

КАВЕЗИ ЗВОНКА КАРАНОВИЋА: ЖАНРОВСКА РАЗНОЛИКОСТ И ПРОБЛЕМ ФОРМЕ

Разумевање песничке архитектонике збирке *Кавези* Звонка Карановића (1959) може донети значајне увиде везане за проучавање поезике овог српског песника, нарочито у контексту преовлађујућих токова савремене српске књижевности. Преиспитујући границе између поезије и прозе, лирског и епског, фрагмента и целине, уз писцу својствен утицај битника и надреализма, *филм ноара* и популарне културе, Карановић у свом остварењу обликује динамичан и вишеструко интерпретативно подстицајан свет. *Кавези* се, имајући то у виду, могу читати не само као збирка песама, већ и, по оцени самог аутора, као „лабаво повезани роман”, али и „кратак психоделични филм”. Жанровску слику додатно усложњава, на пример, постојање такозваних *Записа из срећног дома*, дела-унутар-дела, својеврсне аутобиографије у стиху једног од јунака, као и комбиновање сижера везаних за сферу хорора и љубавних наратива. Због тога ће један од циљева рада бити показивање везе између формалног и садржинског плана дела. Имајући у виду разноликост наведених истраживачких проблема, не чуди што је овом Карановићевом делу посвећена највећа пажња критике, о чему ће такође бити речи у раду. Осим тога, формална и жанровска специфичност *Кавеза* читаће се и у светлу утицаја које је ово дело могло имати на још неке ауторе српске књижевности, између осталих Александра Петровића Бабића, Катарине Митровић и Драгане Мокан. Кључне речи: *Звонко Карановић*, „*Кавези*”, *поетика*, *проблем форме*, *жанровска хибридноост*, *српска поезија*.

Увод

Већ се у прегледу рецепције *Кавеза* Звонка Карановића налазе корисни увиди за размишљање о њиховој поетици, посебно у светлу питања форме. Од 2013. године када је ово дело објављено, ни једна Карановићева књига није привукла толико пажње критике. О *Кавезима* је у целини написано десетак текстова, од осврта и приказа, све до темељнијих критичких читања. Њима ваља придодати и неколико интервјуа, драгоцених за изучавање пишчеве аутопоетике, а не треба занемарити ни да је управо за ову књигу Карановић 2014. године награђен цењеном књижевном наградом „Биљана Јовановић”. Више је разлога за прихваћеност *Кавеза* у српској књижевној јавности, а међу њима се не налази само поетички заокрет³⁸, него и очигледан

³⁷Докторанд, стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја, ангажован као истраживач-приправник у Институту за српску културу Приштина – Лепосавић. Мејл: uros.durkovic@gmail.com

³⁸ Штавише, у односу на преовлађујуће облике и књижевне поступке, Карановићев опус се може поделити на три велике целине. Прва почиње од 1990. године и траје до 2004. године и обухвата песничке збирке *Blitzkrieg*, *Сребрни сурфер*, *Мама меланхолија*, *Extravaganza*, *Тамна магистрала* и *Свлачење*. Све наведене збирке доступне су у антологији *Vox set: сабране песме* из 2009. године. Након овог периода, следи „излет у прозу” – писање трилогије *Дневник дезертера* (романи *Више од нуле*, *Четири зида и град* и *Три слике победе*), између 2004. и 2009. године. Последња целина и даље траје и почиње 2012. године објављивањем збирке песама у прози *Месечари на излету*. Овој збирци треба додати и књиге *Кавези*, *Златно доба* и *Иза запаљене шуме*. Најважнија разлика између прве и треће целине Карановићевог опуса јесте управо промена у форми као и заокрет ка сложенијем поетском изразу, који има чак и елементе херметичности. Од некадашњег потпуно преовлађујућег утицаја битничке књижевности и популарне културе (пре свега стрипа, музике и филма), на Карановићево дело, временом, све више утиче традиција надреализма и француског симболизма. Ипак, вреди истаћи да у питању није радикална промена, већ да се слични, препознатљиви књижевни поступци, као и увек присутни урбани сензибилитет, могу наћи у целини Карановићевог опуса. Наведеним делима могу се придружити и остварења која не припадају споменутиим целинама, попут

