

Владан С. Бајчета<sup>1</sup>  
Институт за књижевност и уметност  
Београд

## НИСКОБУЏЕТНЕ МЕЛО(С)ДРАМЕ С ПРОТЕЗОМ У ДЕВЕТ ОФАНЗИВА: ВУЛЕ ЖУРИЋ<sup>2</sup>

*Резиме: У тексту је анализиран прозни опус Вулета Журића, нарочито његов романијерски рад, у оквиру којег је писац дао најзначајнији допринос савременој српској прози. Дуго се развијајући, Журић је написао низ дјела у назначеном домену, стварајући у поетичком хоризонту кемп трансформације жанровске литературе и тривијалне књижевности, затим утицај кинематографије, цеза и других поп-културних феномена. Посебна пажња посвећена је ауторовом најбољем остварењу Република Ђопић (2016), које представља и највиши домет читавог корпуса савремених романа исписаних према биографијама наших познатих књижевника XX вијека.*

Кључне ријечи: *рат, транзиција, историја, НОБ, жанр, кемп, турбо-фолк, биографија, хумор, пастиш, бурлеска.*

Вуле Журић се као прозни писац, по старинском рецепту, дуго бавио искључиво приповијетком док није дошао до романа као традиционалне књижевне матуре. Деведесетих година XX вијека објавио је три збирке прича: *Умри мушки* (1991), *Двије године хладноће* (1995), *У кревету са Мадоном* (1998), а затим још једну почетком наредне деценије: *Валцери и сношаји* (2001). Журићев рани приповједачки рад типична је прва развојна етапа ствараоца који као веома млад улази у литературу. По броју наслова један од плоднијих аутора генерације,<sup>3</sup> он се дуго развијао, па је то и разлог поступном квалитативном расту

<sup>1</sup> bajceta@yahoo.com

<sup>2</sup> Рад је настао у оквиру Одељења за историју српске књижевне критике и метакритике Института за књижевност и уметност.

<sup>3</sup> Студија представља дио опсежнијег истраживања за монографију под насловом *Књижевност транзиције: прилози за историју српске прозе 1990–2020*.

ове прозе, чији узлети и врхунци долазе након дугогодишњег истраживања у поетичком домену обиљеженом експерименталним умјетничким настојањима.

У причама из прве збирке (*Умри мушки*), дочеканим са пажњом критике (Ости 1991; Самарџић 1991; Сарић 1991), које су све обима од једне до двије странице (када нису тек једна реченица), види се проба пера двадесетогодишњака који тражи своје мјесто под књижевним сунцем. То су фрагментисане урбане микроситуације, скициране сарајевским аргом у брзим потезима замућених наративних фотографија. Поднаслов *Приче о догађајима и догађаји о причама* сугерише пишчево занимање за њихове метаприповједне аспекте, који су тада увелико у моди, са наносима лектире писаца хумора и апсурда, попут Рејмона Кеноа или Данила Хармса. Прича *Лењин на згужваној фотографији, четрдесет и шест дио* у цјелини нуди јасну илустрацију:

‘И ето, он се изненада појавио. Каже да је прочитао моју претходну причу, питао сам га, зашто није дошао на уговорени састанак? Одговорио је логички: – Па, како сам могао знати да ћете баш тог дана бити писац? Ви нигдје не објављујете.

Ипак, упитао сам га како је прочитао моју причу, када нигдје не објављујем?

– Младићу, па ред би био да у све ово унесемо и по који елемент фантастике, зар не?’ (Журић, 1991:р.41)

И у другој збирци (*Двије године хладноће*) Журић углавном наставља зацртаним трагом, с тим да је обим захваћеног приповједног материјала у сваком појединачном тексту нешто замашнији и исто тако рељефније уобличен. То су (псеудо)биографске слике (панкерских) иницијација, првих јавних наступа у својству књижевника, призора свакодневице ратног стања и томе слично, из којих провијава Чарлс Буковски, као и дах музичких узора међу којима су Били Холидеј, Мајлс Дејвис, Кит Ричардс, Том Вејтс и многи други. У овим причама дјелимично се преплићу елементи жанровске литературе са израженим еротском цртом, које писац настоји и повремено успијева да хомогенизује хуморном интонацијом. Међутим, као и у дебитантској књизи, и сада остаје утисак брзопозности, којом се у једном даху исписује прича било ухваћена у пролазу животне збиље, било измаштана у истом или сличном просторно-временском оквиру (в. Журић, 1995; Самарџић-Марковић, 1995; Илић, 1996).

Трећа књига (*У кревету са Мадоном*) открива нешто амбициознију структуру, будући да су приче подијељене у неколико поглавља, именованих по насловима цртаних филмова (Том и Џери, Густав, Пера Којот), са прологом и

спилогом. Журић је и даље у свијету босанског рата, избјеглиштва и биједи деведесетих, прошараних причама о цез музичарима, спортистима, књижевницима и другим писцу важним поп-културним референцама. Интертекстуалне везе, књижевне алузије и пастиши сада су снажније присутни у односу на претходне наслове. Аутор се поиграва са колажирањем властитих и канонских литерарних текстова (Хемингвеја, Шаламова, Дојла, као у причи *Дан црне кафе*), уводи босанске писце као камуфлиране ликове (Бућак, Бидран и Бамоња у причи *Обломов се залаже за војну интервенцију, Печорин се спрема да стави вето*), или их призива пуним именом, кандидујући се за њихов стваралачки круг (Магични Ђира у причи *Битка за рањенике*; в. Журић, 1998). Секс, дрога, алкохол, насиље, који су процвјетали у кризној деценији с краја столећа, испуњавају странице ових прича. Као и у претходним насловима, Журић лови ситуације попут камермана затеченог у средишту збивања, без интересовања за карактеризацију јунака, описе и било какву другу врсту спољашње или унутрашње илуминације догађаја и њихових актера. Све то чини његову рану прозу, из ове перспективе сагледану, пропедеутичком списатељском активношћу, која ће се тек у ширим романсијерским формама развити до својих знатнијих умјетничких потенцијала (в. Писарев, 1998; Илић, 1998; Владушић, 1998).

Почетак новог вијека означио је прву прекретницу у Журићевом књижевном раду. Учинивши у својим приповијеткама видан одклон од ратне тематике, која га је у дотадашњим књигама готово искључиво заокупљала, писац се у четвртој збирци (*Валцери и сношаји*) окренуо свакодневици и још наглашенијем занимању за поп-културу, у чијим причама носећи мотив може бити покварени сат, продавац лубеница или Мик Цегер (в. Журић, 2001).<sup>4</sup> Док су поједини критичари оштро оцјењивали пишчеву одвећ личну поп-културну

<sup>4</sup>Када је ријеч о поп-култури, критика је уочила презаступљеност и *приватност* алузија које писац на многим страницама својих прича прави: 'Све су Журићеве збирке прича, наиме, патиле од прекомерне неуједначености квалитета прозних целина: бриљантне крокије из ратног Сарајева или из *постдејтонског* миљеа београдско-панчевачког преживљавања, у којима су пишчев *прљавореалистички* таленат и умеће чак, ликовњачки речено, готово хиперреалистичког фабулирања и дијалогизирања које с конструктом *стварности* стоји у сразмери један-на-један – што је опет, дакако, само једна умешно примењена књижевна техника и трик списатељске маште! – могли да дођу до пуног изражаја, умело је да буде загушено посве самосврховитим, непрозирним и нечитљивим пишчевим *трибутима* његовим попкултурним херојима, које је углавном налазио у свету цеза, рокенрола и фудбала. То би, опет, било сасвим О. К. – тај је и такав *културолошки trade-mark*, уосталом, напоскон постао *mainstream* оног бољег дела савремене српске прозе да већина тих (пара?) прозних посвета није зарибала, затурирала узпразно, оставши у непрегледној коров-башти приватних опсесија и референци, не *трансцендирајући* текст до рецепцијски проходне и Другоме-заиста-значаће литерарне чињенице' (Панчић, 2006:pp.72–73).

референцијалност, други су указивали на њену темељиту документарност, нарочито када је о ‘без-приповијеткама’ ријеч (в. Алемпијевић, 2019). Како год било, Журићева (рана) проза изразито је прожета том врстом *ерудиције*, која је као епохално обиљежје стала раме уз раме, а некада и испред (као у овом случају) литерарне алузивности, интертекстуалних игара и свих других сродних одлика постмодернистичких књижевних пракси.

Међутим, Журићев први роман (*Благо дани затим проћу*), објављен исте године када и *Валцери и сношаји*, иако је тематски остао везан за деведесете године и представља својеврстан покушај романескне синтезе ратова 1991–1999, у поетичком смислу надграђује и надилази све што је писац у дотадашњим насловима покушао да текстуално уобличи. Прије свега, његова ранија поетског свјесно лишена проза добија лирску компоненту, којом су нарочито обојени уводни и завршни дијелови поглавља:

‘Кад су улазили у смркнуту зграду - претходно скренувши са пута на чијем је крају, одмах поред њих, зујала оскудно освијетљена школа пред којом су стражарили Украјинци – угледаше два свица како, налик жару цигарета, тињају са мјеста на ком су се растали са докторима и гдје је јуче, под сунцем, први пут помислио како може додирнути живот.’ (Журић, 2001а:р.44)

[...]

Старац одшљапка натраг, па са још двојицом сједокосих и крезавих у прљавим сивомаслиним униформама, шчепа бетонски ваљак тега. Рампа се полако дизала, нудећи им, под собом, узак макадамски пут, утиснут у земљу посуту травом, стадима оваца и крдима коња који, у даљини, јуре, тјерајући облаци са неба (*Исто*:р.54).

Овакви пасажии били су незамисливи у Журићевим причама, које су биле сведене, до крајње језичке рудиментарности, на пасусе неутрално предочених ситуација, испресијецаних стилски још сведенијим дијалозима. А и сама дијалогска компонента добиће у ауторовом романсијерском дебију нове валере, гдје ће се од почетка присутне дијалекатске особености попети на виши ниво умјетничке стилизације овог ‘језика трећег света’, како га је критика именовала (Урошевић, 2002:р.70). И даље брза, телеграфски одрешита комуникација, исписана је сада сигурнијом руком, у смјени реплика којима су сувишне све прозне *дидакалмије*, чији се извјесни недостатак раније видно осјећао:

‘ – Јеба га бог, да јес’ л’ то ти?! – викне високи младић у офуцаној тексас-јакни. – Оооо, Шево, откуда ти?!’

– А откуд ти у Панчеву, јебем ти сто свети' недјеља?! Дај да се изљубимо, кр' ти јебем!

Звона кратко заканташе.

– Је ли, стварно, откуд ти о'ђе?

– Ту живим.

– Их, свеца му! Са старцима?

– Јок, болан, Шево. Са женом.

– Оженио се?!

– Оженио.

– Е, то мора да се залије! А, виђи *Кордуна*. Оћ'мо туде?

