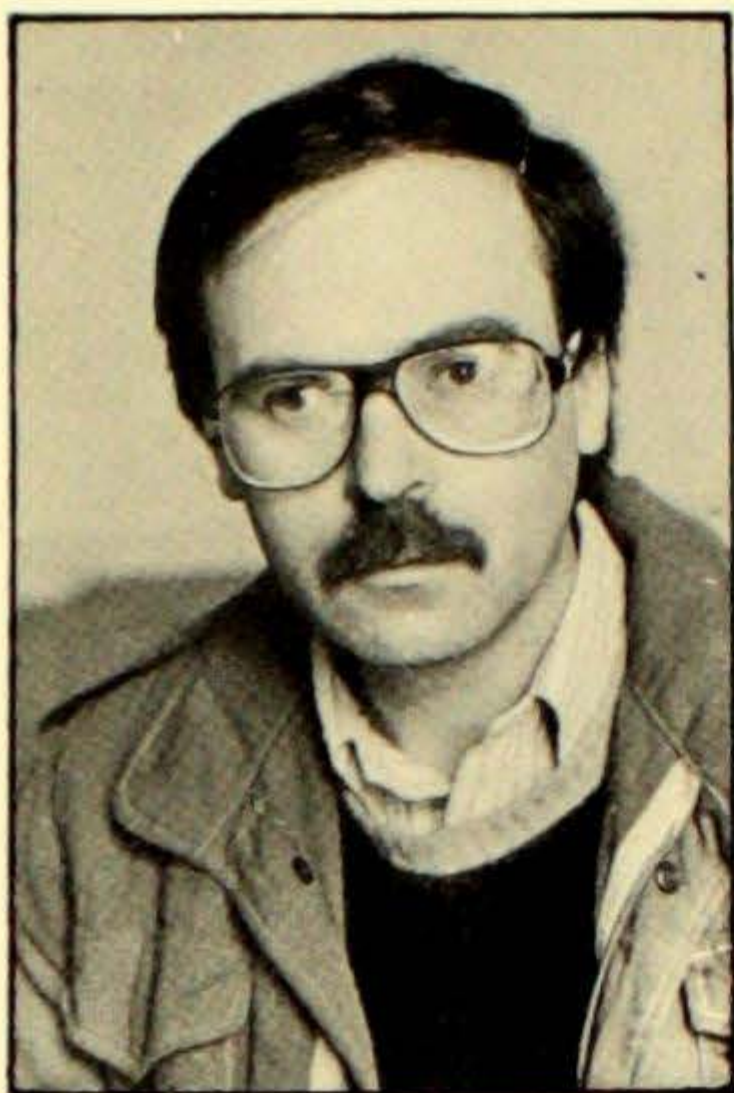


**Vojislav  
Sekelj  
KRITIKE**







VOJISLAV SEKELJ rođen je u Subotici 1946. godine. Piše poeziju, prozu, dramu i kritiku. Do sada objavio je tri knjige: *Djetinjstvo* (poezija), *Sad znadeš sve* (poezija) i *Daleka zvona* (roman). Živi i radi u Subotici kao profesor (elektroinženjer) u srednjoj školi M. E. Š. C.

Autor je drame »Između Da i Ne«. Takođe je napisao više dramskih i literarnih recitala.

U štampi mu je zbirka poezije »Poljubac izdaje«.





■ stražilovo ■ knjiga 154.

izdavač  
srpska čitaonica  
i knjižnica, irig  
osnovana 1842.

novi sad  
1988.

Izdavanje ove knjige pomogla je  
NIO »SUBOTIČKE NOVINE«



Glavni i odgovorni urednik  
Rade OBRENOVIĆ

Uređivački odbor

Todor BJELKIĆ  
Gabor FILEP  
Rajica DRAGIĆEVIĆ  
Anđelko ERDELJANIN  
Pavle JANKOVIĆ ŠOLE  
Miron KANJUH  
Miroslav NASTASIJEVIĆ  
Rale NIŠAVIĆ  
Rade OBRENOVIĆ  
Stevan VREBALOV

Sekretar uređivačkog odbora  
Anica TIDILOV

CIP — Каталогизација у публикацији,  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

886.1/2-95

СЕКЕЉ, Војислав

23 [dvadeset tri] kritike /  
Vojislav Sekelj. — Novi Sad:  
Srpska čitaonica i knjižnica  
Irig, 1988. — 160 str.; 20 cm. —  
(Edicija »Stražilovo« ; knj. 154)  
YU ISBN 86-7175-014-0



VOJISLAV SEKELJ

23 KRITIKE







## RAT — NEGATIVNO ODREĐENJE ČOVJEKA

*Aleksandar Tišma: »Škola bezbožništva«,  
»Nolit«, Beograd 1978.*

Prva rečenica u knjizi *Škola bezbožništva* ispisana je verzalom. Ne ističemo ovaj detalj kao ključ za razumevanje i penetriranje u književno-umjetničko djelo, već prevashodno želimo ukazati na složenost stvaralačkog procesa i majstorstvo kojim Aleksandar Tišma stvara. Slobodno možemo reći da je u prvoj rečenici dat zajednički nazivnik knjige oko kojeg se grupiraju događaji i organizuje umjetničko djelo, odnosno zasniva njegovo estetsko trajanje. Knjigu tvore četiri, na prvi pogled različite i po tematici oprečne priče, međutim, ispod predmetno prikazivačkog sloja krije se rijetko konzistentna i monolitna cjelina, koja prilikom čitanja poprima oblik psihoanalize, noseći u sebi relevantne momente suvremenog čovjekovog bitisanja, uokvirenog u trouglu čija temena čine: freudizam, egzistencijalizam i marksizam.

Prva zajednička crta koja se venozno provlači kroz sve četiri priče je — rat, koji za Tiš-



mu ima ulogu i značenje što ih je u antici imala sudbina. Drugo obilježje sviju priča je bolest, personificirana u nekoj ličnosti, a treća zajednička karakteristika s ulogom posebnog, preko kojega se opće (rat) i posebno (bolest) odnose, je brak, odnosno porodica. U tim okvirima i granicama je zadan čovjek, a s obzirom na to da ti odnosi i okolnosti u velikom stepenu ne ovise od njega, on ih prima i zatiče kao nužnost. Tišma svoju pažnju u oblikovanju junaka, gdje kompozicija ima značajno mjesto, ne usmjerava ka oslobađanju od istih granica, već više da se čovjek naspram njih odredi.

#### ŠNEKA JE PROBUDILA GLAVOBOLJA.

Ovom rečenicom počinje prva priča, a njenom metaoznačenošću i značenjem smo počeli i ovaj prikaz, zato apostrofirajmo odmah da glavobolju Tišma ne uzima kao bolest, nego je ona unutrašnji mehanizam, određeno prirodno stanje s generalogijom, a sama priča razapeta je između iznenadnog nestanka i iznenadne pojave glavobolje. Činjenicu da je glavobolja nestala Šnek je stidno saopćio svojoj ljubavnici, i taj nestanak mu otvara pukotinu u horizontu opstojanja. O nenadnom povratku glavobolje Šnek ćuti, i ona sada ima suprotno značenje, zatvara pukotinu, a na horizontu i dalje ostaje rat, koji mu sizifovski otkriva da je on još uvek on — Šnek (u priči *Škola bezbožništva* Dulič kroz čin spoznaje otkriva da je on, Dulič — bog). U tom suzdržljivo plašljivom tonu saopćenja o prestanku glavobolje, je prvi impuls koji psihički determiniše fizičko življenje (katapepsija) Šneka, jer Ljiljani ga nije privukla ljubav, nego bolest i smrt njenoga muža. Tok bolesti koja se poslije nestanka glavobolje javila, identičan je i ima istu liniju rasta, ne i razvoja kao i inženjera Zorana Klajića. Pozadina, jer može biti govora samo o pozadini, ne i o uzroku bolesti, sadržajno je data: ratom, zatim smrću drugog čovjeka čija ga smrt do općinjenosti privlači načinom tumačenja svoje bolesti;



da ona potiče od zdrave osobe; u fizičkom dodiru s njom. Sama bolest, kao činjenično stanje, za Šneka ima antagonističku ulogu i goni ga na akciju. Bolest po značenju ima slične odrednice koje je u ratu imao logor. Šnek joj svjesno stremi jer u njoj vidi jedini način da bar u smrti postane neko drugi — izgubiti svoje JA, kao trajno opterećenje života — i da se smrti približi (ako se njoj uopće može bilo kako približiti) ljudski, jer poslije svih muka življenja smatra da na to ima legitimno pravo. Ali, istovremeno, bolest preti da ga pre vremena izda, otkrije i obilježi, analogija s ratom i prokletstvom rata je očita, za vrijeme rata, poslije bekstva ispred nacističke potjere, problem pukog egzistiranja sveo se na formalnu, ali suštinsku izmjenu ličnih isprava.

I prije nego što u priči saznajemo način na koji je Šnek riješio antagonizam, Tišma ingeniozno prekida kazivanje na jednoj liniji fabule i upoznaje nas s prošlošću Šneka, tim kompozicijskim postupkom u gradnji priče, umjetničko djelo dobija čitavu gamu značenja. (A radi potpunog sagledavanja i dubljeg estetskog doživljaja, priče *Šnek* i *Škola bezbožništva* moramo percipirati kao komplementarne). Saznajemo, dalje, da je Šnek već jednom bio nesretno oženjen, da je bio u logoru zajedno sa ženom, i da je raščišćavajući ruševine uspio sretno pobeći — time je prošlost avetinjski prisutna i ona u potpunosti zakrivljuje i zaklanja horizont Šnekovog života. Osnovni problem Šneka nije bolest, to je samo još jedno lukavstvo uma da zaobiđe puninu življenja; već kako se naspram vlastite prošlosti odrediti. Za vrijeme rata isti problem je prisutan u vidu gubljenja isprava, generalija, a u kontekstu priče ima značenje poniranja u još dalju prošlost (pitanje antisemitizma), i taj problem u ratnim uvjetima je rješiv i skopčan s tehnikom izmjene ličnih isprava (Miloje Saratić). Ali u miru grozota doživljenog rata je totalna i politički prisutna, biti i postati neko drugi je opterećenje



u toj mjeri da gubljenje identiteta ima eshatološki valer, ali ne usljed osjećanja griješnosti. Biti neko drugi u tuđoj smrti! Rješenje koje Šnek iznalazi da tu antagonističku tenziju bolesti razriješi, i da životu nađe neki smisao, ali ne i življenju analogan je onom rješenju u ratu: predlaže Ljilji brak, formalno-pravno vezivanje, radi mirnijeg i ljudskijeg umiranja, prije nego što bude otkriven kao budući bogalj.

Tišina pokazuje složenost problematike gubljenja identiteta Šnekovog u ratu i u miru, a vrhunac je »Kad su saslušali tačke bračnog ugovora i sagnuli se da ga potpišu, Šneka je ruka prestala slušati; morao je da je podupre trupom i da je gura kako bi nažvrljao nešto slično njegovom imenu.« Odmah posle toga, posle venčanja, kroz taj silom potpisani potpis bolest ga je volšebno napustila i ponovo se nenadano pojavila glavobolja, opomenuvši ga da je on još uvijek on — Šnek. Sjeti se tad i svoje prve žene, nevjerne Henrijete, i osjeti po prvi put da je s njom brat-ski sjedinjen. »Legao je, pokrio se i skrstio ruke, da budan sačeka ustajanje u tom tuđem stanu sa tuđom ženom«. A svojom!

Možemo se pitati da li izlaza ima, ili je Šnek postao »nesvjesno svjestan« da se kvadratura života van tragičnog obilježja življenja ne može riješiti. Tišma ovom knjigom otvara značajne probleme koji duboko zadiru u teoretska pitanja čovjekove slobode i njegovog odlučivanja na polju lične intime, znači onog najsubjektivnijeg.

Ne posmatrajući čovjeka ispod građanske lupe, pod negvama robno-novčanih odnosa i sistema, Tišma dokida fetišiziranu moć stvari i predmeta nad čovjekom, i posmatra ga kao odnos koji ima neprestanu potrebu da se odnosi, posmatra ga u trpnom stanju, istina ono nije uvijek i nosilac ljudskog, ali u tome se i krije i nalazi humanistički sadržaj ove knjige.

Druga priča *Škola bezbožništva* je antipodna prvoj, u kojoj Šnek svim bićem teži da izgubi



svoj identitet i na kraju indignirano dolazi do spoznaje da je on još uvijek i samo on — Šnek. Dulič, zadan istim sadržajnim granicama — rat, bolest sina Ježana i porodica — očajnički teži da nađe sebe, morbidno puzeći pred drugima, gubeći pri tom sve attribute ljudskog, tako da se cilj i sredstva spajaju u odvratnu melasu. U tom animalnom traženju sebe, sloboda, smisao slobode, derivira u pojam ne-slobode. Kroz Ostojinu smrt Dulič doživljava ukidanje granica koje ga sputavaju (da ne bi bilo zablude, Dulič se uspijeva osloboditi granica, za razliku od Šneka, jer sloboda iz oblasti smisla prelazi u oblast značenja — u oblast logike) i samo za trenutak u Duličevoj glavi proplamsa moralni plamen — Što je učinio? Ali, ta misao ne stoji ni u kakvom odnosu s učinjenim djelom-ne-djelom, već je preko straha, u odnosu na sudbinu njegovog bolesnog sina Ježana, što tvori koincidenciju s Ostojinom smrću i ozdravljenjem Ježana. Taj spoznajni čin Duliča (Šnek dolazi do spoznaje, a Dulič kroz spoznaju) egzaltirano dovodi do nove spoznaje da boga nema da je bog on — Dulič! To nije fraza, već ima suštinsko značenje za dublje poniranje u Duličev lik. Kroz prljavštinu svojih ruku i glave, Dulič je došao do svog taloga, on je našao sebe, uspjeo je dokinuti granice kojih, na žalost, nikada nije ni postao svjestan da ga sputavaju, on ih je doživljavao kao mogućnost koja ga ima ostvariti da postane on — On! On se ne osjeća izgubljenim kao Šnek, jer njega kroz prividno zadobijeno samopouzdanje ni nema.

Na kraju recimo da je Tišma napisao značajnu knjigu, knjigu čija se slojevitost i složenost stapaju, uostalom kao u svih velikih umjetničkih djela, u jednostavnost koja površnom i brzom čitaocu lako može nestati u samom sadržaju.

»Polja« 1979.



## DIJALEKTIČKI MADEŽ

*Mirko Kovač: VRATA OD UTROBE,  
»Naprijed«, Zagreb, 1978.*

Svaki povijesni trenutak izdvojen iz bloka vremena, samim činom odbira biva bremenit sukobima i proturječnostima, a što je temoralnost između odabranog trenutka i momenta izdvajanja veća, »događaj-fenomen« poprima na sebe zakonsku formu, a slučaj ima sve manje udjela. Ta činjenica stavlja umjetnika pred problem: kako, artificijelno, izdvojeni segment vremena umiriti, izraziti ga kao umjetničko djelo, a ujedno time pokazati smjer i suštinu čovjekova samoproizvođenja u povijesti. A da čovjek putuje, kroz zvjezdanom prašinom obasjanu noć, i da za sobom ostavlja izvjestan trag, tim širi i trajniji što je njegova svijest na višem nivou, za istinskog umjetnika nikada nije bilo prijeporno, a da i obična akcidentalija na tom putu umjetnika može trajno osupnuti i postati njegov vademekum, onaj elementarni emotivni naboj, pomoću kojeg odvaja fenomen od noumena, imperativ je umjetničke konkretizacije, stvaralačka tajna i otvoreno pitanje iz kojega on (stvaralac) poput



pauka ispreda jedinstvenu mrežu stvarnosti, gdje ni jedan trenutak nije homogen a svaki je osoben. Obaveza, pa i moralna odgovornost umjetnika pred samim sobom jest da se sa trenutkom, smiono i savjesno u vlastitoj intimi uhvati ukoštac, gradeći cjelinu, novu opštost. Ne bude li se činilo to, bogatstvo trenutka ostaje na razini »sirovine« i označava prekid kulturnog trajanja, odustajanje od borbe i rezignirano mirenje sa životom kao pukim sredstvom fizičkog egzistiranja. Upravo te odgovornosti Mirko Kovač je svjestan i on trenutku, djelu, dokumentu, pristupa temeljno i oprezno. A knjiga »Vrata od utrobe«, određena je u prvom redu vremenskim međama događanja radnje koji obuhvaća desetljetni period naše povijesti (1938—1948. godine) a to je vrijeme u kojem je prisutna dijalektika starog i novog i u romanu se prati kroz dvije čvorne linije koje i čine okosnicu Kovačevih opsesija. Prva linija, dijalektika starog dana je u liku Stjepana K., a druga, dijalektika novog, u liku Dimitrija V. Pažnju stoga treba usredsrediti na analizu ovih likova, danih u najpresudnijim trenucima naše revolucionarne borbe, koji istovremeno čine i krunske stranice i datume svjetsko-povijesnog zbivanja i anticipiraju bitno problematiku revolucionarne borbe i prakse naših dana. Iz toga rekursa, likovi Stjepana, Dimitrija i Tomislava nosioci su univerzalnih dilema i sukoba te utemeljuju čovjekovu borbu za njegovo ljudsko određenje.

Lik Stjepana K. nosilac je starog, njegova linija u romanu dana je linijom rasta, ne i razvoja, i teče mirno, poput pijeska kroz klepsidru, a logiku rasta crpi iz tradicije (Dnevnicu); vrlo malo rizika, a u skladu s tradicijom, unosi u svijet opstojanja, za to nema moći, jednostavno se na intaktan način miri sa činjenicom protjecanja. Izvjesna koprena otajstva prekriva taj lik, koji je poput narodnog mudraca, uvjeren da se svijet mudročću može sačuvati, pa donekle i popraviti. Između požude i razuma razapeo je gustu mre-



žu zakona i vjeruje da nju najlakše može pocijepati čovjekova duhovna lijenost i neoprezni popodnevi drijemež, te je stoga unutrašnji život podredio logici, a u interesu vanjskog mira i spokojstva, što nužno vodi pesimističkoj individualnosti. Prividno taj je lik linearan, ali on je to samo u slučaju izdvajanja i izolacije, promatran u totalitetu romana, a totalizaciju čini vremenski okvir knjige, dekada u kojoj je došlo do punog određenja našeg duhovnog bitisanja, pod ovim nebom, kroz stoljeća nama nimalo sklonim. Zato su Stjepan i Dimitrije komplementarni likovi i ugaoni su kamen koji nas je na ovoj vjetrometini istoka i zapada održao, i gdje smo se prvi put u povijesti, gledano u svjetskim razmjerima, vlastitom borbom izdigli do politički svjesnog subjekta, došli do svog samoodređenja i odigrali istinski avangardnu ulogu. I zato je pasivna aktivnost zamijećena u liku Stjepana, naša podloga iz koje je šiknuo dijalektičko-lenjinistički gejzir, i donio svijetu tako neophodnu svježinu.

Dakako, Stjepan je u zabludi, ta zabluda nije posljedica mraka, niti je u mraku, već predstavlja madež u novom kao njegov uslov. Ovdje nužno prelazimo na drugu liniju lika, a koja je u knjizi ostvarena najzaokruženije i predstavlja dijalektiku novog te se poput spirale uvija oko centralne ose. Moj hipotetički prilaz liku Dimitrija jest da ni u jednom trenutku teksta ne nalazimo odstupanje od spiralne linije razvoja, i da ona opisuje sve veće i sadržajnije krugove svijesti oko zbilje i zahtjeva zbilje koju mijenja i gradi. S obzirom na to da smo Dimitrija odredili kao nosioca novog, uputno i za potonju analizu lika je zahvalno, između lika i revolucije staviti znak identiteta, identiteta sa razvojem od primordijalnog nesvjesnog ka sve složenijem svjesnom određenju identiteta u revolucionarnoj praksi. Također, u prvom se momentu može učiniti kao da je taj lik jednodimenzionalno ostvaren i točnije dan linijom pragmatičkog vrludanja, a to



nije točno, jer lik Dimitrija V. pokreće čitavu gamu pitanja i značenja koja nameće revolucija.

Ovdje odmah valja podvući dvije crte kardinalne za cjelovito poimanje lika Dimitrija, a u obje su prisutni isti elementi s validno divergentnim određenjem Kovačevog junaka. Prva crta, a podudara se sa primordijalno nesvjesnim određenjem identiteta revolucije i lika, dana je činom bratoubojstva.

— *Ne bi ti umio odgovoriti, Tomislave. I ne znam kako se ni čime uklanja onaj koji je omiljen i više zna, a brat mi je.*

— *Revolverom! — rekao je Tomislav.*

Nešto kasnije, na zboru iza Duhanske stanice, kada Milutin pri kraju govora veli: »*Osim ako to ne bude Crvena armija, e tada ćemo uzeti puške u ruke pa ili izginuti ili odstupiti s ostalim poraženim svijetom*«.

Hitac bratoubojstva pronosi se brže od ostalih. Od razgovora s Tomislavom do pucnja proteklo je malo vremena, tek toliko da se na vlas shvati kako se u početku NOR-a revolucija nužno svodi na oružanu borbu. Da li bi se onda plastičnije i snažnije mogao iskazati ontološki osjećaj masa, tog sudbonosnog časa?

Druga crta, koju određujemo gnoseološkim identitetom Dimitrija i revolucije, jest u hapšenju Tomislava. Dimitrijevim odgovorom Tomislavu razobličuje se staljinizam, a ističe već važnost i značaj našeg vlastita puta u socijalizam. Nije nadmet ovdje reći: to »NE« Rezoluciji Informbiroa, predstavlja u uspravnom hodu Čovjeka onu rijetku dijalektičku negaciju, koja svojim sadržajem i ljudskim bogatstvom postaje pouzdani orijentir i trajna inspiracija pokoljenja. A svemu je prethodila politička borba KPJ — tek kasnije je uslijedio teoretski obračun sa staljinizmom, a još kasnije umjetničko sintetiziranje tog perioda u djelima.

Između te dvije granične točke postoji čitav niz ključnih momenata koji kao da ne stoje



u suglasju sa ovakvim pristupom liku, pa se na meće pitanje, nema li tu ipak protuslovlja. Nema, ustvrdimo apodiktički, postoji dijalektički razvoj, spirala nije proizvoljnost određena metodom pristupa, nego je utemeljena u teksturi. Pitamo se: ako razvoj doista postoji u knjizi samoj, zašto onda iz rata Dimitrije izlazi kao težak invalid, bez obje noge i ruke; bogalj ili torzo? Zašto? Prije svega uočavamo da se Kovač prema tom liku odnosi s ljubavlju i Dimitrije nije zadojen grizodušjem, i jedini je optimistički dan lik u knjizi, no to nije bolešljivi optimizam, znači razlog kažnjavanja mora imati meritornu dimenziju za cjelovito poimanje lika i revolucije. Pitanje zašto »torzo« na kraju spiralnog razvoja, pretvara se u krucijalno pitanje: da li revolucija mijenja samo društvene odnose? Ili mijenja čovjekovu bit, i stvara njegovu rodnu prirodu? To pitanje dobiva punu težinu, kada se pisac opredeljuje, a po izričitom nalogu Dimitrija, da za sjedište mjesnog odbora mjesta L. adaptira crkvu Marijinog Uznesenja, u kojoj ga zatičemo kao glavnog aktera u obnovi i izgradnji mjesta L. Time Kovač vječno prometejskom odnosu individua—društvo daje simboličko a ne semantičko značenje. Revolucija je bremenita mogućnostima i ona čovjeka zbunjuje jer ne otvara samo perspektive izvan njega, već i one u njemu, ta vulkanska aktivnost u proizvodnji čovjeka ne može se izraziti znakom, jer u sebi supsumira disparatne sadržaje i pojmove i kretanje je kretanja. Značenje simboličkog jednačenja, revolucionara Dimitrija i sjedišta mjestu L. u crkvu Marijinog Uznesenja (a ovdje je primarno i do golog ekstrema izoštrjen odnos: revolucija — institucija — čovjek) ne možemo naći bez Marksovog antropološko-ontološkog određenja čovjeka: biti osjetilan, biti čovjek, znači trpjeti, trpjeti u ljudskom smislu te riječi. A za Dimitrija se i u bukvalnom i u prenosnom smislu može reći da je kroz patnju, kroz strast, (passion, piše Marx) spoznao suštinu čovjekovog



bića, odnosno našao svoj predmet ljudskog djelanja. Svoju patnju ne uranja u nebo, ne osjeća je poput antičkih junaka kroz sudbinu i kao pešaks, već nalazi sebe potpuno u promjeni zbilje, on staro »rastvara«, a ne ruši, i time revolucija nije samo politička, već prvenstveno socijalna. I dok Stjepan K. vjeruje u mogućnost predestiniranja harmonije čovjeka i prirode, Dimitrije ne, on do moguće harmonije dolazi borbom, borba je prirodni odnos čovjeka i prirode, ali ne u marksističkom izrazu. Antagonizmi, sukobi i konflikti, ne rješavaju se logičkim silogizmima jednom za sva vremena, Dimitrije ih neprestano razvija u nove proturječnosti, u tom neizmjernom bogatstvu odnosa živih i djelatnih ljudi, jedini pouzdani kompas za njega je čovjek. Ipak i uprkos svemu.

## SO ZEMLJI!

Lik Tomislava determiniran je starim i novim, preko njega se zalančaju likovi Stjepana i Dimitrija. Tamo gdje su klasne granice oštro izdiferencirane Tomislav je makijavelistički nepokolebljiv, gdje granice gube oštrinu razlika, ali raste značaj borbe, gdje se oštrina transformiše u složenost, Tomislav se teže orijentira i snalazi. On je svjestan da je svijet opasno opterećen starim, i da se treba boriti, ali ne primjećuje da njegov odnos spram starog, biva doktriniran. Ovdje stojimo pred jednim kompleksnim problemom, »dijalektičkom kvadraturom«, naime u određenom povijesnom periodu, dijalektika kao metoda uspješno inkorporira dogmu, i to često kao jedini način borbe protiv dogmatizma, dijalektika nema vlastitu instrumentalizaciju, odvojenu vještački od zbilje, od prakse, vlastitu logiku, ne raspolaže univerzalnim konstantama, i zato — revolver — što ga je Tomislav ponudio Dimitriju kao rješenje, njegove unutrašnje dileme, i na neki način ga gurnuo (bacio) u kovitlac događaja, ima dijalektičku osnovu, ali dok je ona za Dimit-



rija ostala trajno dijalektična, kod Tomislava je metamorfizirala u dogmu s dijalektičkim rekvizitima. Subjekt koji mijenja objekt, ili samo saznaje, ukoliko se sam sa objektom ne mijenja zapravo je i sam samo nečiji objekt, instrument. U Tomislavovoj svijesti stroga podjela na sredstvo i cilj jeste dogmatska podjela sa stajališta nekog cilja izvan same te podjele, to stajalište čak na neki način natkriljuje (transcendira) tu podjelu, i to ne prema cilju kojega treba ostvariti, već prema onom ranije ostvarenom, prema tome novom a već starom kojega i dalje treba mijenjati. I stoga svaka akcija za Tomislava ima za pretpostavku jasne granice.

Ova analiza Kovačeve knjige ukazuje samo na njenu slojevitost — složenost i značaj knjige.

»Oko«, 1980.



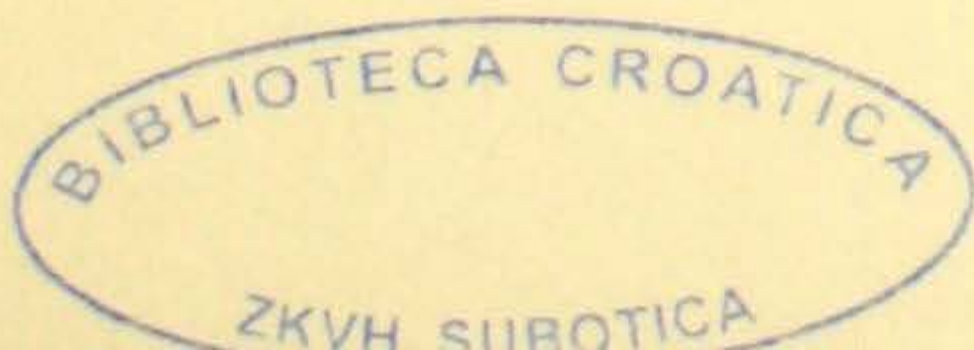
## VRIJEME IZMEĐU TRAJANJA I PROŠLOSTI

*Petko Vojnić Purčar, »Dom, sve dalji«, Matica  
srpska, Novi Sad 1977.*

Osnova na kojoj Petko Vojnić Purčar gradi roman »Dom, sve dalji«, tvori trajanje i raslojavanje porodice Piuković, od njene realistično romaneskne gustine, zbijene u početku kazivanja pa do fluidne raspršenosti u fantastici na kraju romana. Ta širina u kazivanju dočarava nam atmosferu ravničarske melanholijske, naročito raščlanjene i sugerirane stanovitom unutrašnjom potrebom za samouništenjem, jer ravnica, koja u Vojnićevim junacima teče i bježi prema tački, gotovo nirvani, kada se promisli i dotakne, ponovo postaje nova linija kazivanja, nade, pa se tako čitanju možemo neprestano vraćati, a da se svaki put osvjedočimo u svježinu ponovnog rađanja.

Ovdje, prije svega, želimo ukazati na ono osobeno: možda bi jedna »paradoks definicija« bila adekvatnija: način komponiranja romana nasuprot građenju.

Centralni sloj, koji se provlači kroz cio roman, zahvaćen je dvojako — kroz puku prolaz-





nost i borbeno trajanje što se u vremenu dijalek-  
tički prepliću, te odnos dijela i cjeline preobraća  
se u konkretnost — kao jedinstvo različitog. Po-  
rodica Piuković poprima instrumentalni karakter  
ispitivanja odnosa historije kao trajanja i vreme-  
na kao prolaznosti. Pošto su dimenzije vremena  
i historije izvan linije dodira, njih određuju na-  
čini življenja i intencionalnosti djela, dok se kro-  
nološki slijed događaja estetski pokazuje kao »do-  
puna« gotovo irelevantan. S obzirom da Vojnić  
estetski konstituira svoje pripovijedanje kroz su-  
kob dijela i cjeline, eksponirajući na taj način  
shvatanje umjetnosti kao stvaralaštva (čija se bit  
poklapa sa samoproizvodnjom) — »umjetnička pro-  
za tako na razuman način ponovo osvaja izgub-  
ljeno carstvo poezije«. Unutar tog carstva Vojnić  
Purčar nastoji prevladati proturječnosti, nagomi-  
lane i nataložene, kao klasne posljedice pasivna  
odnosa, u relacijama: čovjek — zbilja — djelo.  
Umjetničkom snagom izraza savlađuje proturječ-  
nost, polazi od spoznaje da je sinteza znanja o čo-  
vjeku, u bilo kojoj konačnoj formi iskazivanja,  
nemoguća, i zato postupak sintetiziranja — kao  
dovršenog umjetničkog čina uživanja — prepušta  
čitaocu.

Roman »Dom, sve dalji« heraklitskim to-  
kom ostvaruje pred nama diskontinuirano konti-  
nuirani lanac trajanja, gdje je stil koheziona sila  
svih onih prividno posebnih autonomnih karika,  
koje u stvaralačkom sučitanju poprimaju puninu  
jezika, potvrđujući čovjekovo smisljeno bavljenje  
u vremenu i subjektivnom prostoru proze. Vrije-  
me, naravno, nije mehanički slijed događaja koji  
organiziraju materiju života, već ono nosi sub-  
jektivnu mnogoznačnost raznih odnosa koji se  
u sustavu romana daju podesno umiriti, te tre-  
nutak ima dimenziju vječnosti, a vječnost puninu  
trenutka, odnosno jezika, u širem i dubljem kon-  
tekstu. I tako čitalac — ako nije zaveden krivim  
poimanjem umjetnine i ne dopusti da ga prikaza-  
na predmetnost zadrži u ravni istog reda i shva-



tanja realnog i pjesničkog, koji su još uvijek odvojeni — doživljava beskonačnost koja se realizira u potrebi za čitanjem. Sve ovo nas, poslije zatvaranja Vojnićeve knjige upućuje da temeljnije promislimo odnos realnog i pjesničkog svijeta. Jer, granice koje nas omeđuju i određuju unutar jednog, recimo, dobro zatvorenog, logičkog, prostorvremenskog bitisanja, pokazat će se da nisu toliko determinirane zbiljom koliko pjesničkom vizijom i pjesničkim ostvarenjem te zbilje. Prije svega, to nije samo ona pojavna strana stvarnosti. Za Vojnića je zbilja prevashodno nešto drugo, tako da on ne gradi samo konkretno na nov način, već zahtijeva i nov način gledanja a to podrazumijeva jedinstvo različitog u romanu, kao i posebno isticanje »šavova«. Stoga cjelina nije pučko sumiranje dijelova, već nešto uvijek drugo, istorodno drugo, pomjereno ka neuhvatljivom entitetu estetskog koje zahtijeva našu aktivnost i istovremenost misli i akcije, u ovisnosti od razvijene potrebe za čitanjem, slušanjem, gledanjem. Korespondencija bi ovdje išla ovim shematskim nizom odnosa: Stvaralac (ne-autor) — Djelo (koje se određuje iz kazanog i domišljenog) — Kritika (kao nužni put razvoja djela) — Čitalac (konačna konačnost djela u kojemu se potvrđuje njegova dosegnuta mnogoznačnost). U ovoj shemi, zapravo, naglašena je tendencija stapanja kritičara i čitaoca, stvaraoaca i djela. Na taj način je uspješno izmaknut pasivni odnos čitaoca i djela, jer je stvaralac neprestano prisutan i čitalac se ne identificira kao gutač sadržaja, jer je za novi roman neophodan napor — »tko hoće na more taj se mora razumjeti u čvorove«. Naivno poistovjećivanje, na primjer, Panograda s konkretnim, zemljopisnim gradom i traženje autobiografskih, autonomnih spona vodi provincijalnom određenju pojma umjetnosti, odnosno života samog, obzirom da su te sfere u domeni pojma i zbilje nedjeljivi, pogotovu što se provincijalnom duhu čini (a on tu dijalektiku odnosa teško može



i shvatiti) da je dovoljno prepustiti se prikazanoj predmetnosti; zapravo ta svijest još nije u mogućnosti da se uhvati ukoštac sa zbiljom, niti da se trajnije i stabilnije orijentiše izvan tradicionalne formalne logike tipa  $A=A$ , gdje se grčevito traži izlaz u imaginarnom plićaku vlastite svijesti i jedan zatvoren sustav s početkom, sredinom i krajem.