капацитет дела да буди интересовање за свој сасвим специфичан облик (в. Korić 2019: 82). Отуда није случајно да су се многи проучаваоци бавили управо питањем жанровског одређења дела, које је, упркос најразличитијим понуђеним решењима, и даље отворено. Прави проблем, штавише, није везан за недостатак термина, већ за обиље (пара)литерарних жанрова уз чију помоћ описујемо особеност дела. Пролиферацији књижевних одредница допринео је и сам аутор, истакавши да су *Кавези* не само збирка поезије, него и „збирка микроприча” (Карановић 2014а), која је и „нека vrsta bajke, trilerа, ljubavne priče, ali u osnovi – misterija” (Karanović 2014b). С обзиром на то, знаковито је да на задњим корицама књиге, осим истицања жеље за проширивањем могућности *песме у прози*, стоје и одреднице *кратак роман*, *фиктивна аутобиографија* као и *дистопијска хроника*. Поједини критичари истичу да су *Кавези* првенствено представник хибридног жанра *поезије у прози*, с тиме што се оставља могућност да би синтагма *поетска проза* могла бити исправнија (Lazić 2014: 41). Неки овакву форму називају *прозаидом*³⁹ (Самсон 2014: 209), али уз то проналазе и, на пример, доследно праћење поетике жанра *психотрилера* (Самсон 2014: 210), док упечатљивост дела објашњавају као „поетични предложак за филмски сценарио” (Самсон 2014: 209). На том трагу би се могле споменути и везе које *Кавези* остварују са кинематографијом, како кроз повезивање са филмским жанром *надреалистичког телесног хорора* (Lazić 2014: 42), тако и кроз присуство „култних филмова *Eraserhead*, *Невиност без заштите*, *Пасје поподне* (Самсон 2014: 210)⁴⁰, па и путем својеврсне филмичност дела блиске кубизму (Стојковић 2014: 147). Уз све то, *Кавези* су називани још и *неоноар поетском новелом* (Јовановић 2014), али и текстуалним злочиним, кино-поетском мистеријом и цојсовски схваћеном *ноћном књигом* за коју је неопходан читалац-детектив (Јоцић 2014: 15).

Иако наведене перспективе могу деловати замршено, питање жанровске разноликости постаје још сложеније имајући у виду статус појединачних целина дела. Питање форме је ту вишеслојно. Док се један одговор може дати за *Кавезе* као за књигу у целисти, други одговор важи за сваку целину понаособ. На тај начин, скуп фрагмената, дијалога или записа, може да, на крају, буде читан као збирка поезије, поетске прозе или чак, с обзиром на повезаност целина, роман.

Дакле, проблем форме мора се сагледавати из најмање два нивоа – из перспективе читавог дела, о чему је већ било речи, и из перспективе облика појединачних целина. Да би се разумела комплексност *Кавеза* потребно је уважити међуоднос и условљеност свих нивоа – уколико, на пример, књигу читамо као роман, доживљај читања биће везан за формирање хоризонта очекивања који роман као књижевни облик собом носи. Другим речима, уместо препуштању сликама које је својствено лирици, читање би било везано за проналажење узрочно-последичних веза, односно праћења фабуле и развоја јунака. И мада неки критичари негирају самосталност сегмената *Кавеза* (Самсон 2014: 209), целине могу да функционишу и засебно, премда у другом контексту. У том случају би, наравно, изостао романескни потенцијал дела, али би се отворило простор за нова тумачења. Имајући то у виду, индикативна је ауторова аутопоетичка напомена: „Stih је utičnica за prebacivanje u novi svet oslobođen svakog oblika objašnjenja i logike. Svaki čitalac može da sklopi slagalicu od pojedinačnih pesama-scena-epizoda, po sopstvenom nađenju.” (KARANOVIĆ 2014b). С једне стране метафора стиха као преображавајуће утичнице и са друге

путописа о Индији објављеног 2010. године у часопису *Повеља* или превођења књиге изабраних песама *Жена сувозач*, савременог македонског песника Јовице Ивановског.

³⁹ Уколико се прозаидом осветљава кроз преиспитивање и прожимање сфере поетског и прозног, које подразумева како посебну бригу за слој звучања дела, тако и интермедиаљност и интертекстуалност, ово одређење може бити вишеструко значајно за одређивање жанровске мапе Карановићевог дела (в. Stojanović Pantović 2012: 14–15).

⁴⁰ Било је речи и о повезаности *Кавеза* са Вендерсовом и Триоровом кинематографијом (Тодоресков 2014: 60). Ипак, за разлику од Линчовог дела, које је непосредно присутно у књизи (на пример кроз филм *Eraserhead*), везе са наведеним режисерима су пре асоцијативне, него утемељене на тексту. Са друге стране, веза *Кавеза* са филмом *Пи Дарена Аронофског* (Јоцић 2014: 15) јасно је видљива и то, на пример, у *Елегији о маховини и кружници* (Karanović 2013: 27).

стране одређивање сегмената *Кавеза* у троструком виду (лирском-драмском-епском), даје додатан интерпретативни подстицај. Уколико је, дакле, стих средство за достизање *новог света*, склапање делова слагалице може се постићи својеврсним интуитивним и интелектуалним истраживањем, те текст представља позив за савладавање ентропије и успостављање поретка. У односу на овај Карановићев коментар, али и на досадашњу рецепцију дела, може се доћи до закључка да је проналажење наративног језгра произвољно, односно, да зависи, слично остварењима аутоматског писања, готово искључиво од читаоачеве воље. Одређене одлике текста могу, међутим, овај став довести у питање.