– Хајмо.' (*Исто*:pp.89–90)

И хумор је у Журићевом првом роману на вишем ступњу у односу на његове приповијетке. Одвећ сигуран у свој смјехотворни потенцијал и понекад расипан у – како би се то у свијету његових јунака рекло – *бацању фора* (при чему је мањи проблем арбитрарност њиховог обилног присуства у причи од тек мјестимичног комичког учинка) писац је показао нарочит сензибилитет за неофолклорне појаве, попут новокомпоноване музике, трагикомичних народних весеља и других сличних националних феномена у својим све живописнијим видовима:

'Једанедан, двадва, трири... Драгиаги гостиости, у имеиме особљасобља ресторанасторана ВОЖДОЖД, дужанужан самсам дада вамам сесе извинимзвиним збогбог овоговог краткогатког прекидаекида слављава. Међутимеђутим, дада не би еби дошлошло додо немилыхемилых сценаена и дада сесе не би еби поновиоовио случајучај одод прошлеошле годинеодине кадада јеје у овомовом истомистом ресторануесторану убијенбијен младожењаадожења непажњомажњом кумаума, умољавајуољавају сесе наоружаниаоружани гостиости дада пуцајуцају искључивоучиво крозоз прозореозоре. Наравноаравно, отворенетворене. Хвалавала нана пажњаиажњи и молимолим музикуузику дада наставиастави саса програмомограмом!' (*Исто*:p.113)

Док су Журићеве приче у прве четири књиге исјечци из живота са натуралистичком незаинтересованошћу за традиционално схваћену цјеловитост наративне линије, роман *Благи дани затом проћу* посједује уравнотежено изведену наративну линију. Избјеглиштво из Сарајева, пут преко Београда до Панчева, који ће обухватити године расплета југословенске политичке агоније, указују на пишчеву већу концентрацију и отварање ка простору знатнијег испољења

његовог стваралачког потенцијала. Прича о безименом избјеглици који се провлачи кроз иглене уши барикада да би доспио до престонице и тамо стечене спознаје о својој репродуктивној стерилности, трагични је омаж преживјелом из ратног пакла, који се обрете у биолошком ћорсокаку. Избјећи један рат да би се дошло до таквог открића, затим и испразног живота у кратком међуратном раздобљу које ће са друге стране омеђити НАТО бомбардовање, посвета је Ремарковом скакању из једне човјечанске биједи у другу: од милитаристичког инферна до мирнодопске празнине и натраг.

На извјестан начин контрасту према овоме стоји други Журићев роман *Ринфуз* (2003), који носи поднаслов *Фудбалски трилер*. Од тог дјела па надаље сви пишеви романи обиљежени су неком, углавном иронијски обојеном, а у сваком случају значењски прекодираном жанровском одредницом. Писац је дискретно назначио да *Ринфуз* представља први дио романескне тетралогije (Гргурић, 2006:р.11). Лабавије повезани, његови будући наслови ближи су духу циклуса какав је замислио Игор Маројевић него Владимир Арсенијевић, будући да их спаја просторно-временска веза, умјесто приче у настанку.

Без већих амбиција у погледу постичког разрачунавања са постмодернизмом, Журић жанр користи као фон хуморног фундаирања својих романсијерских нарација, које у истом кључу настоји да текстуално изведе до краја. Иако се у *Ринфузу* служи техником пронађеног/приређеног рукописа, уз гомилу његових мистификација посредством истог наслова најразличитијих врста текстова, овде је прије ријеч о једној спонтаној дезинтеграцији постмодернистичких поступака, него што је на дјелу у том смислу одлучан стваралачки гест. Нивои посредника се умножавају, од фиктивних приређивача до самог писца, у чему се губи свака њихова хијерархија:

‘Са намјером да се на овом мјесту објави ово есенцијално дјело слаже се и Журић! Једино на чему је инсистирао било је да текст монофотобио-аутобиблиографије буде екавизиран! Аутентични анонимни приређивач кога у овој умало ујурми заступам пристао је на овај услов!

Дакле, пред превареним читаоцем коначно се налазе странице са којих ће сазнати истину!

Ипак, напоменимо још ово: нипошто не насједати на евентуалне накнадне провокације иних *приређивача!!!*

Заступник аутентичног анонимног приређивача с. р. (в. Журић, 2003)

Такође, прича о фудбалској утакмици на којој долази до убиства мање је омаж навијачкој страсти на трагу Хорнбијеве *Стадионске грознице*, а више покушај да се опсесија камерним праћењем телевизијских спортских преноса преточи у романескну форму. Отуда кратка поглавља од једне до по неколико реченица, са доста узвика, флешева и других брзих смјењивања *промјене резултата*, узимају кључно мјесто у овом дјелу. И даље свеприсутна *лежерност и необавезност* ауторовог стила, мада нешто контролисанија и организованија у односу на његову рану прозу, карактерише ово романсијерско писмо, писано да се чита, као и раније књиге, у једном даху.

Највећи дио *Ринфуза* запрема фиктивни роман *Каталинин рат*, чији је аутор извјесни Шонко Нери (типична Журићева досјетка у маниру босанских каламбура и вицева), да би за њим услиједили истоимени текстови познатих и анонимних аутора у различитим облицима и видовима. Ту је педесет и девета епизода теленовеле *Каталинин рат*, радијска монодрама као и балет у једанаест слика истог наслова, неколико страница из *Дневника Каталининог рата* филмације Фамиса Бешамела, неколико критичких осврта на Неријев роман, рецепт *Каталинин р(ол)ат* и сличне текстуално-пародијске варијације на тему. Све је то посложено једно уз друго као меланж настао од литерарне игре која недовољно амбициозно разграђује препознатљиве методе жанровских конструкција, са исувише амбициозним рачунањем на хуморни учинак духовитости пронађених врло често на прву лопту. Сродно деценијској припреми за књижевну матуру писца романа, Журићу је и у том домену било потребно неколико покушаја док није домашио вишу мјеру списатељског умијећа и дао свој прави допринос савременој српској књижевности.<sup>5</sup>

Трећи наслов у истом низу, *Тигреро* (2005), носи одредницу *роман(и) с протезом*. Ова типично журићевска псеудожанровска двосмислица упућује на композитни карактер *романа*, који се може читати као низ од неколико уланчаних, краћих и релативно самосталних, али опет међусобно увезаних наративних цјелина. Оне су вјероватно стога *с протезом*, због свог *растегања* до најшире приповједне форме, а прикривено и са *тезом*, због иманентне осуде ратних злочинаца, на које је у овим причама отворена сезона литерарног лова.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Исте године када и *Ринфуз* објављен је вијенац приповиједака под насловом *Мулијин руж* у часопису *Реч* (Журић, 2003а). Без већих иновација у односу на пишчев дотадашњи рад, ове приче и њихов маргинални статус у рецепцији и већини био(библио)графија означавају дефинитиван заокрет ка роману као главном току Журићевог литерарног ангажмана.

<sup>6</sup> Уп: Поднасловна одредница роман(и) с протезом открива с једне стране и пишчев аутоиронијски однос, а са друге – множинским наставком у загради сутерише два могућа начина ишчитавања – наиме, роман се може читати и као целина и парцијално, мада је реч о истој причи

Ова поднасловна компликација одговарајућа је истом таквом карактеру текста. Лабаво повезана поглавља *Тандрчак*, *Композиције и импровизације*, *У одјећи умрлих људи*, *Тигреро* и *Резервни дијелови* крећу се од пастиша петпарачких детективских романа, преко псеудодневничких биљешки, зоолошких фантазмагорија, таблоидног новинарства, до завршних фрагментарних надопуна свему написаном. Било да говоре о Надежди Хаџипешић, копредсједници невладине организације *Човек нева после рата*, која је у потјери за ратним злочинцем, прикривеним колпортером Гратисом Беранићем, или о псу са литерарним амбицијама, који комуницира са Мирославом Крлџом и проучава лик и дјело Милутина Бојића (у виду можда некакве пародије Остеровог *Тимбуктуа*), или о новопеченој турбо-фолк звијезди Соколу – ове разбарушене новеле представљају један, за Журића узорни, прозни галиматијас, као дуготрајну бољуку ауторовог, у првој фази недовољно контролисаног писања. Константна бурлескна напетост, која би *озбиљну тему* да пропусти кроз филтер језичког *лудирања*, пародија сваке врсте, од епске поезије до булеварске штампе, разбија на комаде текст у грчевитом покушају да се одржи на окупу и у ма каквом јединству. Ова техника, како је то у критици запажено (мада са позитивним вриједносним предзнаком), ‘прождире сваки траг текстуалности руковођена правилом *што баналније то боље*’ (Владушић, 2007:р.181). То и јесте најтачнији опис поступка којим ће се писац од *Тигрера* па надаље упорно служити. Лајтмотив лова на тигра (за ког се не зна поуздано да ли је тигар или *мећед*) танка је нит која се провлачи кроз ових неколико фантазмагоричних прича, одржавајући их у непоузданој приповједној вези. Он на једном мјесту постаје објашњен симбол злочинца који ће завршити у Хагу (што је можда [про]теза романа), али недовољно добро изведен и отуда недовољно потентан литерарни амблем, који сигнализује стагнацију на путу пишчевог књижевног развоја.

Читава прва фаза Журићевог романсијерског рада у знаку је игре са формама тривијалне књижевности, па је тако и двострани наслов *Црне ћурке / Друга књига црних ћурки* (2006) означен као *киоск-роман*. Писац је најавио да је у питању ‘прича о нашим шездесетим и седамдесетим из угла шунд литературе’ (Никић, 2007:р.14). На трагу дјела попут *Палма* Чарлса Буковског, *Црне ћурке* настоје да пародирају клишее детективног жанра, гушећи на сваком кораку његове познате конвенције, уводећи у причу елементе фантастике и апсурда. Млади приправник комуналне инспекције Пешикан непромишљено се издаје за полицијског детектива, чиме почиње његова криминалистичка

---

испричаној кроз различите приповедне инстанце и различите приповедачке перспективе, као и различито време приповедања – симултано и ретроспективно’ (Васић, 2006:р.141).



одисеја ка Сутомору, која ће се кроз сукоб са локалним посластичарима и ревију југословенских хорова на приморју окончати на Голом отоку, као једној од оновремених *мистификација*, гдје своје вријеме проводи и сам Броз са супругом Јованком. Обилно испуњене сваковрсним нискомиметским садржајима, еротиком на ивици порнографије, *Црне ћурке* непрестано кокетирају, као и Журићеви претходни романи, са елементима кемпа и треша, константно играјући на танкој оштрици такве умјетничке инструментализације. Мелодије тривијалног југословенског мелоса, попут *Суаде Плавог оркестра* и *Џули Данијела Поповића*, потом и шлагера *Кристина Здравка Чолића*, отуда сасвим природно музички боје ову разуздану приморску пустоловину. Али се баш на примјеру погрешно наведених стихова посљедње поменуће пјесме види стари недостатак Журићевог књижевног писма: његова брзоплетост, нестрпљење и незауостављива вербална стихијност (в. Журић, 2006: pp.81–82).

Нешто контролисанији у језичком уобличењу у односу на претходне наслове из истог домена, овај хаос маште који свјесно не жели да буде зауздан док се сам од себе не заустави – или се сасвим распрсне – чини се да више дугује Тарантину, него неком манифестном литерарном насљеђу. Стога и писци који ће се појавити у *Другој књизи црних ћурки*, од Крлеже, преко Тишме до Булатовића (*или Булатовића Виба*), уз још неке камуфлиране јунаке књижевне сцене бивше Југославије, употпуњују препознатљиво бурлескни тон Журићевог жанровског карневала. *Друга књига* представља и експлицитну полемiku са нетом наведеним критичарем претходног пишевог романа, чији се цитат поставља као њен уводни мото: 'Остаје отворено питање домашаја ове поетике' (Владушић, 2007: p.182). Са видним умјетничким револтом писац је у првих неколико страница *Друге књиге* критичару узвратио на сентенцу коју је очито схватио као изазов, да би до краја покушао и на дјелу доказати могућности свог поетичког опредељења. У пародији високопарног псеудокритичарског тона – за сваки литерарни подсмјех достојног – има више сирове љутње него жељеног хуморног учинка књиге '*написане кохерентним стилем поливалентног садржаја корпулентних слика, инхибицијских мириса и полихронијских дискурзивних гласова*' (*Исто*: p.14). Ипак, још замршенија детективска путања Пешикановог двојника Дичкиног Пима, потврђује да и за *Црне ћурке* важи исто што је поменути критичар констатовоа поводом *Тигрера* 'да подсећа на (лошији) наставак неког хит филма' (*Исто*).