To novi roman nema, niti je želio imati, s obzirom da sam pristup zbilji i poimanje stvaralaštva mora uvijek biti nov. Stvaralac između zbilje i stvaralaštva ne nalazi diskrepanciju, naprotiv, on tu stavlja znak jednakosti. Analogija sa življenjem je velika. Ako je život sa stajališta formalne logike, uz tumačenje i eshatologije, dobro uređen sistem suprotnih parova, to život kao cjelinu zatvara u sobu s jednim zidom — desperiranja, s obzirom da je dio (trenutak, hip) izložen stalnoj presiji grijeha i nalazi se u sjenci strogo podignutog velikog prsta; smisao života tako se odvija daleko od polja misli i akcije i projicira se izvan duhovnog stvaralaštva. Tu lukavost i površnost novi roman želi da izbjegne. U ovom kontekstu razmišljanja Purčar je načinio kvalitetni skok, jer je u svom romanu uspješno prevazišao (dijalektički negirao) krizu stila i zbilje. On ne otvara nove probleme vrijednosti, nego, jednostavno, snažno pripovijeda i činom pričanja iznjedrava nove mogućnosti, dinamiku i bogatstvo življenja, raslojavajući centralni sloj — porodicu Piuković — »čisteći« je od taloga vremena koje je već počelo da opterećuje život. Tako prisustvujemo sve vrijeme, zapravo, čitanju SADAŠNJICE nad ponorom vremena budućeg i prošlog, ali zahvaljujući jedino i samo vremenu budućem i prošlom. Izvan njih to SADA nije ni mrtvo, jer da bi nešto bilo mrtvo, prethodno mora da živi i poživi, a bez prošlog i budućeg SADA nije ni rođeno. U toj borbi između vremena trajanja, čovjekovog ljudskog trpljenja i vremena prolaznosti, koje se odvija u vječito praznom ne-



rođenom SADA, gdje su egzistencijalne potrebe čovjeka postale i njegove jedine potrebe, Purčar ostvaruje i gradi svoj roman. On se neprestano udaljava od jedne točke kojoj se odmah i vraća, točke koju određuje ravnica, kao dodir plodne zemlje i praznog neba. I u čovjeku, onda, neprestano buja želja da bi trebalo nekuda otići, oputovati, pobjeći, ali, isto tako, kroz ruke i misli struji osjećanje da je samo ostajanje stvarno, jer ravnica je i more koje uzbudljivo šumi, opominje, prijeti, ali i snaži. Možda su zato junaci Vojnićevog romana pomalo izgubljeni, ali se oni protiv te izgubljenosti bore, uporno, to je izvjesnost, ta izgubljenost koja borbu unaprijed ne osuđuje na jalovost, treba je samo započeti; ta izvjesnost je puna sokova. Po načinu shvaćanja vremena, Vojnić Purčar je ovdje blizak Faulkneru — vrijeme teče ali ne prolazi, odnosno svaki trenutak čovjekovog egzistencijalnog i kulturnog trajanja je i njegov pravi trenutak, a samo ime grada Panograd, obilježava imaginarno pomjerenost civilizacije i kulture uopće.

Dodajmo još nekoliko riječi o kraju romana, zapravo o njegovom toku i svršetku pričanja. Dojam je da Petko Vojnić Purčar nije želeo nika-ko da kraj romana snažnije umiri. Zato *Dom, sve dalji* ostaje na granici pripovjednog i pjevnog.

»Polja«, 1978.



## SPIRALNA LINIJA RAZVOJA

*Danilo Kiš: »Grobnica za Borisa Davidoviča«,  
BIGZ i LIBER, Zagreb 1976.*

Tko se nije verao planinama teško može osjetiti i shvatiti želju za novim naporima i osvajanjima, koja se rađa poslije svakog prevoja ili osvojenog vrha. Planina pruža čovjeku unutrašnje samozadovoljstvo u kojem učestvuju, rekao bih, sva čula istovremeno a da se pritom ne remeti njihov pojedinačni identitet. Ovom usporedbom počinjemo kazivanje o posljednjoj knjizi Danila Kiša, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, i ona u ponečemu upravo odgovara gore rečenom. Poslije pročitane knjige nadolazi more asocijacija, i potreba da se ponovo čita, a poslije svake priče imperativ da se čita dalje. Na kraju, kao vrh, stoji priča *Grobnica za Borisa Davidoviča!*

Recimo odmah, knjiga je pisana »dokumentarnim postupkom« ali umjetničku vrijednost knjige tvori senzibilno uočavanje polarnosti društvene stvarnosti, u vremenima grubog raskoraka akcije i misli. Dakle, sama dokumentarnost označava granice između date stvarnosti i onog Ja koje evoluciono obuhvaća vremenski period od



šest vijekova, razapeto između religije i politike prolazi dijalektičku spiralu osvješćenja. Drama trajanja čovjeka u svijetu kojega sâm stvara, i postaje toga polako svjestan, oscilira oko ose življenja, od smisla kao pozitivne i ništavila kao negativne amplitude. Postati i biti svjestan svog mjesta, zadanog i zatečenog povijesno, i dalje poći, danas kao i ranije, izvanredno je težak zadatak a ujedno i nadasve opasna misija je potka na kojoj Kiš gradi ovu knjigu. Sve deformacije i izopačenja vremena plaćaju se skupo, i kao da postoji zakon obrnute proporcionalnosti vrijednosti i životnih sokova, ta apsurdna paradoksalnost do sada nije otklonjena. Izuzetnom umjetničkom snagom Kiš uočava bitno kroz fakte, ali kvalitetnu razliku u strukturi svijesti daje transkripcijom izvan stega fakata i njom ograničene stvarovitosti, preko junaka romana i samoga pisca koji gradi roman. Rekli smo roman a ne zbirka priča, jer ovdje može biti riječi samo o knjizi, a ne o zbirci, što štivu daje poseban sloj vrijednosti. Dio i cjelina nalaze se u dijalektičkom odnosu, svaka priča ponaosob je završena, zatvorena cjelina s epilogom, dok knjiga kao cjelina nosi nov kvalitet koji se ne sadrži u pojedinačnim pričama, knjiga je otvorena struktura s nužnim plodnim ostatkom što umjetničko djelo diže iznad vremena, obezbeđujući mu trajanje.

Drama, možda je bolje reći kriza čovjekovog autentičnog trajanja, potvrđuje se na putu tragedije kroz neprestanu borbu za humanijim odnosima u nastajanju čovjeka i u stvaranju njegovih novih i istinskih potreba i odnosa prema životu, i življenju. Reći ćemo da je junak romana sâm pisac (iskazni subjekt) time eksponiramo dijalektičku osnovu gradnje knjige. Danilo Kiš između Borisa Davidoviča Novskog i Baruha Davida Nojmana čini reifikaciju pređenog puta filozofije ka njenom ukidanju, odnosno istinskom življenju. Od priče *Psi i knjige* do priče *Grob-nica za Borisa Davidoviča* postoji nepovratna spi-



ralna linija razvoja, koju je Kiš artistički i inženjerski za trenutak zaustavio, kako bi u sebi mogao pomiriti generičke suprotnosti Novskog i Nojmana. Od religije kao predloška radnje i zbivanja priče *Psi i knjige*, do politike kao okvira Priče *Grobnica za Borisa Davidoviča*, svijest je preko koje se filozofija trnovito kretala ka osvješćenju, a na tom putu moralnost cijelo vrijeme biva u raspolućenosti između otvorenog i gorućeg pitanja epohe, i nasušne čovjekove potrebe za etičkim. Od smokvinog lista do rakete, čovjek nije uspio stvoriti moral kao prirodnu vezu čovjeka i čovjeka, čovjeka i prirode, čovjeka i društva, konačno i društva i prirode, raspuklina se uvijek javlja i to često u najbrutalnijoj formi: teror, mučenje, zaglupljivanje, zagađivanje, eksploatacija, laž, posesivnost...

Pokušajmo ukazati na suprotnosti koje duboko i suštinski karakteriziraju vrijeme Novskog, odnosno Nojmana, i tako određuju i njihovo Ja, a taj odnos možemo uzeti kao povijesni identitet ličnosti na planu literarnog, ali ne na liniji ponavljanja nego na liniji razlike.

Boris Davidovič-Novski pripada svijetu akcije, njegova revolucionarnost je identična sa biološkom potrebom za mijenjanjem, a ne tumačenjem svijeta. Ta potreba najplastičnije je dana u njegovom razmišljanju o ništavilu, o uzaludnosti trajanja i micanja, i spremnost na osobnu žrtvu, u tim trenucima Novski govori samo o uzaludnosti sopstvenog trajanja i micanja, a ne trajanja i kretanja uopće, on tako i osjeća, i preko spoznaje život ontološki određuje kao oblik postojanja u borbi i akciji i negira ništavilo samo, a strah da će savršenstvo njegove biografije biti razoreno i uništeno pukim posljednjim trenucima življenja u času fizičke slabosti, daje mu novu moralnu snagu da sve to izdrži, i da se nadčovječanski bori za svaku riječ. Čovjekovo djelo za njega stoji iznad čovjeka a za čovjeka. Novski osjeća da čovjek onoliko pripada svijetu koliko



sâm svijet pripada čovjeku, i za tu spregu spreman je boriti se do posljednjeg daha. Svaka medijacija koja nije istinska pobuda i potreba čovjekova, remeći harmoniju i obezvređuje življenje do stupnja animalnosti. Vidimo ništavilo je negirano i kao umni proizvod a ne samo kao etičko beznađe. Mada je moral za Novskog suma predrasuda, korenitih nesporazuma, gadosti, kompromisa i klasnih interesa, on osjeća da je čovjekova potreba za moralom a ne sâm moral, apsolutna sloboda. Tako je za Novskog čvrsta tačka življenja dana prijesekom slobode i morala, i ako to nigdje ne kaže, a kao lirski dokaz tvrdnji navest ćemo način njegove smrti i ostavštinu: ostavio je za sobom nekoliko cigareta i četkicu za zube, nestavši u pramenu dima, slobodan od vučjaka, od hladnoće, od vrućine, od kazne i kajanja.

Smisao, svrha i cilj života Baruha Davida Nojmana poklapaju se; on ne vidi zemaljsku raspuklinu između egzistencije i suštine i nužnost kretanja i razvoja punog divlje snage. Nojman želi da živi u miru sa samim sobom. Za njega svijet počiva na dogmama i logičkoj snazi dogmi. Njegovo ništavilo za razliku od Novskog, prazno je i jalovo, on pojedinačno jednostavno stapa s općim, i tako zatvara krug opstojanja. Vrtnja u krug je lukavstvo pomoću kojega um samome sebi dokazuje da je kružno kretanje pravo kretanje, s jednom tačkom u sferi transcendentalnog. Razmišljanje i defetizam su granice koje se prepliću bez ikakve akcije i zato uprkos svemu, privremena patnja trajanja, vrednija je od »konačne praznine ništavila«, tako slijepi determinizam življenja čini pokoravanje zakonu ništavila. Samo življenje lišeno je istinskog sadržaja i pravog soka *dok mi se ne dokaže mojim Zakonima i mojim Prorocima da im je vera hrišćanska saobrazna, sve dotle neću da verujem u hrišćanstvo, uprkos bezbednosti koja mi se pruža u krilu te vere, i više volim da umrem nego da napustim svoje verovanje* — ni traga o potrebi da se svijet



mijenja. Nojman želi sukob dvije prazne logike, i zaista tad nema valjanog razloga da promjeni stečena uvjerenja, ovdje svijest pliva i određuje svijet bez potrebne početne energije da napusti sferu obmana okruženu s jedne strane prazninom neiscrpne spekulativne moći, a s druge jakom individuumom, jakom u gnoseološkom smislu određenja ličnosti.

Pokušali smo, poređenjem Novskog i Nojmana, ukazati na dva različita svijeta. Kod Novskog biološka potreba mijenjanja, kod Nojmana psihološki prohtjev tumačenja. Danilo Kiš je dao zahvalno i značajno štivo, koje će biti tumačeno i vrednovano, i u njemu će se uvijek naći dovoljno nerečenog.

»*Glas omladine*«, 1976



## ZADAT ŽIVOT POVIJESNOG

*Pavle Ugrinov: »Zadat život«, »Nolit«, Beograd  
1979.*

Romani pisani u prvom licu jednine samom narativnom strukturom zahtijevaju povijesno-logičke okvire, unutar kojih se iskazni subjekat, naspram sadržaja djela, određuje autobiografski, ostvarujući značajan proces kulturne integracije, dokidajući u bitnom razliku između umjetničkog i stvarnog. Time sadržaj ističe ideju djela s namjerom da implicite ukaže na problem oblikovanja — stvaranja, a koja pobuđuje interes čitaoca za nastalu diskrepanciju između ideološke i estetske sfere, poturajući informaciju čitaočevoj svijesti kao duhovnu sintezu sadržaja, otelovljujući Hegelovu misao da ideja u svijest unosi najviše interese duha. Estetička kvadratura koja se ovdje javlja slijedi nakon ispravnog odgovora da je umjetničko djelo prije svega *izraz* a ne *saopćenje*. Kako onda lučiti izraz od saopćenja? Saopćenje ne mora da bude i u pravim umjetničkim ostvarenjima i nije puki nosilac izraza. Čime i kako raspoznati ostvareno pripovjedačko Ja književnog djela od samog autora (možda ogradom



od njegovog artificijelnog stava), a što je potrebno da umjetničko djelo zasnuje svoj estetski, odnosno nov ontološki entitet u čitaocu da se ne bi cio doživljaj sveo na informaciju (razumljivo da ovdje i informacija već ima izvjesna estetička svojstva)? Simplificirano, nov ontološki entitet (a u zoru kulturne integracije) u čitaocu treba da se ostvari u jedinstvu njegove ličnosti sa svijetom kojega živi, u tom jedinstvu život biva sredstvo življenja od kojega umjetnička djela nisu odvojena zidom klasnih, socijalnih, moralnih, političkih, religioznih i ostalih mogućih pregrada; i tako se njegovi duhovni ciljevi suštinski povezuju s transformacijom društva, a umjetničko djelo, napose, roman i kritika, ukazuju da politiku »ne možemo odvojiti od područja moralnih vrijednosti čovjekovog samoostvarivanja« (E. From). Estetska kvadratura, samim tim što je postavljena, povijesno je i riješena, recimo ne i na zadovoljavajući način, ali upravo to estetiku izdvaja od stroge nauke, a čovjeka od uniformne jedinice. Jer, čovjek (povijest) ne teži nekom rješenju, već povijesnom stanju, a to nije nova sintagma za teodiciju, već njeno izbjegavanje, ukidanje.

Smatrao sam da je sve ovo bilo oportuno izreći povodom knjige Pavla Ugrinova »Zadat život«, s obzirom na to da sadržina romana obuhvata složene poratne trenutke, sve do rezolucije Informbiroa, i »da se ne smije zapostavljati oblik iskaza stvarnosti prilikom interpretacije pripovijedanja u prvom licu. On je strukturalni zakon koji djeluje daleko u estetsku i ideološku oblast, a koji je upravo onda informativan kada se krši« (K. Hamburger, Logika književnosti). Ne smatram da je u knjizi »Zadat život« došlo do ozbiljnijeg kršenja tih sfera, prije bi se moglo govoriti o izvjesnim manjkavostima umjetničke strane knjige (obilje nemotiviranih motiva, primetna bizarnost u uspostavljanju odnosa između junaka romana i ostalih, naročito ženskih likova,



koji bi da su iskazani u trećem licu, činili ozbiljnu smetnju, zatim, vremenska perspektiva junaka romana je dobrano opterećena i racionalizirana iskustvom vremena pisanja, a ne vremena doživljavanja, a zasmetaju i naivne školničke opservacije). I pored tih manjkavosti, Ugrinov artificijelno uspijeva suprotstavljanjem ideološke i emotivne strane sprovesti ideju o unutrašnjem čovjekovom jedinstvu (i kvazi-jedinstvo ličnosti s logičkog motrišta je jedinstvo kojem se nema što prigovoriti), kao i njegovoj potrebi za unutrašnjom slobodom. Temporalnost radnje romana obezbjeđuje povijesnost, s nakanom da se unutar nje logički zasnuje život junaka i promotri s političko-moralnog aspekta. Ugrinov samim naslovom »Zadat život« daje romanu egzistencijalnu potku, dovodeći svoga junaka u razne veze i odnose s drugim licima, stvarima i pojavama, postavljajući ga u situaciju apriorne istine i moralne bjeline. Ta apriorna istina nije rezultat nekog aktivnog odnosa junaka romana, već proizilazi iz logičkog vođenja fabule s ciljem da se izoštri moralno-politička podvojenost junaka, koju on u svijesti ne doživljava kao moguće otuđenje, već kao nepravdu.

Potražimo li prisniju motivsku vezu, a s obzirom na tok radnje romana, uočićemo da se izdvaja linija odnosa Belog i pripovjedačkog subjekta romana, koja vrhuni u poglavlju, »U Mićkovoј kancelariji« i povezana je sa bekstvom Belog. Već na početku kazivanja, čitaocu se blago sugerira nedozvoljena rabota Belog, s obzirom na izobilje i blagostanje u kojem živi, a sam Beli pokušava junaka romana pridobiti za svoje poslove, čemu se ovaj intuitivno opire. Ali, do kraja romana ni jednom se ne sprovodi logička analiza Belog, kao na primjer profesora Karadžića, što bi otvorilo novu dimenziju kazivanja. Ugrinov insistira na čistoti glavnog junaka i nekom njegovom izdvojenom pravu, da bi u trokutu Magdalena — Mićko — on (junak romana), a u odnosu na epizodnost Đorđa, video svoje pravo na Mag-



dalenu, tu »veliku grešnicu«, i unutar tih odnosa dao idejnu okosnicu romana s moralno-političkim reperkusijama na sudbinu junaka.

Većina likova junaka romana konkretno je angažovana oko neke stvari ili ideje, ili starih uspomena, kao recidiva prošlosti, dok glavni junak ima neki »plivajući kurs« i uživa posebne prerogative. I ne samo što ih uživa, on svojim bićem osjeća da na njih iz nekog vrhonaravnog razloga ima i pravo, pa stoga treba svoga anđela čuvara kao ličnog ađutanta, da bi nesmetano mogao studirati marksizam i pri tom uvijek nevino ostao čist; on (junak) nijednog trenutka tokom radnje nije opterećen bremenom odgovornosti, a u odnosu samo na Belog izlazi kao moralni pobjednik.

»Polja«, 1980.



## PROŠLOST KAO JEDINA REALNOST

*Aleksandar Tišma, »Upotreba čoveka«, Nolit, Beograd 1976.*

Osnovna tema poslednjeg Tišminog romana je rat, no on ovdje ima dubje i suštinsko (univerzalno) značenje jer iz njega proizilaze svi oni složeni odnosi koje sobom nosi svako razaranje. Tako su dobijene čvrste granice gdje mašta pisca neće ni jednog trenutka napustiti zbilju, analogno kulturi starih Grka, koji su posedovali savršenstvo u mnogim bogovima i iz kojih su nenadmašno crpjeli sve odgovore, pa i odgovore koji su i danas primjereni suvremenosti. Ovdje je rat alternativa svijetu bogova u svijetu bogova, u svijetu moćnih, konkretiziran u liku oličenja fašizma, rat je negativno savršenstvo, koji za razliku od antičkog, nije samo umni nego i fizički proizvod tog moćno nemoćnog čovjeka. Činjenica da svako savršenstvo u velikoj mjeri određuje i determinira sudbinu čovjeka dato je ovdje kao elemenat zastrašujuće razorenosti ljudskoga bića i njegovog integriteta s vremenom i vjerom u budućnost, svodeći čovjekovo bitisanje na голу egzistenciju, lišavajući ga pri tom u toj mašineri-



ji mljevenja mesa i psihe najvrijednijeg — LJUBAVI!

Tišma polazi od prošlosti kao jedine književne realnosti, a rat je prošlost i ničeg realnijeg u postojanju od prošlosti nema, ona se već dogodila, ona je iz tog razloga stvarnija i neposrednija i od same stvarnosti, stvarovitija je, s obzirom da su u njoj iscrpljene mogućnosti samog ishodišta uzroka ali ne i posljedica, u prošlosti se dogodilo sve, no to nije fatalizam nego dimenzija mogućnosti same prošlosti čovjeka, i otuda u romanu toliko života, izmišljanja nema, mada je izmišljeno sve, sve se dogodilo tako kako se dogodilo, ali događa se i kako je umjetnički izraženo. Sadašnjost je na taj način obuhvaćena prošlošću, čija je intenzivna gustina posljedica bezbroj progutanih i spaljenih života, na lomači zbilje, i neostvarenih djetinjstava, pogažene i iz korena nasilno iščupane mladosti, i prekinuti životni sokovi.

Odrediti svjesno granice svog literarnog istraživanja u prošlosti i biti suvremeniji od suvremenosti u njima, Tišmi ingeniozno uspijeva, on lupom ispituje totalnog čovjeka omeđenog pomenutim granicama ali ne svodljivog na njih, čovjeka koji je doveden pred gotov čin razorenosti i kasnije nosi i boluje nesvjesno dio svoje odgovornosti pred tim fait accompli činom. Pred nama se tako, na izuzetno živ način, obavlja čin »sastavljanja« upotrebljenog čovjeka, koji je bio i ostao dvostruka žrtva — žrtva rata i vlastita. Nastali bezdan čovjek nosi, ne nalazeći pritom ni u čemu dovoljno čvrst oslonac i tačku od koje bi bjekstvo značilo i oslobađanje — prestanak postavljanja odsutnih pitanja. Čovjek traži mir, kao unutrašnju kompenzaciju za tu svoju unutrašnju upotrebljivost, ali mira nema jer unutrašnje i spoljašnje za Tišmu s pravom nisu strogo odeljivi, prošlost je prisutna u svoj svojoj punini.

U žiži Tišminog interesovanja u romanu *Upotreba čoveka* je žena, i to usamljena žena.



Ovdje ljubav dva bića ne čini duhovni odnos, već je to dodir dweju praznina (kao posljedica prisutne prošlosti), koje u zajedništvu bar za trenutak ječe manje prazno. Žena u svom padu, u posrtanju, nosi nešto veličanstveno, antigonsko. Nosi jedan tihi bunt i revolt, u trzaju svoga tijela ona neprestano pita. Prenaglašeno podavanje Verino nepoznatima, bez riječi i razmišljanja (dovoljno je samo zakucati na njena vrata i naći odgovor, naći rješenje za trenutne krize čovjeka koji jednostavno, samo živi) to potvrđuje. U Verinom »posrtanju« možemo naći dovoljno elemenata da se sačini kaleidoskop grcanja i gubljenja modernog čovjeka, koji puzi i koji se još nije oslobodio sebe u sebi. Insistiranje na Verinom bludu prema tome ima jedno više značenje, a ono je u LJUBAVI! Ta apstraktnost koja tako neposredno i očito prebiva u konkretnom, a na tako nedokučiv način, zaista je velika tajna i lajtmotiv Tišminog romana, oko kojega se pletu mnoge sudbine i provlači gospodičin dnevnik, i to upravo kao reifikacija LJUBAVI.

Praznina i lutanje Sredoja Lazukića identični su Verinom podavanju, ali u njima ne osjećamo i ne nalazimo nikakvo padanje, srljanje, naprotiv, nalazimo nešto drugo, blagi ukus pobjede i nesnalaženja, a nije tako, i on je pao i pada, jer je lišen konkretnosti, lišen ljubavi u njenom uzvišenijem vidu, i to lišen istim uzrokom — ratom. Gospodičin dnevnik javlja se između njih kao nešto što može da čini čuda (da ostvari neko zajedništvo) ali oni ne vjeruju više u čuda, rat razara sve, i njihova osuda glasi — samoca. S nasilno prekinutim djetinjstvom izgubi se moć vjerovanja, komponenta povjerenja, a budućnost se javlja kao jedna matematička perspektiva koja će po zakonima proticanja doći, a ne nešto što se na osnovi razvoja ima dogoditi, to je ta tragična komponenta rata koja traje u pojedincu natkriljujući zbilju socijale.



Tišma je uspio prikazati razorenost bića, pod presijom negativnog savršenstva koje i danas u liku moderne sfinge, ali sfinge koja ne samo da je lišena imaginarnosti, nego i sfinge koja u vidu pečurke daje odmah i odgovore, i pečurkom svojom opominje i preti. Ljudskoj zajednici povijesno iskustvo, kao da nije uvijek i dovoljna opomena. Nalazimo se u vremenu u kojem je rat zamijenio ili zamjenjuje sve bogove, a ne čovjek i njegova ljubav prema čovjeku. Umjetnost življenja nije ni počela, a mnogi su samu umjetnost proglasili mrtvom, ne pitajući se za sudbinu malog čovjeka, za njegov mali, samim životom ograničeni svijet. Velika tajna života još nije otkrivena — Žena! Antigona ljubav nije u vjernosti, nego u mijenjanju, njena ljubav razara svijet, znači ljubav a ne rat. No ta tako jednostavna alternativa izgleda da je za moderan svijet neizvodljiva. To tako jednostavno i blizu, a ipak daleko i nedokučivo latentne su radijacije značenja Tišminog romana, koji je ovih dana proglašen romanom godine.

»Glas omladine«, 1977.



## ŽRTVA I PRIPOVJEDAČ

*Goran Tribuson: »Snijeg u Heidelbergu«,  
»August Cesarec«, Zagreb 1980*

Odnos poetike i zbilje je krajnje složen odnos, s obzirom na to da mjesta neodređenosti susrećemo i u zbilji, kao latentne tendencije razvoja, i u poetici, kao zgusnute tendencije značenja i smisla. Veza poetike i zbilje gradi u povijesti svijet postojećeg, na način koji onemogućuje čovjeka da kao dio prirode, i uz to kao svjesno biće, u mediju jezika kognitivno razluči što u njegovom postojanju dolazi iz zbilje, što iz literature. Odnosno, odnos mašte i fikcije je u toj mjeri inkorporiran u čovjekovo kulturno postojanje da on ima stanovite potrebe da u jeziku artikulira i zakone gravitacije, i egzistencijalnu potrebu za jelom i spavanjem, i izmišljene stvari tipa okruglog kvadrata. To neuhvatljivo artificijelno stanje apsolvira pozitivno određenje čovjeka u prostoru — vremenu, a ne neku njegovu imanentnu nemoć, utvrđenu početnim grijehom, koji bi trebalo nadnaravnom posredničkom moći dokinuti. Sama spoznaja je tek funkcija jezika u polju pojma pred kojim se čista is-



tina ovoga svijeta ne otjelotvoruje kao svrhovita konačnost, niti kao iskupljenje. Dakako, čovjek je često, a još to čini i danas, zatomio znanje da bi zadobio vjeru, no povijesna je činjenica da ga ta žrtva nije odvela dalje od žrtvenika.

U romanu »Snijeg u Heidelbergu« Goran Tribuson, čini se, pomenuto pozitivno određenje čovjeka u stanovitom smislu svodi na nemoć pripovjedačkog ja da problematizira odnos žrtve i žrtvenika s pozicije apsolutne slobode, a polazeći od danog identiteta, literature i zbilje, od identiteta koji u sebi ne sadrži zakonitost nužnog, već je sav u domenu mogućnosti, i to radi proširivanja funkcije pripovjedanja i ostvarivanja većeg stepena fingiranosti, u cilju prisnijeg dodirivanja sa stvarnim, a još nepostojećim.

Prvi dio Tribusonovog romana čine dva različita »rukopisna pogleda« kroz koje, na razini fabule, razotkrivamo unutrašnju tenziju Nikolasa Šrama, koja se egzistencijalno rasprostire od prvog susreta s učiteljem-demonom do maglovite svibanjske zore u kojoj ima biti izručen krvniku i obješen, odnosno postati apsolutno slobodan. Zapravo, u ovome dijelu romana zrcali se njihov put, određenje, njihova koncepcija slobode, da je se »proces učenja« antipodan kršćanskom martiriju, s ciljem da se akcija suprotstavi i mišljenju koje ima doći poslije, a iz razloga što je bilo prije, točnije, bilo je umjesto nje. U toj akciji, a u noći uoči smaknuća, Nikolas Šram grčevito, uz pomoć učitelja, ispisuje rizme papira i fizički briše nepremostivu razliku između akcije i mišljenja, jer je kroz čin pisanja (insistiramo na činu) doveden u stanje posvemašnje slobode, u stanje prazne spoznaje, lišene sadržaja, koja ne predstavlja ekstazu nego kraj puta, ali ne i svršetak putovanja, jer ono tek počinje.

Valja odmah istaći da se Tribusonov roman opire klasičnoj analizi književnog štiva, da zahtijeva sintetički pristup, u Kantovom određenju toga pojma, s obzirom na to da su suprotnos-



ti između mišljenja i akcije ukinute i dovedene do identiteta uz meditativnu ulogu tako moćnog meštra kao što je demon. Recimo i to, ta strahovita moć negiranja svega i svačega ne donosi mnogo novoga ni na planu literature, ni u povijesti. Uglavnom ponavlja vraški smrtne stvari, tako da moć demona ne prelazi granicu insubordinacije i pubertetskog neposluha. Bog je daleko djelotvorniji, a vječito je skriven.

Počnimo od postulata da je *modus vivendi* demona određen potrebom za pisanjem, a nikako nekom nesrećnom sviješću koja zdvaja nad samom sobom. Odmah se nameće pitanje: zašto je onda Nikolas Šram prinuđen u ostvarenoj apsolutnoj slobodi da se obrati upravo demonu, odnosno jednoj sveopćoj negaciji, zar njegova sloboda u biti nije oktroirana? Odgovor da jedan pol demona čini sam čitalac, može biti istinit, ali ne nudi nikakvo zadovoljavajuće rješenje. Toga je u potpunosti svjestan protagonista romana, i stoga na početku rukopisa piše — takav je tren. Time se krug elegantno zatvara, cjelina je svedena na dio, vječnosti na tren, i ne možemo govoriti o redukciji; a posvemašnja sloboda i dalje zadržava formalno bogatstvo privida.

Zato, učinimo anatomiju tog trena.

Takav je tren kada je učenik došao na kraj puta i kada putovanje može da počne, i kada se učenik Nikolas više ničega ne boji, a ipak je prinuđen da grčevito piše, i to upravo demonu. Smisao zamke je u tome da se vječnost oplodi u trenu, da se razbije cjelina i oslobodi snaga dijelova. Nikolas je spoznao sve što se spoznati može, apsolutna sloboda omogućuje mu da razumije i samu smrt. Vidimo, tren i vječnost su suprotstavljeni izvan proturječnosti, s obzirom na to da je smrt postala razumljiva, ali ne i shvatljiva, što intendira ka takvom polju slobode koju u potpunosti pokriva pojam apsurdnosti, jer je razumijevanje u funkciji suđenja s određenog stajališta, ovdje apsurdnog, a shvatanje pro-



dire u dubinu, zahvata društveno biće u korenu, i svoj modus ostvaruje u estetičkom. U svojoj raspolućenoj svijesti, na što upućuje postojanje dva fizički različita rukopisa (a jezik je praktična svijest), Šram otkriva da postoji nešto strašnije od smrti, užasnije od umiranja, nepodnošljivije od ništavila, a to je ogromno grotlo zaborava! Ne doći u blizinu usne zaborava! Zaborav, taj veliki gutač, nije suprotstavljen povjesnom, nego je iz njega, a na planu apsurdnosti, istrgnut uz pomoć demona-učitelja. Možemo izreći opštost: tamo gdje se javlja demon, moć negacije same, suprotnosti su delatnije od proturječnosti. Tribuson samim naslovljavanjem romana »Snijeg u Heidelbergu« asocijativno upućuje na to. Fizički nestanak individue se ne želi ignorirati, jer u romanu život nije zahvaćen s povijesnog motrišta, nego sa stajališta koncepcije ostvarenja posvećene slobode. Međutim, kako se čovjek može skloniti od smrti, može pobjeći od zaborava, u stanju je sofizmima nadmudriti ništavnost, može frizirati povijest, može se slobodno igrati svojom sudbinom, na žalost i tuđom, i sve to pada ili u domen realnog, ili irealnog, a da ga, ipak, cijelog puta, od samoga početka, prati proces umiranja, odnosno punina življenja. Jer, da smrt prethodi rođenju, ili obrnuto, manje-više je prihvatljiva realna činjenica, s kojom se čovjek, htio-ne htio, na kraju miri, ali to da je u svakom tom kvantnom skoku življenja prisutno i umiranje, obavijeno je velom mistike, koju će Ebstein simbolički, u času smrti, a kao njenu desakralizaciju, emanirati snažnom i obilnom ejakulacijom. Sve će to mrtvozorniku Klausbergeru ostati nepojmljivo i nejasno. Jer, umiranje kao konstitutiv življenja (ne života) latentna je vrijednost bez značenja po sebi. Umiranje nema svoj *raison d'être*, smrt ga ima. A upravo to sukcesivno umiranje, odnosno kulturna i emancipovana svijest o umiranju, to perzistentno svođenje računa sa samim sobom, što je već ispunjeno i opterećeno



značenjima, omogućilo je da se čovjek na licu zemlje pojavi kao povijesno, a još neslobodno biće.

U romanu je umiranje supstituisano pisanjem, odnosno ostvarenjem koncepcije slobode, slobode stanja, nasuprot slobodi odnosa u procesu. Samo umiranje, odnosno življenje, sa stajališta nastajanja-nestajanja bića, ne problematizira se; biće je dano odjednom u svojoj sveobuhvatnosti, u svom ničem, u toj poslednjoj noći. No, iz istog se problematizira rađanje, tačnije stvaranje, jer je i sama smrt postala razumljiva, videćemo, na kraju, razumljiva u odnosu na što. Na taj način Tribuson pitanje slobode i stvaranja dovodi u izravnu vezu, a da bi toj kopulaciji priuštio i puninu smisla, prinuđen je Šramovu slobodu ograditi i omogućiti je. Prije nego što odredimo granice slobode, potrebno je istaći centralnu točku iz koje sve izvire i u koju sve uvire, a nju određuje demon-učitelj i glasi: »Jer jedno (i najvažnije!) ti zasigurno znaš: sada si potpuno slobodno biće, a slobodne je bilo čemu izlišno učiti«. Antitetička postavka da je slobodno biće tek moguće nečemu naučiti, otpada iz razloga što je Šramova sloboda izvanpovijesna, i ona predstavlja spoznatu nužnost. Tako sloboda Nikolasa Šrama, gledano s pozicije realne slobode, koja ne počiva na logičkoj kauzalnosti i igri, ne prelazi modus sofističke arbitralnosti, čije se pojašnjenje daje, u drugom dijelu knjige, kroz slobodu tamničara iliti zatvorskog radnika Siegfrida Haushoffera. Dalje, samo kategorija nužnosti u ovom slučaju se poklapa s pojmom smrti, i mada razumljiva i spoznata, ne može biti i shvaćena, jer je eliminirana iz povijesti posredničkom moći demona koji se javlja kao negacija svega.

Kompozicijskim postupkom Tribuson uspjeva u ravni estetike tu demonsku pomoć učitelja prevesti na poziciju negacije, gdje se Šramovo grčevito pisanje određuje kao život koji će se istinski razvijati tek poslije smrti: znači u čitanju! U tom smislu prvi dio rukopisa romana pred-



stavlja jedinicu subjektivne mjere dane slobode, u kojoj temporalni ostatak zaborava natkriljuje povijest, a u cilju da se umiranje, propadanje uopšte, nadvlada u jednom postojanijem mediju od života, a to je pisanje, odnosno jezik. Tako pisanje Šramu postaje sve, postaje apsolutna sloboda, i on bi mogao arhimedovski uskliknuti: pisanje je dijadema svega! Međutim, prave nevolje tek počinju, toga je Tribuson svjestan, i radi toga još jednom ističemo kompozicijski sklop knjige, jer u drugom i trećem dijelu on nastoji pokazati da je pisanje puno značenja, analogno helenskom: stvari su pune bogova! A kako su stvari mrtve pojave u živim predstavama, onda je zbilja u stanovitom koncesualnom smislu dozvoljeno sve. I tako smo došli do filozofske potke učitelja i učenika i njihovog agensa, do apsolutne slobode. U Kafkinom Dnevniku nalazimo mjesto koje intendiraju ka sintezi zadovoljstva pisanja i smrti, jer iz te sinteze niče nešto što će se razvijati poslije smrti. Možda u takvoj koncepciji slobode ima izvjesne moralne niskosti, da upotrebimo eufemizam, amoralnosti, jer strah od pisanja se ne želi priznati, iako je on imanentan i pisanju i smrti. Tribuson je pitanje moralnosti zaobišao i iznašao izvrsno rješenje koje će omogućiti da Šram svoju slobodu živi doista tek poslije smrti. Polazeći od toga da je svako određenje ujedno i negacija i da bi se apsolutna sloboda razvijala u polju smislene punine, pisac je našao ingeniozan način da ogradi i usmjeri Šramov razvoj i slobodu.

