорасати*. Наиме, један од значајнијих (лајт)мотива прозног пентатеуха били би свакако мрави. Након што је нова ждребица, у причи *Кентаур*, названа Јулија (по Шекспировој јунакињи), уследиће флоберовски контрапункт – свежа балега која се испарава и колона мрава. Као засебна подгрупа издвојиће се мрави-гробари. Вукићевићев инсектаријум употпуниће мува (из истоимене приче, у збирци *Корота*, где се питање идентитета разрешава на неуобичајен начин, поређењем положаја писца са мувом, односно, иронијским отклоном од муве-музе), комарац (прича *Tractatus mosquitos*, која ће се мотивом самоубиства и „главом самоубице“, као и поновљеним епиграфом из *Јекиног моста*, овог пута унетог у сам текст *трактата*, приближити збирци *Корота*) и црви, чије се колоније, како читамо у *Церебруму*, не крећу под земљом са леша на леш: „Сада схватам да су њихова јајашца у човековом желуцу, цревима, гузици, свуда тамо где је храна. Човек заметке својих антропофага носи у сопственој утроби. Као и свака јабука.“ (Вукићевић, 2012: 150). (Библијски) мотив јабуке преображај доживљава у причи *Паганска богиња*, која се, пак, мотивом статуе, повезује са *Алејом бизарних кипова*, док се кужни дах смрти наставља у осмеху смрти Наташе К. (*Осмех Наташе К.*). Хармсовим причама *Младић који је запрепастио чувара* и *Оптичка варка*, у *Короти* одговара прича *Бес голуба: SCH*. Круг каталожких прича, са наслеђеним али битно измењеним мотивима библиотеке и енциклопедије, чине *Јуродиви*, посвећена Зорици (збирка *Корота*) и *Мртва душа* (збирка *Алеја бизарних кипова*), која насловом асоцира на Гогоља, а епиграфом и самим текстуалним ткивом на Кишову *Енциклопедију мртвих*. Изузетан набој комичног (гогољевски комични портрети и комичан сиже) обележиће причу *Јуродиви*, која се затвара иронизовањем сервантесовског акта спаљивања књига, употпуњеног самоспаљивањем, као и финалним, графички издвојеним сегментом пластичног описа сецирања „аморфне трупине“, који неодољиво асоцира на Рембрантов и Кишов *Час анатомије*. Питање идентитета, у борхесовском маниру, обележиће причу *Мртва душа*, у којој се сам текст подваја (дели на видљиви и невидљиви део) и постаје инхерентно амбивалентан. Мотив самоубиства, са примесам реминисценција на Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита*, обележиће причу *Кад је Дана оманула*, која се са циклусом *Сродници* збирке *Омама* повезује путем мотива сапутника, сапатника, тј. самртника. Циклус *Убиства из хата*, након поменуте *Муве*, отвара хотимични