*Мртве браве* (2008), такође, представљају наставак Журићевог истрајавања на романтијерској треш-поетици, која је поново сугерисана поднасловном одредницом: *нискобуџетни роман*. Аудирајући на кинематографску форму

којој финансије добрим дијелом одређују и техничке могућности, Журић је исказао сопствени став о дјелу као *ауторском, некомерцијалном пројекту*.<sup>7</sup> Роман, међутим, више од тога одликује *некомуникативност* карактеристична за неке нискобуџетне филмове, којом су додатно замагљене три струје приповијести изведене из мрака транзицијских година на постјугословенском простору. Нараторски гласови су на све то пропуштени кроз оптику тока свијести њихових носилаца, или, како је запажено, 'кроз искривљен окулар који ствара надреалистичке спојеве' (Ангеловски, 2008: р.130). Отуда се на крају ствар додатно закомпликовала могућношћу да је заправо ријеч о систему ониричких веза, у којима се ти гласови међусобно преплићу, или постоје једни у сновима других. Елементи психоделије и хорора доприносе наративној анархији, испод које се тек назире нешто налик приповијести из опскурног свијета. Све у свему, дотада најамбициозније постављен Журићев роман остао је у изведби далеко испод пишчевих намјера, задржавајући у основи неке од карактеристика његовог укупног дотадашњег рада.

Насупрот томе, *Народњакова смрт* (2009) представља први већи пробој ка савладавању претходних препрека и пишчев истински успјех у припадајућем књижевном домену. Превазилазећи све раније поменуте недостатке, који се односе на одсуство фабуларне кохерентности, стилско-језичку анархију, преслободне промјене регистара и све друге мањкавости истрајног опстајања на изабраним стваралачким позицијама, Журић је пронашао модел у којем може оптималније да оствари своја хуморно-пародијска настојања. Чини се да је било потребно изградити одговарајући однос теме и проседеа, а затим и успоставити равнотежу тензије која се увијек ствара покушајем да се било која прича умјетнички радикалније онеобичи.<sup>8</sup> Од свих поступака који су дали сјај пишчевом раду, нарочито су учинци кемпа заблистали у окружењу какво нуде мотиви из турбо-фолк индустрије на којима је изграђен сиче *Народњакове*

<sup>7</sup> Уп: 'Четврти у низу Журићевих романа, *Мртве браве*, чији се хабитус проналази на готово немогућој граници два веома удаљена дискурса, реалистичког и херметичног, у поднаслову се карактерише као заправо непостојећи жанр у књижевности, *нискобуџетни роман*. Будући да нискобуџетни могу бити само филмови (да останемо у домену уметности), поднаслов се може тумачити као игра речи која асоцира на нискожанровски, *лаки* роман. Али како и нискобуџетни филм није по правилу искључиво и нискожанровски, већ често независтан и ауторски, тако и Журићева књига, тешко сместива у било који од постојећих тривијалних жанрова, више својим поднасловом упућује на један потпуно независтан ауторски концепт који истрајава већ годинама уназад, тврдоглаво не одустајући од своје комуникативне и поетичке херметичности.' (Врбавац, 2012:р.65)

<sup>8</sup> Можда није занемарљив ни уреднички допринос писца Игора Маројевића, који ће у том својству потписати и Журићев наредни, такође успјели роман *Недеља пацова*.

смрти. Критика, такође, издваја језичке квалитете, чија инвентивност прати пиротехнички набој приче (Симић, 2010:р.168–171).

Свијест о потреби за новим приступом својим темама писац је испојио у незаобилазном моту, који овог пута потписује Роберт Луис Стивенсон: ‘Уметник сада мора да сиђе степеник ниже, заогрне се својим радним оделом, и постане занатлија’ (Журић, 2009:р.5). Међутим, осим сигурније технике, за коју је било потребно да смијени бескрајну импровизаторску слободу приповиједања, овде је такође ријеч о специфичном иронијском повратку соцреалистичкој поетици, како то сугерише други уводни цитат Едварда Коцбека: ‘Агитпроп је остао у долини. Недостаје ми’ (Исто). Све учесталије Журићево кокетирање са *тековинама* југословенског комунизма овде добија форму друштвеног ангажмана, који литературом хоће, између осталог, да из другог плана укаже на одређене социјалне проблеме. Роман, наиме, говори о фолк-звјезди Соколу, јунаку једне од прича из *Тигрера*, који својим спектакуларним кич-парадама заправо прикупља новац за операцију болесних близнакиња Ружице и Љубице. Наизглед шунд-профитер, он је у ствари хуманиста који искупљује комерцијализацију властите тужне судбине.<sup>9</sup> Отуда и поднаслов романа, погођен као ниједна од претходних, иначе често маштовитих поднасловних одредница: *Мело(с) драма* одређује и жанровски карактер ове приче (која је иманентно мелодрама), али и њену тему везану за феномен српске културе посљедњих неколико деценија, турбо-фолк (који се обично именује специфичном врстом овдашњег *мелоса*). Критика је стога духовито али тачно роман видјела као ‘либрето за турбо-фолк оперу’ (Јаворски, 2012:р.70).

Од саме уводне сцене која је духовито исписан призор фолк-параде са свим вјешто изведеним карикатуралним цртама, отпочиње литерарни спектакл поникао на најбољој традицији наступа *Јужног ветра*:

‘Почињао је концерт народне музике!

Насмејане секси балерине придружише се музикантима у шљаштећим оделима, грунуше прскалице и петарде, хубичасте наранџасти дим покуља ка узбурканој маси.

Бину завеја милион шарених конфета.

<sup>9</sup> Уп: ‘Соко је антипатични и одбојни карактер, о којем најпре судимо на основу његовог начина живота и окружења. Иако га писац ни за трен не напушта, споро и тешко, и скоро увек посредно и кроз (углавном добра) дела откривамо неке мање одбојне стране његове личности, да би се оне како прича одмиче, нагомилавале, потпомогнуте мучном предисторијом, а сам Соко из романа изашао малтене као јунак грчке трагедије’ (Зелић, 2010:р.349).



- Истога дана имам онај концерт. За оне близнакиње.  
– Данас им је опет била криза.  
Соко се прену.  
– Кажу да ћете их спасити у последњи час.  
– Ти ме, дакле, разумеш?  
Загрилише се а онда истапшаше по плећкама.  
– И да те не разумем, волим те.  
Соко хтеде нешто да каже.  
– Воли те и она, – прекиде га Тола. – Али, она не воли Сокола, певача.  
Она...  
Човек немоћно одмахну руком.  
– Толо.  
Старац је плакао.' (Исто:р.158)

Иако пародијски настројен према преовлађујућем супкултурном феномену у Србији у посљедњих неколико деценија, роман ипак задржава извјестан афирмативни однос према нововјековном фолклору, што је и очекивано од писца склоног *ниским* формама макар као свом литерарном предлошку. Отуда се пословично неспојиви жанрови *народне* и *забавне* музике мијешају кроз различите цитате и алузије, од најпознатијих севдалинки, преко пјесама Ибрице Јусића, затим хитова *Корни групе*, па све до *Рокера с Мораву* као врсне пародије свеукупног (пост)југословенског дискографског галиматијаса. Прикривени наслов једне пјесме овог састава на концертном транспаренту може се схватити као дискретни *поетички* амблем романа, оличен у првим и највећим носиоцима треш-кемп апологије српског турбо-фолка (в. *Исто*: р.182).

Пишчева прононсирана литерарна југоносталгија заступљена је и у *Народњаковој смрти*, кроз причу о Соколовом хрватском пандану Јастребу, који прикупља други милион за исту хуманитарну ствар као и његов српски колега. Међутим, тај идеолошки оквир доћи ће до најпотпунијег израза у пишчевом наредном роману *Недеља пацова* (2010).

Тај наслов означен је у критици као 'пример бестселера који, ко зна због чега, остаје непрочитан иако је извесно да поседује све атрибуте једног књижевног хита' (Врбавац, 2012:р.289). Са врстом хит-литературе, међутим, Журић од самих корица води духовити дијалог, премјештајући сада поднасловну иронију на маркетиншку етикету: *први партизански кримић*. Његова радња збива се у недељи пред Друго засједање АВНОЈ-а, 23–29. новембра у Јајцу, а сплетена је око истраге мистериозног убиства партизанског јуришника Николетине Бурсаћа, чија смрт се догодила у политички незгодно вријеме, пред прогла-

шење нове Југославије. Актери су припадници цијеле врхушке Комунистичке партије, од Јосипа Броза, преко Коче Поповића, Владимира Дедијера, Моше Пијаде, Милована Ђиласа, до истакнутих писаца из партизанских редова или њихових симпатизера, Бранка Ђопића, Скендера Куленовића, Владимира Назора. Поред несрећно пострадалог Бурсаћа, од Ђопићевих књижевних ликова ту је још и његов нераздвојни пријатељ и саборац, Јовица Јеж. Тито истрагу повјерава Британцу капетану Дикину (земљаку Шерлока Холмса, како га подсећа), а од помоћи му је партизански курир Славко Бошњак.

Овај *партизански кримић* заодјенут је у комедију, са знатним ујелом књижевних реминисценција, првенствено на Ђопићев књижевни рад, али и друге ликове-писце као и литературу уопште. У босанском лонцу измијешаних војски изнова долази до кључања, па су сцене попут Ђопићеве туче са Черчиловим сином зачињене алузијама на Куленовићеве *Оцвале примуле* или *Стојанку мајку Кнежополку*, подједнако и на поп-лирику Оливера Мандића, типичан узорак овог романескног писма:

– Бранко, - покуша још једном Куленовић, ставивши свој длан преко Ђопићевог длана, – остави се, болан, политике. Хајдемо полако.

– Само да обавим ово, – рече Ђопић и крену ка столу на који је високи келнер управо спуштао нову туру пића. – Има да их одувам ко оцвале примуле!

– Изврсно! – Назор се одушевљено закикота и запљеска длановима.

– Бомбу им, болан, фркни! – налакћен на сто прекривен карираним флекавим и прогореним столњаком промрмља Јеж, иако Ђопић више није могао ни да га чује, ни да га види.

Беше се скоро докопао стола за којим су седели Енглези.

– Смијете се, а?! – заурла.

Жамор није више станао овде.

– Смијете се, – истом јачином понови Ђопић и приде столу у углу, – а плакали би?

Славко први дође до даха и преведе Ђопићеву констатацију која је у исти мах захтевала тачан одговор.

– Хајде, – ревао је Ђопић, покушавајући да нађе пиштољ који није имао, - кукајте сви! Сви кукајте!

Черчил прасну у смех.

Ђопић га дохвати за гушу, ишчупа га преко стола и пића на њему и поче да га газии.

– Смијеш се, а плакао би! Што не истражујеш ко уби Срђана, ко Мрђана, ко Млађана?!