Život Nikolasa Šrama poznat nam je iz sačuvanih rukopisa koje je on u posljednjoj noći života (ne življenja) ispisao i otrgao od zaborava. U drugome dijelu romana nalazimo da se uz podeblju hrpu Šramovih papira nalaze i pripomene Siegfrida Haushoffera. Valja skrenuti pozornost i na naslovljavanje pojedinih dijelova knjige: prvi dio nosi naslov »Razgovor s učiteljem« (1943), drugi »Potraga za učenicom« (1976) i treći, dat kao dnevnik, naslovljen je »Pogovor ili



racionalizacija tuge« (1979). U svim naslovima u zagradi je zabilježena godina, što ima određenu težinu u postavljanju granica Šramove slobode.

Vidimo da se Šramov život razvija tek poslije smrti, to je smisao godina navedenih u naslovljavanju poglavlja, pa i smisao ove kritike (pisane 1981), dakle, on se razvija u pravcu literature; konačno, sam Šram je fikcija (ne mora biti izmišljotina), i to na stvari ne menja ništa, ne samo zato što u trećem dijelu rukopisa, koji je dan kao dnevnik, čitamo da svaki dnevni vrijeđan gest završava u literaturi. Jer, to samo po sebi ne znači da je literatura puna vrijednosti, već prije da je povijest našla prirodni put da se skloni ispred velike usne zaborava, da se spasi od same sebe, od svoje čistote, to jest, da literatur-jezik predstavlja rudiment svega ljudskog, da je jezik prethodio svijesti o njemu.

Sloboda Nikolasa Šrama dana je, zadana, ostvarena, određena i negirana raznim rukopisima, literaturom uopšte, i mi nužno moramo povjerovati u moć piščeve nemoći, inače se izlažemo opasnosti da sami sebe prevarimo, da racionaliziramo istinu do užasnog stepena nepodnošljivosti. U toj piščevoj nemoći uočavamo da takmičar piše kao Nikolas Ebstein, a pisac kao Nikolas Šram; nas pitanje identiteta ličnosti nije mučilo, za njim je tragao pisac a ponovimo, u cilju fingiranosti, nas je ta eventualna dvojnost ličnosti tangirala kao odnos denotacije i konotacije u kontekstu razmatranja ostvarenja apsolutne slobode. Jer, apsolutna sloboda, iako dana u domenu literarnog, pokazuje se moguća uz neku realnu slobodu zadanu zbiljom, a svaka realna sloboda uslovljena je poviješću i zadire u lasno biće rada. Tribuson to zna i zato zatvorskog radnika (tamničara) stavlja u ovisnost i funkciju podjele rada, te on svoju slobodu ne može pojedinačno ukinuti a da ne ugrozi uvjete egzistencije. Haushoffer ne smije napustiti radno mjesto i zbuđenost tamničara, koja svojim prividom po-



ništava realnu slobodu. Demonova i učenikova sloboda tvore se na osnovi identiteta literature i zbilje, dok tamničareva osupnjenost — dana pitanjem: tko je od nas dvojice konačno i zaista slobodan, i tko se u ovom teatru s koje strane vrata nalazi? — zatvara krug, čineći ga mogućim, ali nedorečenim. Ta kvadratura nedorečenog postavlja življenje u najveću moguću udaljenost od literature, omogućuje perspektivu i izoštrava duhovni pogled, proizvodi razliku između oka i gledanja, osmišljavanja život u povijesti i ukida do izvjesne mjere čovjekovu dubioznu pojavu u kosmosu, bar što se tiče njegovog kulturnog razvoja. A to je jedan od osnovnih ciljeva čitanja. Sama zatvorenost, u ovom slučaju, vodi nas u estetiku apsurdnosti, koja je slobodu lišila konkretnog sadržaja (morala, primjerice), lišila je onog »ZA«. Istovremeno, u Šramovoj slobodi ima nečeg vraški ostvarenog, danog, i upravo ta dactost zbunjuje tamničara, koji u podsvijesti ima ono »ZA«, ali je gušeno onim »OD«, koje je jače jer je zavisno a »ZA« je isuviše slobodno. Estetike apsurdnosti oslobađa subjekat do granice povijesnog, ali ne dopušta da se u njoj zasnuje ljudsko biće. Kažemo do granice povijesti jednostavno zato što je naprijed izrečeno razumijevanje smrti, zapravo tautologija. Za Šrama je smrt razumljiva u odnosu na samu smrt, i njegova sloboda se poklapa sa jedino mogućom slobodom u odnosu na samu smrt. Tribuson je pokušao estetizirati pitanje slobode sa stajališta smrti. Znači, ne pitanja i probleme čovjekove slobode, nego slobode uopće, pa i slobode fiktivnih i izmišljenih bića a ta »prava sloboda je u nepostojanju, u omći«, prava sloboda je s druge strane zida i vrata, ona u »Snijeg u Heidelbergu« vodi izravno u literaturu, njoj pripada zadovoljstvo igre da se naruga zaboravu.

Goran Tribuson je napisao zanimljivu i dobru knjigu. Naš utopistički pokušaj bio je usredsređen da pokaže kako literatura omogućuje



povijesti takvu slobodu koja kroz postojeće vrijednosne sheme zahtijeva da aktivno živimo život. Jer, nije smrt uzrok ni posljedica tog što živimo slobodu, nego obrnuto, sloboda omogućuje uslov u kojem znamo smrt. Šram je teze zamijenio, ali ta naoko jednostavna zamjena tražila je u svom ostvarenju moćnog meštra i dobrog učitelja-demona. Zaključak, recimo, iz Haushofferovog ugla mogao bi biti: cijena je isuviše visoka. Mi bismo na to mogli pridodati — bez toga se nije moglo.

*»Rukcvet«, 1980.*



## ZAMKA REALIZMA

*Josip Klarski: »Sunčev zrak u kapi suze«,  
»Osvit«, Subotica 1978.*

Najnovija zbirka pripovjedaka Josipa Klarskog »Sunčev zrak u kapi suze« po svom umjetničkom domenu je krhka tvorevina koju kao cjelinu na okupu drže niz zajedničkih slabosti. Osnovna slabost ove knjige je u autorovom odnosu prema čitaocu. Naime on čitaoca poima u jednom tradicionalnom i prevaziđenom značenju, dajući mu krajnje pasivnu ulogu, pa njegovo učešće u konstituisanju umjetničkog djela svedeno je na obično iščitavanje. A čitalac se jednostavno više ne miri i ne želi takav odnos sa djelom. Danas kada se pojam umjetnosti proširio i nastoji sa pravom obuhvatiti sve ljudske djelatnosti, pa se umjetnička proza kroz, i u jeziku sve više okreće umjetničkom, odnosno estetskom sloju, u kojem čitalac aktivno doživljava i nalazi potvrdu vlastite senzualnosti, Klarski o tome ne vodi dovoljno računa. On svojim pričama, a ne čitaču postavlja svjesno zamke i tako ih čini naivnim i nemoćnim pred zbiljom. Priče iako kazivane realistički, upravo zbog toga su na momente neubedljive i



ponekad bolesno prazne, jer teže nekom svom sopstvenom kraju, koji je ponajčešće anegdotske prirode. Možda se to u zbilji i dogodilo tako, čitalac će se čak i složiti da se upravo dogodilo tako i nikako drugojačije, kako je ispričano, ali on ne želi niti pri čitanju teži jednoj tako ravnodušnoj konstataciji koja se nameće od autora, jer zbilja i umjetnička proza imaju zajedničko samo ono umjetničko, koje se po svom biću nužno razlikuje od zbilje, ono je istovremeno i zbilja i nešto drugo od zbilje, i čitalac upravo u drugom nalazi sebe, a ne u svjesnom naporu pisca da priču dovede do kraja. To je zajednička slabost svih priča u ovoj nevelikoj knjizi. U svim pričama postoji ono nešto, postoji estetska klica, ali umjesto da joj omogući rast i negaciju u čitaočevom doživljaju, Klarski klicu »melje« i nudi gotov kolač, u trenutku kada smo kolača siti. Lep primer za to je priča »Krug na snegu«. Da se oslobodi tog logističko-anegdotskog kazivanja bila bi to velika priča, a ovako je promašaj. Istina između punog pogotka i punog promašaja razlika je mala, ali da se uspeo osloboditi tog »malog« priča bi u sebi zasnovala estetsku dimenziju i dobila neophodnu dubinu. Priču »Krug u snegu« trebalo je završiti dolaskom Malog Baće u zoru pred salaš Remije Tunića. Sve dalje što je kazano je realistički balast, novinarska praznina, pedagoška packa, jednom rečju promašaj. Koincidenција sa Tunićevim dolaskom pred salaš Malog Baće je suvišna, čitalac ne zna šta bi sa njom, sem da se naivno nasmeje. Istu grešku pisac ponavlja i u priči, inače izvrsno zamišljenoj »Sunčev zrak u kapi suze«. Takva rješenja svojom konačnošću u umjetnosti ne vode nikuda, a samu zbilju čine neubedljivom. Možemo reći šteta, jer i druge priče upadaju u istu zamku.

Isto tako nedostatak koji ozbiljno sputava da se estetsko zasnuje i razvije je i jezik. On je u odnosu na vrijeme događanja radnji isuviše urban i u neskladu je sa vremenom kazivanja, pa



ravničarska panonska atmosfera nestaje, nema je. Jezik je samim činom pričanja pretvoren u puko sredstvo izraza, poetika salaša i ljudi sa svojim ograničenjem ostaje s onu stranu njega.

Klarski bi o svemu ovdje kazanom, smatramo, morao voditi više računa, jer kao što smo rekli, estetsko zrno postoji u svakoj priči i ne treba ga gušiti.

»Glas omladine«, 1978.



## DVA NAZORA NA SVIJET

*Petko Vojnić Purčar: »Ljubavi Blanke Kolak«,  
»Znanje«, Zagreb 1979.*

Osnovu romana »Dom, sve dalji« činilo je raslojavanje porodice Piuković, čija je estetska pregnantnost dana u postupku kompozicije, a nova knjiga Vojnića Purčara *Ljubavi Blanke Kolak*, koja se izravno naslanja na prethodni roman prateći jedan izdanak porodice Piuković, bitno odstupa u prosedeu gradnje, opredeljujući se za klasično-realističko kazivanje. Ovakav postupak donekle sputava i ograničava pisca u tehničkoj izvedbi zamisli: da umjetničko djelo u čitaocu zasnuje estetski predmet i »vuče« više ka zasni- vanju estetskog ugođaja, što može ponekad da zastrani u poimanju i zamjećivanju umjetničkih vrednota književnog djela, i to upravo u prikazivačkom sloju, Vojnić je toga svjestan, i jedna od direktnih posljedica toga je da psihološka dubina likova romana nestaje u pripovjedačkoj ravni, samim tim i njihova »duševna« tenzija se gubi. Stoga pisac psihološke momente uzima kao vezivne elemente s namjerom da poluči konfrontaciju u prisposobljenju dva načela: načela patrijarhata



i načela matrijarhata, kao dva oprečna nazora na svijet i dva različita formativna postupka u fenomenu odgoja. Pokušat ćemo ići u prikazivačko-predmetni sloj književnog djela ukazujući na neke probleme pokrenute u njemu. To je potrebno, čini mi se, iz razloga što se seksualnost prividno nameće kao centralno mjesto štiva, no nakon završnog čitanja, znači s motrišta cjeline, ona dobiva sekundarno vezivnu dimenziju, bez frejdovske pozadine, i poslužila je kao beočug da se žena zada, ali ne i ostvari, u po nju povijesno specifičnim uvjetima vremenski praćenim od poratnog vremena do naših dana.

Stožer romana *Ljubavi Blanke Kolak* upravo čini odnos žene i muškarca, dan u konfrontaciji likova patrijarhalni i matrijarhalni nazor na svijet. Vojnić Purčar, tom kontekstu, seksualnoj potrebi ne pristupa kao prostom nagonu, mada kod Blanke zamjećujemo »žed« za muškarcima, ali više kao odbranu od moralne usamljenosti. U romanu je seksualnost u funkciji moralno-intelektualnog i uopće kulturnog zajedništva u određenju društvenih procesa, i to situirano i gnozeološkim koordinatama.

Linija sukoba patrijarhalnog i matrijarhalnog načela, kao idejna potka romana, ne vodi kroz sudar ženskih i muških likova, kako bi se moglo očekivati, jer na toj osnovi sukob je trivijalno statičan, s obzirom na to da su muški likovi ostvareni i određeni prvim rečenicama romana. Konfrontacija dva načela ostvarena je u ženskim likovima. Blanka simbolizira patrijarhat a Ana Marija je na poziciji matrijarhata.

Blankin seksualni put nabijen simbolima od početka do kraja romana pun je životnih poraza, s obzirom na to da dolaze od muškaraca, znače za nju prirodnu nužnost i ona ih potpuno kao neminovnost prihvata. Pripašće tako majoru (mora autoritetu, neka hijerarhija postoji za načelo koje je pokreće) jedne večeri, na vrhu kamare slame. Pred nama je čin, slika žrtve. Sli-



jedeći simbolički spoj ubijanja konja, nesposobnog za život, poslije pada, što je ona u šumi obnažena vidjela. Asocijacija u obziru življenja ide ka filmu »Konje ubijaju, zar ne« naime, već ovdje u šumi prisutno osjećanje samoće, izgubljenosti i surove zavisnosti da bi na lipi u parku ispred hotela bila bukvalno kao žena zatečena i ponižena viđenim prizorom u sobi između Zite i Pavla. Zatim slijedi gubljenje ateljea. Ovdje je stavljena pred svršen čin, bez mogućeg izbora i obrane, poslije čega završava na psihijatriji. U potpunosti je predana u ruke muškarca — predana kao stvar! Muškarci, iako nešto daju Blanki unatoč tome, nose sve. Tako se na kraju kao krucijalni simbol javlja sađenje plantaže mladih oraha. Semantički se ovo lako prevodi kao jedno od vrhunskih načela patrijarhata: žena je dana kao poslušni stvor koji treba da radi, sluša, rađa, njeguje i odgaja, a u njenim plodovima uživat će netko drugi. Povratna veza još jače ovo načelo sijenči preko razdjevičenja njene kćerke u istoj onoj kući gdje je i sama doživljavala ljubavna mahnitanja. Blanka je nemoćna i u ljubavi i u mržnji, raspolučena je između misli i osjećanja. Njena biološka potreba za muškarcima je ljudski osmišljena tek u lancu žrtvovanja. Blanka je žrtva reda stvari u čijoj osnovi egzistira, bolje vegetira, nemoć da čovjek čovjeku bude prijatelj, bez ostatka, da se ljudski potpuno otvori i srce i razum. Ona je žrtva zavisnosti od muškarca pred aveti usamljenosti. Vojnić Purčar tu zavisnost ne osjeća kao nužnost, danu u totalitetu bivstvovanja, i vidljive su krhotine, lanac puca, ali je još dovoljno jak da jedinku veže upravo za ono od čega se želi osloboditi, jer se neke proturječnosti ne mogu prevladati a da ne budu i ukinute.

Ana Marija je antipod Blanki, oličenje načela matrijarhata. Muškarcu se treba suprotstaviti, ne zato što je muškarac (Ana Marija ne vodi sitnu kapricioznu igru) već zato što je



ova aleatorička civilizacija ustrojena po muškim egoističkim normama pasabilnosti i zakonima posesivnosti. Put od kućne pomoćnice do suca prošla je borbom za svoja ženska prava, usput čineći slične ili iste greške, greške muškarca osvajača. Ona napušta muževe i ljubavnike bez osjećanja moralno-intelektualnih skrupula, jer želi da odlučuje u svemu i osjećamo da joj je upravo iz tih razloga i Blanka Kolakova naklonjena.

Ana Marija u svijetu, ako ne može da vlada, može da sudi a zakoni po kojima se sudi više nisu važni. U toj svojoj upornosti ide toliko daleko da po sili kretanja unaprijed napušta imaginarne geografsko-političke koordinate Pano-grada i seli se u Travnik, da bi ostvarila do kraja cilj borbe — iskočiti po svaku cijenu iz zadane realnosti, ukinuti je ženskim prkosom, slično Antigoni. Ana Marija prkosi i svom tvorcu, »jer njeni zakoni nisu od juče«. Ali dok je Antigona svoju borbu vodila kao borbu punu ljudskog smisla, i bila za nju spremna trpjeti, pa i da se žrtvuje, Ana Mariji smisao borbe izmiče, podređena je cilju, što govori da ona kao žena želi učestvovati potpuno u ovom muškom svijetu. Ona tek izmjenom imena u Ana Marija nastoji u rudimentu sačuvati svoju majčinsku sveobuhvatnost, ljupkost, blagonaklonost, upornost i prkos. Ana Marija se nijednog trenutka ne predaje niti danim miri, suprotstavlja se okolnostima jer je njima zatečena, no okolnosti nisu mrtva suma pojedinačnosti da bi se mogle jedna po jedna prevladati, već čine dinamički totalitet odnosa prožetog proturječnostima. Možemo reći da aktivno sudjelovanje Ana Marije u svijetu počiva na uočenim suprotnostima, što nije dovoljno za jednu humaniju izmjenu svijeta. Žena se ne može potvrditi time što u potpunosti participira u promašajima, ona svoje mjesto mora tražiti u novom shvaćanju odnosa čovjeka i čovjeka. Zbog toga nam se čini da je Blanka svo-



jim žrtvama, iako na stajalištu patrijarhata, progresivnija u ostvarivanju tog novog odnosa.

Petko Vojnić Purčar je ovim romanom otvorio jednu zanimljivu problematiku. Jasno, roman ne nudi nikakve recepte niti odgovore. Vojnić nastoji svijet života supsumirati, uslovno recimo, pod jednu žensku logiku koja je, istini za volju, dobrano iznutra kontaminirana muškim elementima, ali i pored toga iz nje proizilaze nova i svježa pitanja. Odnos čovjeka prema čovjeku dan je odnosom žene prema muškarcu i opterećen je seksualnim; znači, opterećen je odnos, a ne čovjek kao jedinka. Pisac nam podastire jedno moguće rješenje tog odnosa sukoba u trajnom prijateljstvu žene i muškarca, odnosu u likovima Blanke i Luke. Međutim, iz romana saznajemo da to moguće rješenje samo još dalje i više produbljuje problematiku odnosa, s pozicije pojedinca, koji u odnos nužno ulazi s nekom tajnom, nekim grijehom, uglavnom zasenčenim seksualnošću. Neka jabuka razdora je vječito između žene i muškarca.

»Polja«, 1980.



## SLADOLED BRAKA

*David Albahari, »Sudija Dimitrijević«,  
Matica srpska, Novi Sad 1978.*

Želimo li dublje proniknuti u umjetničko štivo knjige *Sudija Dimitrijević*, moramo, čini mi se, nužno uspostaviti jednu znakovnu logiku koja omogućuje tu penetraciju. Elementi logike zadani su samim postojanjem umjetničkog djela kao estetskog predmeta.

Pa da pokušamo.

Motiv kojim roman počinje (anonimna telefonska prijava građanina sudiji Dimitrijeviću da mu se sin Andrija drogira), nosi u sebi značenje koje u postupku motivacije, a u fabuliranju romana, na jednom mjestu poprima krucijalni prelom. Od toga mjesta motiv droge (znak) sublimira (droga se kao motiv ne gubi) u odnos (simbol) i označava životno-filozofski nazor sudije na svijet. Droga je kao motiv semantički poslužila da se zada, a ne postavi, pitanje o izopačenom odnosu sudije prema svijetu zbilje i da se vispreno, na simbolički način, upita: tko je, zapravo, u ovom svijetu krivo nasaden? Stoga sudija i može poneti pridjev anijunaka romana, koji supsti-



tuiše njegovu krivu opterećenost: samim sobom, stvarima i odnosima oko sebe i, napose, brakom. Sudija Dimitrijević je svjestan tog ograničenja, međutim, on granice svoga bića ne doživljava kroz negaciju, a radi autentičnijeg življenja, nego ih kroz omišljaj pretvara i taloži u iskustvu, što ga čini sužnjem na relaciji biće—mišljenje—jezik—svijest—zbilja. On robuje jednoj strasti, »drogirani« je brakom kojeg tegli poput prazne vreće s umišljajem da u njoj nečeg i ima. Seksualna simbolika se u romanu pretvara u suptilni instrumentarij za ispitivanje kapilarnih veza čovjeka sa svijetom kroz osnovnu ćeliju društva, kroz brak. Tako Apdajk u romanu *Parovi* brak prevashodno tretira kao instituciju koja u kontekstu cjeline romana omogućuje kvazi slobodu ličnosti, jedinke, kroz slobodnu razmjenu u izboru parova, naglašavajući da izbor u sebi nosi pozitivno samo u odnosu na bračnu zajednicu, odnosno, da izbor uzet sam za sebe potvrđuje čovjekovu ne-slobodu i univerzalnu frustraciju. Tim pre što Apdajk sve to dovodi u vrlo složenu vezu s državom i religijom, upućujući, dakako, implicate na impotentnost društva prema osnovnim etičkim problemima suvremenog čovjeka. Albahari bračnu zajednicu uzima kao negaciju braka. Bračna zajednica je i dalje postojana, a raskidane su formalno-pravne začkoljice i klasno-posesivan modus, čime je u žižu stavljena suštinska potreba i istinsko rješenje muškarca i žene, trajno određenje čovjeka prema čovjeku. Brak je, prema tome, u romanu negacija negacije koja omogućuje da se prodre u dubinu ličnosti, kao uvjet i samo kao uvjet autentičnijeg življenja. Čak i u ekstremnim slučajevima, kada se negacija negacije pretvara u negaciju, a juridističko »Ne« (razvod), pa i u slučaju škopljenja, gdje se posebno eksponira fizički odnos pojedinca prema bračnoj zajednici, a ne prema svim ženama. Sudija Dimitrijević kroz erotsko izražava svoju nemoć, kako i sam kaže: prema ovome što bi mogao biti i što je, između



funkcije u sastavu jedne općevažeće kulture i samoga sebe, svoje individualnosti, koju usvaja na način poput drugog kaluđera iz zen anegdote (Ekido, vidi V. Devide).

Vratimo se prelomnom momentu knjige gdje droga (znak) prelazi u odnos (simbol) i omogućuje uspostavljanje logike za iznete refleksije. Ta tačka je momenat kada sudija polazi da uhodi sina kako bi došao do dokaza o njegovom drogiraju: »koraknu unazad, i neko ga snažno udari u leđa. On posrnu, sladoled se zari u omekšali asfalt, jedna žena se glasno nasmjeja.« Odavde drogiranje sina Andrije riješeno u fabuli romana ne predstavlja nikakav problem i čini se da je to početnička greška pisca, a nije! Jer, paraboličan let sladoleda ka omekšaloj kori asfalta simboliše (više ne znači) duhovnu ejakulaciju sudije, koja završava pitanjem pri kraju romana: »postoji li oslobađanje pomoću lizanja, jer on je sad lizao ukoliko tako može da se napiše.« Erotskom naglašenošću romana Albahari nastoji uspostaviti moguću korespondenciju između psihološkog i kosmičkog (ostaje pitanje zašto kroz erotsko, ali ono će ostati pokuša li se dati veza i preko nečeg drugog), jer čovjek će kad-tad, jednom, osvojiti kozmos, ali u ovom času se opasno nameće pitanje da li će ikada sebe na dovoljno ljudski nepatvoren način približiti sebi. Sudija je opterećen brakom i svim silama pokušava naći gnoseološki izlaz, posluživši se lukavstvom u sferi zakona, gdje lukavstvo odaje i otkriva, a ne skriva i ublažuje, jer i pored svega, brak je, do danas, institucija od koje čovjek ništa bolje niti je smislio niti stvorio. U odnosu na brak da, čovjeku se često i pakao čini sretnijim izborom, no to je privid privida. Te činjenice sudija je svjestan, ali za njega činjenica i dalje ostaje činjenica, i opasno se urezala između seksualnih nagona i njegovih duhovnih potreba. Činjenica je postala zid a ne most s kojega se može sagledati ambis u jeziku datom riječju — čovjek.



Na kraju recimo da se Albahari uhvatio ukoštac sa složenom problematikom. Prilikom dočitavanja knjige osjeća se jača teoretska usmjerenost ka problematiziranom sadržaju nego iskustvena sondacija, no to ima malog uticaja na estetsko zasnivanje djela.

»Polja«, 1979.



## JELENA U NAMA

*Biljana Jovanović, »Pada Avala«,  
Prosveta, Beograd 1979.*

Roman *Pada Avala* Biljane Jovanović, svojom osnovnom intencijom, krši uvriježenost o našem poimanju umjetničkog štiva kao pukog ugođaja i inaugurira svijest kao estetsku podlogu, unutar koje se ima aktivnom posrednošću čitaočevog intelekta uspostaviti sinteza između osjetilnosti i spoznaje, a u ovom slučaju na razini sukoba konformističko-klasne opterećenosti čovjeka samim sobom i, u još većem stepenu drugima. Okosnicu romana *Pada Avala* zgusnuto možemo iskazati: »pakao to su drugi«, što Biljana Jovanović transformiše u: nisam posve sigurna u postojanje vlastitog Ja, ali da u meni postoje drugi, to je izvjesno. Protiv te izvjesnosti koja utemeljuje razne norme, kodekse i regulira odnose ponašanja, protagonista romana Jelena Belovuk se buni, protiv te nužnosti drugog u njoj, i želi rastrgnuti košuljicu psihološke vezanosti svijesti i nosioca same svijesti, koju određujemo, tačnije, zovemo JA. Jelena Belovuk u svijetu opstojanja ne želi biti puka jednadžba sjećanja na



nekog drugog, jer suštinski osjeća da i to drugo u sebi ne ustoličuje vlastite zakone bitisanja, da je u suštini bez osobnog identiteta i da je samo konfekcionalna imitacija identiteta. Jelena tu senzualnu pobunu ne vodi do kraja, ne želi je prevesti u borbu, ona kao da se i sama plaši da u toj borbi ne nađe svoj identitet. Zato ide lakšim i lukavijim putem gubljenja identiteta, što nije ipak isto. Jelenino lukavstvo sadržano je u tome, da je dovoljno promeniti samo tačku motrišta, a to ukazuje da njen život poput oslobođenog fluida, čim se podigne stakleno zvono — određeno drugim nestaje. Naročito snažno je potcrtano raslojavanje tog Ja u epistolarnoj želji. Čovjek ima arhaičnu potrebu da nekome piše, da urbanu usamljenost svede na razumno podnošljivu mjeru, da dá neki pisani znak i trag o sebi, a spoznaja da taj drugi neće ni malim prstom na nozi mrdnuti, čini mi se, osnovna je nit ove knjige. Jelena je pobijedila samoću, kompleks samoće, samim tim što je ostala sama, ali je pobjegla u morbidnu usamljenost, pobjeda se pretvara u poraz, i njeno raspolučeno biće pluta na sporom trajektu ispod kojega se nalazi more; zato u pismima i piše — to nema nikakve veze s mržnjom koju najdublje osećam prema tebi (prema drugom). Ako ogroman spori trajekt u romanu semantički jednačimo sa sviješću, onda teška dubina mora simbolizira podsvijest, gdje Biljana Jovanović sluti vjekovnu stratifikaciju našeg odnosa prema čovjeku, a napose prema ženi, kao onom vječno drugom u nama. I zato je Jeleni Belovuk na kraju romana data mogućnost izbora, ali joj nije pružena i šansa; možda je ova tvrdnja i besmislena, no ne treba smetnuti s uma da prave životne nevolje nikada nisu posljedica vlastitih besmislica, već obrnuto. I na kraju ostaje nedoumica da li je Jelena postojala u nama, ili smo mi postojali u njoj.

»Polja«, 1980.



## PRAZNIK INTELEKTA

*Jasna Melvinger, »Visoke strane ležaja«,  
Matica srpska, Novi Sad 1979.*

Pitanje, da li moderna lirika ima immanentnu moć, koja se po zakonu vlastita opstojanja suprotstavlja općem povodu banalnosti, koja čovjeka u urbanoj zbilji svodi na funkciju i njegovu suštinu u razvoju blokira i sputava prostim faktom ekonomskog rasta, ostaće otvoreno. Međutim, evidentno je da su pjesnici postali svjesni te njene latentne neodređenosti, i to kroz samu potrebu da se distanciraju od urbane zbilje, i da se snagom svog lirskog izraza suprotstave tom etablišment mentalitetu, dobrano pedagoški kontaminiranim, a što u svakodnevnoj praksi preko enormnog veličanja uloge zdrava razuma, određuje, da je put od misaonog ka zbilji jedino ispravan pa i moguć, kroz apstraktno-logičko-gramatičku šumu kanona, ponašanja i pravila, svodeći tako čovjekovu osjetilnost na upijajuće kanale i perceptivne pipke u revnosnom gutanju svakog podastrtog sadržaja. Moderna lirika se protiv toga organski pobunila, pojednostavljeno kazano: ta pobuna se razvijala iz istog rudimenta



u dva različita pravca. Prvi je veličao intelekt, drugi slavio njegov slom. Njihovo zajedništvo danas se ovaploćuje, mada nije u njemu i ostvareno, u poimanju jezika, kao »jezičke kiseline« u kojoj se uronjena zbilja rastvara na slučajne veze; između označenog i znaka, gdje se ideologija pojavljuje kao brzovezujuće vezivno sredstvo. Rimbaud će za to stanje reći: »Jer JA, to je neko drugi. Ako se bakar *probudi kao truba, to nikako nije njegova greška*«. Treba naglasiti, da je za modernu liriku slučajna veza između označenog i znaka jača, smislenija na koncu i ljudskija, jer na toj relaciji se razrešava stvaralačka kolizija između socijalnog i individualnog određenja tradicije. Klasična poezija tu koliziju razrešavala je, zapravo, pokušala involvirati u obilje vezivnog tkiva i dekorativnih elemenata svih tonova i boja kako bi zadovoljila duhovne potrebe sistema i sam sistem. U kraćim crtama i generalno dotakli smo se uzroka i pređenog puta moderne lirike, a nalagala nam je to nova zbirka pjesama Jasne Melvinger »*Visoke strane ležaja*« obzirom da svoje umjetničko ostvarenje in ruce baštini na tekovinama Moderne, izravno oslanjajući se na pravac gdje pjesma ima biti svečanost intelekta.

Osnovne estetičke vrijednosti dane su u napetosti odnosa između dijelova i cjeline. Knjigu čine pet ciklusa pjevanja, rekao bih da je podjela izvršena u cilju da se i samom kompozicijom knjige apostrofira napetost i eksponira relacija između zbilje i jezika, svijesti i mišljenja, pojmovnog i čutilnog, koje je izraženo u opreznosti pjesnikinje sa svakim započetim ciklusom da bi kulminacija »opreznosti« bila dostignuta i ostvarena u posljednjem ciklusu »*Plavo je od neba*«.

Jasna Melvinger u svojoj poeziji nastoji pod jezičku realnost supsumirati društvenu zbilju (govor) i izraziti je kao titrajnu napetost, s osnovnim postulatom da je smisao izrečenog (pevanog) uvijek s onu stranu rečenog, odnosno da je



on u pravom smislu s onu stranu jezika ali i govora, da je u krajnjoj instanci smisao pjesme u nužnoj konvenciji u kojoj se potvrđuje jedinstvo jedinke i društva, a što traži aktivno čitanje, jer sam čitalac je taj koji se nalazi s onu stranu pjevanog i odgovoran je za konačno dovođenje pjesme u neku perspektivu. Prvim stihom knjige to nam se stavlja na neki način do znanja

*Nitko nije željan čuda. I bolest je dovoljna.*

Pred nama je stih koji lapidarno izražava pred-sokratovsko poimanje zbilje i svijeta uz zastrašujućí kontrapunkt (bolest) suvremene misli o svijetu i čovjeku. »Ako je istina da je sposobnost čuđenja početak mudrosti, onda je to žalosni komentar mudrosti modernog čovjeka. Ma kakve bile prednosti visokog stupnja našeg književnog i općeg obrazovanja, mi smo izgubili talenat da se čudimo«, piše Erich Fromm u *Zaboravljenom jeziku*. Nismo bez malog razloga ovdje naveli Fromma, mada potonju analizu knjige ne želimo sprovesti s tog motrišta, a koje bi uzgred budi kazano, i te kako bilo zahvalno, ali tu činjenicu da je čovjek izgubio moć za čuđenje i da habituirao kao stručnjak, Jasna Melvinger će u ovoj knjizi sustavno sprovesti, i to ne kao neku dijagnozu, nego kao stanje čovjekove ravnodušnosti; prema sebi, prema drugima, ona će neprestano tražiti čovjeka na mjestima gdje ga doista i ima, u istoj pjesmi veli:

*Nitko nije željan čuda. I bolest je dovoljna.*

*Poklanjam sebi odsutnost.*

Da li poklanja, ili ipak između riječi i označenog i znaka, nalazi dovoljno mnogo razloga da pjevanje učini nužnim. Da krene ka čudima. Ona sluti neiskazanu unutrašnju tutnjavu smisla, ka nekom, i to uvijek ka nekom, neodređenom nekom splinu gdje se po osnovnim zakonima pjevanja ne može dokinuti višeznačnost ni u značenju ni u ukazivanju. Jasna Malvinger ne želi pojmovnu poeziju, nego misaonu, »krivo je reći



*mislim. Moralo bi glasiti misle me«!* Ona teži poeziji koja otkriva novu osjetilnost, stremi čovjeku koji misli rukama, čovjeku čiji koren ruke nije u ramenu,<sup>4</sup> treba misliti očima, ušima, misliti dodirom i to kad već dodir prestaje da traje, jer je mišljen

*Što dalje čekam — veća je čarolija  
Sunce tumači sebe  
sjajnim rubom zastava.*

vidimo za pjesnikinju izvjesnost postojanja nema logičku jezičku pozadinu (ne i podlogu) i u jeziku je nagomilano cjelokupno vrijeme, i samo je poezija u stanju da to dovede u perspektivu, u perspektivu čarolije vlastita postojanja, u kojoj čekanje dobiva pravi razlog tek kasnije u, i, kroz tumačenje. Istovremeno poezija se opire tumačenju, osjećamo to, ne dá se deskripciji, ona zahtijeva našu punu aktivnost, da je natkrilimo vlastitim bićem. U poeziji riječi su nemoćne da bilo što objasne (kao i u stihovima gore, sunce je prinuđeno da tumači sebe nečim drugim, prinuđeno je da traje kroz dodir u mišljenju) one su potrebne tek da unesu početnu nultu zabunu, a što je suprotno onom »U početku riječ bijaše«. Prva artikulirana riječ je osupnula i na smrtni strah preplašila čovjeka ukazujući da je on kao čovjek moguć; a razumijevanje se temelji na tumačenju početne zabune, *u početku bijaše riječ*, je samo jedno moguće i ne tako bezazleno i naivno tumačenje te mističke greške između prirode i čovjeka, međutim riječi su dostatne da se bitni odnosi razumeju pa i do izvjesne granice shvate. Tako upravo riječ, šutnja, reprezentira sve postojeće i nepostojeće rječnike svijeta i stoga je šutnja u lirici relevantna estetička konstitucija umjetničkog, ona oslobađa od tjeskobe stvari, pojmova i odnosa, i šutnja nije negacija govora, nego punina i bogatstvo govora i čudesna moć jezičkog trpljenja zbilje, u kontekstu danog izraza šutnja



perpetuira. Na toj liniji Melvingerova iskazuje sebe i u stihovima.