Решетке *Кавеза*: структура, садржај, ликови

Имајући у виду до сад покренута питања, значајан допринос у расветљавању статуса жанра и проблема форме *Кавеза* може доћи из анализе њихове структуре.

Кавезе сачињавају 43 (микро)целине. Иако је њихова форма хетерогена, свакој је заједничко доследно коришћење интерпункције, као и, уз неколико изузетака⁴¹, приповедање у трећем лицу, што говори, макар на први поглед, о постојању доминантне, хетеродијегетичке приповедне инстанце. Може се издвојити неколико карактеристичних књижевних облика на овом плану: од пролога и епилога, преко минијатура (четири крајње сведене целине под називом *Циљ*), одломака романа-у-роману (односно, аутобиографије у стиховима под називом *Записи из срећног дома*), каталожких структура, све до епистоларних форми, (псеудо)елегије, интервјуа, као и једне некњижевне форме – необичног *записа са седнице* извесног *Удружења пензионисаних суперхероја*. Без обзира на жанровски диверзитет, између целина постоји важна повезаност, посебно с обзиром на релативно стабилан фабулативни ток, који би, услед сложеног и нехронолошког склопа целина⁴², као и многих места неодређености, могао промаћи многим читаоцима.

Али какав је, заправо, план радње *Кавеза*? Након конзумирања халуциногених гљива, неименовани мушки јунак, иначе угледни новинар, долази до визије Бога Сунца у виду једноноге жабе, која му доноси осећај свеповезаности, као и животни смисао – да буде нечији спаситељ (Karanović 2013: 14). Овакво екстатично стање у контрасту је у односу на приказ дубоко депресивне неименоване јунакиње, иначе, такође новинарке, али и књижевне критичарке, која себе доживљавала „као gomilu proteina koja se raspada, meso koje truli, buduće đubrivo” (Karanović 2013: 10). Кључни сусрет између јунака и јунакиње догодиће се у болници, где је она смештена услед трећег покушаја самоубиства (Karanović 2013: 52), а он због симптома различитих психијатријских поремећаја, насталих услед конзумирања дрога (Karanović 2013: 51). У том судбоносном сусрету догодиће се занимљив обрт, цинично изокретање комплекса спаситеља, који је умногоме главни проузроковач радње дела. Уместо потенцијалног љубавног наратива, долази до његовог изопачења у виду жеље јунакиње да буде убијена. Штавише, наводи се како је јунак без трунке сумње ушао у „kavez koji je spremila za njega” (Karanović 2013: 53). У извесном смислу, *femme fatale* постаје *femme autofatale*, а идеја о идеалној драгој као мртвој драгој, многима позната из песничтва Лазе Костића и Владислава Петковића Диса, постаје, иронично, фигура драге која је поводом сопствене смрти крајње предузимљива. Стога се тек кроз упоређивање свих четири микроцелина под називом *Циљ* долази до закључка да је крајњи циљ, заправо, не потрага за смислом него сопствена смрт. Сврха завођења није остварење љубави, већ танатофилни импулс.

Међутим, оно што додатно усложњава односе између ликова јесте мотив двојништва. Удвајање је, иначе, свепрожимајући принцип дела, како на формалном плану⁴³ тако и у односу на

⁴¹ Попут приповедања у првом (Karanović 2013: 14–15) или другом лицу (Karanović 2013: 11).

⁴² „Карановићев наратив није једносмеран. Криптичан, нелинеаран, без упозорења ће мењати своје токове, перспективе и изворе.” (Јоцић 2014: 15)

⁴³ Од целина које функционишу као својеврсни диптих (Karanović 2013: 16, 42), преко писама (Karanović 2013: 54–55), све до понављања карактеристичних мотива попут *паука*, *плаже*, *диско-хита* или *флуоресцентне црвене софе у облику усана*. Сврха понављања овако неуобичајених мотива јесте повезивање

конституисање ликова. Алтер его неименованог јунака јесте Жак, песник песама у прози и аутор романа-у-роману, односно, аутобиографије у стиховима *Записи из срећног дома*. Веза са Жаком Превером и Достојевским је очигледна и то пре свега као критика онога што би било доминантно размишљање како о личним, тако и књижевним вредностима⁴⁴, нарочито имајући у виду неповерљивост коју неименовани јунак показује према свом двојнику (Karanović 2013: 19–20). Занимљиво је да је управо болница место сусрета не само између јунака и јунакиње, већ и између јунака са Жаком.

Ипак, једну врсту збуњености може да изазове и удвајање присутно и код јунакиње. Сам чин убијања неће извршити неименовани јунак, него његов двојник Жак, али тако да се чини да не убија ону јунакињу коју је срео у болници, односно, тридесеттворогодишњу новинарку, већ своју супругу (Karanović 2013: 67). Двојници јунака и јунакиње су асиметрично развијени: док Жак има чак и својеврсну парааутобиографију, појава потенцијалне јунакињине двојнице је сведена⁴⁵. Такође, треба запазити да Жак, за разлику од двојнице, кроз одломке *Записа из срећног дома* има свој приповедни глас.