Дикинова песница заврши на Ђопићевој бради, Јовица скочи на њих, Робертс зграби бокал и разби га о Жежеву главу, притрча Скендер, прискочише други партизани, умеша се и високи бркати келнер.’ (Журић, 2010:р.74)

Језик ликова је такође комички нијансиран, са свим особеностима регионалних карактеристика говора протагониста. Изузетак је већ по себи комично погрешни српскохрватски главнокомандујућег партизанским снагама, који је искаркиран преко потребне мјере:

‘За неколико сати направимо нову Југославију. У њој ће живјети сви њаши њароди и њародности. Биће мистериозних злочина. Ја хоћу да имам некога тко ће знати да их ријешу. Колико сутра послаћу те у Москву, ња специјалну обуку. Онда ћеш отићи код Америкањаца, на Сицилију, ња њихов специјални курс. Отићи ћеш и код Енгџеза у Каиро, онда ћемо се њаредње године срести ња Вису, одакле ћемо сјетити у слободњи...’ (Исто:р.233)

У коначници, прича о томе ко је убио ‘партизанског Ахила’ (Исто:р.54) представља Журића у репрезентативнијем издању његових литерарних настојања и припрема га за још више домете у романима сродне тематике.

До тада, пише повратак приповијести књигом *Катеначо* (2011) није много промијенио на поетичком плану оно што је познато од његове посљедње збирке прича. ‘Игра, вербална и језиком условљена, намерно доводи до забуне, поетске као и историјске или политичке’ (Срдић, 2011:р.144), примјећује исправно доминанту ових приповједака писац поговора. Међутим, уочљиво је све веће присуство класичних имена српске литературе, било као јунака појединих наслова унутар књиге, било у виду узредних напомена, цитата и сл. Они су најчешће у неким од познатих биографских ситуација, али управо на начин литерарне игре, која те појединости не преноси дословно, у виду књижевне илустрације. Станислава Кракова и Милана Ракића видимо у рату, Оскара Давича на бокс мечу, Растка Петровића у Африци; Момо Капор се појављује у разговору током једног лета, а Душан Васиљев у прочељу једне приповијетке. И у *Катеначу* се очитује оно што се већ примјећује у његовим романима: да је Журић током треће деценије свог књижевног рада постао еминентно писац о писцима, што ће се у све израженијем и успјелијем виду наставити кроз наредна дјела.

*Бабилонијада Српска трилогија* (2012) најнепрочитанији је Журићев наслов, готово без критичког одјека и са тек једним пословичним изузетком (Столић, 2012). Склопљен од три романа, овај триптих представља комплексну књижевну структуру изграђену на пишчевим препознатљивим постичким основама, подигнутим на битно виши ниво у односу на претходна дјела. *Десет малих пјесника*, *Нестанак* и *друге појаве* те *Човјек из ваздуха*, са *Прологом* (*Тајна црвеног замка*) и *Епилогом* (*Ослобођење Сарајева*), чине поглавља ове књиге. У првом од њих, на основу фикционализоване биографије поглавице београдског надреализма Марка Ристића, исписана је својеврсна литерарна репортажа о ослобођењу југословенске престонице 1944. године, у којој се укрштају путеви писаца, револуционара, књижевних и филмских ликова из српске историје и умјетности XX вијека.<sup>10</sup>

Протагонисти приче су црногорски борац Милић Вукашиновић и од раније познати тамнопути курир Славко Бошњак (*Недеља пацова*), који преноси важну поруку главнокомандујућег будућем амбасадору Ристићу. Београдом промичу стварне или призване силуете Бранимира Ђосића, Драгише Васића, Станислава Кракова, Ратка Петровића, Милоша Црњанског, Бранка Ђопића, Скендера Куленовића; затим Тихог и Прлета (*Отписани*), породице Топаловић (*Маратонци трче почасни круг*), Јовице Жежа (*Доживљаји Николетине Бурсаћа*); уз алузије на Мому Димића (*Живео живот Тола Манојловић*), Симу Пандуровића (*Светковина*) и Милована Данојлића (*Драги мој Петровићу*). Читава акција премрежена је књижевним референцама, као у Славковом сусрету са Михаилом Медаковићем, јунаком романа *Очеви и оци* Слободана Селенића, који је и у изворном контексту присуствовао описаном догађају на Тргу републике (сахрањивање ослободилаца града):

‘Пробијајући се за девојком чију плаву косу није испуштао из вида, црнопути младић скоро гурну свог пегавог вршњака.

<sup>10</sup> Усамљени критички приказ једно је од најбољих читања Журићеве прозе, које открива гротескни псеудохорорски карактер не само *Српске трилогије*: ‘Тито је у Журићевом роману толико беспрекоран, величанствен и недостижно самоуверен, као из најбољих маршалских дана, и као остварење сна сваког обожаваоца што још увек обилази Кућу цвећа, да нешто, мора бити, са њим није у реду. Већ у прологу се може наћи и нека врста објашњења за природу те улицкане и мужевне појаве: онај ко је преживео ујед вампира, постаје и сам вампир, бесмртна крвопија која не стари попут божанства. Као што Тито чини сиву еминенцију *Трилогије*, тако и Марко Ристић оваплоћује вампирску природу оних надреалних песника који су били више талентовани за потписивање спискова за одстрел непријатељских елемената, него за писање нових књижевних дела. Узалуд се језик подсмехом свети појави као што је Марко Ристић, који ‘личи на келнера’, који никако да напише романи за силне предговоре, горчина коју доноси сазнање о ономе што је тај човек учинио не може да буде лако и брзо избрисана’ (Столић, 2012:р.220).



– Sorry, – ни сам не знајући због чега рече му Славко. – It's all right, – одговори му младић. На себи је носио енглеску војну каки-блузу а на глави титовку с петокраком. Лице му беше млечнобело, коса риђа, брци паперјасте, а брада једва скрпљена од мало танушних длака на бради.

– Ти си Енглез? – осмехну му се Славко, крајичком ока не испуштајући плавокосу девојку из вида.

– Ја сам Скојевац! – побуни се младић.

– Како се зовеш?

– Михаило Медаковић.

– Где живиш?

– На Дедињу, са ђалетом и кевом, али јуче сам се пријавио у војску.

– Добро говориш енглески.

– My mother is from Britain. – Славко климну главом.

– А ти одлично говориш српски. My mother was from California, – Славко потапша риђокосог младића по рамену и настави за девојком која је и са оволике даљине јако личила на ону Марију са фотографије коју су пронашли код Прлета.' (Исто:73)

То је начин на који Журић парафразира, или за своје потребе конвертује преузете књижевне мотиве (в. Селенић, 1985:pp.249–259), измјештајући у својој препознатљивој списатељској хитрости породицу Медаковић из куће у Кнеза Милоша 52 на Дедиње. Међутим, у појединим случајевима фиктивни сусрети у ослобођеном Београду засновани су на интертекстуалном литерарном повезивању, које подразумејева дослован пренос прототекста посредством дијалога ликова у роману. Ристић води Титовог курира бившем краљевском амбасадору, Иву Андрићу, којег затичу на крову зграде у Призренској 7, док посматра савезничко бомбардовање престонице:

‘Док је викао, песник је листао исписане листове папира на столићу.

– Андрићу, па ви сте... – седајући за сто, песник показа Славку да изађе на терасу, –... опет писали!

Славко склони белу завесу и изађе на осунчану терасу на којој је заиста стајао човек са наочарима.

– Добар дан, – рече Титов специјални курир.

– Знате ли како се у Београду каже када се нека ствар загуби? – упита га човек помало уњкавим, али сталоженим и самоувереним гласом.

Славко дискретно заврте главом.

– Поиграј се, ђаволе, па ми опет врати!

– Надам се да смо Немце ипак загубили заувек.

– Немци и Немачка! - човеку изненада задрхта глас. – То је највећа мука мога живота, слом који може значити у човековој судбини или прекретници или смрт. То је проблем од којег ће боловати Европа још сто и педесет година. Па ни тада му не видим решења. –

Славко је ћутао, док је испод балкона управо пролазила партизанска колона.

– Јуче сам, у пролазу, чуо како један Немац разговара са нашим војником, – настављао је човек са наочарима сада већ оним истим, Славку се чинило вишевековним гласом.

– Требало би много страница па да се опише тај тон. Ја то и не покушавам. Али ја тај тон познајем, знам шта значи и шта се крије иза њега. И без мржње, без трага сваке осветољубивости за оно што сам лично пропатио од Немаца и због Немаца, ја се забринут питам, не због себе ни због Немаца него због Европе, због човечанства: Како ће ови Немци наћи своје место међу људима и *на људским пословима*? И када?

Славко немоћно рашири руке.

– Када ће ишчезнути из њих то нешто нељудско и противно свакој логици која влада у људским односима?

– Стварно не знам.

– Они су по рођењу и васпитању у заблуди; они би хтели да их сви остали људи воле и поштују, и у исто време и да их слушају и да их се боје. Све уче и све би хтели да знају, а не виде ни то да онај ко не поступа са људима као са људима престаје да буде човек. И не увиђајући ту просту људску истину, цело остало њихово огромно знање и умење само је терет који их брже и лакше вуче у пропаст.

– Андрићу? песник се дерњао из собице.

– И многога од нас са њима.

– Андрићу, па ви сте -потпуно сишли са ума! – песник је урлао толико да се бела завеса дизала као да је гони олујни ветар.' (*Исто*:р.86–87)

Дословно преузимајући Андрићеву биљешку из постхумно објављених *Свезака* од 3. IX 1946. (в. Андрић, 1997:рр.34–35), Журић се на овом и на другим мјестима ефектно поиграва књижевном материјом, коју из различитих извора уноси у свој роман.

Други дио трилогије догађа се у Будимпешти, гдје инспектор Журић са својим мађарским колегом, инспектором Данијелом Кишом, трага за несталим писцем Милошем Урошем. Овај журићевски заумни трилер испуњен је алу-

зијама на актуелни књижевни тренутак, у којем влада *Кодекс певања и мишљења* контролисан компјутером названим *Хараламптије*. Систем је оспособљен да аутоматски претражује и санкционише садржаје неуклопиве у матрицу пре-скриптивног суочавања са прошлошћу, културне деконтаминације и других мантри постпетооктобарске Србије. Наизглед потпуна неповезаност са првим поглављем *Српске трилогије* нестаје на крају овог дијела триптиха, који је, испоставља се, Ристићев надреалистички сан у виду остварења потиснуте жеље његовог *Предговора за неколико ненаписаних романа*, како се сазнаје из његовог телефонског разговора са Мирославом Крлежом. Ингениозно разрешење до тада привидне композиционе произвољности затвара одмах и питање повезаности са трећим дијелом, *Човјек из ваздуха*, чији рукопис поменути хрватски писац шаље свом српском пријатељу.

Његова прича прати Јосипа Броза током боравка у Загребу у освит Другог свјетског рата и носталгични је повратак Журићевим раним књижевним опсесијама. Мјешавина литературе, поп-рок музике и партизанског ноара, смјешта у исти приповједни оквир Јелену Димитријевић, Марију Јурић Загорку и Северину, те стихове група *Хаустор* и *Азра* који се провлаче кроз конспиративне разговоре комунистичких илгалаца. Круг се затвара Титовим сусретом са Милошем Урошем, који се однекуд из будућности задесио у овом, радикално фикционализованом историјском контексту. У *Епизоду* се налази кратки стрип Александра Зографа *Ослобођење Сарајева*, као мултимедијално разрешење непознанице о Милошевом роману *Десет малих песника*.<sup>11</sup>

Без обзира на препознатљиву збрку пищевих првих романа, *Српска трилогија* својим предоченим квалитетима представља значајан корак ка вишим тачкама Журићеве жанровске игре са националном историјом и књижевношћу новијег времена. Збирка прича *Тајна црвеног замка* (2015), насупрот томе а упркос њеној институционалној афирмацији (*Андрићева награда*) и углавном позитивној критичкој рецепцији (Видрић, 2015; Гајовић, 2016) није донијела битну новину у ауторовом стваралачком развоју. Уз два одломка *Српске трилогије*, прештампана као засебне приповијетке (*Тајна црвеног замка* и *Сретна нова '41*), затим и неколико наслова из групних публикација (*Младић на Тасосу*, *Аграмерски домино*, *Одлазак у Килени*, *Гаврилов принцип*), ту је још неколико прича прикупљених са различитих страна, препознатљивог стила, језика и фрагментарности карактеристичне за писце примарно усмјерене ка обимнијим, романескним формама.