акт оцеубиства, односно, литерарне ликвидације Милорада Павића, у причи *Упали свећу, читаоче, ти си на реду*, која мотивом „приче са два наслова“ у алузивни спектар уводи *Унутрашњу страну ветра*, са интригантним павићевским описом улица, али и борхесовским лавиринтом, као ознаком за Ново гробље (веза са *Церебрумом*), да би се завршила борхесовско-ековским мотивом књиге-отрова, која убија читаоце. Гротескно изобличење Чеховљеве приче *Дебели и мршави* налазимо у причи о „апостолски“ чистом Ивану, који прожди-ре своје цимере (*Канибал*). Ментални гест канибализма из ове приче, повезује се са покушајем менталног коитуса са Наташом К, док се набоковљевски мотив педофилије преноси у роман *Бодило* (односно, причу *Кал*), као модус карактеризације како главног јунака, тако и Штаћештаћеша. Друга веза са Чеховом, у збирци *Корота*, представља прича *Пандемонијум* (циклус *Поништитељ света*), са неприкривеним, али гротескно предимензионираним алузијама на Чеховљев *Павиљон бр. 6*, док мотив ђавола-двојника уноси примесу поетике Достојевског. Модерна литература нонсенса, у *Пандемонијуму*, остварује се у ониричком амбијенту лудичке кероловске фантазмагорије: „Те ноћи сам сањао како играм неку необичну игру с коврцавом девојчицом. Циљ је био да се што више поља на некаквој табли префарба у своју боју. Чим бих префарбао поље оно би само мењало боју.“ (Вукићевић, 1998: 127). Мотив игре и поетика Луиса Керола из *Пандемонијума* свој одраз проналази у кафкијански апсурдној причи о кривцу без кривице – *Записи из земље, у Алеји бизарних кипова* (идеолошка оштрица вешто је камуфлирана и само благо наговештена у приказу спољашњости истражног затвора као „оронуле зграде са кич фасадом“), у којој се кишовски *истражни поступак* извргава руглу, кроз упечатљив лик истражитеља (са списатељским аспирацијама – од својих нерасветљених случајева сачиниће сценарио за детективску серију), који саветује оптуженог: „Па знаш ли ти да ја све знам, само, само желим да имам саговорника, да чујем од тебе оно што већ знам. То је мој посао, разумеш?“ (Вукићевић, 1998, 2002: 70), у мотиву игре преферанса, где се већ кероловски трансформише у набоковљевски лудизам (наслов приче, дакако, поетичка је инверзија *Записа из подземља* Ф. М. Достојевског, док је мотив опчињености јунака Мерилин Монро јасна веза са причом *Шарена лажа*, односно, са гротескним изобличењем упризореним у лику Циганчице Марлене/Мери лин, у причи *Кал*, из *Алеје бизарних кипова*, као и из *Бодила*). Поетичко онеобичење доноси прича *Савремена бајка* (писана техником палимпсеста са једнаким свршетком) из збирке *Корота*, која неоавангардним графичким решењем алудира на процес активације визуелне рецепције, док се текст и његов негатив (два укрштена наративна рукавца), као бајка и антибајка, односно, свест и несвесно текста, сливају у слику са натписом *Добродошли у Рај*, при чему меци и гранате и помињање Баш Чаршије указују на иронијско первертовање буколичког РАЈа у ратом разорено СаРАЈево. Антиутопија пекићевског типа била би прича *Носорк*, са примесама хокинговских црних рупа и борхесовског мотива сна, док се идентитетска недоумица огледа у приказу Срдјана Валкофа, Сневача, Пророка и Песника Лудог, који из

стварности беже у занос, лудило и сан, док Носорк, као двојство привиђења и реалности, подрива онтолошку стабилност наратива. Трећи део Вукићевићевог пентатеуха, збирка *Омама* (2007), најексплицитније се упушта у интермедјални дијалог са филмом *Амаркорд* Федерика Фелинија. Мотив фотографисања, који се у Фелинијевом филму лајтмотивски варира, у причи *Амаркорд или варка* представља средишње место, док ће мотив албума и (раз)гледања старих фотографија неретко у *Омами* бити модус зачињања афективне меморије, при чему ће мотив сећања бити потпомогнут алузијама на Кишову причу *Из баршунастог албума*. Мотив ујаковог лудила из *Амаркорда*, код Вукићевића се преображава у мотив чудаштва/особењаштва (на граници лудила) ујака Јакова (прича *Велики пројекат ујака Јакова*), или, пак, у знатно израженији мотив дединог лудила из приче *Опорука анђелима*. Колективне свечаности – прославе празника/венчања, у Вукићевићевом поетичком универзуму настају укрштајем раблеовске хиперболизације јела и пића и фелинијевског *dance macabre*-а, оличеног како у ритуалном акту спаљивања старе вештице (обредном навешћењу доласка пролећа), тако и у масовној церемонији дочека и поздрављања Дучеа, односно, у мини-сцени Градишкине свадбене церемоније (свадбена шатра и невреме сценографија су како завршне сцене *Амаркорда*, тако и приче *Борејска трпеза: мој брат Јован* Дејана Вукићевића). Алузије на идеолошко-политичку/социјалну ситуацију, присутне у *Амаркорду*, код Вукићевића суптилније су провучене у наративном ткању, било кроз портретисање ликова, или кроз сликање свакодневице (црно-бели и телевизори у боји, прича *Шарена лаж*), док се опседнутост еротским помаља у причи *Мирис Бебе*, где део „Кренуо сам да руком задигнем танку сукњу, време се топило, простор се сажео у једну руку и једну ногу“ (Вукићевић, 2007: 61), подсећа на идентичну биоскопску сцену из *Амаркорда* (која се завршава ироничним коментаром и наглим отрежњењем, док код Вукићевића морамо сачекати сам крај приче да би до овог отрежњења дошло). Сексуална тензија и еротски набој, као основна обележја приче *Мирис Бебе*, аналогни су атмосфери Фелинијевог филма, при чему ујаково *Желим жену!*, у наступу лудила поновљено узвикивање са врха крошње огромног дрвета (*Амаркорд*) може послужити као концизна илустрација ове Вукићевићеве приче (у којој јунак посматра Бебу из крошње високог бора). Неостварена посета болесном Јаблану у санаторијуму (прича *Јаблан*) спој је мановске атмосфере *Чаробног брега* и далеке реминисценције на посету болесној мајци/супрузи у *Амаркорду*, док ће мајчина смрт (Фелини) доживети трансформацију, саобразну вукићевићевској поетици (обележеној црњансковим *Има сеоба. Смрти нема!*), па ће постати још један у низу необичних нестанака – бекство групе болесника из санаторијума (*Јаблан*). Борба против (страха од) смрти (лајт)мотивски повезује приче *Необични нестанак мог деде, Лађа, Поништител* са причом *Мој ујак и или хиљаду и прва ноћ*, у којој се Шехерезадина нит приче, иронизована контекстом у којем се изриче, продужава везником *и*: „И, видиш, мала моја, он се тим везником бранио. Од смрти се бранио. Иза *и* увек има нечег. То сам тек сад схватио, знаш, то ујаково *и*.“ (Вукићевић, 2007: 37).