Ту се, међутим, не завршава прича о паровима ликова, будући да постоји још један ниво – мистериозни двојац Жицолики и Птицолика, чијом појавом дело почиње и завршава се. И мада Жицолики и Птицолика немају свој приповедни глас, њихов утицај на радњу је пресудан. Од смрти судије на самом почетку, до саобраћајне несреће у оквиру *Епилога*, веза овог књижевног пара са смрћу је очигледна. Штавише, њих двоје се могу разумети као својеврсни „анђели смрти” (Самсон 2014: 210), чија је наративна улога унеколико слична положају суђаја, у смислу мењања тока судбине јунака.⁴⁶ Волшебнo уплићући јунаке у најразличитије изазове, доводе их до смрти. И мада се налазе у повлашћеном, издвојеном положају у односу на остале књижевне ликове и њихове двојнике, ипак могу припадати заједничкој дијегези.⁴⁷

Поступак удвајања се, међутим, не зауставља на ликовима, већ је врло важан и у контексту приказивања промене перспектива. Наиме, свет *Кавеза* је вишеструко посредован свет, у коме су детаљи везани за медије и екранску културу врло чести: од ријалити програма у коме јунакиња

више целина и разумевање да су, без обзира на контекст, у питању исти јунаци. Читаоцу је дат сигнал уз помоћу којег би се остварило препознавање и олакшало праћење различитих наративних линија и мењање перспектива.

⁴⁴ „Kako neko može biti sentimentaln u 21. veku?, čudio se Žaku.

Zar ne čuje zaglušujuću buku novca?

Zar ne uviđa ništavnost reči?” (Karanović 2013: 19)

⁴⁵ Ипак, ваља у том светлу промислити о целини под називом *Електра* (Karanović 2013: 56–57). У целини *Незнанац* знајемо да јунакиња живи сама (Karanović 2013: 48), међутим, у *Електри* је представљен насилан приказ из брачног живота. Не може се, дакле, у односу на ове детаље, ставити знак истоветности између две јунакиње, мада је сасвим вероватно да се може успоставити паралелизам који постоји између неименованог јунака и Жака. И мада се име Електра нигде не спомиње осим у наслову наведене целине, постоји могућност да би се управо тако могла звати Жакова жена. Без обзира на значај и статус Електриног имена у античкој књижевности, могућа алузија овде није развијена.

⁴⁶ То, ипак, није једина могућност. Горан Лазичић, иако погрешно назива ликове, наводи: „Dvoje junaka mogu da budu shvaćeni i kao inkarnacije pomenutih nadzemaljskih bića, ili obrnuto, Žicolika i Pticolika možda su njihovi fantazijski dvojnici.” (Lazičić 2014: 41)

⁴⁷ С тим у вези погледати, на пример, целину *Помрачење Месеца* у којој је опис стриптизете подударан са Птицоликом: „Devojka ima dugačke tanke noge. / Liči na čaplju, goluždravu pticu” (Karanović 2013: 21). У односу на размишљање о критичко-ироничној димензији Карановићевог дела, знаковито је како Жицолики и Птицолика коментаришу како је Жак „kriv za sve” и то управо због поезије и *неподношљивог недостатка стила* (Karanović 2013: 74). Дакле, *Кавези* су, како су неки проучаваоци приметили – *текстуални злочин* (Јоцић 2014: 15) – не само у смислу приказивања чина злочина у делу, већ и у односу на размишљање о злочину као поетичкој категорији. Анахрона, бољећиво сентименталистичка дела, као и сва остварења незадовољавајућег естетског домета, представљају, својеврсни књижевни злочин. На тај начин Жакова немогућност да се оствари као релевантан аутор постаје један од подстрекача насиља.

учествује, а да није свесна тога (2013: 39), преко телевизије и филма (2013: 9, 40, 58, 70), дисплеја (2013: 45), фаталног СМС-а (2013: 60) и сензационалистичког извештаја о паранормалним појавама (2013: 37) све до тога да сам Жицолики рукује машином која има екран (2013: 7). Уколико се наведеним призорима дода и опис вантелесног искуства јунакиње⁴⁸, као и доживљај јунака да се налази у туђем уму (2013: 12) као и закључак да је цео свет *позорница коју је поставио ум* (2013: 13), постаће сасвим јасно да је значај умножавања перспектива *Кавеза* једна од пресудних одлика дела. Кроз исклизнућа из стварности која доводе јунаке у гранична стања (Самсон 2014: 210) и симулакрумску поетику дела (Јоцић 2014: 15), остварују се не само интригантна поигравања са очекивањима читаоца, него се илуструје атмосфера епохалне тескобе, у којој су баналности свакодневице упарене са најдубљим егзистенцијалним питањима (в. Самсон 2014: 211).