<sup>11</sup> Након сарадње са Владимиром Арсенијевићем на стрип-роману *Ишмаил* (2004), Зограф се враћа у улогу *коаутора* савремене српске прозе.

У посљедњих десет година српска књижевност је као никада у својој историји добила низ наслова инспирисаних животима великих писаца и пјесника, од Андрића и Црњанског, до Дучића и Миљковића. Са мање или више књижевног успјеха, ова дјела кретала су се углавном у домену жанровске литературе, од трилера и ноара до епистоларно-есејистичких форми (Кецмановић / Стојиљковић, 2014; Пиштало, 2017; Павловић, 2020; Владушић, 2021; Стојиљковић, 2023). Журићевој књизи *Република Ђопић* (2015) припада највише мјесто у скупини ових романа, као најуспјелијем изразу једног очито епохалног настојања.<sup>12</sup>

Насупрот писцима-савременицима, којима су биографије српских класика махом служиле као повод литерарној игри у домену већ опробаних књижевних компетенција или интересовања, Журић је дубоко уронио у Ђопићев животопис и његову литературу, да би исписао трагичну људску и умјетничку повијест, која се у непоновљивом амалгаму Ђопићеве *биографије* и *библиографије* стопила у материју врхунске умјетничке вриједности. Непогрешива је у овом роману равнотежа документарности и литерарности, када је ријеч о елементима Ђопићеве прозе који доносе релативно познате чињенице из пишчевог живота. Журић се, наиме, сачувао највеће опасности у књижевним пословима ове врсте: да *искористи* сву доступну грађу, нарочито када је у питању тако живописна фигура некада најчитанијег и највољенијег писца око којег кружи безброј анегдота. Стихова пјесме *Мала моја из Босанске Крупе*, на примјер, нема у роману, иако су обриси пишчевих првих љубави пронашли своје мјесто у причи. Умјесто тога, Журић је пажљиво одабрао, још обазривије приповједачки распоредио и умјетнички деликатно изложио биографске појединости једне аутентичне комично-трагичне судбине.<sup>13</sup>

Од типично журићевског поднаслова *народноослободилачки роман у девет офанзива* креће духовито и комплексно поигравање са Ђопићевом литературом

<sup>12</sup> Важну улогу у пишчевом умјетничком бављењу српском књижевношћу и њеним маркантним фигурама имало је искуство рада на радио-драмама, које су настале у периоду 2007–2017 и окупљене су у књизи *Црни глас за белу хартију* (2017). Журић у предговору истиче да је тај сегмент властитог стваралаштва био пресудан и за његов приповједачки рад у погледу занатског умијећа као и у избору самих тема: 'Не верујем да бих другачије схватио уметност причања приче и да у међувремену нисам написао седам радио-драма које су сада сакупљене у ову књигу, али се сигурно не бих оволико бавио животом и делима класика српске књижевности да 2007. нисам прихватио изазов и написао *Омчу од хартије*' (Журић, 2017:р.7).

<sup>13</sup> Писац се служио различитом грађом, а од посебне користи могла му је бити књига Владимира Буњца *Јеретички Ђопић*, у којој је дужи исповједни интервју са Ђопићем допуњен документима, фотографијама, чланцима из новина, нарочито у свјетлу његовог пада у немилост након *Јеретичке приче* (в. Буњца 1984).

(видјеће се на крају која је то посљедња офанзива коју Журић додаје његовој *Ос-мој офанзиви*), да би већ прва реченица одјекнула у духу писца чијем је рођењу посвећена: 'Подгрмечка зима тог љета господњег хиљаду деветсто и петнаесте није давала ни по луле дувана на то што се Земља већ добрих пола године окреће ко школски глобус када га на часу земљописа заврте и они најхрабрији мангупи, којима је само до белаја и фртуртме' (Журић, 2016:р.11). То је интонација коју Журић неће напуштати све до посљедње тачке: она није искључиво, или првенствено, пастиш Ђопићеве књижевне фразе, већ дискретни призив његовог литерарног духа особеном хуморном визуром и пажљиво стилизованим језиком. Нарочито је другопоменуто од важности: мјера којом Журић у свом романескном омажу влада чини *Републику Ђопић* у новије вријеме једним од највећих књижевних споменика прекодринском идиому српског језика, којем и писац и његов литерарни модел узорно припадају. Осим покрајинске карактерне особености коју овај, као и сваки други дијалекат носи уписану у себи, Журић је слухом изворног говорника и одњегованог слушаоца свог нарјечја разасуо по тексту романа лексичко богатство које није само регионална језичка декоратива, већ знак распознавања једног карактеристичног погледа на свијет. Знатно више у себи носе од онога што на први поглед значе ријечи као што су *прековише, јопет, шангарена, антипротиван, јакако, дибидус, американски, убило га, дрекавац* и многе друге, које Журић инстинктом изграђеног писца балансирано користи када и како треба. Вјечити и најважнији књижевни напор да се прича пронађе адекватна форма, оличена у *одговарајућем* језику и стилу, уродио је плодом у *Републици Ђопић* на највишем нивоу.

Када и пастишира Ђопића, Журић то ради мајсторским опонашањем ситуација и говора његових ликова, који су и јунаци дјетињства протагонисте романа. Тако је, на примјер, разговор стрица Ница и дједа Рада попут најбољих страница преузетих из Ђопићеве прозе:

'И тек кад се напољу већ увелико било смркло а из даљине се реда ради огласили вуци, смирише се и остали. Одрасли опет кренуше да наређују, а дјеца да слушају, па дјечак и његова сеја пољубише новостеченог стрица, те их мајка смјести у кревет. Све се умири, дјед припали лулу, па стриц Ницо поче тихо да приповиједа гдје је то био свих ових година.

– Кад је Гавро оно уцмекло душмана у Сарајву, ја сам ти, роде мој слатки, био долека, под земљом.

– У гробу?

– У руднику, ђеде, у Америци. Копо сам угаљ, гараву му неђељу пољубим!

– Ама, да ми је само знат, ко само толико угља сакри у подземљу?!

– А тако нам је пао грах. Ође се мучи на земљи, тамо под земљом, фали још само да се неко досјети па да нас стави на лађу и одапне на Мјесец у печалбу.’ (*Исто*:р.34).

Међутим, то није карта на коју Журић зихерашки игра: *Република Ђопић* није ревија савладаног градива једног књижевног опуса и овладавања вјештином његове литерарне репликације. Мјеста попут наведеног уоквирује тон свезнајућег приповједача, чије казивање испотиха наговјештава трагику епилога, која се тек слути испод хумором прекривене површине. Јер и Ђопићевски смијех и његова журићевска надградња на оптималном су ступњу: Журић је дестилисао Ђопићев хумор и пречистио га од свих наноса некада инфантлности, а понекад и баналности, природене карактеру и обиму свега што је писац *Доживљаја Мачка Тоше* и *Баите сљезове боје* створио. У томе је дубља умјетничка мудрост *Републике Ђопић*: требало је есенцијализовати, а затим и личним тоном обојити најквалитетнију супстанцу прозе на чијој подлози настаје ова литерарна грађевина. Притом је жељени резултат поступно стварање слике невеселих очију крајишког књижевног клоуна, а не лакрдијашке маске литерарног забављача пионира, домаћица и пролетера у поратној Југославији.

И ту је једна од главних тајни рељсфности Журићевог јунака: Ђопић није представљен као једнодимензионална личност, вјерник па отпадник партије, која ће га прогонити док се таква врста потјере не претвори у психотичну манију. Свака епизода у роману – од пишчевог одрастања, преко школовања, доласка у Београд, одласка у рат, књижевних почетака па затим и славе – прикази су појединих сегмената његове биографије, који учествују у градњи свих нивоа Ђопићеве комплексне карактерологије. Меланхолију дошљака из најудаљеније провинције у престоницу Журић приказује филмском сведеношћу уводног *кадра* петог поглавља, чему је у својим романима одувјек тежио: ‘На перону земунске жељезничке станице остадоше само он, његов кофер и пашче које убрзо схвати да са плавокосим жгољом никада неће постати јаран, па пређе преко колосијека и изгуби се иза теретних вагона који су се управо спремали на починак’ (*Исто*:р.79). Затим слиједи јунакова мисао у старинској техници *доживљеног говора*, ванредно стилизована на начин карактеристичан за цјелину романа:

‘Тако ти је то, мој Баја, кад ко сивоња упреш да се докопаш своје свијетле будућности. Једва да си се обрео и у садашњости, због дуге језичине и кратке памети у двије године си променио четири школе, видјеше те и не

запамтише Сарајево, Загреб, Пакрац и Карловци, ће те завоље и не заборави Беба Веселић, лијепа и паметна шустерова ћерка. Али, ђедов Биоград неће у учитеље, на село, он би да иде своме имењаку, да тамо студира и да пише, да му се случајно не би десило оно за шта би многи поштен чоек платио да га стрефи: тих, миран живот у некој босанској вукојебини! (Исто:р.80–81)

На овим примјерима очитује се фина корелација два заступљена *дискурса* у роману: начин на који се непримјетно одјелити говори преливају један у други, садржавајући одређене заједничке особности тако да се никада сасвим јасно не примјећује гдје почиње Журић а престаје Ђопић и обрнуто. Наративна монолитност, стопљеност приповједне визуре са оптиком протагонисте, кроз читав текст се прелива попут закривљења на Мебијусовој траци, наводећи читаоца да причу посматра из најмање два угла, никада сасвим свјестан у којем се тренутно налази. Притом равномјерно распоређујући биографску грађу Ђопићевог живота у девет поглавља, без вишкова и често непотребно дугих романескних дигресија, Журић је постигао јединство и кохерентност романеског текста које је на апсолутном врхунцу у цјелокупном његовом прозном опусу.

И док су у ранијим романима различите врсте екскурзија, нарочито оних са изразитим комичким претензијама, биле учестале и преко пожељне мјере, у *Републици Ђопић* се све што је прије било скеч претворило у смјеховни квалитет са новим и сложенијим значењским импликацијама. Тако се, на примјер, тандем партизанских лиричара Куленовић-Ђопић, који су се у *Недељи пацова* појављивали као јунаци слепстик тучњава и сродних бурлескних призора, сада види у својству двојице пјесника посве залуталих у револуцију, као што ће касније залутати међу предводнике њене поратно грађене утопије:

‘Градом су марширале партизанске чете, пјевајући и понеку његову пјесму, куће су кићене барјацима, однекуд се чула хармоника која је већ везла Козарачко коло, али од Скендера ни трага ни гласа. Ђопић је прокрстарио тазе ослобођеним градом, распитивао се за свога друга, кога није било ни међу рањенима, а хвала богу, ниједан леш на који је наишао није био толико дугачак.

– Тај мора да се негдје завукао и већ пише поему о паду Бихаћа! – таман хтједе да сам себи повикне Ђопић кад до њега дође онај добро познати дубоки, звонки глас.