*Pojačavaš bilom bijes skrivenog.*

*Poigravaš se s licem. Nesmiljeno mreškanje.*

*Grč se opušta nad plijenom. Ne sjedinjuje.*

Bilom penetrirati u odnos pojave i suštine, egzistencije i esencije u skriveno, načiniti od toga trajan umjetnički privid. Pjesnik se osjetilima suprotstavlja nesvjesno filozofu, u istoj pjesmi čije smo stihove gore naveli, *Spol, pukotine*, suština se kroz pojavu zakonom bila probija, i ona, pukotina, ne-sjedinjuje, ali i ne-razdvaja, nego čini mogućim da se na intaktan način spol pukotine vječno i besramno može otvoriti. Pojmovno mišljenje je eliminirano, pojam je s onu stranu termina i znaka i označenog. Za filozofa redosljed je obrnut, kroz pojam on traži suštinu preko pojave, spoznajom mijenja svijet pojavnosti, rastvara je u pojam, trpa u definicije, gradi sisteme i molitve, da bi na kraju izgubio sam predmet i obreo se u sferi smisla. Pjesnikov put je mukotrpniji, on je vječito u sferi važenje, tu nema nikakvih putokaza, poezija svoj predmet pjevanja (a koji je po svojoj vokaciji banalan) neće žrtvovati kvazijasnoći stvari i odnosa, opredjeljuje se svjesno za jedan smisleni besmisao, koji u osnovi nikada nije lišen logičkih sokova, i poezija ne može odrediti svoj predmet, niti granice svog interesovanja i bavljenja, i to je cijena koju valja platiti razumu da se ne izgubi predmet pjevanja a koji u pjesmi nije ni pomenut. Možda je upravo to bio jedan od razloga što je Platon iz svoje idealne države prognao pjesnike; ali vremenom, u povijesti, put spoznaje nije vodio ka čovjeku, ka čaroliji koja bi gradila pojam čovjeka, a kako je za očekivati bilo. U pjesmi *Starci, zrnevlje* Jasna Melvinger i pita:

*Zar samo razumom tumačiš sebe?*

*Nalaziš svoj oštar znak. Već urezan.*

*Vije magla kao prvi snijeg.*



*I u snu pronalaziš samo dodirom.  
Gdje li sad dršće ljeto?  
Usne nesvikle riječima.  
Udubljeni u tešku sporu knjigu. Gavranovi.  
Krilo i kljun nad zrnom u meni.  
Uvijek do iste gladi.  
Ali dalji je put. Čvrsto držim olovku.  
Jesen ima bar jedan list. U koji padam.*

Ovdje je temeljno promišljen odnos između riječi i stvari, i nad tim odnosom pjesnikinja se iskreno čudi ali i nada da jesen, za razliku od Minervinog leta sov. u sumrak, u sebi krije bar jedan list koji joj omogućuje pjesmu. Jasna Melvinger u jezičkom realitetu nastoji otkriti naprsline koje je čovjek vremenom uspio vrlo vješto i vrlo lukavo u ne baš tako naivne svrhe pretvoriti, potom dekorisati i u vidu marcipana samome sebi ponuditi. Svoju poeziju Jasna je očistila od dekorativnih krpica, vezivno tkivo u potpunosti prepustila je čitaočevoj mašti, a za nju postoji zbilja i postoje riječi, znak označenog se tek nazire, pomalja, i teži bogatstvu jezičke igre, o kojoj se pitamo, da li se to homo sapiens nevješto i neodgovorno igra riječima, zahtijevajući autonomnost u pojmu, ili se to osamljene riječi vješto i opasno loptaju čovjekom. A na kraju pitanje, kako otkriti elemente igre? Za sada možemo odgovoriti, u svakom slučaju nije dovoljno samo naučiti govoriti, brbljati. Ne znamo da li ključ uopće postoji, u svakom slučaju on je duboko, duboko u čovjeku. U posljednjem ciklusu knjige *Plavo je od neba* tragajući za tim ključem, najpregnantnije je izražena lirska intuicija pjesnikinje. Ovdje se prema riječima postupa krajnje oprezno, vjeruje se bez rezerve u njihovu moć, i stoga se od odnosa dijelova i cjeline zahtijeva poseban način čitanja, jer kao da je cio ciklus građen pod teorijskom maskom stiha *Ni prava se pjesma posljednjim stihom ne završava*. Pokušaćemo načiniti jedno takvo čitanje, s namjerom



da ukažemo na unutrašnju snagu stihova u poeziji Jasne Melvinger. U pjesmi *Posveta*

*Dunave,  
O drugoj da govorim rijeci.  
O moru.  
Tko će mi vjerovati.*

kojom započinje ciklus, sumnja je ta koja nas povezuje, i ne samo povezuje nego čini s njom jedno, održavajući napetost do kraja. Sumnja u vječnu prolaznost istog je pred nama, i pjesma *Posveta* ima smisla samo u slučaju da povjerujemo da je doista riječ o drugoj rijeci, o moru, o životu, o tinti, o nama! I uopće ovaj ciklus pjesama problematizira dodir; dodir dvije sredine, dva medija, dodir spojivog i nespojivog, kao smislenost i odvažnost našeg trajanja i postojanja. Stavljani smo pred problem odnosa dijelova i cjeline, mirovanja i kretanja, proticanja i obala. Razuman odgovor na sve to ne možemo naći nigdje, on u poeziji može biti samo zadan, a odgovor bi značio i znači negaciju mogućnosti postojanja poezije, odnosno čovjeka samog, i stoga smo prinuđeni na dalje čitanje, na življenje, usmjeravani ka nekom totalitetu, ka nekoj cjelini iz koje bi se dijelovi dali zahvatiti, i kad nam se učini da smo do tog stigli i uspjeli, vidimo da je to u suštini bio samo trenutak naše vlastite slabosti, da o vlastitim aficiranim osjećanjima i doživljajima nešto smisljeno ili bar suvislo kažemo, potreba, vraška potreba da progovorimo, ali u tom momentu cjelina se gubi, kao slika u kaleidoskopu. Tako i u pjesmi *Rame i val* utisak stvorenog dodira i ostvarenog totaliteta je samo postojanje u dvije sredine.

*Rame i val  
rez je što odmah zacjeljuje.  
Kratko sam s tobom pred daljinama.*

Isto postojanje u dva različita medija, odgovor nam izmiče, mora se plivati dalje, ne želimo li



potonuti, nestati. I u pjesmi *O vjetru i o vodi* naslućujemo novu, intimniju notu pjevanja, prepoznajemo zgusnutu simboliku čovjekove uronjenosti u postojanje, i pokušaj da se ta simbolika doticanja artikulira — ili molitvom ili šutnjom.

*U vodi do pasa da li mijenjam vjeru.  
U križu od vjetra i valova.  
Riječi je dubina zatvorila  
u promajne napuštene odaje.  
Kako ću o vjetru i o vodi. Šuteći.*

Da li je šutnja nov izazov ili potvrdni odgovor na nemoć molitve, ne znamo, no to nam ne-znanje ne smeta, jer šutnja je prisutna kao mogućnost velike utjehe, umjesto lažnog obećanja.

*Ispod riječi tamno.  
Ispod kamena  
Rastvaraš lice  
kao san koru spavača.  
Prepoznajemo se po onom što izmiče.*

Ovdje su svi elementi, i iz pjesme prethodne; i groblje, i smrt, i žalobnici koji u snu rastvaraju lice dragog pokojnika koji izmiče, ali mi smo u stupici, analiza pjesme vodi banalisanju ostvarene lirske situacije. Jer za Jasnu Melvinger sve to nije činjenica prisutnog i odsutnog, nego je dano u, i kroz odnos, i oni se ne mogu svesti na strukturu, na invarijabilu. Prepoznavanje u sjećanju u svijesti zabilježeno je samo u onom što nam izmiče, što je prošlo, to je jedna podnošljiva izvjesnost, u kojoj je nevidljivi spoj jači od vidljivog (Heraklit) i to je ta omega postojanja i u jeziku, ali i u zbilji, i zato kad pjesnikinja napiše

*Jednostavni su pokreti  
kojima razmičem obale*

mi smo i dalje lirskom situacijom zatečeni, intima se odjednom propinje do krika. I zar ne pri-



sustvujemo prazniku intelekta, u kojem on slavi svoju pobjedu ali i svoju nemoć. Koliko značenja u stihove unosimo, a koliko pjesnik, odjednom se problematizira do matematičke kvadrature poetskog kruga. U pjesmi *Između pogleda ruku* pjesmom doživljavamo puninu ruku dok ih mislimo i bezuspješno želimo logički da se kako prema stihovima tako i onom kazanom u njima odredimo

*Dogovaramo se za pješčanim stolom.  
Između pogleda ruku  
Nema dna postelji.  
Ušće budućeg umivaš kišama.  
Čeka me druga tišina.  
Nerazumljiv sjaj zaustavlja.*

Kao da su stihovi *jednostavni su pokreti / kojima razmičem obale* našli svoje odredište, da je cjelina zaokružena, obzirom da se *budućnost* pojavila kao *nerazumljivi sjaj*, u kojoj nas čekaju druge tišine. Da se svijest mora umiti pred ulazak u ušće budućeg, i da zaista nema nikakvog dna postelji postojanja, da je sve dano između dva pogleda ruku dok se tek dogovaramo za pješčanim stolom života. Nastojimo doživjeti sebe sa motrišta totaliteta pjesme, koja nas prožima, ali to ne samo da je težak zadatak nego i nemoguć, neuporedivo je lakše napisati novu pjesmu, nego do dna slijediti napetost napisanog a ne i kazanog, u stihovima

*Nizvodno da ti se prepustim*

za trenutak kao da se nudi rješenje, ali Jasna Melvinger je suviše dobar pjesnik da bi dozvolila bilo kakvo a pogotovu neko rješenje. Pitamo se konačno onda čemu varke kad izlaza nema, valja reći, tek za utjehu nevjernima, poezija kao i ljubav je hram u kojega je moguće samo ući, to je ulog, a odgovori su pak mogući samo izvana,



to je antinomija s kojom moramo računati i s kojom se moramo pomiriti, jer to je ono zrcalo u kojem

*San i prašina, iskrzane presvlake  
odaju sve o stvarima.*

*Rastače se šutnja*

*Vonj po napuštenim ormanima.*

Pjesnikinja pjeva o ljubavi, o životu, o smrti, o rađanju, o još jednom životu, ali te riječi ne unosi u svoje pjesme, jer najveće riječi se podrazumijevaju, a da li smo za ta podrazumijevanja spremni i sposobni trebalo bi da nas s vremena na vrijeme zabrine.

U posljednjoj pjesmi ciklusa a i knjige, naslovljenoj *I po mome glasu sloboda se poznaje* čujemo lirski patos glasa Branka Miljkovića, a sve to iz razloga da bi bolest sa početka ovog pjevanja bila potka za jedan novi lirski glas u stihu

*Svečani pečat. Krošnja u nebo.*

sa dalekom i mekom asocijacijom danom već samim ciklusom *Plavo je od neba* — na Otkrivenje, gdje se umjesto *Sedam pečata*, varira, na kraju knjige a ispred stihova *Ni prava se pjesma / posljednjim stihom ne završava*, mjesto pečata i krošnje, kao simboli življenja i smrti

*Svečana krošnja. Pečat u nebo.*

Efekat je jači, dan je u podrazumijevanju, sve je ostvareno u kontekstu, granice koje nas omogućuju ovdje nisu i granice koje nas sputavaju i frustriraju. Determinante pjevanja mogu biti i prepoznatljive, ali to više nema nikakvog značenja jer one upućuju da je pjesnikinja sva u stihovima

*Ako me raznose koraci*

*ispod svakog riječ je naprsla. Da dosegne.*

*Ne od dana da odlomi.*



Zbirka stihova knjige *Visoke strane ležaja* je mala svečanost i praznik intelekta, koji se kroz srce suprotstavlja poplavi urbane i tako »razumne banalnosti. Moderna lirika zahtijeva novo čitanje, ne uvijek od stiha do stiha, od reda do reda, s lijeva na desno, mehanički, kako su nas tome učili, knjiga traži da se čita i dodirom ruku koje žele da budu mišljene, da sami preludiramo po stihovima gradeći nove cjeline iz dijelova, po zakonima vlastita osjećanja života, neba, pakla i lirike.

»*Rukovet*«, 1980.



## POEZIJA, LIRIKA JE POEZIJA

*Jovan Zivlak: TRONOŽAC, Prosveta, Beograd, 1979.*

Zbirka pjesama Jovana Zivlaka *Tronožac* upućuje da na početku iskažemo postulat; pristup modernoj poeziji je nužno heuristički. Arhitektonskim sklopom moderna lirika rješava složen problem odnosa: bića i svijeta, društva i pojedinca, jezika i govora, na taj način što je za nju svaka afirmacija ujedno i negacija, a neka negacija je i afirmacija. Zivlak je ovu konkretizaciju sproveo do perfekcije. *Tronožac* je pravi vrtlog ideja, i živo izvorište čitavih kompleksa misli i osjećanja, i to predstavlja afirmativnu stranu ove knjige, međutim kako se pjesme ne pišu idejama (idejama se stvaraju) već riječima, određenim slovnim znacima, koji razdvajaju značenja od smisla, proizvodeći estetsku datost putem afekcije, negacija se javlja kao nužnost da pjesma ne padne u ravan govora, pričanja u puki mimesis. Istovjetnosti afirmacije i negacije se protivi princip *tertium non datur*, ali upravo to modernoj lirici obezbeđuje visoku napetost stiha a poetski čin čitanja i pisanja pretvara u složenu operaci-



ju duha, refleksija o pjesmi postavlja stvari na svoja mjesta, tako da *najviše interese duha prevodi u svijest* (Hegel), i omogućuje spontani rad osjetila, a ne mišljenje srca i osjećanje uma.

Zivlak ne želi da govori, a ima visceralnu potrebu da stvara, teško je reći u kojoj se mjeri visceralni napon i cerebralna potreba za uobličavanjem sudaraju i onemogućuju u ekspresiji, no semantičkim ritmom, Zivlak to znalački i sjajno rješava. U knjizi *Tronožac* osnovna ideja i misli vodilje ne samo da su sustavno sprovedene kao estetske tvorevine nego je izbjegnuta govor, ostvarena je čista poezija, a značenje i smisao pojedinih stihova, kao i cijela knjiga prepušteni su čitaocu i njegovoj spremnosti na suradnju, na zajednički rad, tako se u potpunosti ostvaruje ideja da je pjesma arhetip čovjekovog ljudskog postojanja. Logosu je nadređena Poezija i to matematičkom strogošću, a to obrće Saussureovu postavku u to da je semiologija dio lingvistike.

Zgusnutost i nabijenost Zivlakovog pjevanja, svojom specifičnom lirskom težinom suprotstavlja se biblijskom mitu u dispoziciji od stvaranja svijeta preko gradnje do apokalipse. Biblijska simbolika u svjetovnom značenju isprepliće se ravnopravno sa tehničko civilizovanom simbolikom, npr. riječ helikopter u govoru nije simbol, to je određeni slovni znak, leksem, sa preciznom denotacijom, ali u pjesmi *Veliki majstor* — / *gore na terasi ulazi / u helikopter i pravi tri počasna kruga / zatim odleće u nepoznatom pravcu* — kroz funkciju neodređenosti a u jezičkom realitetu je simbol, neodređene konotacije. Zivlak jezičkom materijalu daje posebno mjesto, jezički realitet za pjesnika jeste nagomilano društveno iskustvo. Sadržina pjesme kroz jezik (riječ) ne upućuje na estetsku predmetnost, estetska predmetnost se ostvaruje u oblikovanju, u kompoziciji, odnosa dijelova i cjeline, izbjegava



se vrćenje u krug i zamka postavljanja pitanja prvog, što je prije dijelovi ili cjelina. Stavljajući pjesmu, znači ni jezik, ni riječ, ni zvuk, a pogotovu ne govor, u osnovu egzistencije povijesnog svijeta (i to u njegovoj predpovijesti) pjesnik izvodi poreklo zajedništva bez potrebe za izvanjskim posredništvom i bez idolopoklonstva. Spoj pjesme i jezika, iako ostvaren pomoću jezika, nije unutar jezičkog realiteta, djelatan je i u razvoju je, a razvoj se suprotstavlja rastu, redundaciji, i mnogoznačan je, ostvaruje se tek u jedinstvu različitosti i optimalno se poštuje perceptivni subjekat, njegova estetička aktivnost. Tako zvuk upućuje na smisao, metafora na značenje, analogija izaziva osjećanje i slično. Drvo da bi egzistiralo u jeziku, u jeziku pjesnika ne prelazi nužno put kroz proturječnosti od pojave do suštine kroz pojam, da bi neslavno završio u prividu, pjesnik nije pojmom od drveta nepovratno i nepremostivo udaljen, on drvo ne zna, kao što ni sebe ne zna, on drvo ima i osjeća, za pjesnika je drvo, drvo i to nije logička tautologija, niti peripatetički identitet ( $a=a$ ) nego ontološko-antropološka datost, gdje oni jedno drugog uzajamno imaju i potrebuju i na čemu pjesnik zasniva jednu ateističku religiju. Čovjek u nešto vjerovati mora, a od svih vjera najopasnija i najmračnija je ona koja koreni u otuđenom srcu. A moderna lirika je srcu dala mjesto i značenje koje mu po važnosti i pripada (medicinsko) jer srce ne misli, a ni ne osjeća, pa prema tome ni ne vjeruje u nikakve kumire. Razumu da bi mislio potrebna su osjetila, a da bi ta osjetila bila ljudska potrebuju razum, kako je na toj relaciji došlo do otuđenja u osamostaljenoj svijesti pokazao je Marx. Manje je poznato da je istu sudbinu zadesilo i srce u sferi ukusa kroz suze. Iz ove vizure prelazim na analizu zbirke pjesama Jovana Zivlaka u knjizi *Tronožac*.

Za određeno usmjerenje i dublje poniranje u knjigu, čini mi se da je uvodna pjesma, *Jelo*



sa začinima krucijalna. Navodimo iz istih razloga prvih nekoliko strofa:

da bi napisao pesmu  
potrebno je da jedem  
nešto čistog vazduha  
budnost i svežanj hartije  
(ne preterano kvalitetne).  
ali poezija prethodi svemu ovome.

Pregnantom formom ovi stihovi, svojom jednostavnošću i konkretnošću a trivijalnošću izrečenog sadržaja i značenja a dosegnutom dubinom prosto fasciniraju. Stih, *ali poezija prethodi svemu ovom* je stožeran. Njegova iluminacija osupnjuje, tako da se moramo upitati u kakvoj to vezi, spoju i odnosu stoje: pjesma, jelo, vazduh, hartija, uz to ne preterano kvalitetna, budnost i zašto vreme, i konačno ako poezija svemu tome prethodi, čemu napor pisanja, odakle tad uopće potreba za pisanjem (stanovita ironija se proteže kao sloj cijelom knjigom, no moje razgrađivanje i sintetiziranje nije išlo tom linijom). Usredsredimo pažnju na navedene stihove, na njihov sadržaj, analiza tad bitno završava stereotipnim opisom, no naprijed smo rekli da se estetska predmetnost pjesme ostvaruje kroz kompozicijski sklop, a ne iskaznim leksičkim sadržajem, i to kroz odnos dijelova i cjeline a mi ni dio ni cjelinu ne možemo definirati, suma dijelova ne čini cjelinu, i zapravo smo pred fenomenom formiranja cjeline nemoćni, jer i sama cjelina je tek dio nekog aktivnijeg totaliteta. Ali izrečen sadržaj u riječima nam omogućuje da odredimo zajednički nazivnik pjesme, napose i knjige, i čim utvrdimo zajednički nazivnik, odnos dijelova i cjeline nije produkt proizvoljnosti i slučajnosti. Ustanoviti zajednički nazivnik zbirke pjesama *Tronožac* ne predstavlja posebnu teškoću, tim pre što nam sam pjesnik u uvodnoj pjesmi prosto nudi i u stihu

poezija uzdiže i nudi hranom



Hrana! Hrana je traženi zajednički nazivnik ove knjige. Kako je pak s druge strane u pjesništvu *predmetnost izazvana jezikom egzistentna jedino unutar jezika*, a podvukli smo da jezik predstavlja nagomilano i sređeno društveno iskustvo, dok govor pripada pojedincu, pa odatle se jezik suprotstavlja govoru, mitu, i nađeni zajednički nazivnik zbirke prema tome ne može biti znak nego Veliki simbol, koji za cilj ima da govor približi jeziku. Ali hrana je i semantički arbivol, između čovjeka i svijeta, rađanja i smrti, postojanja i života. Da bi čovjek postojao kao i sva druga živa bića prinuđen je da jede, a da bi postao i ljudsko trpno biće, da bi u svojim potrepsstinama bio i slobodno biće, on mora imati i druge potrebe koje su po pitanju njegove moralno-intelektualno-emocionalne egzistencije i važnije od fiziološke nužde za utažavanjem gladi peroralnim jelom. Zbog gladi se u ovom inače više gladnom nego sitom svijetu nitko nije ubio, umro je, no to je posve drugo pitanje, ali zbog pjesme, zbog ideje, zbog ljubavi, ili nekih čovjeku posve mutnih i glupih a nedokučivih svjetonazora da. Stoga kod Zivlaka hrana ima univerzalno značenje. I malo je knjiga i pjesnika (treba ovdje obavezno pomenuti G. Grassovog Lumbura) koji su sa takvom doslednošću sproveli svoju estetičku nakanu uz ostvarenu klasno-socijalnu dimenziju, a da pri tom ne padnu ni u jednom stihu ispod nivoa primjerenog umjetničkom. Prije nego što tvrdnju o klasno-socijalnoj referenci zbirke argumentiramo, učinimo korak dalje. Zajednički nazivnik — hrana — kao univerzalni simbol visoke visceralne napetosti nije izdvojen iz cerebralnih tokova, nego penetrira duboko u njih i nalazi sebi ravan pandan u Bogu, kojega rastvara, ali ne na religioznoj nego na svetovnoj osnovi. Time Zivlak ostvaruje spoj simbola Hrane i Boga, koji mu je potreban da bi započeo gradnju na temelju ljudskog rada. Kako je hrana univerzalni simbol knjige, gradnja je osnovna ako ne i jedina tema.



zbirke *Tronožac*. Druga pjesma zbirke, naslovljena *Bog je sićušan*, daje elemente za vezu simbola Hrana i Boga, a ona započinje stihovima:

Bog je sićušan u vodi i u  
vazduhu snalazi se jednako.

Već ovdje citiranim stihovima se naslućuje osnovni smjer gradnje, no pre nego što to i pokažemo iznesimo argumente za klasno-socijalnu dimenziju knjige a koja otvara bitne estetske prostore. U kratkoj raspravi o Fourieru R. Barthes piše *na intelektualnom planu, on bi me uverio (Fourier, moja intervencija) u tri stvari: prvo, da pitanje užeglog maslaca kuskusa nikako nije neko isprazno, zaludno ili trivijalno pitanje i da raspravljavanje o tome nije ništa budalastije od razgovora o transsupstanciji. Fourier je dakako u pravu. Koliko samo teoloških fakulteta svih boja mašu raznim zastavama humanizma, po ovoj uzavreloj Zemlji lopti, i koliko pohranjenih debelih knjiga, o uzvišenom, o lijepom, o svetom, o ljudskom, leži na prašnjavim policama knjižnica diljem svijeta — koliko? Nema broja! Broja nema! I sa kakvim samo ogromnim potencijalom raspolaze čovjek danas, da odmah, stante pede, i to u roku od 24 sata ostvari jedan zbiljski i ljudskom rodu doista primjereniji humanizam. A ipak nismo u stanju prekoračiti nizak prag, koji dijeli barbarizam od humanizma, i da pođemo punim jedrima ka socijalizmu. Nismo u stanju, dvadeset milijuna godišnje umire od gladi u ovom učenom i humanom svijetu. Nema hrane, a Boga ima, i svi vjeruju, a u međuvremenu je neko odnio tronožac, napisaoće kao kadencu Zivlak. Nema tronošca, za zajedničku veliku zdjelu, nema. To što je neko odneo tronožac, i što apokaliptički preko svega treperi para prosute hladne čorbe, po značenju i dubini u suvremenom svijetu stoji u bok sa Prometejevom krađom vatre u starom svijetu. Imajući ovo pred očima, a napose vezu citira-*



nih stihova prve i druge pjesme zbirke, vraćamo se stožernom stihu kojega sad iznosimo verzalom.

## ALI POEZIJA PRETHODI SVEMU OVOM

stih koji u sebi jedini početak i kraj (stvaranje i apokalipsu) i lomi dva različita pristupa postanku ili nastanku svijeta. Zivlak i za jedan i za drugi pristup u pjesmama zbirke pruža dovoljno konkretnog lirskog materijala za ovu estetičku tvrdnju. Da, poezija prethodi svemu ovome i da je bog sićušan, posmatrano je iz dvije radikalne vizure, prva je evanđeliste Ivana

U početku bijaše Riječ.  
i Riječ bijaše kod Boga —  
i Riječ bijaše Bog.

druga dolazi sa Dalekog Istoka i pjeva je haiki pjesnik Basho,

Prastari ribnjak...  
jedna žaba uskoči;  
— zvuk vode.

Svrha jukstapozicije nije da ukažemo na samu umjetničku domenu pojedinih stihova, već da skrenemo pozornost između ostalog i na način kako moderna poezija bez animoziteta spaja daleke i bliske tradicije kroz svakidašnje govorne termine uz pomoć teorije pjesništva u jedno novo i zbiljsko svjetsko zajedništvo. Zivlak je pjesnik ideja, ponovimo, no idejama se ne može pjevati, potrebne su riječi, mnogo riječi, ali riječi zavode, udaljuju od zbilje, manipulišu sa bićem, u osamostaljenoj svijesti riječi se povampire kao medievalne utvare. Ali postoji ogromna mogućnost jezika u načinu gradnje. Stvaranje i oblikovanje obogaćeno i oplemenjeno je tekovinama prirodnih nauka i filozofije, poezija teži matematič-



koj čistoći. Jezik dozvoljava metajezičku računicu, jednu sebi svojstvenu algebru duha, jezik kalkuliše u ogromnim potezima s minimum riječi, on, jezik, operiše bez anestezije, tako da se rad i vidi i osjeća, on ne lašti šavove. Sve tri navedene pjesme za osnovnu ideju imaju, što je bilo u početku, ideju postanka i porekla svega. Evandelistički Ivan, problem rješava na taj način, što nema elemenata da iz egzistencije zaključi direktno na poreklo prvog i na postojanje čovjeka, treba moćnog posrednika izvan sebe. Na taj način, svjesno ili ne on stapa dva moćnika Riječ i Boga u jedno i sebe pretvara u sužnja. Za Bascha se takav problem uopće ni ne postavlja. Njemu je dovoljan zvuk, i to zvuk koji u pjesmi nije prisutan, ali je pjesmom obuhvaćen. Skok žabe u prastari ribnjak, u tom dodiru tijela i vode, u tom »plop« zvuku, kako kaže Suzuki, je istovremeno i zvuk i tišina, i mirovanje i kretanje, i kozmos je prastari ribnjak i prastari ribnjak je kozmos. Treba osjetiti vonj prastarog ribnjaka, čuti to »plop« i vidjeti beskrajni svod sličnih zvijezda iznad glave i imamo tad kozmos pod kožom. Zivlak obogaćen tim iskustvom to uvažava i koristi, ali kako je njegova osnovna ideja sadržana u GRADNJI, i u nepristajanju, da se između njega i njegove pjesme pojavi bilo kakvi posrednik: to ne može biti ni riječ, ni zvuk, ni jezik, nego pjesma. A da bi pjesma ipak bila moguća, posrednik se javlja HRANA, kao zajednička i osnovna potreba svih živih bića: i čovjeka, i muve, i žabe i asparagusa i magarca i lava i crva i bogova. Znači posrednik bez fetišizma i boja, i bez ukrasnih adjektiva. Čovjek je uvijek neslobodan ako se između njega i hrane javlja treće lice. A između čovjeka i njegove duhovne hrane stoji čitava armada posrednika i upravo to je fundament civilizacije Zapada. U pjesmi *Pritežem sandale* u istom kontekstu navodim prve dvije strofe

bog je kostobolan i leži  
u vlažnoj i zagušljivoj rupi.



i posljednje tri strofe iste pjesme

brzo ću izaći napolje  
ostavljam na miru muve  
da se pogoste.

Priča bi mogla glasiti ovako. Tamo jedan i nečiji bog u nekoj rupi umire (biva hrana). Prisutnost pjesnika smeta, njegovo posredništvo vredi, jer Bog se rastvara, iako i u vodi i u jeziku, postaje hrana, ali vidimo ne samo čovjeka, nego svih bića, i muva, ali i hrana samoga jezika. Priča završava time da Boga treba pokazati u ne-moći, ne iz pejorativnih pobuda, nego iz razloga što je to jedini put da se uzdigne čovjek. To je smisao ove pjesme, koji njom ne završava nego otpočinje. Postavljena je na dobre temelje prva cigla. Jer to je zakon i prirodan ritam stvari, pjesnik izlazi i ostavlja muve da se pogoste, a mi prisustvujemo prirodnoj hijerarhiji stvari, pojava, procesa i odnosa. Posredništvo ne samo da je suvišno nego je i opasno. Što da se između mene i moje prirodne potrebe javi u moje ime neko drugi, pa bio to Bog, riječ ili čovjek. U krišćanskoj filozofiji to posredništvo je preko crkve inkarnirano u sakramentu, i za hrišćanina je čovjek na zemlji tek nešto malo više od grešnog stvora. U istočnjačkoj civilizaciji i filozofiji, a posljednji stihovi pjesme *Pritežem sandale*, je glasoviti haiku pjesnika Isse, ne zna za tu vrstu posredništva, iz razloga što rad nije kroz dihotomnu podjelu na fizički i umni od čovjeka otuđen. Na istoku je rad za čovjeka odvajkada predstavljao uživanje, na zapadu rad je od progona Adama iz raja bio i ostao prokletstvo. Patićeš u znoju lica svoga, s tim riječima Jahve ispraća na put čovjeka, ženu i muškarca. Umjesto srećan put, iz vrta edenskog, znoj i kruh. Zivlak ne kažnjava Boga, on ga samo određuje u radu, vraća istom mjerom, jer je pjesnik tvorac svoga svijeta, a u Zivlakovom svijetu Bog je i sićušan, i



kostobolan, i da se veseli iz nužnosti, i da čita klasike, kako bi svakim danom nešto naučio, i zaradio svoj kruh. Srećemo ga zatim kao velikog majstora za šankom sa dvanaest pripravnika, da ne kažem apostola. Ako je Ničeov Bog mrtav, Zivlakov je prisutan ali izvan svoje nadnaravne moći, on je jednostavno tu! A to tu znači da čovjek može naći i spoznati sebe, naći svoj zemaljski mir i smisao u radu, nije važno što drugi misle o meni ali je nadasve važno, što ja mislim o drugima. To je načelo bezinteresnog interesa, ali ne u Kantovoj determinaciji, taj put se mora slijediti da, ali »O, sledbenici Puta, odista je teško biti sebi dosledan!«. Ne treba tražiti izvan sebe. Jer ti to su svi drugi. To je čisto ujedinjenje sa svijetom, sa zvukom, sa jezikom, konačno sa Bogom, to je dosegnuto jedinstvo u ljudskosti. Ja ne znam što Bog misli o meni, ali masim, da sam ja jedan moćan Bog, a taj moćan Bog u meni to su drugi, to zajedništvo potreba možemo pretvoriti u pakao, a možemo pretvoriti u raj. U pjesmi, *Dakle bogovski ručak*, stoji

lišio sam se napora  
da dokazujem sveopšte postojanje.  
ključ se okreće i škripi u bravi.  
zveket kao kad udariš kašikom  
o ivicu tanjira. postojanje  
život  
biće  
sve je to nedvosmisleno i kao  
prozirnost beskrajna čista. dovoljno je  
reći postojim i bez prideva krasni.

Biti u postojanju, a ne dokazivati sveopće postojanje Istinom Istina je uvijek bila, biće i ostaje lažna, rad mora biti kriterij, zveket kašike o ivicu tanjira. A čovjek je svoje iskustvo, taj ključ što se okreće i škripi u bravi, uredio pomoću formalne logike. Ali logika blokira, organizacija svijeta gdje je logika bila djelatna i pružala ne-



ku nadu, bazirala se na jednom Velikom nekom Bogu Logosu. A taj svijet je odavno mrtav. I onda nije čudo što se škripa kojom otvaramo vrata čuje tako jasno. Jer leš nije sahranjen. Umjesto da poslušamo Krista, i da mrtve prepustimo mrtvima, mi smo se saživjeli u ulozi kondolenta. I uljepšavamo procesiju. A trebalo bi posavrćati rukave. Trebalo bi, vrijeme je.

Zivlak, razapevši svoju osnovnu ideju, od postanka, znači od onoga što prethodi svemu, do negiranja apokalipse, gdje negacija nije apoteoza kraja (rekli smo da je neka negacija i afirmacija), ni neki bornirani optimizam, ali ni stupidni pesimizam. Smisao Zivlakove Gradnje je u tome da je konačni izgled lica planete Zemlje u rukama bogočovjeka. Na tom putu on je bio prinuđen da u strukturu knjige ugradi mnoge teme i motive, koji izlaze iz biblijske simbolike. Postoje brojne poteškoće da se izvrši precizna kodifikacija tog puta, nju određuje sam modus procedenti. Naime biblijska simbolika je dana u specifičnoj književnoj obradi, koja je uz to obogaćena i filozofijama Dalekog istoka, razumljivo u nama prijemljivoj percepciji i tehničko-civiliziranim simbolima a i u takvim iskazima kao što su primjerice: jedem voće / podižem se liftom / silazim stepenicama i sl. No trud se isplati, kažimo još jednom Zivlak svoju ideju gradnje sprovodi matematičkom preciznošću, obzirom da je projekat gradnje, hrana! Bliska mi je misao, da se Zapadna kultura, kultura po svom biću hegemonistička, kultura otuđenja (pojam otuđenja ne termin, prisutan je već u Starom zavjetu) temelji i izranja iz Biblije. Pretvorivši teološka pitanja u svjetovna, čovjek je uz pomoć religije stvorio iluziju da se nalazi na pravom putu, dok se u zbilji neprestano vrtio oko sama sebe, da bi konačno u toj vrtnji otkrio otuđenog čovjeka, zamenivši usput svoje bogove, tačnije termine i nazive. Na tom putu i uz to otkriće nije se izvršila radikalna kritika religije, i danas takav čovjek čini ćeliju društva



Zapada, njegov bastion, a na žalost pomalo i cijelog svijeta, otuđeni čovjek nadire barbarski. (Vidjeti o otuđenju K. Marx) Nije kritika religije lajtmotiv *Tronošca*, nego je stanovito poznavanje biblijske simbolike preduvjet da se razgradi književno umjetničko štivo, i u ovome času ako ne uvjet da se aktivnije živi, a ono sigurno da se u postojanje dublje zagrabi. Biblija nije prazna posuda, a evolucija čovjekove religioznosti poklapa se sa emancipacijom njegove svijesti. Ako je vjera stvar srca, briga za zagrobni život, tada možemo govoriti samo o otuđenom srcu, jer ta vjera polazi od moćnog i strašnog Boga, a što je Bog moćniji siromašniji je čovjek, otuđeno srce proizvodi dvostruko otuđeno biće. Sada se vraćamo početku knjige i pitanju: zašto je Zivlaku hrana bila potrebna kao univerzalni simbol, čiji se pandan javlja gotovo u svim pjesmama zbirke. Zivlak želi upravo preko hrane sva svjetovna pitanja pretvoriti u teološka. Stoga se nužno biblijskom mitu o postanku svijeta, da je u početku bila Riječ, suprotstavlja da pjesma prethodi svemu ovom. Izbjegnuto je posredništvo između bića i svijeta, čovjeka i čovjeka, obzirom da je svaki čovjek po svom rođenju umjetnik — stvaralac. Umjesto antropocentrizma imamo poetocentrizam, gdje se poezija javlja samo kao oblik i najsloženiji vid postojanja hrane.