Наслов дела би се могао у том кључу читати као покушај бега од сваке врсте неслободе и наметнутости, али, парадоксално, појединац може робовати и у односу на саму идеју ослобађања. Уколико се томе дода и то да јунацима и њиховим двојницима управљају наднаравна бића, намеће се питање о детерминизму њихових поступака, али и о устројству фикционалних светова дела.

У извесном смислу могући светови дела могу се поделити на две велике целине: свет Птицолике и Жицоликог и свет јунака и јунакиње, односно, њихових двојника. Остаје, ипак, замагљено, упркос томе што су интеракције између једног и другог пара ликова могуће, да ли је у питању расцеп једног фикционалног света, односно, двоструки свет (в. Doležel 2008: 139) или је посредни једна врста интерпретативне делузије да се упориште и порекло светова *Кавеза* може установити. Још један важан проблем тиче се и односа субординисаности. Будући да управо тај однос може представљати оријентир за одређивање опсега делокруга јунака, треба приметити да раздвајање не постоји само између неименованих јунака и Птицолике и Жицоликог, већ и између њихових двојника. Док Жак, такорећи, ствара сопствени свет унутар света, он, заправо, може бити схваћен и као творац самих *Кавеза*. На тај начин се долази до изненађујућег и узбудљивог обрта – могуће је да је управо Жак, као (скривена) ауторска фигура дела, заправо онај лик од којег потиче свет дела. Свет(ови) *Кавеза* представљају, дакле, илузију или уобразиљу имагинарног лика, што је омогућено неочекивано промишљеном архитектоником књиге, која је истовремено и расута и усредсређена. Стога, уместо да се хијерархија светова сагледава у односу: 1) Птицолика и Жицолики; 2) неименовани јунаци; 3) Жак и његова супруга и 4) *Записи из срећног дома*, испоставља се да управо Жак може да буде први члан низа.

Осим тога, свим односима и активностима ликова ваља додати још један, суштински важан ниво – чињеницу самог језика. Тако ће у претпоследњој целини Жицолики рећи Птицоликој: „*Oduvek sam mrzeo reči. / Reči su rešetke*” (Karanović 2013: 75). Кавези су, дакле, детектовани у самом тексту – уколико су речи решетке, онда је кавез, као скуп решетака – само дело. Дакле, језик управља и онима који мисле да њиме управљају, а сваки поглед на свет представља уједно и једну врсту кавеза (Самсон 2014: 210).⁴⁹

Осим метанаративног тумачења удвајања у *Кавезима*, већ је примећен његов значај у контексту мултипликовања и хибридности идентитета (Lazičić 2014: 41). Неки проучаваоци проналазе у томе метафизичку, па и трагичку димензију (Самсон 2014: 211), док други апострофирају немогућност остваривања испуњене међуљудске комуникације и праве известан одмак у односу на „проблематику постмодерног доба” (Јоцић 2014: 15). Без обзира на различите погледе, целинама *Кавеза* својствено је константно подривање идеје стабилних идентитета. Оно се не односи само на отежано праћење наративних линија, где читање функционише као истраживање, па чак и као решавање загонетке, него и на флуидност граница између перспективе јунака и призора који их окружују, попут потпуног стапања са светом филма (Karanović 2013: 58–

⁴⁸ „Još kao mala otkrila je kako u snu može da se odvoji od svog tela” (Karanović 2013: 10).

⁴⁹ Наравно, ту се могућа значења кавеза не завршавају, а једно од карактеристичнијих може бити везано за поетику простора. Обитавалиште јунака обележено је како преплављеношћу медијских сензација, тако и атмосфером затворених, па чак и клаустрофобичних урбаних простора (в. Самсон 2014: 211).

60). Међужанровска решења су стога вишеструко подударна са несталном свешћу јунака, односно, показују нам како је могуће успоставити корелацију између хибридне форме и променљивих идентитета јунака.

Зато се, упркос развијеном фабулативном току о коме је до сад било речи, јавља и сасвим оправдана сумња везана за јединство идентитета ликова. Одговор на то питање, заправо, може се сагледавати и у контексту одређивања жанра дела, мада се не своди на њега. Уколико се уложи интерпретативна воља да се *Кавези* читају као роман, идеја о јединствености идентитета ликова била би вероватнија, него уколико би се доживела као, на пример, збирка поезије или *флеш фикције*⁵⁰, где би целине имале већу самосталност.

Карановићево дело се, дакле, у супротности са својим насловом, изнова опире жанровском фиксирању. А сваки жанр представља такође један од облика ограничавања, односно, кавеза.