– Предај се још једном! – строго је наређивао Скендер, уперивши празан пиштољ у домобрана, који је час дизао руке увис, чак их спуштао и хватао се за главу.

– Али, ја сам се предао још јутрос, – скоро да је цвилио заробљеник. – Узели су ми пушку, муницију и пустили ме.

– А ја те хапсим још једном, – стрпљиво му је објашњавао Скендер, а онда ипак изгуби стрпљење и дрекну. – Предај се још једном и скидај са себе ту униформу!

– И чизме! – довикну Ђопић, чим је угледао овај необични ратни приказ.

– Дедера, и чизме, – потврди наредбу Скендер.

– Ко ти је сад овај?! – закука домобран и поче да раскопчава шињел.

– То је највећи партизански пјесник, – рече Скендер, па ипак додаде, – послије мене. Да ти буде част што ће он да носи твоје цокуле, домаћи издајниче!

– Па како ћу ја бос? – кукао је домобран, док је изувао и лијеву чизму, спреман да почне да скида и чохане панталоне.

– Нећеш бос, – рече му Ђопић, дотурајући му своје подеране кундуре.

– Ево ти ове моје, таман да личиш на ратног заробљеника. Али, мене су пустили, – домобран је био у гаћама, на рубу суза.

[...]

– Хајде, сиктер, – показа му Скендер оним празним пиштољем.

– Руке увис! – викну Ђопић, тек да види како то звучи када он изговори.

Домобран је још неколико секунди стајао, високо подигнутих руку, а онда у гаћама и подераним ципелама потрча из сокака и налети на Славка Родића, на чијем лицу је мировала нова, дубока бора, од чије дубине и таме Ђопић и Скендер намах престадоше да се смијондрају.

– Славко, мало смо се шалили, – први смогну храбрости да проговори Скендер и показа свој пиштољ. – Празан је, ево види.

– Болан, Славко, ово је ипак Крајина, није совјетски роман, – пробао је да се оправда и Ђопић.

– Ако треба, вратићемо му... – поче Скендер, али Родић их чак ни не погледа пријекорно, већ спусти главу као да је он сад нешто крив.  
(Исто:р.113–114)

Ова слика парадигматска је за све сродне приказе у роману, који тек на први поглед изгледају као илуминативне комичке паузе. Заправо је ријеч о још једном приказу јунакове *неприлагођености*, који се скупа са другим будућим великим умјетником, и у рату понаша као дијете. У њиховој природи је, према психоаналитичким увидима, игра управо основни принцип стварања, па је и



опхођење у конкретној ситуацији сасвим у складу са том страном њихове нарави. Корак даље у погледу самог карактера епизоде, она је репрезентативна и за поменути промјену пишчевих смјеховних настојања и учинака: иронија, пародија, карикатура, бурлеска, сатира – сви екстремнији видови комике којима је презасићена Журићева дотадашња проза, уступају мјесто једноставном и изворном *хумору*. Његово основно значење је смијех ономе према чему се осјећа наклоност, а Журићев роман је у најпотпунијем смислу књига дубоке хуморне оданости Ђопићу. То што у својој привидној *споредности* носи шарм Бењинијев(ск)е ведрине пронађен и у најекстремнијим ратним околностима, још један је додатак Журићевим подстицајним кинематографским инспирацијама.

Кључни преокрет у пишчевом животу настаје након публикавања сатире под насловом *Јеретичка прича*, у којој се изругује партијском врху и његовом бахаћењу у својим вилама и скупим аутомобилима на јадранском приморју. Још једна крупна црта на портрету Журићевог јунака јесте ехо изгубљених илузија, распршених стварношћу свијета за какав се није борио. Међутим, писац свог јунака не слика са патосом моралне побједе међу разрушеним идеалима, већ управо на трагу онога каквим га је до тада приказивао – као меланхолика који свом неуспјеху и пропасти утопијског друштвеног пројекта још увијек може горко да се насмије, као у шали на рачун комшинице Десе (Десанке Максимовић): ‘Неко напише *Крваву бајку*, а некоме ће да јебу мајку’ (*Исто*:р.139). Изванредан је начин на који Журић улази и у Ђопићеву подсвијест, гдје се ‘мала простонародна јадранска сатиричица’ враћа у виду љетовања његових ликова Николетине Бурсаћа и Јовице Јежа, који са харпуном, перајима и појасом за спасавање јуришају на ‘народно и федеративно море’ да ухвате ‘киту’ у којој ‘има масти да би се чварцима могло ранити три Крајине читавих пет зима’ (*Исто*:р.128).

Ђопићева подсвијест се, међутим, не зауставља на сновима, већ пробија и на јаву, у којој остарјелог писца почињу да посјећују његови мртви пријатељи и књижевни јунаци, који ће га на крају и повести у посљедњу шетњу кроз Београд. Једна од најљепших сцена у роману, али и у савременој српској прози уопште, јесте задњи сусрет Николетине Бурсаћа са својим творцем, пред његов одлазак на *повремени* рад у *Швецку*:

‘Пред вратима је стајао Николетина.

Био је у фармеркама и офуцаној танкерици, а о рамену је, уместо шарца, носио спортску торбу на којој бјеху нацртани олимпијски кругови, а испод њих исписано *Munchen* ’72.

– Ницо, јабуко!, – обрадова се Ђопић.

– Извини, молим те, али немам ђе, а воз ми...

- Ама, улази, Ницо, дај вамо ту торбетину.
- Нека, – одбрани се Николетина и спусти багаж на паркет у ходнику.
- Изуј се, – рече му Ђопић, па Бурсаћ разбаца адидаске број четрдесет и осам, те остаде у сељачким вуненим чарапама.
- Ајмо вамо код мене, – Ђопић га узне подруку и поведе ка соби. – Оћеш да једеш нешто, да ти скувам кафу?
- Пустити то, Бранчило, нијесам ти дошо на славу.
- А ђе си то крено? – Ђопић погледа на сат на руци. – Први воз за Крупу иде тек у...
- Ма каква те Крупа спопала? – љутну се Ницо, а онда се снужди као кад камера убрзано снимиле процвали цвијет који вене. – Одо ја у Швецку, на тај, како га оно зову, повремене...
- Привремене рад, – исправи га Ђопић и сручи се у столицу за столом, под онај портрет, који Николетина тек тада спази и стаде да загледа.
- Који ти је овај мученик?
- Не познаш га ти, – слатко се насмија Ђопић, – то је неки од ових мојих...
- Макадемика? – Бурсаћ хтједе да се покаже и Ђопић климну главом, а прамен сиједе косе клону му на знојаво чело.
- Него, Ницо, да ми наздравимо за сретан пут! – Ђопић устаде, и остатак вискија распореди у двије чаше.
- Кака ти је ово ракијетина? – Николетина омириса виски. – Шкотска, од жита.
- Е кад су и скотови почели пећ ракију од шенице, није ни чудо што Бурсаћ мора да иде у ту Скандијалију.
- За сретан пут! – наздрави Ђопић. – Теби и нашем Подгрмечу сретан останак, – одздрави Бурсаћ, па се куцнуше и потегнуше јуначки.
- И у који град идеш? – први прогута алкохол и кнедлу Ђопић.
- У Штоколм, – испали Николетина као да одговара земљопис. – Јесте ли ти и другарица Цица били тамо?
- Ђопић заврти главом, јер је пио још.
- Био је наш земљак, Иво Андрић.
- Онај озбиљни, што ћути?
- Дадоше му, богами, Нобелову награду. То ти је, мој Ницо, она иста награда што је не дадоше твом имењаку а мом земљаку Тесли.
- Знам за њег, причо нам је Ник Ђулибрк да је копо шњим канале. Ућуташе. (Исто:р.179–180)

Овај приказ есенцијализује не само Ђопићеву драму, већ и читав историјски период у животу заједнице, која се, изграђена на хекатомбама пострадалих у Другом свјетском рату, распала из разлога на које је сам Ђопић указивао. *Чемерна прилика* партизанског митраљесца у спортској обући, вуненим чарапама и торбом са минхенске олимпијаде на путу ка гастарбајтској печалби отужни је симбол преображаја социјалистичке Југославије у завршној фази, која своју матичну ћелију одбацује као страну тијело, потписујући тиме себи пресуду која ће се кроз смрт њених недужних становника ускоро и извршити. (Сцена неодољиво подсећа на комичну трагику филмова Срђана Драгојевића из деведесетих и о деведесетим годинама.) Ту су, затим, наизглед успутни и Андрић и Тесла, као метонимије највећих националних приноса светској културној баштини, чији ће се припадници с краја двадесетог вијека још једном раселити по европским и светским метрополама, против чијих су интереса крварили у претходном рату. Бурсаћ је без приговора свјестан да дијели судбину имењака који се и сам отиснуо у свијет радећи физичке послове који и њега чекају. Такође, Журићев брижљиво глчани језик овде добија свој најпрефињенији облик и у естетском и у семантичком смислу, гдје његов тужно-смијешни тон домашује сами врхунац. Један од двојице бивших грмечких бораца против окупатора погрешно изговара *њихове* ријечи, док их други сасвим добро разумије. Први ће завршити као њихова радна снага, а други на плочнику испод савског моста. Рат је тако, на један или други начин, изгубљен четрдесет година након његовог окончања.

И то је пут којим се долази до Ђопићеве девете офанзиве, његовог скока на *ону* страну, у коју ће са собом повести Славка Родића, Младена Стојановића, Николетину Бурсаћа... Пробој изван *обруча* овог живота и његове невеселе стварности окончава се у оностраном сусрету са мртвим ближњима, чији је оптимизам у најближем сродству са епилогом филмске епопеје Емира Кустурице неформалног наслова *Била једном једна земља*. Непоновљива је вјештина са којом је Журић, преплићући ведро-сјетну мелодију своје приповијести, од почетка ка крају поступно и све чујније прелазио у молску приповједну скалу, чији ће најдубљи тон (иако испуњен радосћу поновног сусрета), одзвонити у посљедњој реченици Ђопићевог дједа Рада:

‘У јутру боје сљеза, пред кућом у Хашанима, сједио је дјед Раде и слушао Зију, који је стајао поред дрвене оgrade и на виолини свирао неку севдалинку, све док се доле, код потока, не појавише два јахача на коњу.

Један је био у партизанској униформи, висок, крупан, са пушкомитраљезом о рамену, док је други био нижи, онако пуначак, а на чело му је падао прамен плаве косе.

– Ево их, дедо, – весело повика Зија и потрча низ ливаду.

– Ево мени мога Биограда! – рече дјед и обриса посљедњу сузу на ономе свијету.’ (Исто:р.187)

Свим тиме Журић је у свом роману пронашао објективни корелатив *смијешном и страшном животу*, како га је Ђопић у посљедњој поруци именоввао. Стога и због многих других одлика *Републици Ђопић* припада неприкосновено првенство у кругу сродних дјела која су у посљедње вријеме тематизовала животе истакнутих фигура српске књижевности, уписујући се истовремено у ред најбољег што је српска проза дала током прве двије деценије XXI вијека. Необична је отуда чињеница, што је у извјесном смислу симптоматично за књижевну критику претходних деценија, да је о овом наслову написано свега неколико приказа, иако позитивних (Влаховић, 2016; Митровић, 2016; Петковић, 2016); као и то и да је поновљено тек још једно издање у години након његовог првог публикавања. Журићев роман још увијек чека на своју адекватну стручну рецепцију, која ће промијенити његов статус у контексту данашње, али и укупне националне књижевности.