Прича *Први пут с оцем на мокрење* мотивско је језгро *Генералне пробе* и *Enuresis nocturna* из романа *Церебрум*. Веома је битно истаћи још један хармсовски (лајт)мотив, који се протеже кроз целину Вукићевићевог опуса. У питању је (лајт)мотив прозора. Аналогно Хармсовим песмама *Окнов* и *Козлов* и *Окно*, односно, причама *Падање* и *Бабе које испадају*, Вукићевићеви јунаци неретко извршавају самоубиство (ис)падањем кроз прозор: приче *Необична представа*, *Кад је Дана оманула*, *Пандемонијум*, са којима кореспондира флорберовски прозор-осматрачница (воајерска бусија) у причи *Записи из земље*, као и прозор-кула од слоноваче из које се сагледава догађање живота – *Прозорски есеј I*, *Прозорски есеј II* или *Обесни дечак* и *Прозорски есеј III* или *A Живот, где је?* (роман *Церебрум*). Мотив сандука из Вукићевићеве приче *Ковчег* (као што сваки мрав мора да носи своју мрву терета, у причи *Кентаур*, тако и сваки појединац носи сандук у којем ће бити сахрањен) еволуира у ексклузивну гробницу и велелепни сандук „краља подземља“ у *Церебруму*, док се сцена нестанка ваздуха и гушења, којом се роман приводи крају, у великој мери подудара са елементима првог дела Хармсове приче *Сандук*: „Ево, почело је: више не могу да дишем. Готов сам, то је јасно. Више ми нема спаса! И ничег узвишеног нема у мојој глави. Гушим се!...“ (Хармс, 2012: 18). Иновативно, Пекићевом *Времену чуда* блиско, тумачење Јудине улоге у Христовом подухвату, из *Белешке о аутору* (Вукићевић, 1998: 139), свој еквивалент задобија у *Јавној вечери у Церебруму*, где се обимнијим наративним пасажом хуморно-иронијски интерпретирају Јудини поступци. Апологији нагона из приче *Мирис Бебе* одговара употреба тела, у оргијским *Отвореним вратима*, која би била увертира за Мијатов Лимб из *Бодила*. Прустовско-кишовски, сентиментално-иронични мотив сећања, у комбинацији са набоковљевским мотивом повратка, на трагу приче *Улица дивљих кестенова*, творе микрокосмос елегично-сатиричног *Реквијема за родни град*, где се најочитија веза са Кишом јавља у (рас)пит(ив)ању: „...но бар бисте могли знати да ли има ту негде нека улица с дрворедом дивљих кестенова?“ (Киш, 2002: 12), односно: „А, постоји ли још она улица с брестовима и ниским старим кућама тамо, у центру?“ (Вукићевић, 2007: 117), док се питање идентитета јавља у (об)лику двојника (неименовани повратник из иностранства и запуштени човек његових година, једини посетилац / власник друмске биртије). Осцилацији између мртвих и живих душа, додаје се, у причи *Мехур*, непостојећа душа, апсурдна егзистенција човека избрисаног из књиге рођених, са матурске фотографије (празно место фелинијевске слике), из памћења становника родног града, као и из целокупне документације (хармсовски риђи човек којег нема). Лик Шавеза спаја приче *Мина* (текст приче остварен као некролог погинулом пријатељу) и *Мираж* (прича о прослави годишњице матуре, са два трансформацијама прустовских мотива – звук разбијања јајета уместо мадленице и „липови уцветали дрвореди“ уместо липовог чаја). Андрићевска „жена које нема“, али је (лајт)мотивски оприсутњена у телу текста, била би Соња, из приче *Ждрепчева крв*, са којом се повезује и сирена из приче *Арг са Огигије*: „Уместо мене који сам ту, он види њу које нема.“ (Ву-