Čovjek je postao moćan, a Bog prisutan, i ako sićušan, kostobolan i nikakav. Prisutnost Boga se otelotvoruje u Bogočovjeku, naglašavamo ovo zbog kraja zbirke i načina na koji se gradnja završava. Da je Bog prisutan u Bogočovjeku vidimo jasno i u pjesmi *Nemam vidikovca*.

došao sam da kažem što moram reći.  
koji slušaju da čuju. koji ne slušaju  
da odbace svaki predmet što smeta.  
neka otvore oči i uši da okrenu tamo  
gde drugi govore. iskusni iskustvo da  
odbace. neka ga otresu kao što se prašina



otresa. koji su u ljubavi ljubav da  
zaborave. opustite udove. došao sam da kažem  
što moram reći. koji su u mržnji da se  
otrgnu da protrljaju oči: ona što govori  
da začuti, koji čute da slušaju.  
govorim i čvrsto sam posađen na zemlji.  
nemam vidikovca ali dobro vidim  
bog koji pravi buku sa prestola neka  
siđe. on je brz i brzo će stići gde treba.  
u miru hoću da govorim i da čujem.

Uloge su zamenjene, prisutnost Bogočovjeka se  
vidi u samoj versifikaciji, analogija sa biblijskim  
pričanjem je vidljiva. Čovjek hoće da govori i da  
samog sebe čuje, da uživa u sebi. Došli smo do  
poetocentrizma, od kojega je moguć put ka čovje-  
kovom autentičnom iskustvu, ali se mora izgleda  
poći od jednog Ne-boga, i od njega gradnju po-  
četi. a taj Ne-bog je čovjek umjetnik, a nikako  
Bogočovjek. Jasno ne može svaki čovjek biti nauč-  
nik, ali tim prije može biti umjetnik i stvaraoc  
svog života i iskustva. Ovo znači da moramo po-  
četi govoriti jednim jezikom (ne istim vokabu-  
larom, razumljivo). Pitanje tog jezika Zivlak će  
i postaviti. Gradnja je osnovna tema knjige, po-  
novimo, i ona izranja iz univerzalnog simbola hra-  
ne, u pjesmi *Veliki majstor* čitamo ovo pjevanje

rukovodilac gradilišta i dvanaeset  
pripravnika stoje za šankom i piju  
šljivovicu.

U ove tri strohe događa se sledeće. Simbolika iz  
Novog zavjeta ne samo da je u ravni sa tehnič-  
ko civilizovanim simbolima, nego Novi zavjet  
prethodi Starom zavjetu (ideja sv. Avgustina) a  
dato je kroz riječ šljivovica i nužno lokalističko  
obilježje, ali u svjetovnoj perspektivi. Svjetska  
kultura može biti svjetska samo kao suma i in-  
tegracija lokalizama. U istoj pjesmi nešto niže na-  
lazimo



veliki majstor struže cementnu prašinu  
ispod pazuha. po skelama dok su se verali  
govorili su jednim jezikom. ovde je znanje  
tvrdo i položeno u kutiju ko čelična  
pantljika. podizati kamen na kamen.

Asocijacija odvodi ka zidanju Babilonske kule, ka  
Starom zavjetu. A kad Jahve — Bog, side i vidje  
to što vidjeh, odluči da graditeljima jezik pobrka,  
da jedni drugima govor ne razumeju. Tema grad-  
nje u *Tronošcu* se razvija i napreduje, u posljed-  
njoj pjesmi zbirke nalazimo: u svoje vreme / u  
auli i pod svodom javnog toaleta / ali poeziju će  
svi pisati / noću. No u pjesmi *Radosno za doga-  
đaj vezan*, vidljiv je skok i razvoj.

na temelju ovog i onog  
trebalo bi nastaviti gradnju.

pa nekoliko strofa niže

opeku na opeku  
mešavinu cementa kreča  
jezika. nizati zamah  
na zamah  
izdizati vid na veću visinu

Između pjesme *Veliki majstor* i *Radosno za do-  
gađaj vezan*, imamo pravi skok, u drugoj umjesto  
čelične pantljike, znanja, toplina znanja, umjesto  
novog zdanja, dom, umjesto velikog majstora,  
pjesnik radosno u Ja za postojanje vezan. Zatim  
želja i napor da se za jezik iznađe jače vezivno  
sredstvo od dosadašnjeg a u povijesti poznato kao  
rat i govor. Ovdje pjesnik silazi da osmotri ži-  
vot, u prvoj veliki majstor helikopterom odleće  
posle tri kruga u nepoznatom pravcu.

Tema gradnje, dozvoljava i razvoj i rast,  
oni se isprepliću u *Tronošcu*, a sama gradnja je  
most između postanka i kraja postojanja. Gradnja  
pjesnika i čovjeka se suprotstavlja božijem stva-



ranju, božijoj providnosti. *Tronožac* ne završava štropotom konja jahača apokalipse, na putu od kostiju, nego upozorenjem koje ima smisla SAD, jer u temeljima ima isuviše kamena. S pjesmom *Smrt pjesnika* i posljednjim ciklusom *Čini što moraš, a napose stihovima te pjesme*

posuda u kojoj se nalazi biber.

kim. govori kratko i jasno kao što će svako u svoje vreme / u auli i pod svodom javnog toaleta/. ali poeziju će svi pisati / noću/.

na pesku leže patike i korpa sa ruhljem /neko je odneo tronožac /. treperi para preko prosipam hladnu čorbu.

čini što moraš.

jedanput.

dvaput.

Ciklusom ovim gradnja je završena. Zatvoren krug postojanja upozorava. Čovjek je zamenivši uloge sa Bogom i sam postao moćan, i tako se i dalje događaju iste stvari, moć se otrgla i iz ruku Bogočovjeka, on je teško može racionalno kontrolirati, ravnoteža svijeta i čovjeka održava se putem straha. Apokalipsa više nije biblijsko literarna vizija, ona je realno prisutna, i dovoljno je nesmotreni pritisak na dugme strogo određene boje, i da hladna para čorbe preko svega ovog poteče. U svijetu gdje će poeziju svi pisati istina kako kaže pjesnik noću, nije prisutna sumnja već ljudska zabrinutost za sudbinu čovjeka. Otac koji voli sina a ne prepoznaje njegove pjesme, ne prepoznaje ni sina, a ne zna ni sama sebe. Za takav odnos Baudelaire će napisati: Zgrčžena mu mati pesti k nebu diže, / Krikom i kletvom ganuvši i Boga. Drama traje, svejedno da li sa majkom ili ocem, sa svjetovnim ili nabožnim bojevima punjenjem. Civilizacija dugmeta opasno pretili, ona donosi blagostanje, ali obilno nudi i nove predrasude, i nove gluposti i nove škrtosti. I mi tako jurimo brzim machinama u susret katastrofi kojoj nema ravne.



Sve linije rade i niko ne razume  
zašto onaj s druge strane ponavlja — halo.  
u temeljima previše je kamena.

To je pjesma *Smrt pjesnika*. Halo i Amen. I samo halo i samo amen, te dvije riječi su nove tek kada su zajedno. Između očenaša i telefona, postojeća tehnička razlika je puki tehnički privid. Razlike nema, jer se i očenaše i telefon nalaze u rukama čovjeka koji još uživa i sa mitom, idolom se stapa. U oba slučaja ne samo da je sugovornik nevidljiv, nego s onim halo, isto kao i s amen, on prestaje da postoji. Sve su to samo krive veze, loše spojene. Subjekt postaje objekt, postaje riječ, a riječi proizvodi razulareno grlo, koje ima potrebu da se dere, da viče, da urla i ponavlja, halo, halo, amen, amen. Prisustvujemo susretu ravnodušnog grla i preosetljive membrane kristalnog mikrofona i nama nekog stranog uha.

Prije nego što se krug zatvori i gradnja završi, Zivlak priprema čitaoca na virtuelnu prisutnost i takvog jednog kraja. Pjesnik je sav u opominjanju. Stoga bi temeljne misli Zivlakovog pjevanja sažeto mogli formulirati: kako to da čovjek dozvoljava i pristaje na posredništva, na medijacije koje ne određuje zajedništvo u njegovoj ljudskoj dubini. Kako to da je čovjek dozvolio da brbljaju površine, o takvim suptilnim stvarima i vezama, kao što su: postojanje, život, smrt, ljubav, rad? Kako to da se umjesto logike rada, pojavljuje i gospodari rad logike — prazne!? Da prazno pričanje pleni, da govor zasušnjuje istinu. Kako to da se između onog biblijskog: dovoljno je samo da progovoriš riječ i ozdraviće duša moja, umjesto ljubavi u ljudsku dušu uselio i etablirao strah i to strah od ne-postojećeg!? U pitanjima koje Zivlak pokreće u obradi istih nalazim značajan doprinos jugoslovenskoj lirici. Put od postanka, od stiha da pjesma prethodi svemu ovome, do prosipanja hladne čorbe, popločan je ciglica-



ma, na koje je Zivlak izvornom pjesničkom snagom udario svoj pečat.

Ovdje bi se još samo zadržali na motivima ljubavi i smrti, koji dotiču u bitnom temu gradnje.

Alogičnost je bitna tekovina i odrednica modernog pjevanja. U početku alogičnost je u funkciji iznenađenja imala zadatak da zbuni, da uznemiri, da šokira i izazove čitaoca. Danas se alogičnost u poeziji osmislila kroz kategoriju neprištavanja. Suprotstavlja se logičkim proturječnostima i stvarnim suprotnostima. U Zivlakovom pjesništvu, alogičnost nalazimo i kao nužnu komponentu koegzistencije duha Istoka i Zapadnog duha. Svijet je u svom kulturnom postojanju nedjeljiv, on je jedinstven, i to jedinstven u raznovrsnosti ostvarenoj na načelu spontaniteta. Jedinstvo suprotnosti sa alogičkog motrišta je tek specijalan slučaj jedinstva raznovrsnosti, koje ne uzimaju dovoljno ozbiljno jedinstvo istog i istog, istog i sličnog. U pjesmi — *Ah gde si*, govori se o takvom jedinstvu.

duh i meso da se zbratime. drvo i  
drvo. na visokim prevojima  
da raste trava.

ah gde si slatka radosti i  
još ponešto od svega.

Zbratimljenje (jedinstvo istog) mesa i duha daje tijelo, ovo se događa izvan suprotnosti. To je princip jednakosti i spontanih potreba istog, meso i duh u tijelu su jedno, mi to možemo razdvojiti logikom suprotnosti ali ne i skalpelom oštrim. Ovdje između mesa i duha nema posredništva, kojega se Zivlak plaši, i to jedinstvo koje se zbi-  
lo i događa u tijelu ima da omogući rast travama na visokim čistim prevojima. Suprotnost stvarna, se tek javlja kao manifestacija jedinstva različitog. Pjesnik, i meso, i duh, i drvo, i trave i visoki prevoj, doživljava u istoj vrijednosno-ontološkoj ravni, bez patvorenih gradacija. A tijelo



u zbirci dobiva značajno mjesto u postanku svijeta. Knjiga i počinje alogizmom, da bi se napisala pjesma, koja u suštini prethodi svemu, potrebno je da se jede. Za Zivlaka, tijelo i pisanje, i pjesma i svijet, u vremenu su jedno, među njima nema proturječnosti i stoga dolazi do vremenskog poklapanja. Zatim tijelo ima potrebu za jelom a i za hranom, pa osnovna ideja zajedničkog nazivnika knjige Hrana nije ugrožena, može se bez ulepšavanja sprovesti, a može se i razvijati. Razvoj se zatim takođe ne opire alogičnosti, jer tijelo ima potrebu za hranom jer je i samo hrana, ide se cjelini, izvan teoloških i logičkih zakona. Prisutan je osnovni zakon prirode, sve je tek samo hrana. Tijelo je ne-tijelo. U pjesmi *Amen*, omogućuje se beslovesnom tijelu da izabere smrt, jer se bogatstvo života i življenja protežu na područje smrti (ideja po suštini istočnjačka). Tijelo je tek podesan materijal, još ne i materija, da duh s mesom ostvari cjelinu, za novi totalitet. Cijenu koju život za taj novi totalitet treba da plati je smrt, ali nad tim ne treba ni mistificirati, ni logicizirati, jer tijelo kao istinsko jedinstvo mesa i duha nije ni roba ni topovska hrana. Poetizirani smisao života u pripremi i izbora za smrt krije se u tome da tijelo treba nešto da ostavi i doprinese izgradnji zajedništva čovjeka, svijeta i bića. U pjesmi *Ljubav, ljubav*, čitamo

neprestano razmišljam o  
smrti.  
jedinstveno  
muški  
zrelo.

Pa nekoliko strofa niže

ljubav. ljubav: jedinstvo što  
podiže vesla i podupire vatru  
da ne zgasne.



Koherentnost i zgusnutost ove pjesme fascinira. Pitamo se zar je ljubav zrelo muško razmišljanje o smrti, zar je to jedinstvo koje podiže veslo i podupire vatru moguće. U čemu se ogleda jedinstvo vatre i vesla. Zivlak se ovdje iskazuje kao pravi majstor. U citiranim, uostalom kao i u cijeloj pjesmi *Ljubav, ljubav*, nedostaje element koji sve to ujedinjuje. Koje to zajedništvo prožima ljubav, smrt, veslo i vatru. Element koji ostvaruje jedinstvo izvan suprotnosti a u spontانيتetu je prisutan u ne-prisutnosti. Ono što nije kazano, ne znači da nije i prisutno, tek je ono prisutno, i bogatstvo jezika je u neizrecivom, upravo u čemu se ogleda siromaštvo i ponekad prava bijeda kazane riječi u govoru. Estetska dubina ove pjesme, pjesme, *Ljubav, ljubav*, napisane na stranici paginacije 27 zbirke *Tronožac*, a mahom to važi i za cijelu zbirku, je u tome, kad okrenemo list i na stranici 28 pročitamo naslov nove pjesme, otkrivamo da je traženi prisutno ne-prisutni element voda prisutan u naslovljavanju i glasi: *List na vodi*.

Znači voda na stranici 27 u pjesmi *Ljubav, ljubav* je bila prisutna, ali je mi nismo vidjeli, a vidjeti vodu tamo gdje je ona suštinski prisutna zahtijeva napor, i estetsku aktivnost. I dalje u pjesmi *List na vodi*, slijede heraklitovski intonirani stihovi

ljubav ne nudi niko.

ona dođe i kaže: nisam došla.

Stepen vezanosti ove dvije pjesme je očigledan, ali se ipak zaustavljamo, jer očiglednost omogućuje vid ali ne uvijek i gledanje. Stih malo začuđuje. Strukturalna povezanost pjesama, daje organsku vezu ljubavi sa smrću. Sad ako umjesto riječi ljubav, stavimo riječ smrt, imamo prihvatljiviji iskaz, za logičko nastrojen duh. Smrt ne nudi niko. Ona dođe i kaže nisam došla. To je prihvatljivo jer je konotacija religiozna. A to bi moglo navesti inače na ispravan zaključak da su



religija i logika tijesno povezani. Teže se uočava, a to je intencija ove knjige, da se kršćanska ljubav koreni na smrti, ali ne na bilo kojoj i bilo čijoj smrti, nego na jednoj velikoj i izdvojenoj smrti, smrti koja omogućuje život logike ljubavi. U ovome kontekstu navodimo i stih pjesme *Amen*

trljam uši postojim li. jesam li čuo nešto novo o smrti.

Jedna od božijih zapovijedi glasi: ljubi bližnjega svoga kao samoga sebe. A ona ima smisla samo pod jednim uvjetom a on je:

Ali sad! Krist je uskrsnuo od mrtvih. On je [prvenac umrlih. Budući da je po čovjeku došla smrt, po Čovjeku dolazi i uskrsnuće mrtvih.

A što ako Krist ipak nije uskrsnuo, što se tad događa, da li je hrišćanska vjera bez vrijednosti, ili se jednostavno, a što je logička posljedica cijelo kršćanstvo, pa i kršćanska ljubav gubi u vlastitim proturječnostima neumitnošću iste te logike. Upravo se Zivlak buni i ne pristaje da čovjek nestane u tim i sličnim suprotnostima i proturječnostima koje je sam izmislio, on ne dozvoljava da logika posreduje i da racionalizira stvari kao što su ljubav, smrt, život, postojanje. Ljubav i smrt padaju u čisto jedinstvo, u jedinstvo izvan riječi: to jedinstvo nije ni *logički da*, ni *dijalektičko ne*. To je intaktna dijalektička pletenica (kika) postojanja. To je smisao onoga koji pjesmu naslovljava *Ljubav, ljubav*, a pjeva o zreloom razmišljanju o smrti, da bi zatim govorio o jedinstvu što podiže veslo i podupire vatru, a da ne navodi elemenat jedinstva, i vesla i vatre, vodu, koja prvoj donosi život, smisao postojanja, a drugoj smrt, smisao gorenja. Da bi već sledeću pjesmu naslovio *List na vodi*, vodi kao proizvodu života, da bi došao u istoj pjesmi do riječi, koitus.



To su duboki razlozi. To je smisao nove gradnje, u kojoj *Tronožac* tako nadahnuto pjeva. To su nove opeke, sa kojima na temelju ovoga i onoga treba nastaviti gradnju. Ta gradnja može da napreduje dole, a može u visinu, da uzdigne pogled, da poeziju pretvori u hranu. Sve je to u moći čovjeka. Pa i ljubav, nikakvo uskrsnuće mrtvih, jer ljubav je ljubav. To je nova kopulacija, za koju ne potrebujemo riječi, ljubav, kad pripadne govoru nestaje, ljubav je u jeziku, u neizgovorenom, a prisutnom, ostvaruje se neposredno u stvaranju, u gradnji, u novom zidanju. Nikakav stroj, čije pogonsko gorivo čine riječi. Trebamo neprestano imati na umu da poezija prethodi svemu, a za tu odgovornost moramo biti spremni, inače, otac koji voli sina odreći će se zbog nje-gove poezije po tko zna koji put u ovoj čovjekovoj povijesti.

*Tronožac* Jovana Zivlaka, ostaje, zbirka koja svojom jedinstvenošću, i dubinom, ne pleni, jer čovjek kao da još nije spreman na tu jedinstvenost i tu dubinu, ali neprestano upozorava, i uznemirava. Uznemirava zato, što postoji, razvoj, ali postoji i rast, što postoji kretanje, ali postoji i mirovanje, a postoji i napredak, a postoje i posljedice. A postoji i rad, a postoji i pjesma, a između njih ne treba neko treći da posreduje.

»Savremenik«, 1980.



## KAMENA S RAMENA

*Ivan Pančić, »Koji stižemo sami«,  
»Osvit«, Subotica 1979.*

Zbirka Ivana Pančića sačinjena je od pet poema, pod zajedničkim naslovljem »Koji stižemo sami«. Ovako koncipirana uvodna rečenica ima za cilj da na početku ovoga prikaza ukaže na formalno-sadržajnu nedostatnost knjige, koja čitateljstvo stavlja na muke i nedopustivo se igra strpljenjem onih koji u poeziji nalaze ili bar vide neki dublji smisao odnosa jezika i stvarnosti, a sa motrišta ljudskog ozbiljenja života, a ne tek puki popodneveni desert. Izričaj formalno-sadržajni, u relaciji spram lirike, ima određeno značenje, i proteže se na svih pet poema Pančićeve knjige, obzirom da ni u jednoj ne nalazimo determinantno ograničenje koje bi oblikotvorilo jedinstvo, pa se stoga nameće ozbiljno pitanje: zašto ove sastavke nazvati poeme, kako u podnaslovlju stoji? Konačno zašto pet, kada takvo pjevanje (odredimo ga kao čuvstveno mišljenje) može da traje i traje? Čemu uopće podjela, kakva je razlika, recimo, između poeme »Koji stižemo sami« i poeme »Čuda se isparavala«. Ustvrdimo



li — nikakva — izrekli smo ambivalentnost koja može i ne mora da nešto govori i kazuje, ali u svakom slučaju upućuje na dubioznost pjesničkog postupka kojega dotičnik u svojoj oblikotvornoj radionici poetisa sprovodi. U cijeloj knjizi gospodari posvemašna zbrka; zbrka slika, simbola, ideja, izhitrenih i izmetaforiranih metafora, neko-  
rektne prisposobivosti, a sve to onemogućuje čvrstu točku, nekakvo legitimnije uporište koje bi omogućilo ulaz i pružilo kakvu-takvu orijentaciju i usmjerilo duhovnu plovidbu. Radi se ovdje zapravo, o jednom poetično ne-poetičnom *circulus vitiosus*, što samo po sebi nije tragično, no obzirom da je riječ o poeziji je ipak nedopustivo nemoćno.

Duža pjesma svoju tonzuru ostvaruje u dvostrukoj napetosti, u napetosti spram same stvarnosti iz koje čitatelj crpi elemente za aktualizaciju onih mjesta neodređenosti koje pjesnik stvara, kroz način integrisanja dijelova u cjelinu, u napetosti spram literature kojoj i sama pjesma kao takva pripada. Tako značenje razotkriva i dolazi do smisla, da li je nosioc tog smisla ritam, slika, metafora, oblik, irelevantno je ukoliko objektna povezanost daje komunikaciju u sferi estetskog. A kod Pančića već prvi stihovi isključuju takvu komunikaciju, nije riječ o hermetičnosti poezije, riječ je o komunikaciji na razini estetskog, na planu semantičko-logičko-jezičke organizacije zajedništva čovjeka i svijeta. Može se staviti prigovor, pitanje da li i valjan: *da moderna lirika ni ne želi biti komunikativna*, da je njena osnovna intencija u ostvarljivosti. Dakako, komunikativnost i ostvarljivost mogu biti, pa često i jesu, egzistencijalni polovi, ali nikada nisu zbiljski ekstremi čije se suštine isključuju. Kako u nekim tokovima ostvarljivosti moderna lirika inklinira identitetu jezika, tačnije same riječi i stvari-predmeta, i to putem grafije, i po osnovnoj vokaciji je igra; no svaka igra za nužnost pretpostavlja određena pravila informativnog sis-



tema, koji učesnicima mora biti poznat, i na nivou igre dolazi do preklapanja; jezičkog, socijalnog i individualnog na razini samog kôda, koji poštuje ja i dozvoljava bar minimum stvaralačke slobode, a što obezbjeđuje igru da se ne iscrpljuje u samoj sebi. Stvara se složena komunikaciona veza, gdje ekstenzivnost i internacionalnost zahtijevaju aktivnost i to aktivnost u polju imaginarnog, iracionalnog. Nota bene, iracionalnost je rezultat znanja, umeća, vještine i zahtijeva stanoviti minuli rad, iracionalnog u neznanju nema! Znači, poezija je ili komunikativna, ili se njena ostvarljivost vezuje za grupu posvećenih, kojima su poznati elementi i granice igre. No ti elementi nikada nisu a priori dati, u tom smislu čiste poezije i nema, čista poezija je idealistička zablude. Pravila ostvarljivosti i objektna povezanost, u biti su uvijek neslobodne forme, unutar kojih dolazi do aktivnosti subjekata u dogradnji sadržaja. Možemo izreći opštost; razumijevanje, a pojam razumijevanja je ovdje protegnut do dimenzije ljudskog trpljenja, osjećanja, poimanja i afektivnosti, bez obzira na prenosni medij, i kanal percepcije, je jezičko. A kako je svako umjetničko djelo samosvojna cjelina, do konkretizacije dolazi tek i samo u kontekstu klasno-povijesnih i geopolitičkih koordinata.

Kada smo ustvrdili na Pančičevo pjevanje sputava komunikaciju, mislili smo upravo na sve gore iznešeno. Kod Pančića se komunikacija usljed rečene zbrke iscrpljuje u samoj sebi u pjevnoj pojavi, pa tako pjevnog predmeta ni nema, a što ćemo potonjom analizom pokušati i argumentirati. U Pančičevim poemama nema nužnog jedinstva, nemoguće je pronaći jedinični vektor, koji bi sve to umirio i ostvarivao zajedništvo. Nema organske veze između onoga što djela a što trpi, izostaje time i dijalektička totalizacija dijelova i cjeline, struktura i tkivo su u toj mjeri pomiješani i po značenju izjednačeni da ne proizvode onu vrstu raznovrsnosti koja zahtijeva



našu aktivnost u gradnji nove sinteze. Ne znamo što pjesmu nosi, ka dubini, čini je slojevitom, što je to što razara stvarnost, a što je tek samo resi. Uočljiv je i lako zametljiv napor, kojim pjesnik želi kao osnovnu potku provući duž cijele knjige, no to je nedovoljno, da bi pjesma bila pjesma a pogotovu duža. Pančić nije imao dovoljno snage, strpljenja a ni dovoljno istančan pjesnički nerv za jedan takav poduhvat, kojega se prihvatio. Potku knjige čini odnos filozofije i poezije, kao fenomen čovjekovog postojanja u misli i u riječi. Taj arhetipni odnos u suštini polemičan i dramatski, ovdje ne doseže ni nivo banalnog dijaloga, potka nema valjanu osnovu, i nalazimo da su tome kriva dva uslova. Prvo, Pančić poetskom nadređuje noetsko, drugo, umjesto da je u tvorbu lirskog izražaja krenuo od jezika, od iskonske moći riječi, kao prirodnog zajedništva poetskog i umovnog, Pančić polazi od slike, i to najčešće apstraktne kroz asocijativno nizanje pojmova i nastoji filozofirati u zabranu poetskog i dolazi u proturječje sa samim sobom, posljedice takvog pjevanja su tad neminovne po pjesmu.

Prva poema naslovljena je *Čuda se isparavala*, tako glasi i prvi stih koji je grafički većom bjelinom suprotstavljen ostalom pjevanju i dobiva time na težini.

### Čuda se isparavala ...

Ostavimo po strani nepotrebno gramatičko lomljenje stiha, obzirom da ima, ili je u funkciji predstavljanja, a ne značenja. Osnovna nakana je da se predstavi, da misao već jeste, a da poezije još nema, da je misao (cogito) prapraosnova, znači ne samo da jeste nego da je i mišljena. Riječ *čudo*, upućuje na početak svakog filozofiranja, a riječ *isparavala* je ukras i asocijativno vodi Platonovim sjenkama, platonizmu, pjesma je ponovo na taj način osuđena (a što poslije jedanaeste teze Marxove djeluje poprilično smjelo).



Pjevanje dalje teče ovako (nekada / dok si bio  
telo vazduha / najdublji geološki sloj iz udžbe-  
nika / sve raskrsnice svih seoba naroda / tek-  
nikla zvezda severnjača / na vrhu koplja bajone-  
ta i topova / ti / nekada / davno rođen iz vul-  
kana / koji si lutao morima / ko zaspala santa  
budućnosti / u tebi se prvi put / zgrčila svet-  
lost / začelo vreme na zemlji / prvi put zapam-  
tila munja / začeo plamen protiv neba.) Pančić  
se razfilozofirao. Podvucimo ponovo, radi se ovdje  
samo o misaonom predstavljanju, i misao teče iz  
jedne apstrakcije u drugu, misao se kreće u lo-  
šoj određenosti, kondenzovano značenje slika i  
sterilna nabijenost ne upućuju na konkretizaci-  
ju, takva ekstremna zgusnutost vodi lošoj neod-  
ređenosti, koja nema ničeg zajedničkog sa Ingar-  
denovom sintagmom, mjesta neodređenosti, pa-  
tvorenost ne dozvoljava da se uspostavi objekna  
povezanost stihova, koja bi tvorila lirski nucleus,  
preduvjet jedinstva. Uz dozu velike tolerantnosti,  
spajanje udaljenih stihova (najdublji geološki sloj  
iz udžbenika / i / začeo plamen protiv neba) na-  
slučuje se da se radi o misli, o misli-znanju, to  
činjenički podupire značenje prvoga stiha poeme,  
osjećamo da se ipak tu radi o nekoj pobuni mud-  
rih protiv maštovitih. To čuvstveno mišljenje, ko-  
je je već mišljeno, nije našlo još svoga nosioca,  
i zato je ono sve u potrazi. Javlja se tu neko *ti*,  
koje ima snagu cijeloga stiha, i neko *nekad* s  
istom potencijalnom snagom, no drugi navedeni  
stihovi su suvišni, opterećuju u tolikoj mjeri da  
razbijaju svaku moguću relaciju spram prostor-  
vremena i povijesti. Riječ *nekad*, u sebe jedno-  
stavno guta sintagme kao što su: telo vazduha,  
seobe naroda, sve raskrsnice, bajonete i topove,  
zgrčenu svjetlost, sante budućnosti i munje i  
zvijezde sjevernjače; apetit tog *nekad* je ogroman,  
nećim mu se treba suprotstaviti, konačno treba  
ako ne odrediti biće koje mišljenu misao misli,  
a ono je bar nosi, a i tom *ti* treba dati nekakvu  
kakvoću, da sve pre vremena ne rasprсне poput



mjhura sapunice. Problemi su veliki, da se sve to umiri, dovede u neku perspektivu, zapravo problemi su nerješivi, a u to se uvjeravamo čitajući knjigu dalje, stihovi po snazi i značenju padaju. Nešto niže čitamo, kao jedna ravnoteža ovim stihovima stih, po snazi koji mu Pančić pripisuje *krunski*

ti koji si ipak smrt.

Odjednom umjesto da se stvari pojasne, pjesma pada u još gušću zbrku, u pravi galimatijas. I izlaza tu više nema. Sve što se posle ovoga stiha javlja je pjevanje pjevanja radi. Riječi, *misao, nekada, ti* uz riječ *smrt*, koja bi trebala biti ontološki nosilac svega ovog, pjevanje se lomi, pada, jer i ta smrt je neka filozofasterska smrt. Tako riječ u stihu *ipak*, pleni našu pažnju jače od riječi *smrt*, ona je zapravo tu filozofirajućí agens, to jedno *ipak* se suprotstavlja tom nekom *nekad* i biva ono *ti* koje treba da misli. Sve je u tolikoj mjeri bezlično, bezoblično i bezsadržajno da poslije stiha

ti koji si ipak smrt

dolazi pjesnik, da stvar popravi, da popravi što se još popraviti može. No isuviše kasno. Mnogo je toga odjednom ushtjednuto. U daljem pjevanju slijede varijacije ili permutacije sa motivima, misli, riječi, smrti, i onog nekog recimo lirskog *ti*. Ako je u preambularnom pjevanju i postojala latentna misaona aktivnost, pa i nada da će se ta kondenzovanost i zgusnutost riješiti na zadovoljavajući način po pjesmu, da će misao preko slike naći put do simbola, koji bi taj arhetipan odnos ako ne razriješio a ono bar osvježio, no jedino što se u svemu postiglo da se odnos (filozofija — poezija) zamijenio arhetipnom pojavom — smrću, u kojoj misao traga za svojim oblikom, pa nailazimo na stihove:



tvoja misao je bila  
u obliku kamena  
ona je bila ravnica  
tvoja misao je bio očaj  
što treperi u nama

Teškoća da se iz ovoga ispliva bivaju sve veće i veće. Koje je samo to iskustvo omogućilo da pjesnik ispjeva i ustvrdi, da misao ima oblik kamena, i kakav to vraški oblik kamen ima, koji sadrži i ravnicu i očaj i treperenje i to baš u nama, kroz misao. Kamen može biti tvrd, mek, hladan, topao (kao kod I. Andrića) težak, lak, porozan itd. Ali jedino misao ne može imati oblik kamena (radi se o obliku, o formi). Sve je to ispjevano ispjevka radi, iscrpljujuće zagledano u samo sebe, to je rad u domenu šupljeg, tu prestaje poezija a počinje govor. O ovoj poeziji na nivou govora dali bi se pisati panegirički sastavci, ali tu estetskog predmeta jednostavno nema. Jer sem tog nekad i ništa, koje se ovdje često i bez pokriva rabe, se mnogo toga ne ostvaruje valjano. Osnovni dojam je da je te situacije i pjesnik postao svjestan, jer kao po nekom pravilu, nakon uvodnih stihova on se raspjeva, pa se ne libi da u kontekstu cjeline posegne i za ovakvim opjevima

popodne u trsci / nada peca ribu / iz ne-  
ba se pomalja / nečije rame / da li si ti na-  
slikao / usnu horizonta? — / da li / zemlji  
puca koža? / da li zbog tebe leto / zove  
lekara?

sve na nivou apstraktne deskripcije i asocijativnog mišljenja, nizanje pojmova, bez stvarne i logičke povezanosti, puko predstavljanje. Nadrealizam nam je namro daleko bogatiji instrumentarij; ne možemo pisati pod zvonom! Ili čitamo ovakve nekorektne naniske, uz obavezno ono *nekad* i neizbježnu *smrt*.



Nekada su / duž puta / kraljice / prelepe  
od rođenja / živele / za dolazak tvoj / za-  
livale viseće vrtove / krojile haljine od go-  
dina / tišinu vezle oko dijadema / tišinu  
smrti / ... / nekada su / najljepše kralji-  
ce / živele / za susret sa tobom / i poda-  
vale se / prolaznicima.

Intencionalno se gubi u ekstenzivnosti, to nekad je u tolikoj mjeri postalo prazno da ne znamo što učiniti s njim. Pjesnik koji svoju snagu želi oprobati u dužim pjesmama, i to još poemama, nema pravo, ili ako hoćete nije sebi izborio pravo, da se na taj način poigrava s nečijom voljom za suradnju. Kraljice, ako mislimo isto, a kod Pančića je nemoguće utvrditi na što misli (kad pjeva o jabuci, ne znamo da li se radi o jabuci iz eden-skog vrta, ili o jabuci sa slike ili o običnoj jabuci iz bilo čijeg vrta), kraljice su u vezi s Duhovima, koristeći takav simbol imamo hrišćansku denota-ciju, gdje se konotacija od pitanja jedinstva vjere i ljubavi, preko trojstva, odlaska, pre nego do-laska, raskorjenjuje u čitavu algebru, i zato sma-tram da je nemoguće pjevati tako kako čini Pan-čić, pogotovu završni stihovi: (i podavale se / pro-laznicima). Ne iz razloga neistinitosti, tko još u umjetnosti mari za istinu, i krajnje dubioznog tretiranja pa i poznavanja određene tradicije, ne-go iz razloga da ono kako je ovdje ispjevano, ne-ma ni reda ni sistema, tek je sve to na razini slučaja i igre istog. Razumljivo da red i sistem, sami po sebi ne stvaraju još odmah i novu vri-jednost, ali kroz kopulu riječi, kroz značenje, u njihovom sazvučju, konstituiše se nosioc emotiv-nog doživljaja, i time dolazimo do novog kvali-teta življenja života, ali to sazvučje organizira cjelina, moguće je u dijalektičkom jedinstvu. Jas-no po ovom pitanju sva su vrata još relativno široko otvorena, točnije »široko zatvorena«, no samo njihovo prisustvo dovoljno opominje da vi-



še ne možemo osjećati, razmišljati i gledati na klasičan način, pa prema tome mislim ni pisati!