За *Републиком Ђопић* услиједиће још један роман, *Помор и страх* (2018), посвећен епидемији куге у Срему с краја осамнаестог стољећа, а затим и избор из приповједачког рада *Форензика Итаке*, са истоименим вијенцем нових прича, у којима ће своју галерију ликова писаца, научника, државника и револуционара Журић обогатити именима Милана Ракића, Јосифа Панчића, Владана Ђорђевића, Александра Ранковића (в. Журић, 2019).

*Помор и страх* се, према тачним ријечима критике, ‘чита на два нивоа: као приповест о куги у Иригу и целом Срему крајем осамнаестог века, и као алегоријска представа данашњег тренутка и односа који владају у нашем друштву’ (Бабић, 2019:р.104). Удаљивиши се од својих ранијих тема и створивши одређену дистанцу према савременом тренутку, Журић је литерарно пропитао неке релације у историјској актуелности на простору обухваћеном хронотопом романа. Наиме, покушај централне (аустроугарске) власти да ријеши (санитарни) проблем у једној својој провинцији асоцијативно активира познату политичку диспозицију равно двеста година касније. *Помор и страх* у том смислу не тежи да буде алегорија, већ књижевна анатомија прототипа оних политичких односа чији уиграни механизми временом само мијењају костиме, али не и начине и средства функционисања.

У Ириг долази будимпештанска комисија, која има за циљ сузбијање епидемије, при чему поред препрека иманентних опису посла наилази на отпор локалног становништва и његових вјерских вођа. Немаран однос центра према периферији, који се под заставом добрих намјера, а у циљу властите заштите, појављује заинтересован само у тренуцима своје угрожености, оличава универзално људско стање без обзира на просторно-временске координате: 'Ненада ни напор колона показује пуку ефикасност и предузимљивост мастодонтске Империје, никако њену хуманост' (Срдић, 2018:р.153). Та империја своју неучинковитост правда несарадљивошћу и нижим цивилизацијским ступњем колонизованог становништва, чији степен развоја цинично сматра онтичком кривицом док гордо превиђа сопствену одговорност. Доживљај културне супериорности у односу на сиромашнији слој становништва припадајуће државне заједнице, при чему је линија раздвајања појачана националним разграничењем, представља супстанцијалну одредницу описане релације. Писац је тај аспект романа документарно фундирао, прочитавши релевантну литературу о назначеном догађају, на основу које ће створити вјеродостојну књижевну слику. Из тог разлога је *Помор и страх* могуће 'читати као имаголошки документ' (Цветановић, 2018:р.44), који нуди рељефан приказ *хетероимажа* западно-европског погледа на оно што поима као крајњу границу свог простирања:

'Граничари још увек живе у колибама налик на станове американских дивљака. Немају ни прозора, ни огледала, ни стола, ни столице, ни пећи, ни постеље. У Великим Радинцима, Гргуревцима и Бешенову многи још увек живе или под земљом, или у тесним кућама у које једва да улази чист ваздух. Сокаци у Иригу су уски и криви, куће су без авлије, наслоњене једна на другу. Целе године једу једно те исто, а и то исто жене слабо умеју кувати и хлеба испећи, а ракија и вино се пију немилице, па и сад верују да и кугу могу ракијом излечити. Лоше су обучени и често боси, па и то одело се преноси са оца на сина. А тек попове да им сретнете и верске обичаје да видите! Сваки обред траје најмање по три дана, и када се рађају, и када се венчавају, а тек када умиру! Тако им је куга и стигла из Крњешеваца у Ириг, јер је ред да се од покојника узме нешто за успомену.' (Журић, 2018:рр.34–35)

На протоколонизаторски стереотип (американски дивљаци) надовезује се опис ниског животног стандарда дијела становништва са руба царевине, чија се економска потлаченост представља као културна инфериорност. Око овог описа кружи тензија која се не смирује између угрожених Ирижана и њихових *добротвора* Ловаса, Будаиа и Штрауда, а која ће врхунац достићи у

тренутку када је паорима потребно конфисковати и њихове заражене домаће животиње. Непомирљивост двије сучељене стране огледа се у сваком аспекту њиховог сусрета, а есенцијализује га Ловасов покушај да нађе, како сам истиче, ‘најефикаснији начин како да урођенике раздвоји[м] од њиховог, како они то кажу, помозите ми... злата?’, које сељани, како га исправља Будаи, називају ‘благом’ (*Исто*:рр.172–173). Ловас је типски егзекутор воље највиших власти, који не крије своје послање и методе које су му на располагању у тренутку када се сукоб заоштри до крајњих граница. На Шраудово питање ‘Зашто смо толике људе спасавали од куге ако ћемо их сада убијати барутом?’, комесар Ловас ће одговорити: ‘Ја нисам овде да бих спасао Ириг’ [...] ‘Мој задатак је да од заразе одбраним Беч и Пешту’ (*Исто*:р.177).

Тако се иришка прича природно надовезује на књижевни архетип о националном удесу, који је у *Сеобама* литерарно овјековјечео Милош Црњански. Журић ту везу не крије, напротив, истиче је на неколико мјеста, међу којима је упадљив тренутак када се око дјевојке са очима боје пепела роје цитати Вука Исаковича и Петра Рајића:

‘– *Тамо и аз појду*, – рече Везилић, а остали га испресецаше погледима у којима не беше ни стрпљења ни благонаклоности.

Само је Остали по трећи пут брижно пребројавао таблете живе.

– Шта сад хоћете?, – Ловас опет није могао да сакрије љутњу и нервозу, која је најпре била изазвана Будаијевим тврдоглавим опирањем да у посао ексхумације укључи Херинга.

Везилић, у ствари, није имао одговор на то питање.

Није смео да каже како хоће још једном да види девојку очију боје пепела, није хтео да призна да, заправо, неке нарочите воље за било шта он већ одавно и нема, а није могао ни да само слегне раменима и каже како је од прошле јесени, у Иригу, *живот без смисла*. (Журић, 2018:р.130; Курзив. В. Б.)

Дјевојка са очима боје пепела, приспјела у *Помор и страх* равно из *Друге књиге сеоба*, игра улогу тајанствене фигуре за коју ‘овдашњи народ чврсто верује како је куга у ствари девојка одевена у бело’ (*Исто*:р.38). Како се прича романа буде одвијала, доктор Андрија Будаи ће све више откривати у лику мистериозне дјевојке љепоту ‘какву може да изнедри само тајанствени оријент’ (*Исто*:р.162), којој је на истовјетан начин склон и свештеник Везилић. Вјечити сукоб два свијета, чији се неспојиви концепти одувјек једино у љепоти могу укрстити, добија свој израз и у овом роману. Журић га је, управо трагом Црњанског, оставио без срећног епилога.

Међутим, *Помор и страх* је прије свега прича о колективном страдању, о *помору* који је архетипска слика нестанка заједнице, својствена митолошким нарацијама различитих религија и националних предања. Кљун маске кужног лекара, који ће се у једном тренутку указати као гавран са Косова (*Исто*: р.106), као и четворица коњаника (Будаи, Везилић, Хајновић и Рифл), који ће се исто тако причинити као јахачи апокалипсе са иришког бријега (*Исто*:р.87), више су него јасни симболи темељног људског страха, подгријаваног вјечито обнављаним историјским траумама и пријетњама свеопштим нестанком. Овај роман сугерише идеју да свако такво, дубоко усађено сјећање, од мита о потопу надаље, из перспективе колективне жртве представља смак свијета, којој преживјели са *оне* обале морају изгледати као навјестиоци Армагедона. Долази ли општи крај, или је историја његово непрекидно дешавање – питање је које се на крају само по себи поставља. Тако овај Журићев наслов 'једним покретом превазилази своју основну тему и озбиљно проговара о националном духовном устројству и природи људске хуманости' (Радисављевић, 2019:р.186). Отуда не чуди што је испред многих других Журићевих дјела стекао широку читаност и популарност, чему ће помало допринијети и спољашње околности.

У контексту посматран, *Помор и страх* је несвакидашња литерарна антиципација глобалне епидемије која ће доћи непуне двије године након појављивања књиге и означити својеврсну цивилизацијску прекретницу настанком *нове нормалности*. У књижевноисторијском погледу, 2020. година обиљежиће излазак овдашње књижевности из њеног транзиционог периода, која ће са трећом деценијом XXI вијека евидентно ступити у своју нову етапу. Наиме, и Журић ће, као и већина писаца своје генерације, након те године објавити књиге битно другачије од оних какве је до тада публиковао. *Хероји и губитници: двадесет сентименталних прича о двадесетом веку* (2023) чине збирку документарних приповијести, у којима је писац своје раније приче о историјским личностима, књижевницима, државницима, револуционарима и другим славним појединцима лишио скоро свега фиктивног и дао им посве документарну форму (в. Журић 2023). На истом тргу је и најновији наслов *Нас два брата: прича о браћи Стојановић др Младену и Сретену* (2024), који је настао на основу истраживања иницијално предузетих за једно од поглавља *Хероја и губитника* (в. Журић, 2024). Писац је, дакле, продужио својим познатим трагом у тематском погледу, али из угла проседеа, његов стваралачки приступ значајно се промијенио. Одговор на питање куда ће опус овог, као и других генерацијских аутора кренути, припада периоду књижевне историје који је још увијек у настанку.

## Извори

1. Журић, В. (1991) *Умри мушки*, Београд, Књижевна омладина Србије.
2. Журић, В. (1995) *Двије године хладноће*, Београд, Стубови културе.
3. Журић, В. (1998) *У кревету са Мадоном*, Београд, Стубови културе.
4. Журић, В. (2001) *Валцери и сношаји*, Београд, Самиздат Б92.
5. Журић, В. (2001) *Благи дани затим прођу*, Београд, Самиздат Б92.
6. Журић, В. (2003) *Ринфуз*, Београд, Самиздат Б92.
7. Журић, В. (2003а) Мулијин руж, *Реч*, XII, 69, 157–217.
8. Журић, В. (2005) *Тигреро*, Београд, Фабрика књига.
9. Журић, В. (2006) *Црне ћурке*, Београд, Фабрика књига.
10. Журић, В. (2008) *Мртве браве*, Зрењанин, Агора.
11. Журић, В. (2009) *Народњакова смрт*, Београд, Лагуна.
12. Журић, В. (2010) *Недеља пацова*, Београд, Лагуна.
13. Журић, В. (2011) *Катеначо*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада.
14. Журић, В. (2012) *Српска трилогија*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада.
15. Журић, В. (2015) *Тајна црвеног замка*, Београд, Лагуна.
16. Журић, В. (2016) *Република Ђопић*, Београд, Службени гласник.
17. Журић, В. (2017) *Црни глас за белу хартију*, Београд, РТС.
18. Журић, В. (2018) *Помор и страх*, Београд, Лагуна.
19. Журић, В. (2019) *Форензика Итаке*, Београд, Лагуна.
20. Журић, В. (2023) *Хероји и губитници*, Београд, Лагуна.
21. Журић, В. (2024) *Нас два брата: прича о браћи Стојановић др Младену и Сретену*, Београд, Вукотић медија.