кићевић, 2002: 49). Још један изразито важан (лајт)мотив, као чинилац поетике детаља, твори спектар Вукићевићевог петокњижја, а то би биле капи воде / зноја / паре. Прича *Arg sa Oгигије* обилује овим кохезионим микроформама, док ће се кап зноја у фокусу пажње наћи у одељку *Saturday night fever* или *парнепар* или *последњи танго у СКЦ-у* (роман *Церебрум*), као што ће се капи воде мешати са сузама, у причи *Кал* (Вукићевић, 2002: 85), и роману *Бодило* (Вукићевић, 2005: 132). Мотив препознавања посредством ожилжа, из Хомерове *Одисеје*, гротескно изобличење добија у причи *Два прста испод срца*. Савршенство естетике минимализма и поетике одсуства, остварено је у причи *Некога нема*, у којој се Аутор (из *Белешке* са краја *Короте*) појављује као скривени режисер, са демијуршким прерогативима, стварајући свет (приче) ни из чега (из непостојања и празнине). Други део Вукићевићевог петокњижја, збирка *Алеја бизарних кипова* (2002) чврстим спонама везује се за четврти део – роман *Бодило* (2005). Фигура писца, Матије В. Ладана, из приче *Ладан*, појавиће се такође у *Бодилу*, у којем ће занимљиву тему за писање и „готов“ књижевни лик Матија пронаћи у Штаћештаћешу (иначе, лику из приче *Кал*), при чему ће се у речима Матије Ладана јавити скривени аутопоетички исказ и алузија на начин обликовања лика Штаћештаћеша у *Калу* и *Бодилу*: „...та редукованост израза, експресивност, пружају необичне могућности, та он као да, у ствари, и не постоји, као да је побегао из неке књиге, само га треба шчепати и стрпати назад.“ (Вукићевић, 2005: 93). Лик који је „побегао“ из једне књиге, да би био „шчепан“ већ у наредној, јесте Јездимир Којић, електричар, сахрањен након струјног удара, који се буди у гробу, да би га преплашени ноћни чувар нехотице наново убио глоговим коцем (идентична сцена у *Бодилу* и *Церебруму*). Вукићевићеви романи, настали циклизацијом мањих наративних одсецака (прича), имају изузетно чврсту композицију. Роман *Бодило* почива на нужном (читалачком) памћењу претходних делова петокњижја. Приче *Кал* и *Алеја сплина* (обе из збирке *Алеја бизарних кипова*), са примесама *Епифаније* и *Пира на Новом гробљу* (из *Короте*) уливају се у пандемонијум *Бодила*. Балзаковско-дантеовска људска, одвише људска комедија, роман *Бодило* чини алегоријом зла и разврата и инсценацијом (смртних) грехова. Поетика детаља, карактеристична за Вукићевићев стил, јавиће се у музичкој оркестрацији, односно, својеврсном аудитивном (лајт)мотиву, тј. песми *Цвета трешња у мом врту, пролеће се на пут спрема* (која се јавља како у причи *Газдино коло*, у збирци *Оама*, тако и у *Бодилу*). Попут *Оаме*, која је сва у знаку интермедијалне цитатности, посредством песме *Цвета трешња у мом врту, пролеће се на пут спрема*, роман *Бодило* и прича *Газдино коло* ступају у дијалог са завршном сценом филма *Сабирни центар*, где се јавља песма *Цвета трешња у планини, пролеће се на пут спрема*. Атмосфера *Газдиног кола* и још више *Бодила* кореспондирају са атмосфером и тематско-мотивским склопом *Сабирног центра*. Поред песме *Цвета трешња...*, као (лајт)мотивска аудитивна спона између *Кала* и *Бодила* јавља се меко, руско „Во јево голаве туман“ (у *Калу* је присутан коментар да ове речи изговарају руски туристи, док такав коментар у *Бодилу* изостаје), као вид ка-