Generalno Pančićevo pjevanje smo odredili kao čuvstveno mišljenje, ili pasivno mišljenje, koje koristi poetičku sliku u funkciji predstavljanja a u cilju dobivanja apstraktnih apstrakcija. I to je osnovni ali velik nedostatak ove knjige. Danas odnos jezika i mišljenja uveliko natkriljuje romantičarsko naivan tretman. Misliti se može samo u mediju jezika (možda bi pojam govor bila adekvatnija) i za misao jezik je medij, kao što je za kipara to kamen ili glina, no pjesnički jezik presudno nadvisuje medij, i jezik ne samo da prethodi misli, nego biva, postaje, mada nikada nije identičan sa samim bitkom, u jeziku je uvijek sadržana i nabijena radnja, u misli, dogma, sistem, pasiva. Jezik nikada ne uspijeva sama sebe osmisliti, jezik je biće, i on osmišljava odsutno, jezik u relaciji spram sama sebe i stvarnosti transcendirira, jezik-biće prodire u naše postojanje, on prebiva ispod kože. («Ogenj». Ta stara zaboravljena riječ probudila je u Filipu jak osjećaj panonske podloge. M. Krleža). Možemo govoriti o jeziku-biću, ali ne možemo govoriti — suditi o misli-biću. Iznosimo sve ovo iz razloga što u šestom pjevanju iste poeme dolazimo i do problema riječi. Stvar se prividno kreće, s misli prelazimo na riječ. I čitamo (tvoje reči su u nerođenima stvorile kamen od kamena / seme od semena / putovanje / od zemaljskog života / tvoje reči koje tražim / ukinule su razliku / između živih i mrtvih / tvoje reči su stvorile / godišnja doba / i obličje čovjeka / koji se rodi / kraj reka i jezera / u ogledalu / tvoje reči su stvorile strah u golubovima / približile ljude / protiv tebe su sve reči / drugovanja). O kakvoj je to alhemiji riječi riječ, i kakva je to perforacija praznog, kada riječ od riječi i to još u nerođenima stvara od kamena kamen. Ako ne može da živi treba bar da se kotrlja. Tociljajte se tociljajte, tociljajte se riječi, a ako padnem, zbilja a ako padnem neka



budem bar u milosti vašoj. A milosti nema, a nebo je prazno, a posao kritičara je da upozori, da kaže da ne dođe do metamorfoze svetih Muza u sakrosanske Krave. U ime poezije. Analizirajmo gornje stihove. Prvo, po nekom unutarnjem zakonu gradnje stiha, a po principu opeka na opeku, da bi gradnja napredovala, iza stihova

tvoje reči su u nerođenima  
stvorile kamen od kamena

ne može doći stih

seme od semena

Glagol stvaranje u ovom kontekstu uključuje neko nadnaravno biće, konačno riječ je o nekoj moćnoj riječi — Bogu, međutim ovdje nije riječ o glagolu nego o ukrasnom pridjevu. Riječ je od kamena stvorila kamen, radnje nema, tek pasivna refleksija, koja prisporobiva sa semenom, gubi svaki smisao. Stih, *seme od semena*, upućuje na Kristovu usporedbu sa semenom, vidimo postoji jedna biblijska komponenta, a i mimo toga involvira čitavu gamu različitosti; od sejanja, klijanja do žetve itd. Tu se vidi djelatna moć riječi, koju Pančić ne uočava, ili je bar ne uočava dovoljno, a to otkriva njegovo posvemašno nesnalaženje i to na terenu koji je sam izabrao ili točnije bio izabran, bez stvaralačke moći da se odupre i zato čitamo i ovo:

tvoje reči koje tražim  
ukinule su razliku  
između živih i mrtvih  
tvoje reči su stvorile  
godišnja doba

Pančić ne osjeća da su tražene riječi i nađene, i napisane, napisao ih je on, i da razlika nije ukinuta nego upravo suprotno potencirana i to do



četvrtog stepena. Nema druge razlike između života i smrti, sem napisane, sem rečene, i nema se tamo što ukinuti. Iz istog razloga godišnja doba bi bila stvorena ako bi ih imenovali, proljeće, ljeto, jesen, zima, no ovdje ne mora biti greška, jer prave riječi imaju i sloj podrazumijevanja u sebi, ali ako već nešto napišemo i imenujemo, ne možemo govoriti da smo ukinuli razliku. Ili kakva je samo to riječ koja stvara strah u golubovima. Čovjek biće obdaren riječima, kao bitna razlikotvorna značajka, njega i životinje, i goluba kao simbola mira, ljubavi u domenu riječi, čovjek mu uteruje putem riječi strah, i to u ime približavanja ljudi. Ne vjerujemo u takvu misiju riječi, a pogotovu ne kada se javlja u poeziji.

Druga poema nosi naslov »Koji stižemo sami« i ponavlja se istovjetna postupna greška kao i u gradnji prve poeme, strukturalni iskaz i iskazni sadržaj s obzirom na gustoću ali ne i na virtuelnost su disjunktivni. U ovoj poemi arhetipni odnos filozofija—lirika poprima formu animoznosti. Javlja se dijalog situacija, između lirskoga JA i fiktivnog nekog TI, ti koje se u poemi javlja relativno kasno i odjednom, kao da je palo s neba pa u rebra, mada je latentno prisutno već u samom početku pjevanja. Nastojaćemo pokazati kako se struktura i vezivno tkivo nalaze u istoj ravni značenja, a na liniji pojmovnog treperenja između umovnog i poetičnog. Ishodište ovog umovanja je izgleda u Descarteovom 'cogito' ergo sum. Načinićemo ekscerpt »strukturalnosti«, radi lakšeg praćenja misli u postojanju, i skrenuti pozornost na tkivnu opervaženost. Noseći dio poeme glasio bi

ko je tu da me pita  
gde je?

nalazimo u stihovima opet neku neodređenu sumnju, i neke prisutne odsutnosti ali i znanje o toj prisutnoj odsutnosti.



ali otkud ja znam  
da nisam sâm?

uključena je o kozmičko osjećanje samoće, koja se osmišljava kroz postojeću misao koja pita za koren tog znanja (otkud ja znam). Ja, o kojem ne možemo mnogo reći sem da upućuje na »empiričku« samoću, koja okružuje naše postojanje i potrebu da se ona dokine. I posle takvih filozofskih dilema kao tkivo javljaju se i ovakvi stihovi

i moja nesretna kutija od somota  
u kojoj skaču slova od olova

ta razularena rima iskače i štrči, i još nekoliko takvih izleta i pevanje biva mirnije, usmerenije, usredsređuje se na odnos filozofa i pjesnika, bez dramske nabijenosti iz razloga što je sudbina pjesnika unaprijed riješena.

(na ulicama trapavi sokrati / uz baterijske lampe... / čuje se kucanje na vrata / vetar mete papire / njišu se grobovi mrtvih / izlaze prozračni pesnici / izjedani od davne tuberkuloze / hramlju u kiši đura i branko / reči teku niz oluke / natapaju mokrinu epoleta / kapute od pustinje / žuri zemlja i sve mete / pobijene... i šta još hoću?)

prvo pevanje poeme završava stihom  
tišine teku niz ulice

Možemo se složiti da u Pančićevoj poeziji ulicom i šetaju trapavi Sokrati, a mislim da nažalost to nije slučaj, ponovo pod uvjetom da taj Sokrat, kojega pjeva Pančić, je onaj Sokrat, na kojega mislimo kad kažemo Sokrat (kipar ne valja ovce iz svoga sela, nego ovce iz Biblije. — A. Malraux) i to uz baterijske lampe, an pasan, nije Sokrat, nego Diogen uz svijeću tražio čovjeka, apstrahirajmo ovu imputaciju iz razloga što pridjev baterijski može da spaja helensku mudrost i ovu našu tehnološku civilizaciju, a čije temelje živimo. Filozofi su postali naši suvremenici, gdje epitet *trapav* označava izvjesno kašnjenje filozofije za zbi-



ljom. Međutim, Pančić ne podastire ni jedan va-  
ljani razlog što su pjesnici kod njega u nemilosti,  
oni su tek obična prozračna bića, bića bez kičme  
(mada je povijesna činjenica da su na svojim ple-  
ćima poneli daleko veći teret od filozofa. Jedan  
narod može biti bez svojih filozofa a da ima va-  
ljanu filozofiju, ali jedan narod koji nema svoje  
pjesnike, teško da se još narodom može zvati).  
Njih je po Pančiću izjela davna tuberkuloza i zato

hramlju u kiši i đura i branko  
reči teku niz oluke  
natapaju mokrinu epoleta  
kapute od pustinja

Suprotstaviti Sokratu Đuru i Branka, preko mok-  
rine epoleta, mislim da baš nema mnogo smisla,  
to je posljedica jednog ne teorijski zasnovanog  
pjevanja, recidiv naivno konzervativne romanti-  
ke. Konačno, da vidimo što se događa sa tom sa-  
moćom, da li je misao našla postojanje koje joj  
govori da nije više sama. Samoća i napuštenost  
su neprirodne situacije i plaše ljude, dublje i traj-  
nije od moguće opasnosti koja pretili od barbara,  
jer oni u krajnjoj instanci su ipak neka izvjes-  
nost. Stihove koje ćemo navesti, po značenju se  
približavaju pjesniku Kavafiju

u nedelju oko podne  
pojaviše se bojovnici  
nešto su govorili  
mrak je počeo da sneži  
hteo sam da pobegnem kući  
da zakucam samoću  
ali  
nije me bilo u kući  
nije me bilo vani

Pjesnika vidimo nije bilo ni u kući, a nije ga bi-  
lo ni vani, razapet između postojanja i mišlje-  
nja, jedina mogućnost je da ga ima još u pjes-  
mi, ali se pre toga mora odlučiti, između filozo-



fije i pjesne moguć je ozbiljan dijalog, ali konkubinatska se kažnjava. Osjećamo da nije u pitanju samoća, koja pripada mišljenom, ali ni pjevnom, to je samoća koja ni ne uzdiže ni ne opominje ni ne pretili, tek neka govorna samoća, koju treba iskazati. I tako umjesto kavafijevske dramatike imamo jednu zgužvanost poput starih novina

ali nije me bilo u kući  
nije me bilo vani

i nikakva čuda tu ne pomažu, samoća je ogromna. Da li unutrašnja ili izvanjska; ni dilema, ni pitanje ni odgovor. Pjesnika sad pored tog bezličnog ja uvodi u poemu neko *mi* i već neizbježno *ti* (i mi smo zastali / i dođe deda / i reče svetlosti / ama čuješ li ti / što ne puštaš jabuke u bašte) dok *mi* ima ovo određenje (mi koji smo stigli / koji uvek iznova stižemo sami). Nagomilavanjem detalja kompozicija se ne čini složenijom, ako smo napisali da misao ima oblik kamena, što je u suštini prazno, no ta praznina nas tim pre obavezuje, na neku doslednost i ne smemo napisati stihove

da li zbog tebe:  
kamena s ramena?

to razbija svaku ideju o kompozicionom postupku, tu nema zalančavanja, jezika, riječi, značenja, smisla, emocija i slično. Kompozicija danas u modernoj ima dignitet božijeg stvaranja, ona je jača po snazi (nosilac je strukture), od metafore i slike. Umjetnost je u krajnjoj instanci stvar intelekta više nego emocija, intelekt je oblikovao i emocije, mada su one zadržale izvjesnu samostalnost. Kompozicija je nosilac značenja, kroz nju pulzira smisao, oslobađa se misao, oblikovore emocije, misao ne može imati oblik kamena, ali zato kamen može imati oblik misli, to je to duboko dijalektičko prožimanje jezika i



stvarnosti, to je logika pjesništva, a za čije poznavanje je potrebno kako reče Osip Mandeljštam, poznavanje teorije kvanta.

»Rukovet«, 1980.



## OMOGUĆITI DISANJE

*Judita Šalov, »67 minuta, naglas«  
Matica srpska, Novi Sad 1980.*

Knjiga o kojoj želim pisati, naslovljena »67 minuta, naglas«, pripada krugu umjetnina koje osobno ne preferiram, i to mi kao prikazivaču stvara dodatne teškoće. Tim pre što tekstovi Judite Šalgo po načinu gradnje obujmuju dijapazon od imažinizma do kokretizma. Iz pomenutog razloga izneću nekoliko uopćenih opaski, kao zbirnog nosioca te vrste tekstova.

Izbjeći subjektivni pad u subjektivizam, a posljedica je brkanje subjektivnog i personalnog. Loše određenje pojma konkretnog.

Stanoviti militantizam spram klasičnih umjetnina, a napose spram klasične poezije.

Spiritus movens ovih umjetnina je iritacija. S iritacijom počinje estetski proces, i upravo u tom momentu nalazim proturječnost s kojom ova vrsta umjetnosti u praksi teško izlazi na kraj, jer umjesto iritacije, češće se i brže javlja dosada, pa izostaje svaki proces. Drugo, svakom procesu prethodi neko stanje, određeno fondom znanja. A znanje kao svaka pokvarljiva roba, može



nas u vezi s promatranim predmetom dovesti na  $n+1$  način; pa da bi se izbjeglo to šarenilo slučajnosti, ubrzo se zaplovi teorijskim vodama. I tako kada je u pitanju konkretna umjetnost, sama teorija rigidnije natkriljuje umjetničko djelo od klasične estetike sa svojom otrcanom frazom naukovanja o lijepom.

Ovo ne treba pojmiti kao naputak za pristup knjizi »67 minuta, naglas«, to je moje osobno određenje, koje mi je omogućilo da u tekstovima Judite Šalgo nađem mjeru primjerenu estetskom naporu, obzirom da u pojedinim tekstovima nalazim zavidan kreativni nivo, a prije svega u uspješno ostvarenom presjecištu individualnog, socijalnog i povijesnog, sa relativno oskudnim jezičko-grafičkim sredstvima. Svoju analizu usredsrediću na tekst »Vežbe disanja« intrigiran njegovom slojevitošću.

Predmetno prikazivački sloj teksta »Vežbe disanja« je život. Zapravo pokušaj da se ontogeneza, kroz ritmički odnos štamarske boje i bjeline papira umjetnički opredmeti, od fiziološko-biološkog do socijalno-povijesnog. Da se izloži razvoj od tačke, preko linije i površine do prostora.

Stoga se tekst mora promatrati geometrijsko-lingvistički, što prethodi semantičkoj podlozi.

Tekst počinje odnosom tačke prema liniji. Odnosom leksema prema rečenici, što ima i grafičku prezentaciju. Leksemni par udah/izdah, kao tačke ostaje na levoj margini papira, i slojem bjeline se odvaja od ostalog teksta, koji u početku ima dimenziju linije, a kasnije površine. Taj raspored linija/površina se iz semantičkih razloga kasnije mijenja. Bjelina je ujedno i ritmički osnov teksta.

udah	jedan otkucaj srca
izdah	jedan otkucaj sata



slijedi šest sličnih nanizaka u istovjetnom ritmu i odnosu tačka/linija. Riječ sat se najčešće javlja, no sat ovdje nije puki mjerilac vremena, nego ima univerzalno semantičko značenje u kojem dolazi do presečišta, kozmičkog i svjetovnog, organskog i anorganskog, pulziranje bila i oscilacija kristala. Odnos tačke (udah/izdah) i linije (sintakse) je nabijen i inklinira ka odnosu tačka—površina sa tendencijom osvajanja prostora. Leksemni par, tiskan na margini i bjelinom odvojen od ostalog teksta, ističem ponovo iz razloga, ritmičkog smjenjivanja »jezičke mase« koja poslije osam otkucaja, ekspanzira u odnos tačka—površina. Jezička masa prekriva ravan papira sa svrhom da recipijenta iritira a u cilju započinjanja estetskog procesa, i ako tekst pažljivo čitamo do iritacije zbilja i dolazi. Pjesnikinja beležeći u vertikalnim naniscima riječi udah/izdah, upozorava da su te dvije riječi uslov života teksta, upravo kao i disanje zdrave osobe što je, i nitko o disanju ne razmišlja da bi do disanja došlo, iz razloga imanentnosti. Ali u tekstu otkrivamo da riječi koje značenjem izravno dotiču disanje pjesnički nas smetaju i time je ostvarena osnovna nakana teksta. Sa »jezičkom masom« otpočinje burna oksidacija života; bitno je podvući da ta »jezička masa« ni jednoga trenutka nije prepuštena sama sebi ili slučaju, nego je cijelo vrijeme pod paskom racionalnosti i pod udarom zakona življenja. Pa udah/izdah dolazi do zajedništva u riječi *Dišem*. Riječ dišem nije u lingvističkoj nego u semantičkoj ravni, na što upućuje »sitnica«. Naime riječ *dišem* napisana je velikim početnim slovom, a da prethodno nije bila tačka, kako bi nalagala gramatička pravila. Nije riječ o pjesničkoj slobodi, nego o načinu da se neuočljivim razlikama probije lingvistička opna i semantički ukaže na zajedništvo svih živih bića u disanju. No kako Judita Šalgo sebi postavlja daleko veći zadatak i za predmet pjevanja ima život čovjeka, a ne bilo koji život, sa intencijom



da se uobličiti razvoj od ontogeneze ka povijesti. A da bi taj skok bio moguć mora se relativno oskudnim sredstvima iskazati *differentia specifica*. I Judita Šalgo iznalazi izvrstan način da na tu razliku i ukaže.

izdah      Mislím da dišem.

To je funkcija pisanja velikog slova, ona se u tekstu više nigde ne koristi, a što je pjesnikinji i omogućilo tehničko izvođenje iz fiziološko-biološke ravni u gnoseološko-filozofsku. Sumnja u disanje, ali da li samo sumnja, zar to ujedno i nije autentična potvrda života i ljudsko trpljenje u sferi mislećeg. To je isto ono Ja koje sumnja u disanje i ujedno stvara potrebu za socijalizacijom, jer se tek u socijalizaciji specifična razlika osmišljava. Iz toga razloga poslije duže »mase teksta« menja se odnos tačka/površina u tačka/tačka da bi se eksponirala relaciona veza s društvom.

(udah ja / izdah već ti / udah ja / izdah već on / izdah već mi / udah ja / izdah već vi).  
Udah/izdah ritmom prožima se ja, ti, on, mi, vi i ponovo prelazi u nov odnos tačka/linija, skokom u povijesno,

izdah      već oni koji pamte

ne uključuje riječ pamte dimenziju povijesnog, u njoj se ona samo naslućuje, dimenziju povijesnog ostvaruje sledeća udah / izdah šema

udah    sve što vidim  
izdah    gledam  
udah    sve što čujem  
izdah    slušam

između videnja i gledanja, čujenja i slušanja nema jednakosti, nego postoji ritam razlike, cio jedan otkucaj srca, ali i sata, a ta razlika uslov-



ljena je kulturom oka i uha, jer samo povijesno oko gleda i vidi, i samo povijesno uho čuje i sluša, i spojeni su preko i u disanju. Odmah potom tekst postaje »agresivan«, i potpuno osvaja papir, zauzima rubna mjesta predviđena za riječi disanja. Nešto se događa, nešto se lomi, upravo kao i u povijesti, tekst teži da osvoji treću dimenziju, da napusti okvir življenja, zaboravlja da se iz vlastite kože nekažnjeno ne može. Život se približava smrti, o svemu tome možemo mudrosloviti, a disati se mora, i ono dobiva sad na značenju. Dihotomni par udah / izdah zauzima horizontalnu kolonu, od života je potisnut sa margine, a na marginu dolaze suprotnosti, toplo / hladno, suvo / vlažno, jasno / mutno, žuto / plavo, muško / žensko. Život se rastvara na izvorne elemente, da bi ponovo uspostavio raniji raspored, sad sa bitno izmjenjenim ritmom. Dolazi do nove grafičke organizovanosti bjeline. Riječi udah / izdah, (disanje više nije nešto što pripada margini), pomeraju se ka centru, tako da disanje od imanentnosti dobiva posebno značenje samoga nosioca života. Čovjek je na kraju puta još čovjek samo po tome što diše, disanje uzima puninu smisla, ali smisla lišenog vrijednosti jer su vrijednosti ostale izvan, opredmetile se. Razmak između riječi udah / izdah poprima dramatski ritam, da bi malo zatim na cijelom papiru ostale same, stopivši se na kraju u jednu tačku, mrlju. Udah ubrođuje u izdah. Sada kada disanje više nema smisla, život se poklapa sa ostvarenim vrijednostima u toku života i nastavlja da traje u oblasti vrednovanja i značenja. Linija nije zatvorena, ona je izlomljena ali otvorena, kao i sve što podleže zakonu razvoja a ne pukog kretanja i rasta. Estetski proces je završen, ali nije doveden do kraja.

Judita Šalgo je napisala zanimljivu knjigu. Kad kažem zanimljivu želim izraz opteretiti odnosom našeg školstva i reformiranih reformi, koje nastavljaju čovjeka i dalje uporno dresirati, a ne odgajati za jednu stvarovitiju stvarnost od pe-



dagoške zbilje, i početi učiti čovjeka gledanju i slušanju, naukovati zanat menjanja a ne tumačenja. Omogućiti protok zraka u kori velikog mozga između udaha i izdaha prirodno.

»Polja«, 1981.



## DOŽIVLJAJNA POEZIJA

*Florika Štefan, »Prelomne godine«,  
»Slovo ljubve« — »Narodna knjiga«,  
Beograd 1980.*

Zbirka pjesama Florike Štefan, »Prelomne godine« je pisana po unutarnjem diktatu življenog, bez jače stvaralačke moći da se odupre naljetu riječi. Riječi vezane direktno za značenje, sa namjerom da se doživljeno priopći, zapiše, a što pjesmama knjige daje strukturalnu zatvorenost. Ta »zabluda namjere« (N. Frye) otkriva nepotpunost pjesme u kojoj dolazi do preklapanja značenja i smisla, pa razumljivost blokira razvoj lirskog fenomena. Doživljaj, kao ishodište pjevanja Florike Štefan time pada u ravan pripovjednog, a kakvoća identiteta lirskog iskaznog subjekta i pjesnikinje ostvarena je tek i samo na nivou logičke identičnosti, pa ne dolazi do identifikacije poezije i zbilje, a aspektni potencijal ne zahtijeva estetsku a time ni bilo koju drugu aktualizaciju. Priča je dana u samoj svojoj datosti a u funkciji fikcije kao posljedica zatvorenosti.

Knjigu doživljavamo kao pjesnički seizmograf prošlog, sa loše riješenim problemom vremenske distance, jer igla para površinu, bez pra-



vog prodora u dubinu, ne uspijeva se od događaja stvoriti situacija gdje bi došlo do kreativnijeg oslobađanja osobnog, ali i do spontanijeg sjedinjavanja s univerzalnim. Umjesto da pjesma izdvaja događaj iz njegove fizičke datosti, da ga transcendentira, ovdje se događaj gura u pjesmu. U događajnoj poeziji s pravolinijskim metaforama gubi se nosilac jedinstvenog načela i iz tog razloga ne dolazi do identifikacije višega reda. Tako na primjer u pjesmi »Jedina mladost«

Mladosti moja, vidiku moj  
četrdesetosmaški,  
očvrsni me opet graditeljsko-akcijaški,  
utoli mi glad s porcijom geršle,

stihovi su u toj mjeri dnevničko-osobni da identifikacije nema. Umjesto četrdesetosme možemo staviti bilo koju godinu, pjesma ništa ne gubi, ali ni ne dobiva, iz razloga što je objektna povezanost četrdesetosme dana na osobnom planu, dok četrdesetosma ima težu povijesnu denotaciju Četrdesetosma ima takvu »situaciju« koja se približila simbolu i ne trpi bilo kakve objektivizacije. Pjesnikinja iako zna za pogubnost općih mjesta, tako određuje cio jedan ciklus, upravo se u uopćim mjestima gubi kao pjesnikinja. Pjevati o prelomnim godinama, ne znači samo biti spreman na žrtvu otvorenosti preko općih mjesta, nego znači poneti rizik svijeta o kojem se ne može zapisati ovo,

sanjala si i rukama — rečima stvarala  
svoju komunističku budućnost po meri  
čovjeka  
I ova bura u čaši proći će kao i tolike  
druge.

jer zapisano u estetskoj domeni otkriva nemoć služenja pjesnika metaforom. Svijet nije bura u čaši vode, a pjesnički svijet nije svijet zubobolja,



zglobobolja i birokratskih piramida, pjesnički svijet je orfejska borba, i stoga naivnost riječi kojima ova knjiga obiluje ne pogađa zbilju, nego pjesničku fikciju zbilje, a što po svom ontosu pripada svijetu proze. U ovim stihovima i metaforama nema sjedinjavajućeg jedinstva, sve se iscrpljuje u vezanosti riječi sa značenjima. Lirska činjenica, nije postala lirska situacija, i utisak je da je ona poslužila da se nešto priopći, otrgne od zaborava a ne stvori.

Mnogi stihovi knjige kao da nisu odležali i prešli nužni put fermentacije, i pjesnikinja o svojim prelomnim godinama pjeva kao da to i nisu prelomne godine, da su one prelomne samo po tome što je u njima napisana knjiga »Prelomne godine«.

»Polja«, 1980.



## RACIONALNI ROMANTIZAM

*Jovan Dundin, »Preseka«, Stražilovo,  
Novi Sad 1980.*

Pjesnik Jovan Dundin je već u zrelim godinama života (rođen 1926) i prirodno je za očekivati da njegovi pjesmotvori donose muževnu dubinu, smirenu duhovnost, zrelu svježinu, koja kristalno zrači i pulsira na bilu zbilje. Međutim od svega toga ništa, ili vrlo malo. Naslovivši knjigu *Preseka*, određivši joj time danteovsku patinu, a poučen valjda nekim osobnim iskustvom, pjesnik se neće spustiti niti ući u taj usjek, nego se opredjeljuje za pravolinijsku promenadu, preko suviše općih i dobro poznatih mjesta, uresivši pjevni krajolik povremeno nekom dosetkom, zgodnim poređenjem, ili čak upustivši se u mudroslovne sentence, i to samo u okviru jedne pjesme, ili što je još češći slučaj samo jednog dijela svog opjevka, da bi kao po nekom pravilu u završetku sastava prešao u neodređenu određenost, u određenost bez ostatka. Jasnoća i čitljivost ovih pjesama se rasplinjuje, i u toj širini ne možemo naći put i težište koje bi omogućilo da se jasnoća pjevnog predmeta konkretizira. Sve



je u ovoj knjizi na svom mjestu, ali nema vezivnog tkiva koje bi nas sililo na napor, a napor u ovom slučaju je neophodan, jer knjiga reflektira ka pojmovnom više nego dojmovnom ostvarenju. Potražimo li tome razlog, lako nalazimo da Dundin svoj svjetonazor gradi preko riječi, a ne kroz i u pjesmi. On polazi od riječi i to rječničke riječi (rašljari, peki, leventuje, mâl, preseka, navilje, sošnica, maina i sl.) dok se u zbirci sama riječ *pesma* često rabi, istina u mutnom i neodređenom značenju. Dojam je da se pjesma, kao shematska tvorevina koristi kao tampon zona između zbilje i riječi. Dundin se zaklanja iza riječi i prikriva pravu misao i pravo osjećanje, a za što u knjizi ne nalazimo pravo pokriće. On vjeruje u moć riječi, u njenu autonomnu snagu, i to ne u odnosu na jezik nego na zbilju, i iz istih razloga ne uspijeva probiti, perforirati, jezičku opnu, kojom je svaka riječ (izuzev onomatopeja) omeđena, opkoljena. Ne postoje pjesničke i nepjesničke riječi, možemo govoriti o njihovom pjesničkom kontekstu samo, ali će Dundin napisati (U pesmi je da si duboko potresen / čuteći o potresu / koji ti se događa). U ontologijskoj ravni, vidimo da je događaj za Dundina smješten izvan njega u pjesmu i iz tog razloga će za riječ ispjevati (Kome je do valjanosti reči / cele noći će bditi / nad zadržanim znacima iskustva / onih koji misle). Nužno smatram da treba i mora da je obrnuto, nad jednom pjesmom se mora bditi i probdjeti cio život, da bi iskazali neiskazano, i onih koji misle i onih drugih koji osjećaju. Ovo nije formalna zamjerka Dundinovom pjevanju, nego suštinska. U pjesmi *Šta su događaji dana*, pjesnik sebi postavlja nestvarna pitanja i nepoetičnu problematiku, kad pita: da li ima pravo da se nazove savremenikom, obzirom da na poprištima mnogih događaja nije ni učestvovao ni slovio. Sažeto ovu problematiku možemo klasificirati kao dijalektiku konkretnog, no kod Dundina se ne događa sudar McLuhana i Gutenber-



ga, nego nalazimo stanovito nesnalaženje dotičnika. Kroz deskriptivnu metaforiku, pjesnik se pokušava toga osloboditi, te ne-prisutne prisutnosti, no takva metafora ga još jače odvlači i odsuće. Dante, pozovimo se još jednom na Dantea, koji zasigurno nije bio u Paklu, uveo nas je u Pakao vremena i to vremena prošlog, budućeg i sadašnjeg, i možda je upravo Dante naš najveći suvremenik.

U lirskim sastavcima Jovana Dundina se oseća neka potreba za nekom utakmicom, koja je ponovo na neki i po nekim zakonima unaprijed utvrđena i određena, udešena. Pa čitamo: za svečanost višeboja, odmerimo snage sa đavoljom gerilom, na časnim utakmicama, svršeno je sa preticanjem itd. Zametljivo je da ovdje nema borbe, jer je zbilja određena prestabiliranom harmonijom, u kojoj je slučaj vrhonaravni majstor (Slučaj je hteo / da nam je svet domovina s međama koje / niko da sruši). Takva sigurnost i patvorena konačnost mirnoće, za Dundina ugrožena je tek preko neke starinske riječi koja nagriza i unosi sumnju (Nadošlo nam je osveženje). Ponovo moć riječi i samo riječi. Isto tako pjesnik će ustvrditi da je za njega budućnost zrela sadašnjost, tu nalazimo verbalnog mudroslovlja ali ne i dinamike, ne zbiljske dramske nabijenosti, koja na primjer opravdava postojanje i ovakvog stiha (Kada je vihorilo / letele su voćke bez korena / i nisu narcisi cvetali). A potom i čemu stihovi (obećavam ti ugroženi život / Dođi sutra / i preuzmi obećanje). Ovo obećanje držeći se ove knjige Jovan Dundin nije u stanju da ispuni, možemo pristati na veresiju, ali i tad se izlažemo opasnosti stiha, bar mi koji volimo borbu, i ugroženi život nam je miliji i mirniji od dobro izvagane svakidašnjice dozirane kafenim žlicama; a taj stih koji preti glasi:



Tužno je to toreadore  
što se boriti moraš.

Možemo doviknuti nije tužno. A pjesniku poručimo da nam je ostao dužan bar jednu ugroženost.

»Polja«, 1981.



## NAMETNUTE SLIKE

*Lazar Francišković, »Utva bez krila«,  
»Osvit«, Subotica 1980.*

U ponuđenim lirskim tvorevinama Lazara Franciškovića, a sabranih u zbirku pod zajednički naslov *Utva bez krila*, nalazimo patvoreni ram za slike; međutim slike nema pa nema. Do-mišljaj kratkoga daha, ne uspijeva nam dočara-ti pjevnu predmetnost, dok je vidljivi napor ka promišljenom odnošaju prema svijetu uokvirenim motivima: djetinjstva, odnosa prema pjesniku i pjesmi, žal za pasatizmom, i slikanju salaša pod ovim panonskim podnebljem, ali sve se to gu-bi, u nagomilavanju detalja i izmetaforiranoj me-tafori. Usamljениčka ekspresivnost, severnjačko melanholička hladnoća, da ostanemo kod ovih eufemizama uz obilje tamnih i pesimističkih to-nova, bez pravih prelaza i nijansi, provejava ovom po obimu ne velikom knjigom. Ako kod Franciškovića i nije sve crno, onda je zasigurno sivo, široko i neuhvatljivo. Već u pjesmi *Djetinjstvo* susrećemo se sa nategnutom i nametnutom metaforom, i apstrakcijom koju medij jezika teško trpi i opire se ovakvim spojevima:



Pepeo sunca  
Na granici vremena

Sa detinjstvom pleše  
Utva bez krila

O čemu je ovdje riječ? Da li je u pitanju harlekin-ski ples, ili jedan pjesnički konac bez konca. Kratka pjesma po svom zakonu opstojanja ne trpi ovakve izričaje, jer je to puko školničko razbacivanje. Ako govorimo o pepelu sunca, čemu apstraktni stih, granica vremena i sve to u vezi sa donjim stihovima, s utvom, tom plašljivom plovkom, uz to još i bez krila i u plesu. Utva zlatokrila, davala bi na ovom mjestu prirodnu i snažnu vezu punu spontaniteta, s narodnom pjesmom i djetinjstvom, a ovako kako je ovdje napisano, pre je izraz nemoći, nego nekog smislenog odnosa.

Francišković kao da po svaku cijenu želi biti taman i bez korena, on mehanički sklapa riječi, pa zato i čitamo / Komad slanine i samun medovine / ili / prostor bez prostora / ili opjevak (Gle već nova / dolazi tama). Ne plediram za apologiju svijetlog, konačno u ovome svijetu ima više mraka nego što posvemašna lirika svijeta podneti može. Ali ako ta *već nova tama*, dolazi, mora postojati unutrašnja gradacija, mora se javiti pukotina, jer ne znamo zašto *već* i zašto *nova*. Pukotina bi dozvolila da se kaže ne ili da, svejedno, kada se već služimo riječima treba nešto i da kažemo, da nešto izrazimo. Kratka pjesma mora imati kritičku masu, inače do fisije ne dolazi. Česti motiv ovih sastavaka je odnos pjesme i pjesnika i nalazimo (Pustinja pustinja / Krik čovjeka / Bjelina horizonta / i crno bezvučje). Da li nastavak naslovljen Pjesma, upućuje da to što smo pročitali je isto pjesma, ili je to obojeno biće pjesme, njena suština. Ostaje nejasno i bez odgovara. I pustinja i krik, i bjelina, i crno, i horizont i bezvučje, je jedna mrlja, ni konkretna ni apstraktna, obzirom da ne nalazimo ni literarne utemeljenosti ni iskustvene sondacije. Kritič-



ki odnos nam jednostavno ne dozvoljava da pristanemo na takvo biće pjesme, a ako je u pitanju ono prvo, da je i to tek i samo pjesma, onda ponovo nemam riječi, kad ovo kažem mislim tad na čitavu plejadu pjesnika, od davnih davnina, koje smo čitali i iščitavali, a koje ovdje nemam prava imenovati.