## Литература

1. Ангеловски, Ј. (2008) Ваздушаста кора, па густ крем, *Квартал*, VI, 9/10, 130.
2. Андрић, И. (1997) *Свеске*, Београд, Просвета.
3. Алемпијевић, М. (2019) Стићи на немогућа места: цез у приповеткама из збирке *Валцери и сношаји* Вулета Журића, *Књижевни магазин*, XVIII, 215/218, 32–34.
4. Бабић, Д. (2019) Историјски роман о садашњем тренутку, *Повеља*, XLVIII, 2, 103–105.
5. Буњац, В. (1984) *Јеретички Ђопић*, Београд, Народна књига.
6. Васић, Б. (2006) Велика метаморфоза, *Поља*, LI, 439, 141–142.
7. Видрић, С. (2015) Приче из (искривљеног) огледала, *Летопис Матице српске*, СХСI, 495, 6, 923–925.
8. Владушић, С. (1998) Обеспокојавајућа фрагментарност, *Реч*, V, 45, 144–145.
9. Владушић, С. (2007) *На промаји*, Зрењанин, Агора.
10. Влаховић, Г. (2016) Књижевна република Бранко Ђопић, *Луча*, XXV, 2/3, 154–156.



11. Гајовић, Љ. (2016) Пред затвореним вратима црвеног замка, *Београдски књижевни часопис*, XII, 44/45, 114–117.
12. Гргурић, И. (2006) Пет смешних романчића с протезом, *Грађански лист*, VI, 1869, 11.
13. Зелић, П. (2010) Не може нам нико ништа, јачи смо од судбине!, *Градина*, XLVI, 38/39, 348–351.
14. Илић, Д. (1996) Вуле Журић: Двије године хладноће, *Свеске*, VIII, 27/28, 182–184.
15. Илић, Д. (1998) Вуле Журић: У кревету са Мадоном, *Наша борба*, III, 1092, 12.
16. Јаворски, И. (2012) *Деконструкција политике неутралности*, Нови Сад, Матица српска.
17. Митровић, В. (2016) Апотеоза животној/књижевној доследности, храбрости и, упркос свему, ведрини, *Летопис Матице српске*, CLXLII, 498, 3, 356–359.
18. Никић, С. (2007) Конзумирање слободе и критика критике, *Грађански лист*, VII, 2248/2249, 14.
19. Ости, Ј. (1991) Вуле Журић: *Умри мушки*, Београд, 1991. *Књижевна реч*, XX, 385/386, 13.
20. Панчић, Т. (2006) *На хартијском задатку*, Нови Сад, Дневник.
21. Петковић, В. (2016) Сто година ведрине, с обе стране живота и Дрине, *Градина*, LXII, 70/71, 378–380.
22. Писарев, Ђ. (1998) Свет који нема смисла, *Градина*, XXXIII, 12, 113–114.
23. Радосављевић, И. (2019) Мајсторија на малом простору, *Београдски књижевни часопис*, XV, 52/53, 184–186.
24. Самарџић, С. (1992) Вуле Журић: *Умри мушки*, Београд, 1991. *Свеске*, IV, 12, 148–150;
25. Самарџић-Марковић, С. (1995) Вуле Журић: *Двије године хладноће*, *Реч*, II, 13, 122–123.
26. Сарић, Г. (1991) Вуле Журић: *Умри мушки*, Београд, 1991, *Одјек*, XLIV, 19/20, 11.
27. Селенић, С. (1985) *Очеви и оци*, Београд, Просвета, Јединство.
28. Симић, Р. (2010) Хамер и опанци, *Београдски књижевни часопис*, VI, 19, 168–171.
29. Срдић, С. (2011) Проширење подручја игре, У: Вуле Журић, *Катеначо*, Нови Сад, Културни центар Новог Сада.
30. Срдић, С. (2018) Добро темперовано скретање, *Поља*, LXIII, 612, 151–154.
31. Столић, Д. (2012) Крвопије, погубљени писци и по која dame douce, *Београдски књижевни часопис*, VIII, 29, 219–222.
32. Татаренко, А. (2011) Близанци, двојници, имењаци: привици случајности и различитости, *Поља*, LVI, 472, 197–203.
33. Трјиј, В. (2018) Demoralized literature, *Literary Links of Matica srpska*, II, 2/3, 249–251.
34. Урошевић, Х. (2002) Језик трећег света, *Златна греда*, II, 7/8, 70.
35. Цветковић, А. (2018) Иришке сеобе, *Књижевни магазин*, XVIII, 203/206, 43–45.

Vladan S. Bajčeta  
Institute for Literature and Arts  
Belgrade

## LOW-BUDGET MELO(S)DRAMAS WITH PROSTHESIS IN NINE OFFENSIVES: VULE ŽURIĆ

### *Summary*

This text analyses the prose oeuvre of Vule Žurić, especially his novelistic work, in which the writer made the most significant contribution to contemporary Serbian prose. Developing this work for a long time, Žurić wrote a series of works in the indicated domain, creating in the poetic horizon, a “camp” genre transformation and trivial literature, influenced by cinematography, jazz and other pop-cultural phenomena. Special attention is paid to the author's best work, *Republika Ćopić* (2016), which represents the highest range of the entire corpus of contemporary novels written according to the biographies of our famous writers of the 20th century.

► **Keywords:** war, transition, history, WWII, genre, camp, turbo-folk, biography, humour, pastiche, burlesque.

### References

1. Žurić, V. (1991) *Umri muški*, Beograd, Književna omladina Srbije.
2. Žurić, V. (1995) *Dvije godine hladnoće*, Beograd, Stubovi kulture.
3. Žurić, V. (1998) *U krevetu sa Madonom*, Beograd, Stubovi kulture.
4. Žurić, V. (2001) *Valceri i snošaji*, Beograd, Samizdat B92.
5. Žurić, V. (2001) *Blagi dani zatim prođu*, Beograd, Samizdat B92.
6. Žurić, V. (2003) *Rinfuz*, Beograd, Samizdat B92.
7. Žurić, V. (2003a) *Mulijin ruž*, Reč, XII, 69, 157–217.
8. Žurić, V. (2005) *Tigrero*, Beograd, Fabrika knjiga.
9. Žurić, V. (2006) *Crne čurke*, Beograd, Fabrika knjiga.
10. Žurić, V. (2008) *Mrtve brave*, Zrenjanin, Agora.
11. Žurić, V. (2009) *Narodnjakova smrt*, Beograd, Laguna.
12. Žurić, V. (2010) *Nedelja pacova*, Beograd, Laguna.
13. Žurić, V. (2011) *Katenačo*, Novi Sad, Kulturni centar Novog Sada.
14. Žurić, V. (2012) *Srpska trilogija*, Novi Sad, Kulturni centar Novog Sada.
15. Žurić, V. (2015) *Tajna crvenog zamka*, Beograd, Laguna.
16. Žurić, V. (2016) *Republika Ćopić*, Beograd, Službeni glasnik.
17. Žurić, V. (2017) *Crni glas za belu hartiju*, Beograd, RTS.
18. Žurić, V. (2018) *Pomor i strah*, Beograd, Laguna.

19. Žurić, V. (2019) *Forenzika Itake*, Beograd, Laguna.
20. Žurić, V. (2023) *Heroji i gubitnici*, Beograd, Laguna.
21. Žurić, V. (2024) *Nas dva brata: priča o braći Stojanović dr Mladenu i Sretenu*, Beograd, Vukotić medija.

\*

1. Angelovski, J. (2008) Vazdušasta kora, pa gust krem, *Kvartal*, VI, 9/10, 130.
2. Andrić, I. (1997) *Sveske*, Beograd, Prosveta.
3. Alempijević, M. (2019) Stići na nemoguća mesta: džez u pripovetkama iz zbirke *Valceri i snošaji* Vuleta Žurića, *Književni magazin*, XVIII, 215/218, 32–34.
4. Babić, D. (2019) Istorijski roman o sadašnjem trenutku, *Povelja*, XLVIII, 2, 103–105.
5. Bunjac, V. (1984) *Jeretički Ćopić*, Beograd, Narodna knjiga.
6. Vasić, B. (2006) Velika metamorfoza, *Polja*, LI, 439, 141–142.
7. Vidrić, S. (2015) Priče iz (iskrivljenog) ogledala, *Letopis Matice srpske*, CXCI, 495, 6, 923–925.
8. Vladušić, S. (1998) Obespokojavajuća fragmentarnost, *Reč*, V, 45, 144–145.
9. Vladušić, S. (2007) *Na promaji*, Zrenjanin, Agora.
10. Vlahović, G. (2016) Književna republika Branko Ćopić, *Luča*, XXV, 2/3, 154–156.
11. Gajović, Lj. (2016) Pred zatvorenim vratima crvenog zamka, *Beogradski književni časopis*, XII, 44/45, 114–117.
12. Grgurić, I. (2006) Pet smešnih romančića s protezom, *Gradanski list*, VI, 1869, 11.
13. Zelić, P. (2010) Ne može nam niko ništa, jači smo od sudbine!, *Gradina*, XLVI, 38/39, 348–351.
14. Ilić, D. (1996) Vule Žurić: *Dvije godine bladnoće*, *Sveske*, VIII, 27/28, 182–184.
15. Ilić, D. (1998) Vule Žurić: *U krevetu sa Madonom*, *Naša borba*, III, 1092, 12.
16. Javorski, I. (2012) *Dekonstrukcija politike neutralnosti*, Novi Sad, Matica srpska.
17. Mitrović, V. (2016) Apoteoza životnoj/književnoj doslednosti, hrabrosti i, uprkos svemu, vedrini, *Letopis Matice srpske*, CLXLII, 498, 3, 356–359.
18. Nikić, S. (2007) Konzumiranje slobode i kritika kritike, *Gradanski list*, VII, 2248/2249, 14.
19. Osti, J. (1991) Vule Žurić: Umri muški, Beograd, 1991. *Književna reč*, XX, 385/386, 13.
20. Pančić, T. (2006) *Na hartijskom zadatku*, Novi Sad, Dnevnik.
21. Petković, V. (2016) Sto godina vedrine, s obe strane života i Drine, *Gradina*, LXII, 70/71, 378–380.
22. Pisarev, Đ. (1998) Svet koji nema smisla, *Gradina*, XXXIII, 12, 113–114.
23. Radosavljević, I. (2019) Majstorija na malom prostoru, *Beogradski književni časopis*, XV, 52/53, 184–186.
24. Samardžić, S. (1992) Vule Žurić: *Umri muški*, Beograd, 1991. *Sveske*, IV, 12, 148–150;
25. Samardžić-Marković, S. (1995) Vule Žurić: *Dvije godine bladnoće*, *Reč*, II, 13, 122–123.
26. Sarić, G. (1991) Vule Žurić: *Umri muški*, Beograd, 1991, *Odjek*, XLIV, 19/20, 11.
27. Selenić, S. (1985) *Očevi i oci*, Beograd, Prosveta, Jedinstvo.
28. Simić, R. (2010) Hamer i opanci, *Beogradski književni časopis*, VI, 19, 168–171.

29. Srđić, S. (2011) Proširenje područja igre, U: Vule Žurić, *Katenačo*, Novi Sad, Kulturni centar Novog Sada.
30. Srđić, S. (2018) Dobro temperovano skretanje, *Polja*, LXIII, 612, 151–154.
31. Stolić, D. (2012) Krvopije, pogubljeni pisci i po koja dame douce, *Beogradski književni časopis*, VIII, 29, 219–222.
32. Tatarenko, A. (2011) Blizanci, dvojnici, imenjaci: prividi slučajnosti i različitosti, *Polja*, LVI, 472, 197–203.
33. Trijić, V. (2018) Demoralized literature, *Literary Links of Matica srpska*, II, 2/3, 249–251.
34. Urošević, H. (2002) Jezik trećeg sveta, *Zlatna greda*, II, 7/8, 70.
35. Cvetković, A. (2018) Iriške seobe, *Književni magazin*, XVIII, 203/206, 43–45.

Преузето: 26. 9. 2024.  
Прихваћено: 28. 10. 2024.