рактизације лик(ов)а, али уједно и алузија на маглу са почетка *Короте* (*Предговор*). Још један од начина (лајт)мотивске изградње стабилне композиције у *Бодилу* био би лик Циганчице, продавачице цигарета. Овај лик, директно преузет из приче *Кал*, својим појављивањем и нестајањем, развија сиже и повезује композицију, постајући семантички и структурни кохезиони фактор. Галерију упечатљивих ликова Вукићевићеве прозе, у роману *Бодило*, употпуњује Благоје, „пописивач света“ („Благоје пописује улице, ммм... дрвеће, зграде, предмете, контејнере, ммм...џемпере... - Баш све? – Еее...не све, мљуде не, еее... – Зашто људе не? – Иду други за мном. Они мдуше, ја не.“ [Вукићевић, 2005: 32–33]), који, инвентарисањем предмета и ствари постаје парњак шефици одељења библиотеке, из приче *Мртва душа*, која пописује упокојене душе. Бинарна опозиција тело : душа, битна за шефицу и Благоја, повезује се са финалном сценом каталожке приче *Јуродиви*, сценом сецирања „аморфне трупине“ почившег Симеона Карајерина и иронијским коментаром: „Никада нисам потписао ту Дозволу за употребу посмртних остатака у хумане сврхе што сте ми свакога дана потурали, стрвинари. За душу је, нисте, тражили.“ (Вукићевић, 1998: 91). Основна карактеристика Вукићевићевог стила огледа се у смени високомиметског и нискомиметског регистра, односно у вештом контрапунктирању патоса и ироније, тако да би као концизна илустрација стила могао послужити приказ грађевинских радника из *Кала* и *Бодила*: „- Сви ми тежимо савршенству.... Стајали су у благу до колена.“ (Вукићевић, 2005: 90). Завршни, пети део прозног Вукићевићевог пентатеуха, роман *Церебрум* (2012), упркос свеprisутној теми смрти, заправо је прича о усамљености. Главни јунак (Петар Боца) постаје „отелотворена кафкијанска самоћа“ (синтагма употребљена у дочаравању сејача смрти у *Короту*, прича *Поништител*). Отуђеност савременог човека, немогућност остварења комуникације и успостављања блискости, без имало патетике, дочарани су у трима *прозорским есејима*. Празно поље језичког знака и одсуство комуникације, али и жеља за језиком који води до присности, основна су тема *Погрешног броја*, док је свест о самоћи: „Тамара је само још један лик који ме напушта. И мајка, и баба, и Милијана, и деда, и Луна, на неки начин и отац, па и Ерик на свој, сви су ме оставили.“ (Вукићевић, 2012: 139) (*У Товилишту или овај свет*) доминантан наратив (пост)модерног доба. Роман *Церебрум*, дакле, фигурира као сартровско-камијевско-кафкијански дискурс велике самоће и грандиозне испражњености. Јунаци, пак, постају укрштај сартровске ингениозне апологије индивидуалитета (велико Једно) и хармсовског отрежњења, понуђеног у формули „нула и ништа“. Осујећење чина комуникације огледа се у спиритистичким сеансама и разговору са духовима (живи људи неспособни су за разговор и само са мртвима, преко медијума, могу да опште). Чак и међузависност и упућеност на другог пародирана је кроз бинарни лик тетак Зоре и Ауроре, чији је портрет („Одједном сам схватио да се Зора увек налази са леве, а Аурора са десне стране. Оне тога вероватно нису ни свесне, али Зора увек држи десну руку савијену у лакту, а Аурора леву, што је, свакако, думало сам, последица држања руку подруку“ [Вукићевић,