»Polja«, 1981.



## REPERTORIJ ČUTANJA I TIŠINE

*Jovan Petrović Podunavski, »Gled«,  
»Stražilovo«, Novi Sad 1980.*

Sustavno određenje moderne lirike, njenu utemeljenost u ovom vremenu kretanja i brzih promjena i neadekvatnog razvoja, ogleda se u nepristajanju na postojeće, u stanovitoj detronizaciji okoštalih vrijednosti, sadržaja, formi i normi, što nikako eo ipso ne znači i vulgarnu negaciju svega postojećeg. To nepristajanje, zapravo je spoljašnja forma unutrašnje veze, koja ona a naročito od Baudelaira naovamo gradi u jedinstvu s teorijom i samom kritikom pjesništva. Upravo ta veza između lirike i njene kritike je organska nit moderne, i relacioni odnos između poezije i povijesti. Sve ovo je napisano iz razloga neprihvatanja pjesničkih zapisa Jovana Petrovića Podunavskog.

Zbirka *Gled* ničim posebnim se ne izdvaja iz sivila osrednjosti koje izdašno naplavljuje našu kulturnu svakodnevicu. To sivilo u sivom, poput dosadnog kašlja pomalo počinje da iritira pa i preti. Čitaoc koji se odluči da mediju knjige sa primjernom pažnjom pokloni dio vremena, biva



razočaran, ako ne dođe do međusobne složene komunikacije i pravog prožimanja, i ako ne otkrije zakonitosti po kojoj je neka knjiga — knjiga, a ne tek puka zbirka sastavaka.

Tako na primjer u ovoj zbirci riječi tišina i ćutanje se u toj mjeri javljaju, da bi po nekoj logici stvari morale ili bar trebale biti ključne riječi knjige. No događa se nešto posve drugo, tišina i ćutanje pretvaraju se u suprotnost, ćutanje postaje govor govora radi, a tišina prigušena buka, buka bez kičme. Postaju jedno prazno ništa, ništa bez značaja smisla i svrhe, u tim riječima usljed abuziranosti nema težine, koja bi ih ovremenila, ozakonila, da ne kažem opjesmila.

Ni na tematskoj ravni sa ovom knjigom nije ništa bolje, i ako se lako, čak napadno lako uočavaju noseći motivi, no kroz kompozicijski sklop knjige, oni se jednostavno potiru, poništavaju, umjesto da tvore razvoj. Motiv freske, koji je danas u literaturi egzistentan kao literatura o literaturi (J. L. Borges) ovdje je samo puko sredstvo tek da se zabilježi pjesma ili napiše u tišini pismo. Motiv bez vremenske perspektive (mada prva pjesma knjige upućuje na primjer na Milosku Veneru, i davala bi da je knjiga građena u tom pravcu dubinu) bez umjetničke slojevitosti, ne može da izazove kod čitaoca estetski stav, estetski dojam možda, no to je nešto drugo. Kako konačno i čime opravdati, da se u okviru iste knjige, pa čak u krugu istog a ne velikog ciklusa od nekoliko pjesama (ovdje se mora računati sa momentom retencije u svijesti perceptora) pojave stihovi (nesnošljiva je tišina Krušedola / koja te skriva / gde ja uspevam / pisati ti pisma) pa potom (a on računa / tri neisplaćena računa struje / nove pantalone vinjak / samo da neko tugu / njenog lica shvati) i (u prvog dugi koraci života / drugi popravljaju treću stolicu ćutanja / prvi otvara podsetnik / drugi otvara ćutanje u sebi) ili spojevi riječi, manas-



tirska tišina i čerečenje tišine. Mišljenja sam ako se u jednoj pjesmi pojavi ili ispjeva stih / pojanje Belom Anđelu) a potom se uzme za naslov cijele jedne pjesme u okviru istog ciklusa, da tu mjesta proizvoljnosti i slučaju nema. Sve nas to u protivnom čini duboko ravnodušnim, ako ravnodušnost uopće može imati dubinu. Pjesnik unutar knjige se mora kretati zakonitim putanjama, obligacionim vezama, jer našu stvaralačku slobodu ne ugrožavaju strogi zakoni kretanja i vrćenja Zemlje oko Sunca (kako su vjerovali stari) zakoni tek omogućuju da postoji nešto tako što mi volimo zvati sloboda, mada najčešće robujemo slučaju. Ako se ne držimo toga izlažno se opasnosti da stvaramo po receptu, možemo imati recept za svaku pjesmu posebice, no recept je recept i ostaje samo recept.

»Folja«, 1981.



## POD LOŠIM UTJECAJEM

*Vladimir Kopicl, »Parafraza puta«,  
Matica srpska, Novi Sad 1980.*

S formalne strane gledano nema se što ozbiljnije prigovoriti knjizi pjesama Vladimira Kopicla *Parafraza puta*. Kopicl je do visokoparnosti ovladao tehnikom gradnje pjesmotvora. U toj mjeri je savladao oblikovanje stihova, da se čini, primjerice, da je i pitanje izvornosti i imaginarnosti deplasirano. Izvornost kao da ne tangira ovu vrstu pjesništva. A ipak ovdje želimo upravo izoštriti pitanje izvornosti, i to iz dva razloga.

Prvo: postavljanje pitanja o izvornosti nema smisla, samo ukoliko ono u novostvorenoj strukturi organizira dijelove u umjetničku cjelinu, gdje odnosi strukture, sadržaja i dosega u kontekstu stvarovitosti značenja stoje u proporcionalnosti koja umjetničko djelo integrira u polje povijesnog, a ne da vodi klišeju, što je kod Kopicla slučaj. Tako kod Kopicla eliotovska praznina, magla i prašina i dalje ostaje eliotovska praznina, magla i prašina, začinjena Wittgensteinovim opjevnim refleksijama odnosa nosioca i



značenja riječi i samih imena i sve to uz obilje taoističkih premisli. I sam naslov knjige je taoistički.

Drugo: u Kopiclovim sastavcima nalazimo jaku dozu semantičko-zvukovnog i ritmičkog predloška T. S. Eliota, isto kao i frapantnost u načinu gradnje, čestoće porabe riječi, slika pa i tematsku bliskost. Kopicl je temeljno poradio na Eliotu, to je osnovni sud o knjizi. A kako ovdje sud nema logičku važnost, nego pada u sferu estetskog, i eo ipso upućuje da progovorimo koju više o fenomenu Eliot, nego o knjizi dotičnika.

Nedvojbeno o pjesniku Eliotu do danas su izrečeni oprečni pa i dijametralni sudovi, no danas čini se da smjemo reći, kako je vrijeme Eliotovog utjecaja prošlo, i da je poezija krenula drugim tokovima, mada nisu izbrisane i posljedice, a koje sa predznakom minusa i nisu tako male.

Eliot, konzervativni pjesnik od glave do pete (bez pežorativnog prizvuka) je matematičkom točnošću osjetio sudar starih i novih vrijednosti, a ujedno i pojmio, a što se slagalo sa njegovim svjetonazorom, da čovjek za takav sudar u polju estetskog još nije spreman. U tom sukobu starog i novog koje je proželo čovjeka na svim uporednicima svijeta, oslobodila se u prostoru svijesti vjekovna potreba za jednom drugojačijom i slobodnijom, prirodnom senzibilnošću i inteligibilnošću. Nazvaću tu potrebu, senzibilnost ritma, naspram senzibilnosti melodije. Stoga Eliot da bi očuvao starine (starine sa atributima manipulacije) sve podređuje ritmu i opterećuje ritam značenjima hrišćanskog i danteovskog svijeta, što čovjeku prilikom čitanja njegovih pjesmotvora u svijesti damara kao povijest budućnosti. (»Vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo / Možda su oba u vremenu budućem, / A buduće vrijeme u prošlom sadržano. / Ako je sve vrijeme vječno prisutno«). Ako je vrijeme odsutno, to znači za Eliota da mi živimo jednu fragmentalnu zbilju, da smo iseckani ljudi poput gla-



vice crna luka spremna za riblju čorbu, konačno da smo bez starina u gore navedenom značenju, šuplji ljudi. Na tu kreditnu karticu je dobro igrao Eliot, a sve je to imalo smisla u jednoj tradiciji gdje je postojao određeni red ponašanja, gdje je važila i funkcionirala utvrđena hijerarhija ukusa. Stoga Eliot umjetnost i tretira kao odnos hijerarhije univerzalnog i pojedinačnog, pojedinačnog koje se u red mora urediti; ne remeteći pri tom strukturu ustoličenog poretka. Za Eliota se umjetnost ne emanira kao problematičan odnos umjetničkog i stvarnog, nego kao odnos umjetnosti i umjetničkog — tautološki. Pjesma je za njega moguća tek i samo kao umjetnost riječi (a riječi trpe) no pjesma u svojoj biti je odvajkada za čovjeka bila i ostala nešto drugo, jer čovjek kao društveno biće ne samo da se riječima izražava, nego on za drugu stvarnost, za stvarnost koja do grla nije uronjena u riječi, u jezik, ne zna, niti može znati. Tako se ova književnost opasno približila vrsti artisticizma, koji emotivni napor u smislu ljudskog razvoja čini suvišnim. Neprisustvo čovjeka je slijepo crijevo ove poezije, jer bez obzira na sve, udio u ovome svjetskom teatru i tako rasutog tereta čije ime je čovjek, je u neprestanom osvješćenju i čulnom razvoju.

Sve gore rečeno mutatis mutandis se odnosi i na knjigu *Parafraza puta*. Shvatio sam i doživio knjigu Vladimira Kopicla kao njegov obol Eliotu. Eliot je pokvario ukus generacija, i osobno mi je bilo potrebno čitavo desetljeće da shvatim — iskvario ukus generacija! Kod Kopicla Eliota za nijansu ipak ima previše, on se toga treba i mora osloboditi.

Oprimjerićemo ovo kraćom analizom.

Pjesma 1/I. koncipirana je po eliotovskoj šemi. Malo apstrakcije, po mogućnosti filozofske, a ovdje je to Wittgensteinovo razmatranje o značenju i nosiocu riječi, potom se prividno prekida nit, teži se konkretnosti, da bi se stvorila



atmosfera i to na eliotovski način. Kopicl kao da se uplašio punine, poput Eliota, on ispod oštra skalpela kojim odvaja riječi od značenja, ne osjeća toplu lepljivu krv čovjeka, nego nalazi prazna mjesta koja se riječima daju oblikovati. Tako na primjer: da bi visoko na spratu, uz malo prijatelja, gdje se govori o praznim stvarima, razgovor imao teći, potrebno je i stan isprazniti do nepodnošljivosti, a uz sve to potreban je i topao vazduh (inkubator) jer nismo obični ljudi, šuplji smo ljudi, a tako ostvarena praznina omogućuje tek vladavinu prašine. Način na koji Kopicl gradi prazninu ponovo jeste eliotovski, stoga i roditelje pretvara u stvari i objektu povezanost praznine, visokog toplog stana, prijatelja i roditelja, daje preko stiha (ili u jednoj galeriji). Prufrockova ljubavna pjesma, i tamo se nalazi više osjećanja za porculanske čajne šoljice, nego za čovjeka. A ako se kod Eliota uz prozor vere žuta magla, kod Kopicla se miris mošusa lenjo penje uz prozor. Čestoća taoističkih pasaža sordinirana je eliotovskim ritmom, no konture ostaju prepoznatljive, pa čitamo (onaj koji zna čuti / onaj koji govori, to ne zna) načelo Lao Ce utemeljivača taoizma, a Kopicl pjeva (Kada se dugo čuti / stiče se iskustvo čutnje: / kada se dugo govori / stiču se razna iskustva). Ili, nalazimo čistu taoističku sliku (U pustoj, srušenoj kolibi / u pustoj, nagnutoj planini / na kosom slamnatom podu: / malo runa u suton). Samo što kod tao u takvim predjelima uvijek nalazimo i čovjeka, ovdje se čovjek povukao u sobu, predao zapadnjačkoj kontemplaciji o užasu civilizacije, pa u isti pjesmotvor dolazi i kabina lifta, kroz riječ slama suprotstavljena kolibi, i znaci uzbune STOJ ili ALARM. U sinkretizmu, taoa i Wittgestajna, uspijeva samo eliotovski ritam, pa za Kopiclovo pjevanje možemo reći da je to zbivanje riječi, on se zadržava na leksemu, kao osnovnoj jezičkoj jedinici čije uporište ima u gramatici, a značenje dopunjuje muzičkom



frazom, ali u svijetu pjesme, osnovnu jedinicu značenja ne nosi riječ, do značenja se dolazi preko kazanog i nekazanog mnoštva, pa je osnovna jedinica stih.

Kopicl je vjerovatno darovit pjesnik, i sve je ovo napisano iz jednog dobrohotnog ugla. Kopicl se mnogo čega treba osloboditi, jer kod njega nije u pitanju početnički i nekritički primljen utjecaj, nego rekao bih, to je svjesna manira. A manira je manira, a pjesma je pjesma.

»Polja«, 1980.



## PJESNIK IDENTITETA

*Pero Zubac, »Mostarske kiše i neko drugo more«, »Mladost«, Zagreb 1981*

Od davnina pjesnik ima unutarnju potrebu da istovremeno bude riječ i njena različitost. Da u pjesničkom diskursu realizira moć riječi i oblikotvori konkretnost mišljenog i dojmovnog. Nesvjesno, arhetipno jedinstvo pjesničkog Ja i objekta pjesme, ambivalentno je određeno činjenicom da sâm mit pripada govoru; govoru koji se suprotstavlja egzaktnom viđenju svijeta kao centrifugalnoj želji (nadređenih struktura) racionalizacije čovjeka bez ostatka, bez onog mutnog taloga koji osupnjuje — i u ideji da se biće otkriva u svojoj punini samo i jedino u jezičkom sklopu (u jezičkoj artikulaciji) datosti, kao jedinstvo prakse i misli (cogita).

Imajući ovo na umu, a iščitavajući knjigu pjesma *Mostarske kiše i neko drugo more* skloni smo ustvrditi da pjesnički svijet Pere Zupca pripada govoru, a što žanrovski ove pjesme primiče baladama, fikcionalnom pjesništvu u kojem se riječi rabe kao materijal poput boja i kamena u likovnim umjetnostima (Vidi: K. Ham-



burger: Logika književnosti). Sâm lirski prostor omeđen je snom i djetinjstvom. Autonomnost jezičke strukture određena je presjecištem imaginacije (snom) i sjećanjem (djetinjstvom), a što nam govori da je osnovna pjesnička namjera usmjerena centripetalno (N. Frye) ka oslobađanju unutarnje snage riječi sadržane u njihovim kovalentnim vezama i spojevima. U aspektu značenja, ovdje *radikalni oblik metafore* — A jeste B' — dolazi do punog izražaja A time doživljeno i ne-doživljeno u pjesničkom Ja imaju istu kohezionu moć u konstituisanju značenja i predmetnosti pjesme. Distinkcija doživljeno, ne-doživljeno, u predmetnom sloju pjesme je ontološka i govori o odnosu stvarnosti i »stvarnosti« dovođeći i jednu i drugu pod vječiti znak pitanja, a što u sklopu postojanja, totalizacije, ukazuje na prisutnost lirskog fenomena i u pjesmama spjevanim u prvom licu jednine, jer u književnom kozmosu *nema nijedne crte koja nije doživljena, ali ni jedne crte koja je tako doživljena* (Goethe). Sve nam ovo govori o prisutnosti romantičarske komponente nemogućnosti, poniranja u nutrinu riječi, da bi se oslobodio lirski iskazni subjekt, razorio identitet pjesničkog Ja, iskaznog lirskog subjekta i objekta (ili kao objekta) pjevanja. Učinimo li korak dalje u pravcu ovih objektivacija zamjećujemo da poezija Pere Zupca, i ako u kompromisu sa zbiljom, jer je bitno ne problematizira (naslanja se na tradicionalnu — stražilovsku liniju pjevanja) ostaje većim dijelom s onu stranu zbilje, više je u funkciji emotivnog, obraća se uhu, nego estetskog, manje oku — refleksiji, i po osnovnoj vokaciji uspješno pokriva polje naivnog poimanja zbilje — pričina. No, stvari ne treba uzimati olako. Kao prvo Pero Zubac je smogao dovoljno pjesničke snage da nastavi valjano pjevati u okviru jedne tradicije, i to u momentu njene *nježne* izvikanosti i u naplavinu *modernizma*, koji u *ničem* bučno otkriva staro dobro poznato i pomalo od upotrebe



gnjecavo ništa a u sklopu već konvencionalnog izričaja. A drugo, cjepanje (skrnavljenje, Z. Glušćević koristi ovaj termin u pristupu poeziji M. Nastasijevića) rečenog identiteta, u okviru pričina, naivnost upućuje da je govorni jezik bliži poeziji nego prozi; prirodniji je i manje misaon, tako da je lakše biti nesvesno pesnik nego prozaist (O. Paz). Ponovimo, mit pripada govoru, i u nekim svojim relacijama spaja san i ritual oneobičavajući značenjski svijet zbilje, okrećući se unutarnjem pjesnikovom Ja, radi razaznavanja sukladnih sveza sna i jave na razini riječi, pomičući stvari i slike ka ne-logičkim, protuslovnim spojevima u odnosu na gramatiku poznatog. O spontanosti i naivnosti piše i Sartre, istina u vezi s romanom, što na stvari koja nas ovdje tangira ne menja ništa *autori tih romana moraju danas svjesno ignorisati marksističke i psihoanalitičke metode tumačenja, što ih nužno čini manje naivnim*. Osnovni problem određuje pitanje: Kako danas biti naivan, a da to ne djeluje patvoreno? Kako se osloboditi saznanja i stečenog pogleda na svijet (ispravnije na samo saznanje), kako ignorirati saznanje preko kojega jesmo, poimamo i čuvstvujemo suprotnosti i proturječnosti svijeta što nas okružuje. Lukavstvom razum nadvladava i misao i biće, otuđujući sebe od svijeta istinskog postojanja. Da li se tad u stanovitoj dozi naiviteta krije svježina odnosa čovjeka i svijeta i istinsko rješenje jedinstva misli i bića? Kriv i nizak bi bio zaključak da je izlaz u mehaničkom povratku naivitetu, mnogo je nagomilanog saznanja oko nas i u nama, ali je isto tako opasno prenebregavanje svijeta naive. *Čovjek ne može da ponovo postane dijete, osim da podjetinji. Ali, zar se on ne raduje naivnosti djeteta i zar on sam ne mora opet na nekom višem stupnju težiti za tim da reproducira svoju istinu? Zar u djetinjoj prirodi ne oživi u svakoj epohi njen vlastiti karakter u svojoj prirodnoj istinitosti? ... Normalna djeca bili su Grci (Grund-*



rise, K. Marx). Zar to ne opominje?! Jedinstvo čovjeka i svijeta tumačeno s bilo kog motrišta, ne može se svesti na racionalnu genezu i racionalno jezgro, bitno uvijek izmiče, onaj nevidljivi spoj, o kojem je govorio već Herakle, povlači se u poeziju, a tamo takode caruje Heisenbergov princip neodređenosti, razlika između bitnog i nebitnog uslovljena je činom otkrivanja skrivenog, a ne njihovim izdvojenim postojanjem u nekom logičkom sistemu, jer samo unutarnja moć stiha ima snagu spajanja nespojivog.

Kod Zupca unutarnja potreba usmjerena je ka realizaciji senzibiliteta čija se tenzija uspostavlja u odnosu Ja — Ti (san — java) proicirajući odnos u medij govora, kao identitet kojega treba dovršiti, zapravo uništiti. Paradigmu tog identiteta sredinom pedesetih godina nalazimo u pobuni Jamesa Deana protiv sama sebe, kao socijalne pojave. Danas osa napetosti pomjerena je upravo ka socijalnom, ka aristotelovskom određenju čovjeka kao zoon politikon. (Štrajk gladu, do smrti, u zatvorima, radi zadobivanja statusa političkog zatvorenika). Jasno i noviji pjesnički engagement se pomjerio. Aktivna introvertiranost omogućuje spontano (naivno) uranjanje u vlastitu nutrinu, s ubedenjem da unutar tog Ja postoji neko moćno Ti kojega možemo uništiti, senzibilno osjećanje negacije negacije. Oprimjerimo to: u poemi *Mostarske kiše* fonema *u* ima centripetalnu zadaću da preko leksema *prodre* u nutrinu a radi cijepanja od objekta identifikacije na relaciji Ja — Ti: *jao kad bih znao ko je sada ljubi / ne bi mu zubi, ne bi mu zubi / jao kad bi znao ko to u meni bere / kajsije još nedozrele*. Koncentracija vokala omogućuje tamnom vokalu *n* (a i semantika) da objekat obraćanja unese, stopi sa subjektom koji pjeva, pa se u predmetnom sloju pjesme uspostavlja rudimentarni identitet; *ti zubi* u stihu u *zbilji* su okrenuti ka tom nekom beraču nedozrelih kajsija u



samome pjesničkom Ja, zapravo ka uništenju identiteta Ja — Ti. Pero Zubac razgrađivanje identiteta gradi (paradoks sintagma) na stanovitaj romantičnoj potki, gdje se unutrašnje značenje pjesme bazira na zvučnosti (melodiji) stiha, pristajući pri tom svjesno na kompromis »izdajući pjesništvo« slusaoca radi. Ostajući u okvirima tradicionalnog ustrojstva pjesničkog izričaja, rabeći klasičnu, uslovno rečeno lorcističku metaforiku, Zubac nalazi takve spojeve, čiji nas asocijativni procesi uvode u neočekivane prostore značenja, zvučenja, smisljeno omeđena, djetinjstvom i snom, tragajući za pjesničkim integritetom čovjeka danog *između opne tvog sna / i moje olovke / koja govori*. Noseće, ključne riječi u pjesmotvorima Pere Zupca: ruka, dlan, san, djetinjstvo, samoća, srce, zeleno itd., upućuju da njihovo značenje nije opterećeno pojedinačnim postojanjem pojedinca; ruka nije samo integralni ud primata, jer da ruka nešto znači, ne znači još da znači to što znači i kada je u stihu, dakle pojedinac, pojedinačno, svejedno čovjek, predmet, ili odnos, nije u poeziji dan i zadan, jednoznačno određen, na primjer: homo u stihu *zrači kao o m o o m o s lica živa tko čita, em bi lako naći tu znao*. (Dante, Čistilište XXIII). Na taj način je izbjegnuta zamka (unilateralnog) značenja. Ruka je simbol (Jungovo određenje simbola) ali istovremeno i sinonim i antonim i metonimija i ... boga stvoritelja. Ruka nema povijesno evolutivnu ulogu, nego je to ruka Onog koji sve kreće i ponegde krati. Ujedno to je ruka od krvi i mesa, čiji je korijen u snu (veza s podsviješću) a krošnja u djetinjstvu (veza sa sjećanjem taktilnost, uzimanje zabranjenog voća, nešto dotaći, nešto uzeti, pipnuti nešto je produženo stanje sna). Nastojali smo s obzirom na ponuđenu obimnost knjige *Mostarske kiše i neko drugo more* pokazati neke opće zajedničke značajke i momente Zupčevog pjevanja, koje ga čine osobenim i zbiljski prisutnim u ovom našem Parnasu.



Prije nego što pređemo na analizu pojedinih pjesama, izrecimo izvjesne kritičke opaske koj pogađaju knjigu kao cjelinu. Zbirka *Mostarske kiše i neko drugo more* sačinjava petnaest ciklusa različitog umjetničkog domena i vrijednosti. Sudeći po obimu (321 stranica!) knjiga mjestimice ima prigodnički karakter, a što samo po sebi otvara niz pitanja, ovdje umjesto i jednog pitanja iznesimo sud: knjiga bi bila mnogo »deblja« da nije tako »debela«! Mnoge vrijednosti Zupčevog pjevanja jednostavno ostaju zatrpane i nepristupačne, a što govori da je izbor morao biti strožiji, kritičniji, a i pogovor pisan rukom Miroslava Antića (i izbor je u njegovoj redakciji) je prijeporan i neprimjeren, ako ništa drugo a ono obzirom na obim knjige koji traži stvarniji pristup materiji, i ne bi smeo biti, smatramo, pjesnička impresija pjesnika o pjesniku, time gubi i čitaoc, i pjesnik i knjiga.

Pređimo na analizu konkretnog ciklusa, a kasnije i pojedinačnih pjesama knjige, s intencijom da ukažemo na složenost zahvata kojim Pero Zubac gradi svoj bogat pjesnički svijet.

Ciklus pjesama »Večernji razgovor sa Gospodinom« čini nam se najkonkretnija pjesnička cjelina obzirom na naprijed iznešene značajke Zupčevog pjevanja, lišenog suviše retorike i nepotrebnih ukrasa, a sažetost izričaja daje pjesmama prodornost, dok ironijska intonacija ciklusa neprestano zahtijeva aktualizaciju i pleni našu pažnju. Identitet pjesničkog Ja, i lirskog iskaznog subjekta, može se pratiti upravo u ironijskoj strukturi pjesama. S jedne strane nalazimo živu moć pjesničkog Ja, a s druge magloviti svijet umirućeg božanstva. Već u prvim stihovima ciklusa susrećemo se sa konfesionalnom simbolikom, ali ne u religijskoj nego ironijskoj konotaciji.

Gospodine,  
ovo su vremena koja smo nazirali.



Kain se vraća bez oka i ruke,  
iz oblaka drvlje prokišnjava.  
Dolaze, blagdani, dobri moj Gospode.

Analogija s Biblijom je očita, treći stih zaokuplja i odvlači našu pažnju, jače od ostalih, on tvori perspektivu, vuče dubini. Čin žrtve i momenat kažnjavanja, i dolazak blagdana uz benevolentno; dobri moj Gospode, osmišljava se tek kod apsolviranja prvog i drugog stiha, koje u prvom čitanju preletimo. U prvome stihu riječ *Gospodine*, svojom unutarnjom potencijalnom energijom može sama da ispuni cio stih, i grafički i semantički. Semantički konotira u početku riječ *bijaše*, što se ovdje grafički iznosi, jer se obraća oku, cijela pjesma je determinirana tom riječju, poslednji stih je istovjetan s prvim, time se organizira značenjski ritam pjesme, da bi potom u drugom stihu došlo do jednačenja pjesnika i boga »ovo su vremena koja smo nazirali«. Riječi, *koja smo*, sjedinjuju vječnu prisutnost pjesnika i Boga, iskazanu prvim stihom jednom riječju »Gospodine«. Jasno, s ne-jasnom ironijskom namjerom, namjeru moramo umjeti mi, inače bi pjesma bila s izdvojenom tendencijom za sebe. Dalje ta sveza iznosi na svjetlost prolaznu moć pjesnika i bezvremenu ne-moć Boga, na ovoj razini identitet još postoji kao njihovo nesvjesno jedinstvo. Sad, a nakon ovoga, treći stih semantički biva prihvatljiv u gore rečenom smislu, kažnjavanje Kaina je pjesniku potrebno iz više razloga, prvo: pjesnik oduzima ruku i oko prvom čovjekovom potomku, tim se suprotstavlja Bogu (Kain je sin Adama, Adam nema oca on ima stvoritelja). Drugo, oduzimanje ruke i oka je pjesnička negacija svijeta nasilja, ruka koja je ubila i oko koje ne prepoznaje brata, može primiti ili ne primiti božiji blagoslov, ali to oku i ta ruka za pjesnika nisu nosioci ljudskog, vidimo još jači stepen suprotstavljanja tvorcu, pravom tvorcu nedjela. (Upozoravamo na ranije iznešeno zna-



čenje riječi ruka). Četvrti stih »iz oblaka drvlje prokišnjava« asocijativno se naslanja na apokaliptičku viziju kainovskog stada. Ovdje svaki stih pjesme ostvaruje puninu značenja, i raspolaže dovoljnom energijom da veže dva susedna stiha ali i međusobno udaljene stihove, time asocijativni ritam uključuje i računa na spregu vizuelnog i pojmovnog, i poziva na aktivnu suradnju oka i uha. Odnos između Gospodnjeg svijeta i pjesničkog svijeta je uspostavljen unutar rečenog identiteta. Pjesničke slike vežu se za pjesničko Ja (za unutarnji doživljaj pjesnika) a razmak između predmeta pjevanja i slika biva veći, ali veza jača, jer ona svoju osnovu nema u realnosti, što potencira značenje samih veza koje uspostavljaju (inanguriraju) pjesničku logiku rodni suprotnosti; Bog — pjesnik, živo — mrtvo, mit — realnost i sl. I čim se logika uspostavi identitet počinje da se raspada, diskrepancija početnih elemenata (strana) identiteta bivaju predmet našeg svjesnog bavljenja, označeno se ostvaruje identitet se oskrnavljuje.

Dotabanaće s dalekih strana  
legije gladnih i bosih vojnika  
Ja ih već čujem kako kašlju

.

.

.

To ih Ti šalješ na mene golousta,  
Gospodine.

Vojska gladnih, bosih, kašljavih vojnika dolazi s raznih strana, slabi ih vojskovođa šalje, i to nije vojska spasa nego vojska koju treba opjevati. Smisao vojske je nedokučiv, no ta nedokučivost ima funkciju da slikovito (glad, kašalj, bos) povuče oštru granicu između golousta pjesnika i Gospodina. (Krešendo sukoba Gospodina i pjesnika). Pjesnik i Bog su postali ekstremi u svijetu logike pjevanja radi ostvarenja lirskog fenomena



i stapanja realnog i imaginarnog u jedinstvo različitog.

Vidim u vodi koliko ima sunca na putu do moje smrti. Ali onima ćeš koji pobjede, Gospodine, biti nepotreban i izvešće Te no golu pustaru da svisneš od gladi.

A ja ću biti dovoljno mrtav pod gustom zemljom, da Te prepoznam.

Voda, sunce (vatra), put, smrt, sve su ovo praosnovni elementi svakog bitisanja, i u zavisnosti kako ih miješamo, stapamo i vežemo, dobivamo nove svijetove i nove pjesničke elemente. Zubac ih ovdje zgušnjava, steže, kako bi u poslednjim stihovima bio dovoljno mrtav (suprotno — vječno mrtav) iz razloga dovoljne živosti da u gus-toj zemlji (suprotno — beskonačno nebo) pjesnik se ne odriče zemlje) prepozna Boga, koji je svisnuo od gladi u svijetu u kojem je imao šansu da ipak nešto više od toga stvori. Pjesnik oprašta samim tim što i dovoljno mrtav među inim mrtvima prepoznaje mrtvoga Gospodina, izjednačava zapravo sudbinu Gospodnju sa sudbinom običnog čovjeka. Pjesnik identifikuje početak i kraj, ali izvan identiteta, i osmišljava naše prisustvo između početka i kraja ne tumačeći i ne podučavajući.

Govoriš mi da će se vratiti maine jeseni, da će lipsati kročanj silnika, da će s mog srca spasti mahovina, a iz Tvog grla neprestano žedne hijene obleću večerom vrela mog tela da se napiju tople istine, Gospodine.

Tišina nad vodama, mahovina na srcu, kročanj silnika i žedne hijene, sve to iskušava vrela tijela pjesnika koji pokušava da zasije novog čovjeka.



Cio ciklus je u potrazi za sjemenom novoga u brazdi sna i djetinjstva, i samo u toj sprezi, u toj ugarnici, nov čovjek neće biti ružan san Gospodnji. Pjesnik govori da i mrtvi sanjaju, zar to nije jače od uznesenja, Lazar je spoznao nemoć Gospodnju i dovikuje kroz usta pjesnika smjelo »na Tvome besplodnom i hladnom dlanu, / Oni koji dolaze iz Tvoga su sna, / Tvoje su krvi. / Bacam u more Tvoje relikvije / jer me ne umeš poštediti srama, / Gospodine«. Ovdje identitet nije puka identifikacija objekta i subjekta, nego a priorna razlika, razlika na koju pjesnik nužno pristaje, neovisno da li pjeva za ili protiv (identifikacije) jer ta pjesma kao i Bog je posljedica prvotne greške između riječi i stvari, čiji uzrok traje omeđujući čovjeka sferom transcencije. Razliku Zubac inteligibilno iskazuje stihovima, ali ne figurom litote kako se u prvi momenat čini,

Gde prestaje ljubav počinješ Ti  
jer ja ne videh Tvoje ljubavi  
na licima onih koji je propovedahu.

ljubav nije suprotstavljena mržnji, nije njena negacija, niti korelat, nego eksponira značenje hladne vjere i vjerovanje u postojanje nepostojećeg s težištem preko pitanja: kako to da i ništa zrači postojanjem. »Gde prestaje ljubav počinješ Ti« je ta neophodna granica dodira svijeta postojanja i svijeta nepostojanja. Ljubav je vječna vatra svega, obzirom da je to Ti — Ti sve, tako je ljubav u opoziciji sa svim pa i sa samom sobom da bi mogla biti što jeste. Na granici tog dodira, otvara se prostor na čijem horizontu buktu plamen stiha

»Ti si ih učio da mi ne veruju  
Gospodine«.

Identiteta više nema, pojam učio, dijeli carstva, ali dijeli tako da je carstvo pjesnika sadžano u



carstvu tog Ti, onoliko puta, koliko je naše Ja spremno da sebe negira, odnosno da spozna ili osjeti one niti koje nas pjesmom spajaju za zbilju. To je bazična poruka ciklusa, u kojem otkrivamo postojanje ljubavi za nepoznatim, za nepostojećim, za sukladnim postojanjem nebitka u bitku bića.

U daljem tekstu dotaknimo neke pjesme (koliko nam prostor dopušta) čija vrijednost i svježina slika zaslužuju dužnu pažnju. Pjesma »Kao podne« iako u sebi sadrži lorcističku metaforu »buket svežih noževa« i nastasijevićevsko lončjenje slika i stiha »Reči su tvrde i sitne udarale / kucao zvezdani sat« iskazuje Zupčevu opsesivnu istrajnost na liniji djetinjstvo — san. Katica

Ispod okna su zveckali  
buketom svežih noževa  
mrklo je treba pokriti decu

unos u nas dok čitamo to zveckanje pod kožu. Čitavi nesvjesni kompleksi na granici sna i mašte poneti iz djetinjstva se bude. Sudar nestvarnih slika, šumova i pokreta zaživi. A izvor tih šumova jeste metafora buketa svežih noževa. Dodir davno zaboravljenog djetinjeg straha i živaca, ispunjava nas jezom, ali u toj jezi nema ničeg animalnog, brutalnog, nož ovdje na čudesno živ način spaja zvuk (zveckanje) miris (buket), i boju (sveže) pokazujući se u sasvim drugom svojstvu, režući san od jave, nesvjesno od svjesnoga. Nož nema semantičko značenje nego simboličko. Zašto kažemo simboličko, pre svega, ta riječ u danoj kovalenciji stvara jedno relativno nepoznato osjećanje, i ima karakter da tu sliku fantazije odvoji od zbilje, kako bi istakla psihološke momente i iskazala unutrašnje stanje, zatim riječi: zveckanje, buketa, mrklo, dobivaju živost, koja se može umiriti samo pjesmom, a to Zubac i čini



Pesma je bila stara  
sećanje je bilo staro  
i toplo kao podne.

Da bi nakon ovih stihova cio zahvaćeni kompleks u ciklusu varirao, obogaćujući sloj značenja uvođeći u pjevanje pojam — kompleks, kroz riječ otac. (»Otac u noći zelenoj / svu noć sedi na izvoru«), (»Očev teški kaput / visi o crnom ekseru / ekser je u mom jeziku«). (»U sipkim rukama donosim / očevu glavu iz sećanja / ali kapa je nestala«).