Заточене идеје: против интерпретације и последице

У свом чувеном есеју *Против интерпретације* Сузан Зонтаг истиче како свођење уметничког дела на садржај представља, заправо, поступак припитомљавања, у коме, уместо да допустимо да нас уметност суштински узруја, чинимо је удобном, прихватљивом (Sontag 1969: 17). Због тога би најважнији задатак тумачења био удаљавање од садржаја не би ли се досегнула снага целине дела (Sontag 1969: 23). С обзиром на то да се *Кавези* могу читати и као коментар на књижевност као институцију, на клише, стваралачку инерцију и окоштало виђење традиције, размишљања Сузан Зонтаг могу умногоме допринети доживљају и вредновању дела. Уколико исход читања треба да буде ослобађање, односно, *излазак из кавеза* намеће се питање како је оно могуће и на чему се заснива. С тим у вези треба обратити пажњу на интервју младе новинарке (неименоване јунакиње) са писцем, за кога није сасвим јасно да ли је у питању неименовани јунак, његов двојник или неки други (облик јунака, нарочито имајући у виду напомену да им се путеви више нису укрстили (Karanović 2013: 29). Интервју је прошао у недобронамерној атмосфери, иако је у њему речено нешто поетички врло важно – интервјуисани јунак истиче како ради на новом роману који говори о „nasilju koje pomahnitalo društvo sprovodi nad emocionalno preosetljivim junakom, ovoga puta nad piscem” (Karanović 2013: 28). Цитиране речи остављају више недоумица, међу којима је најважнија: на који и какав роман аутор упућује? Сходно томе – постоји ли могућност да су у питању управо *Кавези*?

Иако је сасвим могуће да не постоји недвосмислени одговор на ово питање, као и то да је посредни још једна игра прикривања идентитета, извесно је да су у разговору учествовале личности непосредно везане за свет књижевности. Из тог разлога целина *Емотивно преосетљиви јунаци* може да се чита као пародија динамике књижевне сцене, па и, с обзиром на занимање новинарке, као драма између аутора и критике, у којој писац поручује како је много важније да се његове књиге купују него читају (2013: 29). Форма је овде победила садржај. Чак и ако се може говорити о елементима аутоироније и песничког хумора⁵¹, јасно је да је за писца важнија презентација у

⁵⁰ О овом термину више у антологији *Скрати причу* коју је приредио Срђан В. Тешин. Тешин наводи да су „sloboda i igra најважнији elementi sažetog pripovedanja i fleš фикција” (Tešin 2015: 11). Могуће поетичке паралеле између, на пример, изузетно кратких прозних форми Георгија Господинова, Лидије Дејвис и Давида Албахарија, у односу на Карановићеве *Кавезе*, могу бити тема додатног истраживања.

⁵¹ У односу на запажање елемената песничког хумора у делу, важно је истаћи још два упечатљива момента, који одуарају од општег тона дела. Први је везан за посету неименованог јунака источној Србији, где се певачица на вашару пореди са Бетменом (Karanović 2013: 30–31), док је други духовити запис са седнице такозваног *Удружења пензионисаних суперхероја* (Karanović 2013: 36–37). Присуство суперхероја додатно усложњава ионако комплексну онтолошку мапу ликова, али њихово присуство није мотивисано транссветовним путовањем (в. Doležel 2008: 141), већ ироничним погледом на идентитет, подразумевајући како пародирање концепта *Übermensch*-а, тако и одјеке императива масмедија за перманентним усавршавањем. Употреба мотива из популарне културе код Карановића може се проучавати и из разматрања о феномену кемпа Сузан Зонтаг.

медијима и профит, него његово сопствено писање, које иначе, по суду новинарке, врви од општих места. Књижевност на тај начин, путем медијске индустрије, живи ван саме књижевности, као гласина и медијска манипулација, што, у иначе ониричкој атмосфери *Кавеза*, где влада, за модерну уметност кључна, *атмосфера дисонантне напетости* (Friedrich 1969: 5), може бити један од занимљивијих уплива вантекстуалне реалности у делу.

И као што се живот књижевности проширио и на не-књижевну сферу, тако и *Кавези* представљају покушај обухватања оних форми које нису само књижевне, што показује да проблем форме надилази питање жанровске хибридности. Такође, користећи средства жанровске литературе, Карановић је показао њихову функционалност и комуникативност у форми поетске прозе, а тиме исписао и један преглед домета међужанровског израза. Задржавајући нарацију проширену на читаво дело, свака целина може да функционише и као кратка прича и као песма у прози.

Уколико бисмо се пак вратили на виђења Сузан Зонтаг о заблудама тумачења и потреби за суспендовањем аналитичности, поетика *Кавеза* могла би да добије, без обзира на фабулацију и богат план садржаја, ново интерпретативно светло. Приступ делу који би подразумевао препуштање сликама приближио би га функцији лирске песме. У таквом устројству читаоци би заиста, у складу са речима самог аутора (Karanović 2014b) проналазили асоцијативне везе које творе интерпретативну слагалицу. Ту би одређивање жанра било секундарно у односу на сам књижевни материјал, који представља потенцијалност, прилику за повезивање, без наметања обавезујућег пута тумачења. На тај начин поетика *Кавеза* поседује неуобичајену меру између капацитета за вишезначна читања и динамичне иманентне структуре дела.