2012: 104]) једна од (лајт)мотивских нити петокњижја, с обзиром на то да се готово идентично цртање ликова јавља у причи *Мртва душа*, у опису ћерки близнакиња шефице одељења, близнакиња које су „...сасвим обичне, с једном необичношћу – кад је једна говорила, гледала је у под, док би друга пиљила човеку право у очи, па онда на смену...“ (Вукићевић, 2002: 22). Како су Јездимир Којић из *Бодила* и Јуда из *Короте (Белешка о аутору)* (ре)креирани поново у *Церебруму*, гогољевску нит треба потражити у *Епифанији (Корота)*, а благо пародијски отклон од Достојевског у *Записима из земље (Алеја бизарних кипова)*. Фигура писца из прича *Ладан, Записи из земље (Алеја бизарних кипова)*, *Мој читалац (Омама)* и романа *Бодило*, варијацију задобија у лику Петра Боце у *Церебруму*. Мотив слепила (Јорге не-читач) са почетка *Короте (Предговор)* трансформише се, у *Церебруму*, у лик слепе сомнамбулне девојчице, која постаје отелотворење симулиране блискости и комуникације. Како се за све јунаке *Церебрума*, као адекватно одређење, могу употребити речи из Хармсове приче *Случајеви*: „Све добри људи, а не да им се да пусте корен“ (Хармс, 2012: 10), то нас, за сад последњи Вукићевићев роман, враћа на почетак, до збирке *Корота*, затварајући, у исходишној тачки, поетички круг *circulus mors*. Од борхесовски маштенске и хармсовски апсурдне *Короте*, преко бодлеровско-хофмановски зачудне *Алеје бизарних кипова*, посредством изневеравања дикенсовских „великих очекивања“ и бујања флоберовског боваризма *Омаме*, прелази се у дантеовско-балзаковске пандемонијске кругове људске комедије *Бодила*, да би се у флоберовски депатетизујућој причи о кафкијанској самоћи, роман *Церебрум* (у)писао у почетну тачку *Короте*, творећи, на овај начин, симболичну кружницу једне зреле поетике. Итеративно и инфинитно, библијски полисиндетско ујаково и („И видиш, мала моја, он се тим везником бранио. Од смрти се бранио. Иза и увек има нечег. То сам тек сад схватио, знаш, то ујаково и.“ [Вукићевић, 2007: 37], прича *Мој ујак и или хиљаду и прва ноћ*, збирка *Омама*) средишње је обележје *circulus mors-a*, које наговештава проширење пентатеуха у још обимнији и комплекснији прозни уроборос.

Литература

- Вукићевић, Д. (1998). *Корота*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Вукићевић, Д. (2002). *Алеја бизарних кипова*. Београд: Рад.
- Вукићевић, Д. (2005). *Бодило*. Нови Пазар: Грађански форум.
- Вукићевић, Д. (2007). *Омама*. Београд: Издавачко предузеће „Филип Вишњић“.
- Вукићевић, Д. (2012). *Церебрум*. Београд: Чигоја штампа.
- Киш, Д. (2002). *Рани јади*. Београд: БИГЗ.
- Хармс, Д. (2002/2003). Хармс. *Градац*, 146–147.
- Хармс, Д. (2012). *Апсурдне приче*, прев. Д. Михаиловић. Београд: ЛОМ.
- Хокинг, С. (2010). *Кратка повест времена*, прев. З. Живковић. Београд: Алнари.

Ценсон, Х. В. (1974). *Историја уметности*, прев. О. Шафарик. Београд: Издавачки завод „Југославија“.

Milica V. Ćuković

CIRCULUS MORS – DEJAN VUKIĆEVIĆ'S PROSE

Summary: The paper analyses Dejan Vukićević's prose (three collections of short stories and two novels). Oeuvre of this contemporary Serbian author is perceived from the aspect of intertextual relations with other international and Serbian writers. Following and analysing the leitmotifs that re-appear and vary in all stories and novels, indicate deeper compactness and coherency, i.e. the oeuvre's wholeness, which enables it to be seen as a whole and named *circulus mors*.