U pjesmi »Blok«, na relaciji uspostavljanja i razgrađivanja identiteta premošćuju se vijekovi.

»Iz metroa izlazi Aleksandar Blok.  
Obučen letnje, a kiši.  
Siv kaput. Kapa. U džepu 'Aganjok'.  
Mislio sam da je viši.«

Energiju pjesme tvore suprotnosti između svaki-  
dašnjice koja traje kroz banalno, metro, kiša,  
siv kaput, kapa, Aganjok i činjenice koje u sebi  
supsumira ime Aleksandar Blok, što će reći, dr-  
ži na okupu cjelokupno vrijeme, i vrijeme prošlo  
i vrijeme buduće. A prezent je određen relativ-  
nom nemogućnošću jednog takvog susreta i hai-  
kovskim završetkom pjesme (Mislio sam da je  
viši). Ovaj stih omogućuje zasnivanje estetskog  
predmeta pjesme, odnosno izazovno traži njenu  
aktualizaciju, jer ako je cio susret u domeni ne-  
mogućeg, odakle tad trivijalna misao pa i zak-  
ljučak, kada do susreta ipak dođe, pitamo se.  
Zar u susretu vječnog i trenutnog pobeđuje ba-  
nalno. Apodiktički recimo ne, međutim svaka dru-  
ga misao ovdje bi pjesmu pretvorila u napuhani  
balon od sapunice, i izmakla bi našoj potrebi da  
je ovremenimo. Nećemo ovdje sprovesti estetsku  
aktualizaciju pjesme, odvelo bi nas daleko, umjes-  
to nje iznosimo opasku koja iz aktualizacije pri-  
rodno proizilazi. Svaka vizija čovjekovog poi-



manja svijeta je proizvod interakcije, mogućeg i nemogućeg, mašte i mašine, velikog i malog, slučajnog i nužnog, bitnog i trivijalnog, ukratko pojave i suštine, a ne dihotomni parovi dani u sklopu ove ili one logike (ovo ne odbacuje nužnost logike, stvari moramo srediti) a što znači da se naše poimanje čovjeka i kozmosa ne može zaustaviti, da je to po svojoj osnovnoj strukturi jedan beskonačan proces »naivno« otvoren složenim prelaskom pojma u strukturu stvari. A stvar je poezije da tu »naivnost« počnemo doživljavati kao nešto naše intimno i nama blisko, upravo na način završnog stiha pjesme »Blok«. Svijetu antike (tradicije uopće) ne možemo postavljati mudra pitanja (ne zato što ih je antika iscrpjela) mi moguće odgovore moramo živjeti i samo tako svijet možemo mijenjati. Stih »mislio sam da je viši« cio jedan umjetnički opus umjetnika stavlja nas u intimnu relaciju spram umjetnikovog djela koje je postalo upravo na način upitnosti dio nas.

Na kraju iznesimo i neke nedostatnosti ove obimne zbirke. Jedna od slabosti knjige je to što redundacija nije uvijek u funkciji osmišljavanja nego ima pasivno dekorativnu ulogu, čime se emotivno preko deklamatorskog (pjevuckavog) nadređuje estetskom i pjesma pada, zatvara se kao struktura. Zubac kada iznađe pravu i dobru metaforu, ne može da se zaustavi, da nešto žrtvuje, pokažimo to na primjeru inače dobre pjesme »Kiša na gramofonu«.

»U noći za oknom diše april.

Ona plače. Ona sanja. Ona spava«.

Prvi stih ima metamorfoznu moć, pretvara znak u simbol. April u ženu. April nije znak za mjesec u godini, nego simbol za ženu. Neodređenost koju tvori sintagma *diše april* semantički je određena zamjenicom *ona*. Znači u pjesmi se april javlja kao simbol mlade neukrotive žene, jer



april je mjesec kada sve buja, cvjeta, raste i boli, april je pun snage i sve je u aprilu žedno snage. Takav je april, sve je žedno života i novih dodira, u svakom treperenju zraka osjećamo intaktnu radoznalost. Ali dio stiha *ona spava*, kvvari i prigušuje sve. Odjednom, sve postaje isuviše tjelesno, isuviše bolesno i meko i puno isparenja, jer pored toga da neko plače i sanja još i spava, govori da to nije taj april, da to nije ta neodređena žena koju smo u mislima prizivali i vezivali za raskošnost aprilskog bujanja. To je neki zimogrižljivi april, susrećemo ga recimo kod Eliota. Imaginacija i refleksija trebaju zajedništvo, a ne novu podjelu carstva.

»Polja«, 1982.



## BEZ IMAGINACIJE

*Milan Uzelac, »Preticanje na Pančevačkom putu«, Matica srpska, Novi Sad 1980.*

Osnovno što bi se moglo reći o zbirci pjesama M. Uzelca *Preticanje na Pančevačkom putu* je da odabrana i prisutna tema u pjesmama ne uspijeva se motivaciono uobličiti u umjetničku cjelinu. Dojam je da je cjelina mehanički zbir dijelova, pa se pjesma čitaocu nameće svojom mnogolikošću a ne svojom umjetničkom jedinstvenošću na planu zvuka, značenja i predmetnosti. A samo jedinstvenost dozvoljava i traži razvoj i organizira višeznačnost, koja nije rezultirana konstrukcijom, nego proizilazi iz same prirode opstojanja pjesme. Ovdje faktografski opis, preko refleksije usmjeren dosjetci, prigušava pjesmu. Tema zbirke, koja se u riječi *mreža* simbolički naznačuje je problem prestabilizirane harmonije i uzaludnosti borbe, međutim ta unprijed uređenost ostaje obzirom na neizdiferenciranu poziciju samoga pjesnika, nejasna. Antropocentrizam ne može biti točka stvaraoaca, pogotovu ne onog koji pjeva da je »cilj pesme, učio



me je moj otac, / shvatiće samo onaj ko život životinja / može da gleda kao svoje okrenuto biće«. Slobodno se može reći, tenzija zbirke gradi se na liniji, između bića ili cilja same pjesme i uslovno recimo neke etiologije, ali iz neprimjerenog ugla. Samim tim postignuta napetost je vještačka, i određena je naporom pjesnika da napiše pjesmu o gore rečenoj tenziji a u zoru zadane osnovne teme. U pjesmi *Nova nit*, sve se vrti u krug. Bezumna pčela i pauk bez razuma, i pčela u mreži pauka. Loše ili nesretno odabrani objektni poslovi (mušica ili drugi neki sitniji insekt, koji nema konotaciju graditelja dao bi pjesmi simboličku dramatiku koja bi se uspješno mogla transkribirati na sudbinsku vezanost čovjeka, za njegovu konačnost), a ovako udarni stih / Borba je neravnopravna kad se pobednik zna /, izgovoren je u prazno. Sudar bezumne pčele i pauka bez razuma, gdje se pobednik unaprijed zna, je izmišljen, i lišen imaginacije, i citirani stih pretvara se u svoju suprotnost, zahtijeva dodatnu intervenciju stvaralaca, pa tako igra nije između pčele i pauka, nego između njih i pjesnika. A tu pjesnik, obzirom da je svijet o kojem pjeva lišio razuma gubi!

Ustajem sa obale, udaram knjigom  
po mreži i pčela odleće na bagrem kraj Karaša.  
Zavidim na prošlosti koja ne postoji.

Sve je tu patvoreno, i ta pčela i taj pauk bez razuma, i to ustajanje sa obale, i knjiga i bagrem i Karaš pa i ta nepostojeća prošlost na kojoj pjesnik zavidi, čime onda pravda svoju intervenciju. U moći je pjesnika da pčeli i pauku da razum, pjesme radi, a ne da im oduzima oduzeto, a nezadovoljava se ni time, oduzima on tim jadnim bićima i emocije i misli. Ako je neko bez razuma pretpostavka je da je i bez misli. Posljednja dva stiha iscediše i ono malo soka iz pjesme do kraja.



On samo radi. Svaka se intervencija  
nadvlađuje radom.

A to je bila intervencija posebne vrste, interven-  
cija pjesnika, no pjesnik to previđa, pa tako  
i rad dobiva pežorativni predznak, rad, podmeće  
proizvoljno biću bez razuma — pauku.

Refleksivna poezija sa elementima: pčela,  
pauk, mreža, borba, knjiga, nepostojeća proš-  
lost, emocije, misli, intervencija, traže takvu or-  
ganizaciju, koja će temperaturu riječi podići do  
usijanja, kako bi se postojeće i nepostojeće sto-  
pili u jedno. A ovdje je sve jasno, pravolinijsko  
razumljivo, pa i suvišno, javlja se kao opažajni  
svijet pjesnika, a ne kao svijet postojanja. Re-  
fleksija je izbacila imaginaciju, i umjetničke cje-  
line nema pa nema.

»Polja«, 1981.



## LJEPOTA, ČESTITOST I ZLOĆA

*Balint Vujkov: »Jabuka s dukatima«,  
»Osvit«, Subotica 1986.*

Već na samome početku prikaza knjige narodnih pripovjedaka *Jabuka s dukatima* mnogo pitanja, dilema, poteškoća i slika, a i osjećaj zadovoljstva da će ovaj recenzentski pokušaj biti skroman obol i uvid u čudesni svijet stvaralaštva Balinta Vujkova, u jedan obiman opus koji po svojim vrijednostima ima zasigurno opće jugoslovenski značaj; istovremeno ignorantski odnos prema tom blagu, zbunjuje pa i zabrinjava.

Godinama hoditi-broditi, broditi-hoditi, blata se nagaziti, kiša nakišiti, snijega nasniježiti, slušati, sakupljati, bilježiti, obrađivati, cio jedan stvaralački vijek, sav svoj ogroman književni talenat i erudiciju nesebično staviti u službu narodnog genija, sakupiti i obraditi na tisuće pripovjedaka da bi se otrgle od rijeke zaborava i u formi knjige, kao književni umjetnički tekst vratiti čovjeku i čovječanstvu, kao njegovo univerzalno dobro, kao duhovni most koji arhetipne porive, težnje, želje i nesаницe spaja sa novim usudima, srećama, brigama i migrenama te poput metafizič-



kog kišobrana štiti život od kozmičkog smislenog besmisla. Pedeset i pet godina neumornog, strpljivog i značajnog rada, proteklo je od prve zabilježene i obrađene pripovijetke; kroz taj posao nataložilo se ogromno i dragocjeno iskustvo, iskristalisala praiskonska mudrost, i zaživeo je identitet čovjeka i priče i danas ne možemo sa sigurnošću reći da li Balint Vujkov otkriva priču ili priča otkriva Balinta Vujkova. Za Vujkova čovjek je biće određeno potrebom da priča i sluša. Ciklička potreba za pričanjem i slušanjem priče stvorila je i održala čovjeka čovjekom, smisleno ga vezala za Zemlju, za njegove njive, pašnjake, voćnjake, brda, vinograde, pustare, šume, proljeća, ljeta, jeseni i zime. Možda upravo u toj izmjeni istog u prostoru i vremenu između usamljenosti i oskudnih društvenih veza, nalazimo genezu o potrebi za narodnim stvaralaštvom, kao svojevrsnim vidom otpora prema sebi, prirodi i drugima. U čudesnom preplitanju stvarnog i nestvarnog koreni su duhovnog bogatstva narodnog stvaralaštva, gdje se svijet stvarnog, mogućeg i nemogućeg, suprotstavlja realnom; ne da dokine ili negira, nego da putem realnosti same, ukaže na skrivene granice življenja života.

Pomno slušati kazivače diljem naše zemlje, ali obilaziti i tragati za njima u Mađarskoj, Austriji, Čehoslovačkoj, Rumunjskoj, donositi u samoću radne sobe rizme papira i magnetofonskih traka i poput strpljiva arheologa, uspoređivati, slagati, brisati, doradivati i obrađivati, tragati i graditi književnu umjetničku vrijednost tog govora o govoru, posao je dostojan svakog divljenja i poštovanja. Posao koji po svom obimu i značenju zahtijeva rad čitave institucije, a, eto, desilo se, uhvatio se sâm jedan čovjek ukoštac s tom duhoaktivnom materijom. Vrednujući i sudeći iz današnje perspektive možemo reći da je Balint Vujkov sa svojim djelom u ovim na-



šim koordinatama gigantska pojava, i da je svoju vulkansku energiju usmjerio u djelo koje trajno zrači i obavezuje. Bez njega i njegovog rada ta bi se lavina u naletu novih tehnologija i načina života nepovratno izgubila, međutim, zahvaljujući Vujkovljevom daru i izgrađenoj svijesti o vrijednosti djela imamo vitraž koji ističe cjelinu detalja i šaru naroda u svoj svojoj umjetničkoj ljepoti i sjaju.

Knjiga *Jabuka s dukatima* je na neki način reprezentativni prijesek višegodišnjeg stvaralačkog rada Balinta Vujkova, u njoj većina pripovijedaka je sakupljena među bačkim Bunjevcima, ali će čitatelj upoznati »i poneki pabirak iz narodnog blaga ličkih Bunjevaca, Janjevaca, Šokaca iz Srijema, Bošnjaka iz Madzarske, gradišćanskih Hrvata iz Austrije i Čehoslovačke, te Karaševaca i Šokaca iz Rumunjske«. Znajući i imajući u vidu to, onda mnoga pitanja i dileme, spomenuta na početku prikaza dobivaju težinu, koja djelomice ili u potpunosti ocrtava naš mentalitet, našu brigu prema umjetničkom, prema stvaralačkom naporu pojedinca, napose prema kulturi uopšte. Jer, eto, recimo slučajno, igrom slučaja, u tom dugom nizu godina i objavljenih djela, mi nemamo ni jednu relevantniju studiju, ni jedan seriozniji kritički pristup čovjeku i djelu koji je produhovio i trajno duhom omeđio ovaj prostor bitisanja i življenja.

I ponovo dileme: da li je bajka stvarnost, ili je stvarnost bajka, da li determinacija ovisi o bajci ili o stvarnosti, ili o nečem trećem kroz koje se taj odnos prelama u nov spektar. Izbjegavajući književno-žanrovsku definiciju bajke, inkliniramo nužno ka njezinom ontološkom utemeljenju. Jer bajka je govor o vezivnom tkivu tajne života i čudesne moći svijeta prirode. O iskonskom neuspjelom nastojanju da čovjek pronikne u dubine sebe sama, gdje ga čeka tajna koja goni na nova neuspjela traganja. Iščitava-



jući bajke i priče iz knjige *Jabuka s dukatima* nametala mi se i po glavi uporno vrzmala kartezijanska misao koju sa zadovoljstvom upravo ovdje i povodom ovog prikaza zapisujem: u nužnom nedostatku Boga kako je lijepo i dostatno biti čovjek i samo čovjek, i ne izmišljati nego stvarati svijet bez ograda, međa, stega i negava, a opet s granicama, svijet s istinama bez istine. U tom svijetu bajka inaugurira čovjeka, stavljajući ga između moćnog Zla i prirodnih čudesa, koja to zlo ne samo da pobjeđuju, nego ga u korenu uništavaju i dokidaju. Zlo je spiritus movens bajke, te stoji već na samom početku kazivanja. Priča počinje od nekog zla, iz njega se razvija i teče, no bitno je reći zlo nije u opoziciji niti korelat dobrom, zlo je izdvojeno i uređeno u hijerarhiju zla po sebi i za sebe, kako bi otvoren bio prostor da razna čudesa djeluju, koja po pravilu proizilaze iz mudrosti, iskustva, dobrote, pravednosti, čestitosti i rada. Eklatantan primjer u prilog hijerarhije zla, koje svojom sokratovskom ironijom i dubinom zapanjuje, nalazimo u bajci »Teško gazdi koga sluge uče«. Već u prvoj rečenici nalazimo dobro skriveno zlo po sebi i za sebe što se kroz svoju odoru pokazuje kao sušta dobrota. Bajka započinje ovako: »*Živio jedan stari kralj, koji ništa nije poštivo ko čestito čeljade*«. Na prvi pogled teško je otkriti zlo u tome, živio život svoj stari, poštenu kralj koji je poštovao čestitost. No dijalektika odnosa se pita o kojoj vrsti čestitosti može biti riječ. Odgovor se u istoj bajci nudi sam, jer taj stari kralj ima zeta cara »*A taj bio... i nemaran, da ga svićom tražiš još jednog takog ne bi našo, a trošadžija i inadžija*«. Može se još govoriti o polarizaciji dobrog kralja i lošeg zeta cara, no to je privid, i samo narodni genije, koji izmišlja i stvara priče može progovoriti na taj način da istakne zlo u krilu samoga zla. Jer da bi se zlo zeta cara popravilo, dobri kralj skuplja čestitu čeljad, majurske gazde pa ih pred zetom carem pita:



— »Aovče moj, upačio na prvog — e bi l'ti nama kazo štogod što je lako«

Onaj ko iz fračke:

— Svitla kruno kralju, lako je tuđe trošit. Kralj se nasmijo od dragosti, pa cara uzo malo u stranu:

— Čuješ zete? Ovaj za početak ko da tebi duše papar pod nos.

— Zašto meni?

— E, moj sinko, da ti trošiš tvoje, a ne ono što iz naroda nacidiš, odavno već ne bi imo šta udrobix u mluko«.

Nema dobrog u spoju kraljevstva i čestitosti, kraljevstvo ne samo da zna moć svoje moći nego njom po svom nahodjenju i raspolaže, i čestitost je tako u službi riječi a ne djela, ona denotira poslušnost, dobrotu i pokornost puka, tamo gdje je potrebno.

»— Ti si kočijaš? — kralj će dalje.

— Svitla kruno kralju, jesam. Al kandžiju nosim ko vi krunu na glavi, samo da se zna šta sam.

— Oćeš kazat, da konje ne šibaš?

— Svitla kruno kralju, teško gazdi koji kandžijom zobi konje. Taj s kolima ostaje u blatu«.

Unutrašnja logika zla nameće se kao moć koja je izborila pravo da sebe vanjskim oznakama proglasi i postavi za dobro. Ono što je kruna za kočijaša to je kamžija za konja, i dok čovjek hoće po kraljevski, a konj po čovječanski, čestitost se ničim ne dovodi u pitanje. Mehanizam logike zla nalazimo i u kraljevskom načinu određenja lijepog. Bajka »Divojka golubica, momak golub« nudi primjer za to: »Puko svitom glas: kralj iz sedme države udaje ćer jedinicu. Divojka je lipa ko da nije s ovog svita, a njezin babo ne pita iz kake kuće će bit đuvegija, samo nek je lip ko i udavača«.

A vidimo na koji način đuvegija kraljevske loze polaže ispit iz lipote:



»— Dobro sinko, po lipoti bi mi mogo postat zet, ul da nas dvojica prvo naranimo živinu, p'ondaker ćemo vidit je l' tvoja jabuka za našu curu.

— Svitla kruno, ja nikad ni čuo nisam da bi jedan kraljevski sin s takim poslom kaljo ruke.

— E, sad si čuo! A kad to tebi ne mriši, onda smo se nas dvojica izdivanili za čitav život«.

O zloći braće saznajemo iz daljeg toka bajke, no željeli smo skrenuti pozornost da je ljepota u funkciji posla koji ne proizilazi iz moći. Ljepota sama po sebi je beskorisna, a sve što je beskorisno, jalovo i neplodno, ne pomjera stvari s mjesta i treba je staviti na provjeru.

Pogrešno i izhitreno bi bilo zaključiti da je zlo za bajku prirodno dato uređenjem odnosa među ljudima; naprotiv, zlo je klasno-socijalna posljedica i proizvod je antagonizma između onog ko bajku priča — stvarara, i o kome se bajka priča:

»— Svitla kruno kralju, vama je slobodno čoviku kazat šta vam na usta dođe, kad ste okrunjena glava, al ja velim: lako je tuđem ditetu bit otac.

— Dabome, da je lako, kad ga otac ruvari i kruvari, a ti mu pamet soliš. Jesi l' tako mislio?

— Mislio jesam, al kazali ste vi svitla kruno kralju«.

Kralj i siromah jednaki su samo dok su im misli u glavi, dok misao nije došla najčešće nesmotreno do riječi, a kada dođe do riječi, deluju zakoni zla i to uvijek i svuda u ime nekog dobra. Yutio je to dobro napaćeni narod diljem svijeta, ta podjela na dobro i zlo je zapravo alotropska modifikacija Zla. Priroda, svijet prirode, bajku opskrbljuje nesebično čudesima, da se zlo, prezir, ugnjetavanje, u korjenu bar u priči dokine. Često znalci, u čuvaki tih čudesa su majke, babe i »dide«, i putem, jabuka, jaja, dukata, ptica i drugih životinja se predaju i stavljaju u službu



junaka bajke koji kreće nejak i nemoćan protiv moćnog zla, on je u prvi mah zbunjen, ali u hipu prihvata novo stanje. Mukija, magarcu je tako bilo ime, progovori, a momak zinu:

»— *Ti znaš čovičanski divanit?!*

A Mukija:

— *Samo kad moram, kad nema druge pomoći«.*

Možemo slutiti u kakvoj je velikoj nevolji i zloći morao magarac biti, a u kakvoj tek čovjek, kada se i magarac da mu pomogne čovičanskog divana latio.

Ne inzistiram u ovom prikazu knjige Balinta Vujkova na zlu i pakosti po sebi, nego na tome da su oblici u kojima se javljaju načini kojima je zlo ukinuto riznice spoznaje nas samih. I nema tamo nikakvog psihoanaliziranja, niti psihologiziranja, niti mudroslovnog natezanja, jednostavno, zlo se može dokinuti upornošću volje i vrlinom rada uz svesrdno vjerovanje u moć čudesna. U kratkoj priči *Svinjarski nauk* kapelan i plovani da bi pokazali oštru moć svoje učenosti na neukom svinjaru odluče da se malo poigraje i našale s njim kako bi njegovu glupost umnožili. Kako ni na jedno njihovo pitanje iz katekizma i sakramenata ne može odgovoriti reše da stvar skrate:

»— *Dobro, kad je već tako, da se više ne mučimo ni mi, a ni ti: daćemo ti samo jedno pitanje, ali pravo svinjarsko, pa ako odgovoriš kako valja za te je nauk gotov.*

— *Kako vi odredite gospodine.*

— *Dobro, kaži ti onda nama koliko na jednom bravcu ima dlaka? Plovani se sav smijucka, misli sad je siroma svinjar sprid udaren u pabušinu, a momak njemu ko iz puške:*

— *Gospodine, edan čestit bravac ima dlaka sto puta toliko ko vi i ovaj vaš ćelavi kapelan i još dvi više.*



Sad su i plovani i njegov kapelan zinuli ko da su kamenom u glavu treviti, pa plovani na kraju pita:

— A otkale ti to znaš?!

Momak njemu prst ispod nosa:

— E, ne važi, gospodine, to je već drugo pitanje.«

U britkosti i duhovitosti svinjareva odgovora nalazimo čitav mehanizam odbrane i zaštite vlastite integralnosti u trenutku kada je samim pitanjima nisko ugrožena čime vredi njega kao čovjeka i ličnost. Jer on je svinjar, otkako se uhvatio u posao i uvijek samo svinjar. On ističe da jedan čestiti bravac ima više pameti nego oni skupa, tako se svinjar preko svog svinjarskog poziva ontološki suprotstavlja teologiji zla. Zamislimo danas da isto pitanje postavimo nekom nadobudnom mlacu, koji će vam ko iz topa uz pomoć kućnog kompjutera egzaktno odgovoriti koliko jedan bravac dlaka ima, čime nedvojbeno potvrđuje egzemplarnu glupost vrste, koja se bez otpora i nekog ozbiljnijeg trenja u sve većem stepenu bez duhovnog prezervativa podaje novoj tehnologiji. A to je već drugo pitanje, da se okoristimo mudročću simpatičnog svinjara. Ovim kratkim analitičkim naznakama i izletima nastojao sam pokazati složenost i kompleksnost materije i suštinsku vezanost čovjekovih potreba za svijet iz bajki. »Mi smo nepoznati sebi samima, mi — saznavajući; za to postoji dobar razlog. Mi nikada nismo za sobom tragali — pa kako onda da sebe jednog dana i nademo«? — piše Niče u *Genealogiji morala*. A to Mi o kojem govori Niče sadrži već nužnu podjelu na jedno ja i jedno ti, koji se najčešće ne mogu. A bajka je pokušaj da se između tog ja, i ti uključi čudesan novi svijet odnosa, neko novo i drugačije Mi. Ali »Ako je istina da je sposobnost čuđenja početak mudrosti, onda je ta istina žalosni komentar mudrosti modernog čovjeka«. — piše E. Fromm u *Zaboravljenom jeziku* i time kao da daje pra-



vo Ničeovoj konstataciji o nenađenom *Mi*. Jer moderno, suvremeno *Mi*, koje tehnološki veže *Ja* i *Ti* izgubilo je potrebu da se čudi, a to može biti kraj jedne koncepcije čovjeka koji je vjerovao u sebe.

U nastavku teksta želim izneti razmišljanja koja dotiču termin *obradio*\*. Na naslovnoj stranici knjige nalazimo tekst »*Jabuka s dukatima*«, *Narodne pripovijetke, sakupio i obradio Balint Vujkov*«. Samo je po sebi jasno da riječi: *sakupio i obradio* podrazumijevaju dva bitno različita posla, i dva različita stvaralačka odnosa. Što se tiče riječi *sakupio* stvari su čiste, dok riječ *obradio* ne samo da unosi nesporazume nego otvara vrata različitim tumačenjima i zabludama. Moja namjera nije da zablude izbrišem i riječ *obradio* svedem na jedno tumačenje, nego da riječ *obradio* dovedem u tijesnu vezu s pojmom što ga konotira termin *stvorio*. Sam Vujkov u modusu *vivendi* narodne priče nalazi tri faze: fazu stvaraoča, fazu prenosioča i fazu dostvaraoča. »*Ovde se mora primetiti*« piše u pogovoru knjige Dragiša Vitošević\*\* »*da postupak ,obrade' ili ,dorade' narodnog stvaralaštva nije lišen mnogih opasnosti da se time nešto pokvari i izopači, sve do štetnog i čak — smešnog... Ovakvih primera bilo je ranije prilično. Po savremenim naučnim obrascima takav način nije nimalo dobar, ali očigledno je ipak nešto drugo: da on nikako nije za svakog. Jer, znamo da je ,doterivanje' bilo vrlo plodno u slučaju braće Grim ili Vuka; a najzad, evo, kako vidimo i u slučaju Balinta Vujkova*«. Prigovor naučnika najčešće se svodi da obrada sakupljenog materijala eliminiše kontekst, za razliku recimo od mehaničkog registrovanja i bilježenja koji nude i kontekst. A pri tome se ne vodi računa upravo o kontekstu i ne poštuje specijes narodne umotvorine, to jest, ne pristupa se tom materijalu prevashodno kao umjetničkom djelu. A samo je to ispravan pristup, i samo tako možemo »najveće interese duha priveći svijesti«.



Bajka, narodna priča, pjesma, ne po zakonu geneze, već zakonom bića, povijesno teži u svom razvoju umjetničkoj formi postojanja a što nužno pretpostavlja i zahtijeva obradu. Radi se o suštinskoj promjeni medija, u početku se bajka obraćala uhu, te je svako pričanje uključivalo slušanje i cijelu lepezu neponovljivih opozicionih momenata koji su tvorili neki konkretni kontekst. Sam kontekst određen je mjestom i vremenom kazivanja priče, i kontekst kazivanja najčešće isključuje kontekst koji je uslovio da se priča pojavi — stvori. Jer da bi se ona suprotstavila temporalnosti nužno mora da sadrži stabilnije elemente od konteksta, a ti elementi je izdvajaju kao estetsku cjelinu i vrijednu umjetničku tvorevinu. Ona mora progovoriti o univerzalnim značenjima a ne o kontekstnim datostima. Znajući to, i poštujući zakone percepcije, Vujkov u prvi plan stavlja veličinu stvorenog a ne stvoritelja, on traga za cjelinom i cjelinu često skuplja i obrađenu nudi kao jedinstveno umjetničko djelo, jer tekst se obraća oku, a ono je daleko pažljivije, što ne znači i stroži kritičar od uha. Pristupivši narodnoj priči kao realnosti koja izdvaja i na osnovu izdvojenog spaja čovjeka, vrijeme i prostor, Vujkov po cijenu gubitka konteksta priču oslobađa pučke naivnosti i nespretности, a da bi se ona na svom putu održala u mediju kazivanja od stvaraoaca, preko prenosioaca i dostvaraoaca, obradom je pokupila, zaodjenula se estetskim valerima koje je čine jedinstvenim književno umjetničkim djelom.

Na kraju ovoga prikaza, recimo da knjiga *Jabuka s dukatima* zaslužuje širu i značajniju pažnju, da je to dragocjen i vrijedan poduhvat »malog« izdavača, a knjigu valja bez lažne skromnosti uvrstiti u sam vrh našeg izdavaštva i proglasiti je kulturnim događajem. Knjiga je značajki opremljena i bogato opskrbljena uvodnim napomenama, izvodom iz recenzije, pogovorom, ukusno oplemenjena inicijalnim minijaturama



Ištvana Sajkoa. Dat je popis bibliografije samostalnih djela koji sadrži 16 knjiga, a što se tiče zbornika, hrestomatija i antologija, ovdje valja istaći i otkloniti moguće nesporazume koji iz priloženog popisa mogu proisteći; naime ne radi se da je Balint Vujkov urednik, sastavljač ili priređivač istih, nego je kao autor u brojnim zbornicima, hrestomatijama i antologijama samostalnim jedinicama zastupljen; na kraju je priložen i rječnik manje poznatih riječi.

Upitajmo se na kraju: zar nije pravi čas i momenat da se pristupi izdavanju sabranih ili kritičkih djela Balinta Vujkova, i da se narodu na najljepši način odužimo, jer podsjetimo se slogana: *narodna pjesma i priča su nas održale, njima hvale,*

---

\* Uvodne napomene knjige, lapidarno iznose poetski kredo autora prema narodnom pripovjedačkom blagu, načinu prikupljanja, slušanja, registrovanja i obrađivanja, zapravo to su odškrinuta vrata u modus procedenti stvaranja od nečeg „datog“ ka umjetnički ostvarenom i vrijednom i zaslužuju punu pažnju čitaoca. One su ujedno i odgovor svima koji zastupaju drugačije stajalište, takozvani naučni pristup, svodeći prikupljački rad na puko — mehaničko registrovanje narodnih umotvorina (str. 5—10).

\*\*Treba apostrofirati da pogovor dr Dragiše Vitoševića, stvaralaštvo Balinta Vujkova vrednosno situira u Evropske koordinate tog književnog žanra, i da meritorno ocrtava stvaralački pristup u načinu skupljanja i obrađivanja narodnog blaga (str. 233—237).





## S A D R Ž A J

A. Tišma: RAT — NEGATIVNO ODREĐENJE ČOVJEKA — — — — — — — — — —	5
M. Kovač: DIJALEKTIČKI MADEŽ — — —	10
P. V. Purčar: VRIJEME IZMEĐU TRAJANJA I PROŠLOSTI — — — — — — — — — —	17
D. Kiš: SPIRALNA LINIJA RAZVOJA — —	22
P. Ugrinov: ZADAT ŽIVOT POVIJESNOG — —	27
A. Tišma: PROŠLOST KAO JEDINA REAL- NOST — — — — — — — — — —	31
G. Tribuson: ŽRTVA I PRIPOVJEDAČ — —	35
J. Klarski: ZAMKA REALIZMA — — — —	44
P. V. Purčar: DVA NAZORA NA SVIJET — —	47
D. Albahari: SLADOLED BRAKA — — — —	52
B. Jovanović: JELENA U NAMA — — — —	56
J. Melvinger: PRAZNIK INTELEKTA — — —	58
J. Zivlak: POEZIJA, LIRIKA JE POEZIJA —	69
I. Pančić: KAMENA S RAMENA — — — —	90
J. Šalgo: OMOGUĆITI DISANJE — — — —	105
F. Štefan: DOŽIVLJAJNA POEZIJA — — —	111
J. Dundin: RACIONALNI ROMANTIZAM — —	114
L. Francišković: NAMETNUTE SLIKE— — —	118
J. P. Podunavski: REPETORIJ ČUTANJA I TI- ŠINE — — — — — — — — — —	121
V Kopicl: POD LOŠIM UTJECAJEM — — —	124
P. Zubac: PJESNIK IDENTITETA — — — —	129
M. Uzelac: BEZ IMAGINACIJE — — — —	143
B. Vujkov: LJEPOTA, ČESTITOST I ZLOĆA —	146







Vojislav SEKELJ

23 KRITIKE

Recenzenti

Slobodan Sv. MILETIĆ

Rale NIŠAVIĆ

Za izdavača

Jelena SUBOTIĆ, upravnik Srpske čitaonice  
i knjižnice, Irig

Likovno-tehnička oprema

Oskar ŠTEFAN

Korektura

Stipan STIPANČEVIĆ

Administracija i redakcija

Masarikova 7

21000 Novi Sad

Telefon: (021) 52-443

Oslobođeno osnovnog poreza  
na promet mišljenjem Pokrajinskog  
komiteta za obrazovanje i kulturu

Štampa: NIŠRO »Obzor«

OOOR Štamparija »Kultura«

XIV vojvođanske udarne slovačke brigade 4—6

21470 Bački Petrovac

Štampanje završeno jula 1988.

Tiraž 1000 primeraka







VOJISLAVA SEKELJA (rođen u Subotici 1946), prozaistu, pesnika i kritičara (zbirke »Djetinjstva«, »Sad znadeš sve« i roman »Daleka zvona«), književna publika poznaje najbliže po kritikama i polemikama koje su objavljivane u uglednim jugoslovenskim časopisima i listovima (»Savremenik«, »Književnost«, »Polja«, »Okno«, »Rukoveti«). Sada se te kritike nalaze sakupljene u jednom rukopisu — ovoj knjizi i pokazuju kontinuitet uspešnog kritičarskog bavljenja fenomenima naše moderne književnosti, prozom jednako kao i poezijom. Već parcijalni pogled profesionalnog pratioca književnih časopisa zapaža pouzdane Sekeljeve kriterijume u izboru pravih knjiga i pisaca za njegova razmatranja o epskim formama i lirskom iskazu. Njega kao tumača unutarnje kritike (intendirane sadržine — smisla i dvojstva oblik-izraz) interesuje široki žanrovski opseg i raznovrsnost književnog dela (od zbirke umetničke lirike i pripovedačkog folklora do najsloženije epske forme romana).

*SLOBODAN SV. MILETIĆ*

VOJISLAV SEKELJ najnovijim rukopisom »23 književne kritike« prezentuje čitateljstvu sintezu tekstova — prosuđivanja i vrednovanja književnih dela objavljivanih poslednjih petnaestak i više godina. Sekelj ostavlja istinsku sliku o književnoj situaciji sedamdesetih i osamdesetih godina. Ovako jedno prisustvo u književnoj jugoslovenskoj periodici višestruko je zanimljivo jer odslikava jednim delom našu književnu mapu: autor piše uglavnom o dobrim knjigama i piscima koji su prisutni i u konstelaciji evropske književnosti, to su Tišma, Kiš, Ugrinov, Purčar, Zivlak, dakle bavi se na kompleksniji način literaturom koja se danas u nas stvara.

*RALE NISAVIĆ*



BIBLIOTECA

CROATICA



ZKVH SUBOTICA

K  
SEK  
2