Домети *Кавеза*

Неконвенционалност и сложеност форме *Кавеза* није била непродуктивна и неутицајна. Напротив, читав низ дела савремених српских аутора може се, у већој или мањој мери, повезати са Карановићевим делом. У случају, на пример, Александра Петровића Бабића, аутора песничких књига *Готам блуз* (2018) и *Аркам гори* (2021), утицај поетике и структуре *Кавеза* је сасвим непосредан. Зачудан, мрачан, збуњујућ али и игрив свет Карановићевог дела, уз преиспитивање границе поезије и прозе и сродно функционисање ликова, сасвим је блиско Петровићу Бабићу, поготово у односу на ауторову другу збирку *Аркам гори*. Једна од многих значајних спона између дела два аутора јесте не само очигледна интермедијална релација са стрипом, већ и са стваралаштвом Дејвида Линча, који у збирци *Аркам гори* постаје чак и, кроз негацију, књижевни јунак: Анти-Линч (Petrović Babić 2021: 114–115).

Утицај Дејвида Линча присутан је и у делу *33 сна* (2021) Драгане Мокан, које би могло да се са *Кавезима* повеже посебно у односу на једну формалну специфичност: свака целина дела може да функционише како самостално, тако и као део шире целине. Уз то, евокативну, лирску прозу Драгане Мокан такође одликује и постојање рукописа у рукопису, односно, удвајање светова, премда изостаје изграђени фабулативни ток присутан у *Кавезима*. У питању, наравно, није поетички недостатак, него усредсређеност на различите исходе – за разлику од *Кавеза*, дело Драгане Мокан утемељено је на крајње личној перспективизацији света. Прожимање светова се, стога, премда формално сродно, остварује на различитим основама.

Што се специфичности форме *Кавеза* тиче, треба размотрити и везе са обликом *романа у стиху*. Али уколико се Карановићево дело пореди са остварењима Катарине Митровић *Немају све куће двориште* (2020) и Милене Марковић *Деца* (2021), упркос наизглед сродној форми, могу се приметити незанемарљиве разлике. За разлику од *Кавеза*, наведеним делима заједничка је компактна, мада динамична структура и стихована форма утемељена на дубоко личном, па и исповедно-биографском искуству. Могући поетички међукорак између споменутих дела и *Кавеза* може представљати дело Маје Солар *А хтела сам* (2022). Иако поетски радикално, ово дело уједињује расточеност и флуидност *Кавеза* са мапирањем сфере интимног, али у једној не толико исповедно-биографској, колико сасвим онеобиченој форми мултипликујућих идентитета.

Интригантна песничка архитектоника збирке може имати и паралеле и са делима која су објављена уочи изласка *Кавеза* на књижевну сцену, попут збирке *Зидови* (2014) Енеса Халиловића. Коришћење математичког и научног дискурса у поезији није нов поступак, али Халиловићево коришћење математичких термина за успостављање структуре песничке збирке, свакако представља иновацију. Ипак, *Кавези* и *Зидови* могли би се упоредо тумачити пре свега не у односу на статус форме, колико имајући у виду конотацију њихових насловних метафора. Имагинирање домета, односно, ограничења, суштински је важна песничка тема, која се нипошто не завршава упоређивањем дела два песника, већ носи са собом дугу традицију која изискује даља истраживања и књижевноисторијску контекстуализацију.

Закључак

Кавези Звонка Карановића дело је необичне, хибридне форме, која у себи обједињује више различитих жанровских одредница. Вишезначност целина дела, али и њихова повезаност, суделују у томе да сама ознака жанра представља, метафорички речено, *интерпретативни кавез* уз чију се помоћ може доћи до заокруженог тумачења. Дакле, мењање перспективе читаоца мења и поредак целина у делу.

С тим у вези разматрана су различита својства дела: од структуре појединачних целина, до организације ликова и могућих светова у којима обитавају. Целине *Кавеза* функционишу троструко: као песме у прози, кратке приче и као микропоглавља романа. Као главни принцип успостављања наративних, али и идејних комплекса дела, издваја се удвајање. Сходно томе, уочено је више нивоа удвајања у односу на јунаке (први пар: Жицолики и Птицолика, други: неименовани јунак и неименована јунакиња; трећи: Жак и супруга), а свим нивоима треба додати и чињеницу самог језика као предуслова за удвајање. Удвајање је примећено и како кроз динамизам просторних планова и мотиве везане за медије и екранску културу, тако и у односу на мењање перспектива јунака. Флуидност перспектива јунака изнова испитује границе нарације, те се читалац налази у специфичном положају истраживача.

Несигурност везана за јединственост идентитета ликова у складу је са жанровском расточеношћу дела. Другим речима – као што постоји недоумица о књижевној врсти одломка, па и читавог дела, тако није извесно, упркос разрађеној фабулацији, да су ликови носиоци истих оних својстава присутних у другим целинама.

Имајући у виду наведене околности, показан је и (ауто)ироничан, па и критички тон Карановићевог дела. Уз елементе песничког хумора и коришћење мотивских, стилских и сужејних решења жанровске литературе, *Кавези* представљају и коментар на књижевност као институцију. Уколико се уважи могућност да је управо Жак, двојник неименованог протагонисте, заправо скривена ауторска фигура дела, онда би метакњижевни и метапоетички карактер *Кавеза* могао добити још значајније место у рецепцији дела.

Напоследку, показане су неке могуће паралеле између Карановићевог дела и савремене српске књижевности. Иако представља првенствено скицу за будућа истраживања, преглед перспектива може бити драгоцен управо у смислу проучавања феномена жанра. Тек компаративни поглед може донети оно што је заиста заједничко различитим делима које спаја иста жанровска ознака.

Литература

- Doležel 2008: Doležel, Lubomir, *Heterokosmika: teorija mogućih svetova*. Prevela Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.
- Jovanović 2014: Jovanović, Dragan, „Poetsko-filmski distopijski neoar“, *Danas*, 7. 2. 2014.<
<https://www.danas.rs/nedelja/distopijski-neoar/>> 22. 5. 2022.

- Јоцић 2014: Јоцић, Милош, „Simulacrum ornithologicum”, *Књижевне новине*, год. 66, бр. 1224–1225, април/мај, стр. 15.
- Карановић 2013: Карановић, Звонко. *Kavezi*, Београд: Лом.
- Карановић 2014а: Карановић, Звонко, интервју са Марином Вулићевић, „Достојевски и Превек бруталној иронији”, *Политика*, 8.1. 2014. <<https://www.politika.rs/scc/clanak/280858/Dostojevski-i-Prever-u-brutalnoj-ironiji>> 22. 5. 2022.
- Карановић 2014б: Карановић, Звонко, интервју са Мићом Вујићем, „Incident na malom prostoru”, у: *Novosti*, Загреб, 24. mart, <<http://micavujicic.com/prikaz.aspx?s=461&t=39&pg=3>> 22. 5. 2022.
- Копић 2019: Копић, Владимир, „Generacijski šum i individualni bum (poezija Zvonka Karanovića od bebi-bumerskih margina i generacijskog X-splina do knjige *Iza zapaljene šume* pa unakrst)”, у: *Polja*, год. 64, бр. 516, 79–85.
- Лазичић 2014: Лазичић, Горан, „Sloboda iza rešetaka”, *Agon*, бр. 26, 41–44, <http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_26/broj_26.pdf> 22. 5. 2022.
- Петровић Бабић 2021: Петровић Бабић, Александар, *Arkam gori*. Београд: PPM Енклава.
- Самсон 2014: Самсон, Бојан, „Психотрилером о односу есенције и егзистенције”, у: *Поља*, год. 59, бр. 488, 209–212.
- Сонтаг 1969: Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Laurel.
- Стојановић Пантовић 2012: Стојановић Пантовић, Војана, *Pesma u prozi ili prozaida*, Београд: Службени гласник.
- Стојковић 2014: Стојковић, Душан, „Поезија будућности”, *Корацци: часопис за књижевност, уметност и културу*, год. 48, св. 4/6, 145–150.
- Тешин 2015: Тешин, Срђан, „Umesto uvoda”, у *Skrati priču: moderna svetska fleš fikcija*. Priredio Srđan V. Tešin. Београд: Архипелаг, 7–14.
- Тодоресков 2014: Тодоресков, Драгана, „Психонаутика на мушко-женски начин”, *Књижевни магазин*, год. 14, бр. 154/157, 59–60.
- Friedrich 1969: Friedrich, Hugo, *Struktura moderne lirike*. Preveli Truda i Ante Stamać. Zagreb: Stvarnost.

Uros Z. Ćurković

ZVONKO KARANOVIĆ'S *CAGES*: GENRE AND FORM

Understanding the structure of the poetry book *Cages* (*Kavezi*) by Zvonko Karanović (1959) can bring significant insights related to the study of the poetics of this Serbian poet, especially in the context of contemporary Serbian literature. Examining the boundaries between poetry and prose, lyric and epic, fragment and whole, Karanović shapes a dynamic, surreal, and intricate literary world. Therefore, *Cages* can be read not only as a collection of poems, but also, according to the author himself, as a "loosely connected novel" and "short psychedelic film". The question of form is even more complicated having in mind the existence of the story-within-a-story, as well as narrative strategies connected with horror and romance genres. Taking into account critical reception of Karanović's literary work, many possible correlations between *Cages* and contemporary Serbian literature are emphasized.

Key words: *Zvonko Karanović*, „*Cages*” (*Kavezi*), *hybrid genre*, *literary form*, *Serbian poetry*.